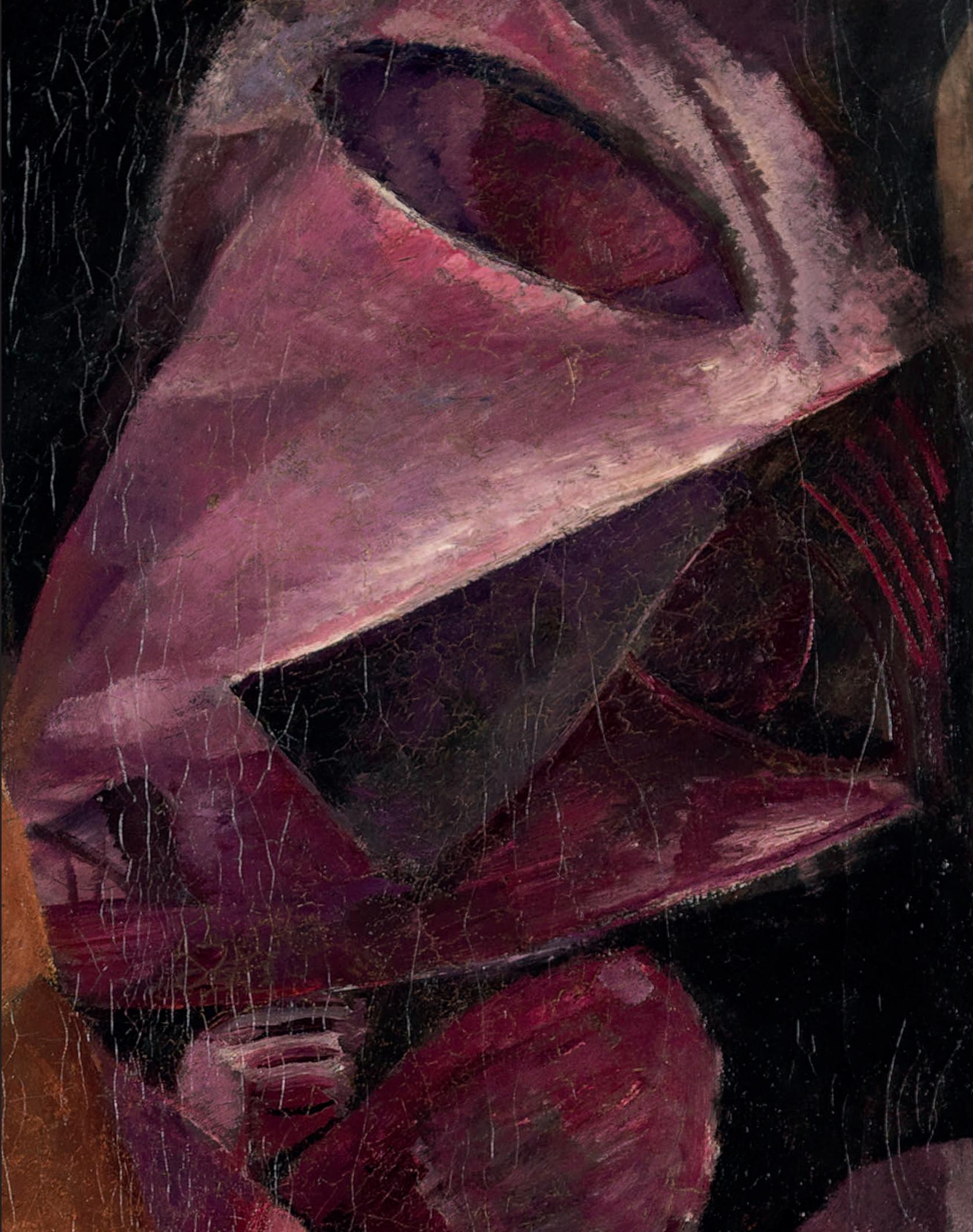


A
**“ARTE
DEGENERADA”**
DE
**LASAR
SEGALL**

PERSEGUIÇÃO À ARTE MODERNA
EM TEMPOS DE GUERRA





6	APRESENTAÇÃO – JORGE SCHWARTZ
9	UMA PROFÍCUA PARCERIA – CARLOS ROBERTO BRANDÃO
11	A 'ARTE DEGENERADA' DE LASAR SEGALL: PERSEGUIÇÃO À ARTE MODERNA EM TEMPOS DE GUERRA – HELOUISE COSTA, DANIEL RINCON CAIRES
14	BIOGRAFIA
17	ENSAIOS
18	LASAR SEGALL E A PERSEGUIÇÃO AO MODERNISMO NA ALEMANHA E BRASIL – DANIEL RINCON CAIRES
31	A EXPOSIÇÃO DE 1943: SEGALL E A CAMPANHA DE A NOTÍCIA – ANNATERESA FABRIS
49	LASAR SEGALL E A ARTE DEGENERADA: A EXPOSIÇÃO COMO CAMPO DE DISPUTA POLÍTICA NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940 - HELOUISE COSTA
69	REGISTROS FOTOGRÁFICOS DA EXPOSIÇÃO
75	LASAR SEGALL E A “ARTE DEGENERADA”
107	OBRAS DA EXPOSIÇÃO
137	ENTRE A ARTE E A POLÍTICA: EPISÓDIOS DA LUTA ANTIFASCISTA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1940
167	CRONOLOGIA
173	BIBLIOGRAFIA
179	PROGRAMAÇÃO PARALELA
185	VERSÃO EM INGLÊS

APRESENTAÇÃO

Quando em 2015 o Museu Lasar Segall e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) pensaram na necessidade de assinalar os oitenta anos da exposição de *Arte degenerada* de Munique, as razões expositivas eram bem diversas dos desdobramentos que surgiriam dois anos depois.

Quase cinquenta obras de Lasar Segall confiscadas pelo regime nazista, quatro das quais eram óleos da maior importância, pertencentes originalmente a grandes museus de arte moderna da Alemanha (Essen e Dresden), puderam ser repatriadas ao Brasil. Assim, o pintor tornou-se um raro exemplo a passar pela história mais truculenta da cultura ocidental, no que diz respeito à pilhagem e ao confisco de obras de arte em período de guerra, em nome de teorias estéticas antimodernas e arianizantes. Consagrado nas fileiras expressionistas alemãs, Segall chegou ao Brasil em fins de 1923; se não tivesse imigrado, dificilmente teria sobrevivido ao holocausto.

As narrativas oficiais do nazismo em relação ao projeto de *arte degenerada* (*Entartete Kunst*) existem em profusão nos mais diversos formatos: exposições internacionais, depoimentos, biografias, livros de história, centros de pesquisa, filmes e outros suportes que não param de aparecer. O último dos grandes exemplos é a coleção Gurlitt (121 obras emolduradas e 1.285 sem moldura), escondidas durante décadas num apartamento do bairro de Schwabing, em Munique, e descobertas em fevereiro de 2012.

Helouise Costa, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e Daniel Rincon Caires, do Museu Lasar Segall, assumiram o desafio desta exposição, numa primeira parceria entre as duas instituições.

O que resultou revelador na pesquisa foi confirmar que, em 1945, no Rio de Janeiro, a galeria Askanasy, considerada uma das primeiras no Brasil voltada para a arte moderna, expôs numa mostra com o título de *Exposição de arte condenada pelo Terceiro Reich* uma coleção de obras de 39 artistas que haviam sido perseguidos pelo regime nazista. Um fato totalmente inusitado, num país que só se envolveu de modo marginal com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas que recebeu um galerista muito atento aos acontecimentos emanados da exposição de Munique, oitenta anos atrás, com estrondosa visita de mais de dois milhões de pessoas. A atuação de Askanasy, apesar de ter suscitado alguns valiosos estudos, ainda não foi amplamente divulgada. A presente exposição pretendeu colaborar neste sentido.





Além desta novidade expositiva, que hoje pode ser definida como histórica e quase uma velada homenagem a Miécio Askanasy, nossa exposição dá destaque ao alinhamento de parte do pensamento conservador integralista, que sob a égide de Plínio Salgado (1895-1975), fundador da Ação Integralista Brasileira (AIB), fez de Segall uma das vítimas, em exposição retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1943.

Não faltaram razões para o pintor ser novamente vítima de manifestações antissemitas, acusado de ser judeu e comunista; quinze anos antes ele chegou a ter um importante autorretrato vandalizado, com um dos olhos perfurado. A comunidade intelectual brasileira não demorou a se manifestar em apoio a Segall, com a publicação em junho de 1944 do número monográfico da *Revista Acadêmica*, a ele dedicada.

Surpreendentemente, e tantas décadas após esses acontecimentos, o Brasil assiste à retomada desse tipo de iniciativa, como foi o caso da exposição *Queermuseu – Cartografia da diferença na arte brasileira*, no Banco Santander de Porto Alegre, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, repercussões no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e outras incidências semelhantes, envolvendo até mesmo manifestações oficiais das prefeituras de São Paulo e Rio de Janeiro, favoráveis a essa espécie de censura às artes. O Brasil não via nada similar desde o fim da ditadura.

A ideia inicial que foi proposta para ser uma visão retrospectiva de registro e de reavaliação histórica acabou se transformando inesperadamente num consternado olhar voltado para o presente. Não que a história se repita, mas sim como um alerta sobre a existência latente de forças conservadoras prontas para aflorar e ocupar espaços nos momentos em que as tensões históricas e políticas assim o permitem. Hoje, infelizmente, isso não é privilégio do Brasil, ao contrário.

A mais importante pergunta que nos fazemos, porém, é qual a razão de o espaço museu e de obras de arte provocaria iras incendiárias, capazes de levar à criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito no Senado? Espaços para a fruição estética e a reflexão acabam se convertendo, para o pensamento conservador, em ameaça que passa pela paranoia da pedofilia, da homofobia e do estorvo social constituído pelas minorias? Devemos pintar uma faixa em cima de *L'origine du monde* (1866), de Courbet, hoje no Museu de Orsay, em Paris? O Metropolitan de Nova York deve retirar *Teresa sonhando* (Thérèse Dreaming - 1938) de Balthus? Devemos esconder Egon Schiele? Devemos cobrir a estatuária grega, até mesmo o *Davi* (1504), de Michelangelo, em Florença?





UMA PROFÍCUA PARCERIA

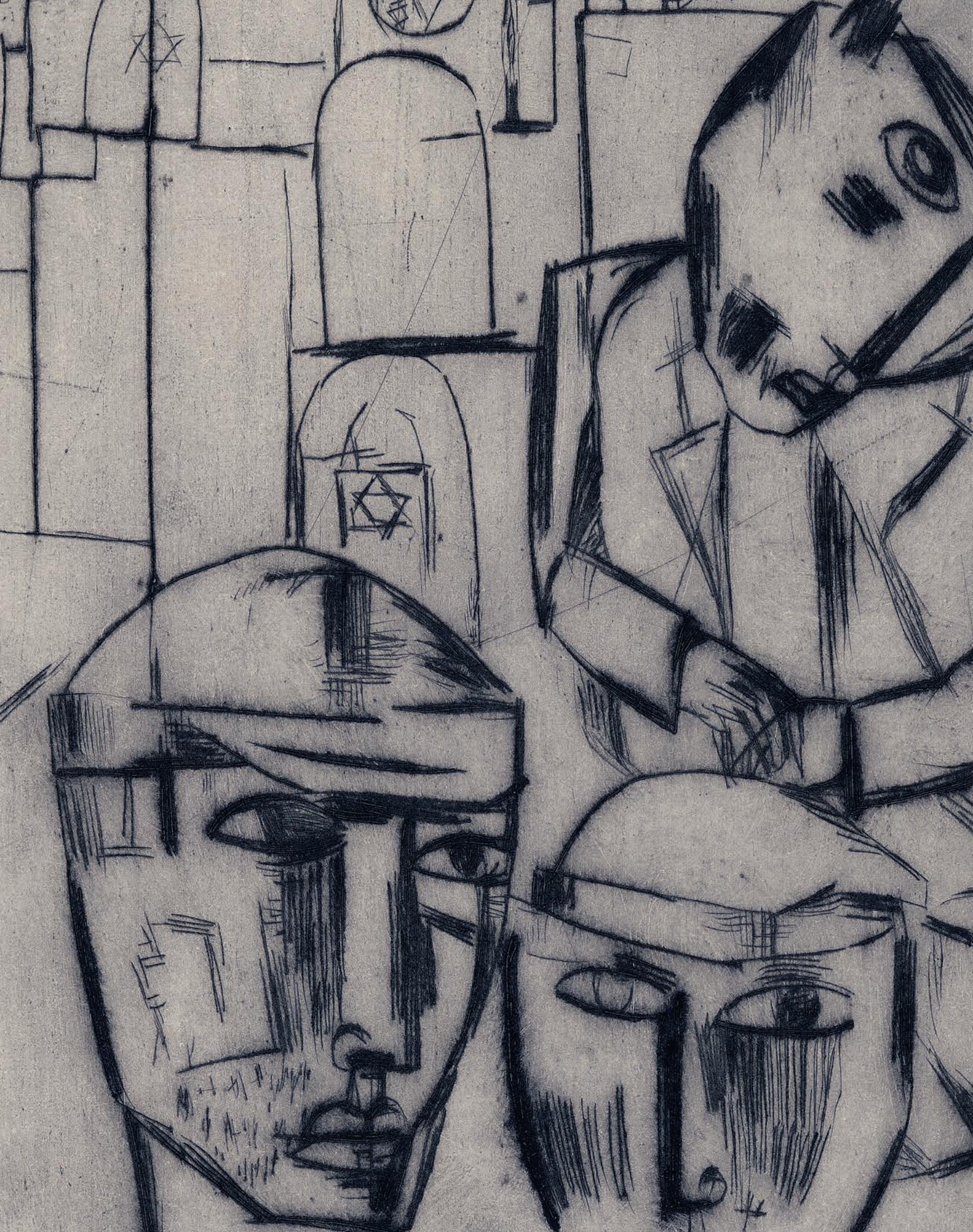
No momento em que se completam 80 anos da exposição *Arte degenerada* (*Entartete Kunst*), realizada em Munique em 1937, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e o Museu Lasar Segall unem, pela primeira vez, os seus esforços para realizarem um evento conjunto, destinado a refletir sobre a mostra e investigar as suas repercussões no Brasil. As razões dessas duas instituições estarem envolvidas na formulação desse projeto deve-se, principalmente, ao conteúdo de seus acervos e ao perfil de ambas ser voltado para a produção de conhecimento.

O Museu de Arte Contemporânea da USP possui um dos mais representativos acervos de arte moderna e contemporânea do país e guarda três gravuras, de diferentes autores, que integraram a exposição nazista: *A Mãe*, 1916, de Karl Schmidt-Rottluff; *A Santa da Luz Interior*, 1921, de Paul Klee e *As Mães*, 1922, Kathe Kollwitz. Já o Museu Lasar Segall guarda parte importante acervo do artista russo, naturalizado brasileiro, bem como o seu arquivo pessoal. Lasar Segall teve cerca de 50 obras confiscadas pelo regime nazista, sendo que 11 delas integraram a mostra de *Arte degenerada* em Munique.

Esta parceria institucional engloba a realização de uma exposição, a publicação deste catálogo e a organização de um seminário acadêmico. O objetivo mais amplo é contribuir para reverter o desconhecimento sobre o impacto da exposição *Arte degenerada* no Brasil por meio de pesquisas inéditas realizadas pelos curadores de ambas as instituições – Helouise Costa e Daniel Rincon Caires –, e pela produção de bibliografia em português.

Abordar a relação entre arte e política, bem como os caminhos que levaram à perseguição a artistas e destruição de obras de arte pelo regime nazista, reveste-se de grande importância hoje, tendo em vista a destruição de patrimônios seculares, como a cidade de Palmira, reduzida a escombros devido à intolerância étnica e religiosa ou os casos recentes de tentativa de censura à arte no Brasil.

CARLOS ROBERTO BRANDÃO MAC USP





A “ARTE DEGENERADA” DE LASAR SEGALL: PERSEGUIÇÃO À ARTE MODERNA EM TEMPOS DE GUERRA

No dia 19 de julho de 1937, o governo alemão liderado por Adolf Hitler inaugurou, na cidade de Munique, uma grande exposição de arte moderna com cerca de 650 obras confiscadas dos principais museus públicos da Alemanha. O título dado à exposição foi *Arte degenerada* (*Entartete Kunst*) e o seu objetivo era apresentar exemplos de manifestações artísticas condenadas pelo regime nazista. Entre os 112 artistas que tiveram obras exibidas nessa ocasião estavam Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian e Lasar Segall. A mostra *Arte degenerada* teve inúmeros desdobramentos no Brasil e estimulou a perseguição a artistas modernos que atuavam no país durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Este catálogo visa não apenas disponibilizar o conteúdo da exposição de mesmo nome realizada no Museu Lasar Segall, entre novembro de 2017 e abril de 2018, mas ampliar a sua contribuição. Trata-se de rememorar a história de perseguição à arte moderna empreendida pelos nazistas e evidenciar o impacto que suas ideias tiveram no Brasil. Nesse contexto, a trajetória de Lasar Segall é considerada exemplar. O artista teve cerca de 50 obras confiscadas pelo regime nazista, integrou a exposição *Arte degenerada*, em 1937, e, além de tudo, sofreu, por meio da imprensa brasileira, ataques que o acusavam de produzir obras de características degeneradas e de ser um agente de desagregação da cultura local. O título da exposição e do catálogo faz alusão ao fato de que a obra de Segall foi avaliada como degenerada em diversas ocasiões, não só na Alemanha como também no Brasil, o que marcou profundamente a sua história pessoal e profissional.

A primeira parte desta publicação traz três ensaios teóricos assinados pelos curadores da exposição, Heloise Costa e Daniel Rincon Caires, e pela historiadora da arte Annateresa Fabris. Um segundo segmento contempla gravuras, pinturas, textos, fotografias e documentos de diversas naturezas e procedências, apresentados na exposição *A “arte degenerada” de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de guerra*. Há, ainda, uma cronologia ilustrada que privilegia a trajetória de Lasar Segall no contexto mais amplo da perseguição à arte moderna na Alemanha e no Brasil, tendo como

destaque as reações antifascistas. Por fim, o leitor vai encontrar uma bibliografia sucinta que reúne títulos referenciais produzidos por estudiosos dos temas tratados.

No ano de 2017, em que se completam 80 anos da exposição *Arte degenerada*, o Museu Lasar Segall (MLS), em parceria com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), busca contribuir para uma reflexão crítica sobre a perseguição à arte moderna no Brasil com embasamento histórico. Enquanto o Museu Lasar Segall guarda parte considerável das obras do artista, confiscadas pelos nazistas, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui três gravuras apresentadas na exposição de 1937 em Munique: *A Mãe*, 1916, de Karl Schmidt-Rottluff; *A santa da luz interior*, 1921, de Paul Klee e *As mães*, 1922, de Kathe Köllwitz. As razões para essas duas instituições congregarem esforços na formulação desse projeto deve-se, portanto, ao conteúdo de seus acervos e ao compromisso de ambas com a produção de conhecimento que possa ampliar a inteligibilidade sobre esse patrimônio.

Diante dos episódios recentes de censura à arte no Brasil, intolerância à diversidade e acusações infundadas a artistas, curadores e museus, este projeto, idealizado no início do ano de 2015, ganha uma inesperada atualidade e marca o posicionamento do Museu Lasar Segall e do Museu de Arte Contemporânea da USP a favor da liberdade de pensamento e expressão. Acreditamos que o conhecimento histórico ainda é um dos melhores antídotos contra a barbárie.

HELOUISE COSTA, DANIEL RINCON CAIRES CURADORES





LASAR SEGALL (VILNA, RÚSSIA, 1889-SÃO PAULO, BRASIL, 1957)

Lasar Segall nasceu em 1889 na cidade de Vilna, que na época pertencia ao território da Rússia. Em 1906, ele emigrou para a Alemanha onde deu continuidade ao seu aprendizado artístico nas Academias de Arte de Berlim e Dresden. Em 1923, Lasar Segall migrou, novamente, desta vez para o Brasil. As obras do artista começaram a ser aceitas em coleções públicas e privadas na Alemanha, em especial a partir de 1917, quando ele aderiu definitivamente à estética de vanguarda. Essa boa aceitação se intensificou com a implantação da República de Weimar, em 1919, que derrubou o regime imperial tradicionalista e abriu as portas dos museus às obras que desafiavam as linguagens artísticas tradicionais.

Durante os 15 anos da República de Weimar, os museus alemães incorporaram perto de 20 mil obras de arte de vanguarda e moderna aos seus acervos. Nesse período, cerca de 50 obras de Lasar Segall foram compradas por instituições públicas de toda a Alemanha e várias dezenas passaram a integrar importantes coleções particulares. Esse ciclo chegou ao fim em 1933, com a ascensão do nazismo, quando a arte moderna tornou-se alvo de perseguição. As obras dos artistas modernos foram confiscadas dos museus públicos alemães pelo novo regime, entre elas as de autoria de Lasar Segall.

Já na primeira exposição que realizou no Brasil, em 1924, Lasar Segall foi atacado por críticos que utilizaram argumentos muito semelhantes àqueles que seriam empregados pelos nazistas, algum tempo depois, para se referirem à arte moderna. Um jornalista de São Paulo, por exemplo, acusou-o de sofrer “alucinações visuais” e descreveu a sua atividade artística como “a arte de pintar abortos” (Mário Guastini, 1924). Ao longo das décadas de 1930 e 1940, apesar do apoio recebido por parte de intelectuais progressistas, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, Lasar Segall passou por diversos episódios de incompreensão. Além das violentas críticas publicadas na imprensa, em que era acusado de degenerado e subversivo, o artista enfrentou a mutilação de algumas de suas obras, como foi o caso do autorretrato, reproduzido no painel de entrada desta exposição, que teve um dos olhos perfurado.

Durante a sua trajetória artística, Lasar Segall escreveu e publicou textos, proferiu conferências e, sobretudo, pintou, gravou e esculpiu incessantemente, buscando sempre manter-se fiel aos seus ideais estéticos. O artista faleceu na cidade de São Paulo, em 1957, aos 68 anos, sendo reconhecido, já na ocasião, como um dos grandes nomes da arte moderna brasileira. O Museu Lasar Segall funciona na casa em que o artista viveu e é responsável por preservar a sua memória e produzir conhecimento sobre a sua obra.





EXPOSIÇÃO NO MUSEU
FOLKWANG – ESSEN, 1921,
BILDARCHIV, FOTO MARBURG.

►
SEGALL EM SEU ATELIER
EM DRESDEN, 1919.
ARQUIVO FOTOGRÁFICO
LASAR SEGALL.







ENSAIOS

LASAR SEGALL E A PERSEGUIÇÃO AO MODERNISMO NA ALEMANHA E BRASIL

DANIEL RINCON CAIRES¹

“Esta é a história de um pintor cuja obra resume todas as atribuições da arte contemporânea.”
Waldemar George

Em seu ensaio sobre Lasar Segall (Vilna, 1889 – São Paulo, 1957), o crítico de arte Waldemar George captou, já em 1931, um dos traços mais marcantes da trajetória daquele artista: sua posição de partícipe nas diversas revoluções culturais que atravessaram a primeira metade do século XX². Segall teve um destino pessoal e profissional sinuoso, impulsionado por eventos e circunstâncias que o converteram num “eterno caminhante”. Pressionado para fora da Rússia czarista, com milhões de outros judeus que sofriam restrições e violências, Segall viveu na Alemanha e acabaria por radicar-se no Brasil. Em todas as etapas desse constante deslocamento, o artista deparou-se com tensões e rivalidades entre correntes estéticas. A arte de Lasar Segall, na forma e no conteúdo, registraria a postura do indivíduo diante dessas polêmicas.

Por suas decisões estéticas e políticas, Segall esteve na linha de frente de movimentos que propunham reorientações nos fundamentos da linguagem artística. Em muitas ocasiões, no Brasil e na Alemanha, foi perseguido e criticado por suas convicções e escolhas. Durante toda a sua vida experimentou a incompreensão por parte expressiva do público e da crítica. Foi apontado como mau pintor, rotulado subversivo e degenerado. Sofreu com o antisemitismo tanto na Alemanha quanto no Brasil.

A consagração unânime que sua obra encontra hoje ofusca a percepção, dificultando o reconhecimento dos percalços enfrentados. O mesmo se pode dizer da história “canônica” do modernismo no Brasil, que prefere ignorar – ou ao menos reduzir drasticamente – o papel da reação, fechando os olhos para a prolongada resistência às propostas modernistas por parte da crítica e de amplos setores do público. Essa negação ritual põe a perder a oportunidade de observar as articulações subterrâneas entre os polos em disputa e os interesses sociais e políticos mais amplos. Em especial, deixa-se de analisar com mais cuidado a natureza desse antimodernismo estético e suas variações no tempo e no

1. Setor de Pesquisa em História da Arte (SPHA); Museu Lasar Segall, Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM/MinC.

2. GEORGE, Waldemar. *Lasar Segall*. Paris: Le Triangle, 1931. Documentos do Arquivo Lasar Segall serviram como fonte para este trabalho; eles são referidos pelo número de tomo, composto pela sigla “als” seguida de 5 algarismos. Os itens que compõem o Arquivo Lasar Segall, bem como obras de arte e fotografias, podem ser visualizados no site no Museu Lasar Segall, na seção Acervos Integrados (Disponível em: <<http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca>>).

espaço. A simplificação caricata da reação, acompanhada da seleção arbitrária de alguns indivíduos ou grupos como responsáveis exclusivos por seu exercício – os nazistas na Alemanha, Monteiro Lobato no Brasil –, prejudica o reconhecimento da ancestralidade dessas ideias, bem como de sua extensa disseminação geográfica e social. A observação da trajetória de Segall, pontuada por tensões e marcada, em muitos momentos, por embates e atritos, ilumina esse período em que as propostas de renovação ainda eram marginais e incompreendidas.

“ATMOSFERA SUFOCANTE”

Lasar Segall, em busca de complementar sua formação e se tornar um artista profissional, chegou a Berlim em 1906, onde se viu imediatamente capturado por tensões que opunham tendências conflitantes. O regime estético oficial, sancionado pelo Império, procurava prevalecer sobre a arte praticada pelos introdutores da modernidade na Alemanha, ligados às ideias da Europa Ocidental, especialmente da França. Os polos desse embate podem ser personificados nas figuras do próprio *Kaiser* Guilherme II, que procurava exercer controle sobre o sistema das artes alemão, manejando o corpo de funcionários de museus e galerias públicas, e de Max Liebermann, expoente maior da arte cosmopolita na Alemanha, criador, com outros, da “Secessão de Berlim”, em 1898, desafio ao regime institucional fechado à modernização³.

Em 1907, Segall ingressou como estudante na Academia Imperial de Belas Artes, então dirigida por Anton von Werner, pintor favorito de Guilherme II. As descrições deixadas por Segall em suas recordações oferecem indícios do posicionamento do jovem estudante em meio às polêmicas que se desenrolavam:

“Em 1907 entrei na Academia de Belas Artes, que tinha o título pomposo de ‘Koenigliche Kaiserliche Akademische Hochschule fuer Bildende Kuenste’ [...]. A Academia era um edifício pretensioso, cheio de escadarias em mármore de toda espécie, dos quais emanava um frio glacial que se harmonizava perfeitamente com o espírito prussiano lá reinante, restritivo da menor veledade de liberdade artística. O ensino, sobrecarregado de regras acadêmicas, era tão exageradamente pedantesco como a própria aparência dos professores, os quais, ornados de bigodes marciais, que sobrepujavam os queixos rigidamente impressados em colarinhos de incrível altura, jamais envergavam outro traje a não ser o fraque, cartola e bengala. O *Kaiser*, que se interessava pelo que ele chamava de arte e que era responsável tanto pela arquitetura pomposa e fria do prédio como pelas diretrizes impostas ao ensino e à disciplina acadêmicas, dignava-se a honrar-nos às vezes com sua visita.

3. Um dos episódios mais ilustrativos da ingerência de Guilherme II foi o chamado “Caso Tschudi”, em 1908, em que o imperador tentou demitir o diretor da Galeria Nacional de Berlim, Hugo von Tschudi, justamente pela inclinação deste último pela aquisição de obras de impressionistas franceses; cf. PARET, Peter. The Tschudi affair. *The Journal of Modern History*, v. 53, n. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 589-618.

Militarmente alinhados, tínhamos então todos de gritar com vozes estentóricas 'Viva o *Kaiser*' em nossas diversas línguas de origem, para dar caráter mais 'espontâneo' a essas aclamações.

Hoje não entendo como é que pude aturar durante alguns anos essa atmosfera sufocante⁴.

Segall demonstra um posicionamento antagônico quanto ao estabelecido, que coincide em muitos aspectos com a ótica dos secessionistas. A Academia – nitidamente ligada ao regime imperial – aparece como um lugar em que a rígida disciplina impõe a repetição mecânica de um cânone ultrapassado e pedante, espaço que desaconselha o exercício da experimentação e da liberdade artística.

Fugindo desse ambiente que considerava retrógrado, Segall partiu em 1910 para Dresden, e aí se matriculou na *Obersklasse* (classe avançada) da Academia de Artes local⁵. Desde as obras mais antigas das quais se tem conhecimento, Segall demonstrou alinhamento com as tendências pictóricas mais progressistas de seu tempo. As exposições que realizou no Brasil, em 1913, permitem um vislumbre das tendências estéticas que, nessa altura, dirigiam sua produção⁶.

Nos anos finais da Primeira Guerra Mundial, o clima cultural sofre intensas transformações na Alemanha; o regime imperial cambaleava diante da derrota iminente, abrindo espaço para o crescimento de tendências alternativas, na cultura e na política. Observa-se o primeiro surto de popularidade da arte expressionista. Nessa altura, inspirado pelas traumáticas experiências dos judeus da Europa Oriental, Segall produziria algumas obras de feição experimental, que expôs no Salão de Outono da Associação de Artistas de Dresden⁷. Em 1918, e especialmente após a Revolução de Weimar⁸, Segall passa a se identificar como expressionista, junta-se a outros artistas de vanguarda, forma grupos, exhibe, publica gravuras em revistas e acaba por ingressar numa ampla rede de partidários da nova estética que se estende por cidades em todo o território da Alemanha. Torna-se reconhecido como expoente de sua geração, e vê suas obras ingressarem em coleções públicas e particulares.

A sintonia entre a vanguarda estética e a República se traduziria na ruptura das resistências que até então haviam dificultado o ingresso de obras modernas nos museus públicos da Alemanha. As coleções se abrem aos artistas de vanguarda, e em toda parte se formam "seções modernas". O Museu Municipal de Dresden, por exemplo, iria adquirir sua primeira obra da "arte

4. SEGALL, Lasar. Minhas recordações. In: *Lasar Segall – Textos, depoimentos, exposições*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993; p. 12.

5. As informações sobre a vida escolar de Segall em Dresden foram recolhidas por Cláudia Valladão de Mattos nos livros de registro da própria Instituição (cf. MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo: o período alemão de Lasar Segall (1906-1923)*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2000; p. 10). Joan Weinstein atesta a inclinação cultural mais progressista de Dresden, quando comparada a Berlim: a Academia de Dresden abriu-se ao impressionismo e mantinha uma relação amistosa com a vanguarda local; em suas exposições entravam regularmente obras de expressionistas, cf. WEINSTEIN, Joan. *The End of Expressionism – Art and the November Revolution in Germany, 1918-19*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990; p. 109.

6. O próprio Segall despreveria os quadros que expôs no Brasil em 1913 como "obras de um modernismo moderado"; Vera d'Horta fala em obras impressionistas e pós-impressionistas "que já traziam a marca de seu vigor" (cf. BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984; p. 49). Um crítico de São Paulo qualificou o pintor como "impressionista violento". Segall defenderia, mais tarde, que em 1913 havia trazido ao Brasil obras de cunho expressionista; com tal afirmação, ele pretendia provar que sua exposição teria sido a primeira de arte moderna do Brasil. Outros estudos lançam dúvidas sobre essas afirmações, situando um pouco mais tardiamente a produção expressionista de Segall.

7. Em suas memórias, Segall diria que a necessidade de dar forma visual à violência contra os judeus o forçou a abandonar a fidelidade à natureza, permitindo que a emoção ditasse as formas, distorcendo-as: "Senti que as formas da natureza nada me diziam, que apenas as formas do meu universo importavam. Veio-me o anseio de produzir uma composição, *Pogrom*. Enquanto trabalhava, veio-me de repente um impulso de figurar as casas chorando. Senti que as casas, assim como os homens, eram testemunhas do Pogrom. Desenhei uma rua com casas tortas, e um homem que era tão alto quanto as casas de três andares. Renunciei a todas as proporções e perspectivas. Tudo isso era supérfluo. Minha experiência era muito forte, e eu necessitava me afastar de todas as regras e criar livremente" (Fragmento de texto autobiográfico escrito por Lasar Segall – ALS 05654. Referência bibliográfica a essa exposição pode ser encontrada em LÖFFLER, Fritz; BERTONATI, Emilio; von WALDEGG, Joachim Heusinger. *Dresdner*

Sezession, 1919-1923. Munique: Galleria del Levante, 1977; referências documentais a essa exposição e os títulos das obras aparecem num texto sem indicação de autoria intitulado “Dresdner Brief” (Correspondência de Dresden), publicado no periódico *Kunstchronik Kunstmarkt – Wochenschrift für Kenner und Sammler* n. 2, 1916/1917, de Leipzig, 6 de outubro de 1916, à página 108. As gravuras exibidas eram *Nachdem Pogrom* (Depois do Pogrom), *An den frischen Gräbern* (Frente às sepulturas recentes) e *Die unschuldigen Opfer* (As vítimas inocentes). Para Erhard Frommhold, a seleção dessas obras tinha uma finalidade estratégica: seria parte dos esforços de guerra, numa “tentativa deliberada de incitar a população judaica a se rebelar contra a dominação czarista”; cf. FROMMHOLD, Erhard. *Lasar Segall and Dresden Expressionism*. Milão: Galleria del Levante, 1976.

8. Levante popular que ocasionou a deposição do Kaiser Guilherme II e o fim do regime imperial na Alemanha, instaurando em substituição uma república parlamentar.

9. Carta de Paul-Ferdinand Schmidt a Lasar Segall, de 30 de outubro de 1919 (ALS 00285); tradução de Wolfgang Pfeiffer.

10. Um estudo compreensivo sobre a gênese e desenvolvimento da *Deutsche Kunstgesellschaft* e sua profunda penetração na vida cultural alemã nos anos 1920 e 1930 pode ser encontrado em CLINEFELTER, Joan L. *Artists for the Reich – Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*. Oxford/New York: Berg, 2005. – A citação é da página 13.

nova” apenas no final de 1919: trata-se de *Eternos caminhantes*, óleo sobre tela de Lasar Segall⁹.

O período republicano, portanto, foi o momento em que a arte de vanguarda alemã se tornou hegemônica. Mas, ao lado desse fenômeno, fermentava uma reação que se organizava e exercia pressão, e que acabaria obtendo vitórias na disputa por espaço no cenário cultural. Desde o final do século XIX até a ascensão dos nazistas (1933), ainda que o modernismo estético obtivesse cada vez mais espaço nos museus, galerias e coleções particulares, exercitava-se uma retórica antimoderna que, com o fim da República, experimentaria um curto predomínio. Retomando alguns aspectos do discurso de Guilherme II, tais argumentações amparavam-se fortemente na xenofobia. As correntes estéticas modernas eram tidas por inconvenientes porque ameaçavam contaminar a cultura nacional. A leitura da modernidade como fruto de desvios psíquicos e a acusação de que algumas raças traziam uma propensão maior para a incursão nesses distúrbios seriam desenvolvidas por críticos ligados a esse segmento. Articulados à ancestral tradição reacionária eles colocariam sobre a arte o peso de ser o meio de regenerar – ou de pôr a perder de vez – a Alemanha.

Uma figura central no desenvolvimento do discurso antimoderno embaçado na concepção racial de arte foi Bettina Feistel-Rohmeder. Ela fundaria em 1920 a “*Deutsche Kunstgesellschaft*” (Sociedade de Arte Alemã), na mesma cidade de Dresden em que atuavam Segall e seus colegas expressionistas. A doutrina da Sociedade fundamentava-se na concepção de que a arte de um povo está ligada à raça, de forma biológica e inescapável, e que a arte moderna é antigermânica, representando uma conspiração estrangeira capaz de aniquilar a cultura nacional; aliava a isso o antissemitismo e a ojeriza à democracia. Dizia haver uma conspiração, conduzida pelos agentes judeus infiltrados no comércio de arte e na imprensa, com finalidade de destruir o caráter nacional por meio da inserção da cultura estrangeira. Para os membros da Sociedade, o suposto monopólio judeu sobre os canais de distribuição e divulgação da arte forçava os artistas nacionais a ceder às exigências e se adaptar às formas exógenas. A Sociedade desejava criar estruturas que permitissem a aglutinação de artistas, público e críticos ligados à “verdadeira” essência germânica, configurando uma “arma na batalha pela alma da Alemanha”¹⁰.

Entre 1933 e 1937, o governo nazista hesitou, indeciso sobre o regime estético oficial a ser adotado. No interior do próprio partido haviam correntes antagônicas. Joseph Goebbels encabeçava o movimento que defendia

a adoção de um “Expressionismo Nórdico”, um modernismo “racialmente puro”, expurgado de judeus, estrangeiros e dissidentes políticos, e que teria como artista símbolo Emil Nolde¹¹. Outra corrente, liderada por Alfred Rosenberg, propunha a adoção de uma doutrina bastante similar à da Sociedade de Arte Alemã, enfatizando a necessidade de afastar em definitivo as correntes de vanguarda do cenário cultural. A decisão foi tomada em 1937: a arte moderna foi oficialmente referida como “degenerada”, e lançou-se uma ação contra ela. Mais de 16 mil itens foram confiscados de museus públicos¹²; uma seleção deles passou a ser apresentada como “documentos comprobatórios” da decadência do período republicano em exposições itinerantes que atraíram enormes multidões. Um terço das obras confiscadas foi destruído.

Segall já se encontrava longe da Alemanha no momento da ascensão dos nazistas. Suas obras não tiveram a mesma sorte. Todos os cerca de 50 quadros que integravam coleções públicas na Alemanha foram confiscados, entre julho e outubro de 1937. Muitos, entre eles *Eternos caminhan-tes*, foram inseridos em diversas edições das exposições difamatórias¹³.

“ALUCINAÇÃO VISUAL”

As propostas das vanguardas estéticas que após um período de indefinição terminológica receberam no Brasil o rótulo de “modernistas”, encontraram de imediato uma barragem hostil de invectivas que se nutriam das mesmas fontes da retórica nazista¹⁴. Lasar Segall, radicado no Brasil em fins de 1923, logo encontraria versões brasileiras dos refratários à modernidade. Já em 1924, quando realiza algumas exposições de sua produção mais recente, Segall vê estampadas nos jornais da capital paulista as mesmas acusações que recebiam os expressionistas do outro lado do Atlântico. Mário Guastini, que desde o começo da década dedicava-se sistematicamente a atacar as propostas dos modernistas¹⁵, fulminou as obras de Segall num texto intitulado “Alucinação visual”. No artigo, afirmava estar diante de um caso patológico. Frente à arte do russo, o espectador

“[...] sente estar na presença de um mórbido... Na pintura de Segall nada há de humano. A proporção não existe, a anatomia nunca existiu, a cor, nas suas variadas combinações, está ainda por ser criada. A arte para ele está na aproximação berrante do amarelo com o vermelho e do preto com o violeta... Apenas o contraste violento. O resto consiste numa cabeça de um metro de circunferência, bueiros à guisa de olhos, taturanas feitas cabelo, tronco de dez centímetros,

11. Uma análise da tentativa fracassada de construção da imagem de Nolde como artista-símbolo da Alemanha sob os nazistas encontra-se em FULDA, Bernhard; SOIKA, Aya. Emil Nolde and the National Socialist Dictatorship. In: PETERS, Olaf (Ed.) *Degenerate Art: the Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. New York: Neue Galerie New York, 2014, p. 186-195.

12. Alguns estudos mais recentes afirmam que o total de itens confiscados é superior a 21 mil (cf. PETROPOULOS, Jonathan. From Lucerne to Washington D.C. – „Degenerate art” and the question of restitution. In: PETERS, Olaf (Ed.) *Degenerate Art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*. New York: Neue Galerie New York, 2014. p. 282-301 e HOFFMANN, Meike. Die langen Schatten der Vergangenheit – eine kritische Betrachtung von Hildebrand Gurlitt Lebensweg. In: Kunstmuseum Bern. *Bestandaufnahme Gurlitt – “Entartete Kunst” – Beschlagnahme und verkauft*. BERN: Hirmer, 2017, p. 16-27.

13. O número de obras de Lasar Segall inseridas na primeira edição da exposição oficial *Arte degenerada*, em Munique, 1937, é registrado em BARRON, Stephanie (Org.). *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991; p. 351. Segundo esta fonte, teriam sido incluídas três pinturas a óleo (*Eternos Caminhan-tes*, *Dois Seres* e *Viúva*), duas gravuras e um álbum não identificado contendo 6 páginas, o que totaliza 6 obras. Considerando-se que este álbum é proveniente do Museu de Breslau, parece seguro afirmar que se trata de *Bubu*, que fazia parte do acervo daquela instituição.

14. Ainda no século XIX, Oscar Guanabari acusou a pintora simbolista argentina Diana Cid de incorrer numa arte similar à praticada pelos loucos; em 1917, registrou-se a famosa censura de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti. Sobre os atritos entre Guanabari e as vanguardas estéticas, ver GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabari-no: artes plásticas no século XIX*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

15. Guastini atuava na direção de periódicos, como o *Jornal do Commercio* e o *Estado de São Paulo*, e publicava crônicas e críticas culturais, que foi reunindo em volumes ao longo da vida. A série que dedicou ao combate às novas correntes estéticas dos anos 1920, escrita sob o pseudônimo Stiuinirio Gama, foi coligida num volume editado em 1926, intitulado *A hora futurista que passou*. A Semana de Arte Moderna foi repetidamente desdenhada por ele, sendo referida em seus textos como “semana de humorismo literário e pictórico” ou “semana teratológica”.

pernas de cinco, pés de cinquenta, braços de metro e meio... Estes: um, estrepado no ombro ou coisa que o valha; outro, na cintura de fantoches..."¹⁶.

Depois de pôr em dúvida a sanidade do pintor, perguntando-se se não seria ele um sujeito que enxergava as coisas assim, "um paranoico com alucinações visuais", o crítico concluiria que tudo não passava de troça: "[...] Segall sorri ante a estupidez daqueles que perdem tempo a examinar os seus atentados; sorri dos habitantes desta terra retrógrada". Além disso, acusa o pintor de ser um extremista político: "Não podendo ser Lenin em sua terra, não podendo arregimentar seus patrícios para a demolição da antiga Rússia dos Czares, o sr. Lasar Segall faz maximalismo na sua pintura, transformando-se em Comissário do Povo para a Arte de Pintar Abortos..."¹⁷.

Segall procurou se defender, aproveitando a ocasião que oferecia o senador Freitas Valle, que o convidara para ministrar uma conferência na Vila Kyrial em junho de 1924. Antes da leitura de "Sobre arte"¹⁸, foi proferido um pequeno preâmbulo, em que se teciam comentários à má recepção das propostas estéticas de Lasar Segall por parte do público e da crítica¹⁹. Apesar de reconhecer que alguns haviam "compreendido em silêncio", afirmou que "a maioria fez uma ideia falsa" sobre os trabalhos:

"[...] alguém escreveu num jornal que, ao ver meus quadros, recordou-se da visita que fizera ao estabelecimento de Juqueri. Enquanto os hóspedes daquela casa pareceram-lhe gente normal, os meus quadros fizeram-lhe a impressão de trabalhos de louco. Ele mediu estes quadros com um metro padrão universalmente adotado e acredita ter diagnosticado a doença como bom psicólogo"²⁰.

Outros, continuou o preâmbulo, tomaram o pintor por um trocista, ou pior, por charlatão. Para Segall, enfim, havia incompreensão por parte do público em relação às propostas da arte moderna, o que levava as pessoas a considerar as novas tendências "sintomas de degeneração ou doença nervosa, a não ser que os artistas zombem do público"²¹. A constatação de Segall faz ver que, no geral, pairava ainda sobre a arte de vanguarda, em São Paulo, a mesma interpretação feita por Lobato, em 1917, por ocasião da exposição de Anita Malfatti: seria fruto da loucura, resultado de um gracejo inconsequente ou puro charlatanismo.

Entre 20 de dezembro de 1927 e 19 de janeiro de 1928, Segall manteve nova exposição em São Paulo. Apesar de muito elogiada por Mário de Andrade,

16. GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou e outros escritos*. São Paulo: Boitempo, 2006.

17. *Idem*, p. 46-47.

18. A conferência foi redigida em russo e traduzida para o francês e, depois, para o português. Segall, que devia ter pouco traquejo com a língua portuguesa, entregou a Mário de Andrade o texto a ser lido perante a audiência. As impressões sobre o evento foram registradas pela primeira esposa de Segall, Margarete, numa carta escrita em 20 de junho de 1924 (ALS 08932). O texto lido na conferência foi posteriormente publicado na *Revista do Brasil*, v. 25, n. 102, junho de 1924.

19. Esse discurso introdutório foi registrado no documento ALS 05760.

20. ALS 05760, f. 1.

21. *Idem*.

numa série de artigos publicados no *Diário Nacional*, a mostra foi palco de algumas manifestações de desagrado. No dia 17 de janeiro, “um tolo incon-fessável foi à exposição do pintor Lasar Segall e, aproveitando um momento de ausência do guarda da exposição, estragou uma das obras expostas, o *Auto-Retrato n. 2*, furando-lhe os olhos”²². O jornal *Il Moscone*, semanário ítalo-paulistano humorístico e ilustrado, atacou a exposição. Para o redator, incomodava sobretudo que Segall, ao pretender pintar o Brasil, o fizesse re-presentando figuras de negros, quando poderia ter escolhido qualquer um dos 38 milhões de habitantes brancos²³.

Diante da incompreensão, Segall decidiu publicar uma série de artigos intitulados “Arte e público” nas páginas do *Diário Nacional*, a partir de 29 de maio de 1928. Nos textos, tentava justificar o abandono das convenções da pintura. Dirigindo-se aos amantes da arte que ainda se mostravam ape-gados aos cânones do passado, e que buscavam nos quadros a satisfação do “assunto bonito, sem formas, sem força de criação”, instava para que se abrissem à arte do tempo presente, desligando-se da exigência da fide-lidade às velhas regras de anatomia e perspectiva²⁴. O texto de Segall tinha um tom pessimista, traduzindo no final uma crença na impossibilidade de alterar o gosto do público. Lamentava a falta de reconhecimento dos es-forços de artistas comprometidos com a pesquisa, com a busca de novas soluções expressivas, mais adequadas ao seu tempo. Censurava o público que acusava a arte moderna de ser “‘selvagem’, ‘infantil’, ‘psicopática’, ‘re-clame’, ‘brincadeira de mau gosto’, etc.”²⁵. Reiterava o argumento de que a arte deve se ancorar nas visões interiores do artista, desobrigada das amar-ras da tradição ou da fórmula. Apelava aos críticos, afirmando que é sempre necessário que as novas propostas estéticas se façam acompanhar de pala-vras explicativas e orientações, sobretudo naquela altura, em que se notava uma inédita incompreensão por parte do público. No final, o artista deixava a decisão nas mãos do público:

“O principal é que sejamos verdadeiros para conosco, que a nossa arte seja a verdadeira expressão de nosso tempo, de nossa história, do nosso destino. O principal é que nossa arte aja sobre ‘nós’, que ‘nós’ estejamos em contato com ela, já que ela nasce em nós e nos manifesta. Queremos nós nos envergonhar do nosso próprio Eu? Não seria isso uma vergonha e sinal de pobreza nossa se nossa arte devesse levar o selo de uma época passada, um selo falsificado? O público mesmo que decida”.

22. *Diário Nacional*, Vandalismo mórbido?, 18/1/1928, p. 3.

23. *Il Moscone*. Le porcherie di Lasar Segall, ano IV, n. 39, p. 11.

24. *Diário Nacional*, Arte e público, 29/5/1928, p. 2.

25. *Diário Nacional*, Arte e público, 16/10/1928, p. 7.

De todo modo, a incompreensão do público brasileiro parece ter pesado na decisão de Segall, que no final de 1928 empreendeu uma nova migração, fixando-se em Paris, onde residiria até 1932²⁶.

“OS FINS SECRETOS DA SPAMOLÂNDIA”

Ao retornar ao Brasil, Lasar Segall une-se a intelectuais e artistas em São Paulo e funda a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), no final de 1932. Sua intenção era a de disseminar o interesse pela arte moderna entre um contingente maior do público²⁷. A SPAM realizou conferências, concertos e exposições entre os anos de 1933 e 1934. Os grandes bailes, cuja decoração exuberante era planejada e dirigida por Segall, estão entre os empreendimentos mais célebres da Sociedade. Não demorou, no entanto, para que essa iniciativa também fosse alvo de críticas carregadas de xenofobia, que mal escondiam o antisemitismo.

José Bonifácio de Souza Amaral publicou uma longa diatribe contra a SPAM na Seção Livre do *Diário Popular* de 20 de fevereiro de 1934. Intitulada “Os fins secretos da Spamolândia”, acusava essa Sociedade de ocultar interesses escusos. Para ele, tratava-se de um conluio internacional visando corromper os costumes da família paulistana. Amaral afirmava que a SPAM seria composta por “estrangeiros de nacionalidade um pouco incerta”, e exigia que a polícia impedisse as atividades da Sociedade.

A própria SPAM se dividiu internamente. Segundo depoimentos colhidos por Vera d’Horta, formou-se um subgrupo que abriu uma “guerra surda” contra os “judeus”, desalojando as pessoas assim identificadas das posições de comando da SPAM e, por fim, causando o encerramento das atividades da Sociedade²⁸. Na interpretação de d’Horta, esses episódios provocaram o recolhimento definitivo de Segall, que não voltaria mais a se envolver em projetos culturais coletivos no Brasil.

“PROPAGANDA COMUNISTA PELA ARTE”

Na década de 1930, os debates em torno das correntes estéticas ganham contornos decididamente políticos. A arte moderna, da qual Segall era um dos praticantes mais fiéis, passa a ser identificada como manifestação de um posicionamento político alinhado à esquerda. A aproximação entre modernismo e “subversão política” podia ser notada anteriormente, como nos mostra o ataque de Mário Guastini a Lasar Segall em 1924, mas é na década de 1930, com o acirramento da polarização política, que a ênfase nessa associação se aprofunda²⁹.

26. Numa série de cartas do amigo alemão Friedrich Maron, ele também artista e emigrado para o Brasil em 1924, aparece o lamento mútuo pela tímida recepção do público brasileiro quanto às propostas de artistas ligados às correntes de vanguarda. Nos documentos ALS 00589, ALS 00637, ALS 00739, entre outros, Maron informa sobre os maus resultados de suas exposições em Curitiba e São Paulo; na carta registrada sob o número ALS 00957, Maron refere-se ao fracasso brasileiro como estímulo para a nova migração do amigo: “A Europa vai certamente ser recompensadora para você. Desejo a você, de qualquer forma, mais sucesso em Paris do que aqui”.

27. BECCARI, Op. cit. p. 84.

28. BECCARI, Op. cit. p. 103.

29. Segundo Rafael Cardoso, essa noção se consolidou especialmente a partir de 1935, na esteira do movimento que ficaria conhecido como Intentona Comunista; cf. CARDOSO, Rafael. Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correio da Manhã (1924-1937). *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 172, jan.-jun. 2015, p. 335-365.

Como reflexo dessa compreensão sobre a arte moderna, o DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social) manteve, nas décadas de 1930 e 1940, uma estreita vigilância sobre os indivíduos ligados às “ideias avançadas”. Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro, a ação do DEOPS era regida pela “lógica da desconfiança”, que considerava “os intelectuais e artistas identificados com as ideias de vanguarda [...] *a priori*, ‘suspeitos da prática de sedição’”³⁰. A perseguição visava “aqueles que atentavam contra a estabilidade das elites dominantes”; buscava “bloquear a heterogeneidade de pensamento procurando silenciar aqueles que eram ‘potencialmente perigosos’”³¹.

Lasar Segall foi investigado pelo DEOPS, que produziu um dossiê com informações sobre suas supostas atividades políticas. Dentre os papéis que compõem sua ficha, destaca-se o texto apócrifo “Propaganda comunista pela arte”. Nele ficam claras as influências do pensamento fascista, resultando até mesmo num elogio às ações dos líderes dos países do Eixo:

“A arte é sempre social como expressão da vida. Uma vez concretizada influi sobre a sociedade, principalmente nos períodos instáveis. E reconhecendo esse seu grande valor é que levou Hitler a determinar na Alemanha a volta da arte nacional e tradicional germânica, dando combate aos avanguardistas da pintura e aos modernistas da arquitetura que desnacionalizando a arte visavam implantar a desordem na sociedade. Verificou-se aí que as questões políticas se associavam às artísticas para combater a desordem a anarquia a revolução cega o incógnito e o empirismo. Na Itália, Mussolini tem especial atenção para as artes em geral protegendo-as amparando-as e disseminando-as por toda a Itália. E no Japão recentemente está havendo o retorno às antigas tradições abandonando os japoneses as vantagens da técnica ocidental. E que agora como nunca a arte está sendo reclamada para cumprir sua missão evangélica e purificadora no meio árido em que atravessa o mundo de hoje”³².

Não falta ao texto o laivo antissemita. Denuncia-se “o plano oculto dos judeus-comunistas de pretenderem destruir uma das colunas mais sólidas e nobres da nossa civilização ocidental-cristã que é a arte tradicional latina”.

No início da década de 1940, a posição de alguns setores do governo Vargas modificou-se, numa reacomodação aos acontecimentos mundiais³³. A arte de Lasar Segall, que até então merecera desconfiança e monitoramento clandestino, acabaria sendo promovida por esse mesmo governo. Documentos do Arquivo Lasar Segall indicam que partiu do próprio artista a iniciativa

30. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A arte de Lasar Segall. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e judaísmo na arte de Lasar Segall*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004; p. 51.

31. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Coleção histórias da repressão e da resistência. In: ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. *O risco das ideias: intelectuais e a polícia política (1930-1945)*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2006; p. 14.

32. “Propaganda comunista pela arte”; Prontuário do nº 51.749, de Lasar Segall. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS/SP. O texto não possui indicação da data de produção; Maria Luiza Tucci Carneiro estima que tenha sido escrito por volta de 1939; cf. CARNEIRO, 2004, p. 67.

33. O regime de Getúlio Vargas manteve uma política dúbia com o universo cultural brasileiro. Por um lado, exerceu a repressão, a espionagem, a prisão e a censura, procurando eliminar as narrativas daqueles que perturbavam a imagem oficial que se tentava construir. Ao mesmo tempo, fez concessões e aliança com alguns dos intelectuais mais destacados do país. A criminalização das manifestações políticas proletárias representava a faceta coercitiva de uma estratégia maior: havia também espaço para empreendimentos propositivos, que se traduziam no fomento a uma série de manifestações culturais consideradas adequadas. Em conjunto, faziam parte de um interesse ambicioso, de reelaborar a identidade nacional. Lasar Segall experimentaria os dois lados dessa política bicéfala. A aproximação entre intelectuais e o Estado getulista gerou uma grande quantidade de estudos que analisam a natureza dessas relações; considera-se neste texto em especial os escritos de PÉCAUT, Daniel. A geração dos anos 1920-40. In: PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1998 e LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000. Para Helena Bomeny, essa associação foi possível graças à compreensão, por parte dos intelectuais progressistas em atividade naquela altura, de que a Revolução de 30 significava a possibilidade de renovação do país, pondo fim ao sistema oligárquico em vigência e, principalmente, aparelhando o Estado para a atuação em terrenos em que até então se omitira, como a Educação e a Cultura; cf. BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2001; p. 16-17.

34. O jornal *A Manhã* de 29 de abril de 1942 afirmava que o convite para a exposição viera do próprio ministro Gustavo Capanema; os documentos do ALS, no entanto, sugerem o contrário.

35. ALS 02407. O Ministério tinha a intenção de realizar a exposição ainda em 1942; em duas ocasiões, Segall foi instado a definir a data e declarou publicamente que estrearia em setembro de 1942 (o jornal *A Manhã* de 29 de abril de 1942 até anunciou a exposição para essa data). No final, acabou decidindo que a exposição seria realizada em maio de 1943. Comunicado sobre a decisão, Drummond reitera a intenção de acolhimento do Ministério, afirmando que a exposição seria “recebida e estudada com toda a atenção que merece”; na mesma carta, prediz que o ano de 1943 “será por certo tão cheio de coisas grandes e terríveis, mas necessárias”; cf. ALS 02450.

36. Sobre as exposições antifascistas no contexto da Segunda Guerra, ver o texto de Helouise Costa neste catálogo.

de realizar uma exposição sob os auspícios do Ministério de Gustavo Capanema³⁴. No final do ano de 1941, Segall escreveu a Carlos Drummond de Andrade propondo uma exposição de seus trabalhos no Rio de Janeiro. A carta de Carlos Drummond de Andrade acenando positivamente para a iniciativa da exposição tardou, sendo redigida apenas em 7 de março de 1942. Informava que a mostra pretendida já estava acertada, e que deveria ocorrer ainda em maio de 1942³⁵.

Entre a proposta de Segall, em fins de 1941, e a resposta oficial do Ministério, aceitando acolher a exposição, fatos decisivos tinham se desenrolado, tornando insustentável a neutralidade tensa que o governo Vargas mantivera em relação ao conflito em andamento no mundo. Desde o final de 1941, quando os EUA declararam guerra ao Eixo, acordos comerciais e militares faziam o Brasil pender para o campo dos aliados. Em fevereiro de 1942, após o rompimento das relações diplomáticas com os países do Eixo, navios brasileiros foram torpedeados na costa do Atlântico, em ataques atribuídos a submarinos alemães. A ampla repercussão na imprensa provocou uma intensa mobilização da opinião pública, que levaria definitivamente ao alinhamento do Brasil com os países aliados e à declaração de guerra ao Eixo, em agosto de 1942. Ainda que os indícios apresentados não permitam articular de modo indiscutível o acolhimento da exposição de Segall a essa nova situação geopolítica, a aproximação entre o artista e o governo era bastante significativa em meio a esses acontecimentos. A exposição de Segall seria seguida por uma de Candido Portinari, no mesmo Museu Nacional de Belas Artes, também patrocinada pelo Ministério de Gustavo Capanema. Tais eventos, que sinalizavam uma aproximação oficial do Governo com a estética modernista, tinham um significado político muito claro nesse momento; diversas outras exposições viriam a ocorrer nesse contexto de mobilização antifascista, até 1945. A arte moderna tinha neles um papel de destaque, simbolizando as correntes democráticas, progressistas e antifascistas³⁶.

A exposição de Segall marcaria um paroxismo na polarização que opunha modernistas e refratários. Nessa altura, o tom político da contenda tornou-se agudo. Essa exposição foi entendida pelos contemporâneos como parte dos esforços antifascistas. Pelos temas das obras, pela própria forma “modernista” da linguagem pictórica apresentada, a exposição foi vista como uma declaração de valores. Além disso, feita sob proteção oficial, demonstrava sintonia entre modernismo e Estado.

Essa percepção se apreende na própria reação dos elementos alinhados ao pensamento fascista, que logo após a inauguração da mostra iniciaram uma série de ataques pela imprensa, em violentas diatribes veiculadas pelo jornal *A Notícia*. Escudados, quase todos, sob pseudônimos, os críticos incorriam em retórica similar à dos nazistas na tentativa de desclassificar a arte moderna. Repisaram os argumentos de que seria uma vertente estética imoral, oriunda de morbidades psíquicas, daninha ao “espírito nacional”, criminosa, fruto de incapacidade técnica disfarçada em ousadia, parte de um plano de dominação comunista etc. Reapareceu nos textos o elemento antissemita, na referência constante e carregada de intenções escusas à origem judaica de Segall³⁷. A resposta, na forma de desagravos publicados pelos mais destacados intelectuais em atividade no Brasil, confirma o significado político da mostra.

“A ARTE POLÍTICA É PASSAGEIRA”

Lasar Segall sempre se declarou contrário a permitir que as tensões políticas ditassem a feição de suas obras. Já em 1923, fazia considerações sobre a relação ideal entre arte e política. Em carta a seu irmão Oscar, Segall admoestava alguns de seus colegas demasiadamente empolgados com as perspectivas de mudança social em andamento na Alemanha. Segundo ele, permitiam que suas obras fossem contaminadas em excesso pelo “real”:

“Arte não é política, arte política é uma narrativa, é agitação, é tendência, é apenas um meio para um objetivo. Arte reside na concepção, e não na narrativa. [...] Aparecem artistas tendenciosos na Alemanha, alguns com grande êxito; eles são festejados e considerados importantes, também pelos operários. Tem isso algo a ver com arte? Não, porque na arte a criação, a forma, devem estar acima do conteúdo. O conteúdo é apenas estímulo, e deve inspirar a fatura de uma grande forma; deve-se observar apenas a forma, sem se deter no conteúdo. A arte política é passageira, perde-se na narrativa e merece ser observada apenas como um documento histórico de seu tempo”³⁸.

Mesmo assim, Segall jamais deixou de se manifestar politicamente em sua arte, ainda que preservasse, conforme seus princípios, a “arte pura”, ou seja, a “criação acima do conteúdo”. Em suas “discordâncias cordiais” com Kandinsky, Segall declarava-se incapaz de ser indiferente aos problemas do mundo, “[...] com os quais todos nós, querendo ou não, estamos estreitamente

37. Sobre a campanha contra Segall no jornal *A Notícia*, ver o texto de Annateresa Fabris neste catálogo.

38. ALS 00486, Carta de Lasar Segall (Berlim) para seu irmão Oscar Siegel (São Paulo), 19 de fevereiro de 1923. Arquivo Lasar Segall.

39. Apud D'HORTA, Vera. Discordâncias cordiais: a correspondência entre Kandinsky e Segall. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFC-UNICAMP, 1994, p. 203-226; p. 205. Com essa afirmação, segundo Vera d'Horta, Segall emitia uma sutil admoestação à atitude de Kandinsky, que se declarara capaz de isolar-se do mundo em seu ateliê, "considerando os problemas da arte como mais importantes do que os fatos do mundo".

40. "Segall, a arte pura e o homem do povo", reportagem de Dalcídio Jurandir, revista *Diretrizes*, ano IV, n. 154, 10/6/1943, p. 6-7.

41. *Idem*, p. 6.

ligados e dos quais somos, infelizmente, como pessoas e como artistas, completamente dependentes"³⁹.

Em meio às fortes polarizações desse período, e diante das inomináveis violências que se testemunhava diariamente, Lasar Segall parece ter encontrado uma forma de manifestação política que não feria seus princípios estéticos em sua grande exposição de 1943. O modelo de atuação do artista foi captado pelo redator da revista *Diretrizes*, Dalcídio Jurandir, que entrevistou o pintor diante das obras expostas⁴⁰. Segall evitou comentar os ataques que recebia, e defendeu a atemporalidade de suas obras, mesmo diante de quadros que, conforme o redator, sugeriam uma relação imediata com a situação vivida. Entre as obras expostas, o grande *Navio de emigrantes* era uma das que pareciam oferecer ligações muito evidentes com a situação mundial. Para o repórter,

"o quadro é profundamente social, traz um denso realismo tirado dos navios que traziam emigrantes da Europa. Um visitante que viera da África em terceira classe no meio de refugiados espanhóis, entre dezenas de mulheres que perderam os maridos, irmãos e pais na guerra civil desencadeada pelo fascismo na Espanha, declarou-nos que ali estava toda a exatidão da viagem que fez, a realidade era flagrante".

Segall o queria atemporal. Declarou que a obra, concluída em 1941, tinha uma gênese longa. A ideia surgira em 1921: "Daí em diante o tema dominou-me inteiramente. Quantos estudos fiz. Desenhos, observações, viagens. Uma coisa eu lhe digo: esse quadro não corresponde a uma época, a um limitado drama social. Não há nenhuma intenção política imediata, nem fixa uma cena realista"⁴¹. Amálgama de intuições obtidas ao longo dos anos em suas observações, o quadro era para Segall um símbolo da esperança presente no instante incerto entre duas terras; não havia reportagem em seus quadros, afirmou ao jornalista. Mas isso não impedia leituras mais concretas, ligações com situações vividas recentemente.

Mesmo diante de *Pogrom*, quadro que exibia clara referência à perseguição aos judeus, empreendida naquele momento pelos nazistas, Segall defendia a atemporalidade:

"'Pogrom' é um acontecimento real. O que me toca, porém, na minha vida artística, é o essencial que posso tirar desse acontecimento. São coisas além do que

vejo e apalpo. Nesse quadro vê-se, aliás, um acontecimento simbólico, desde as primeiras matanças de inocentes, sejam judeus ou não. Pode ser uma imediata acusação ao nazismo, mas nunca uma ilustração. Há aí um instante eterno⁴².

“*Guerra*”, onde, segundo o jornalista, “se fixa um movimento histérico de destruição, a vontade de destruir revelada em cores e linhas, tudo sugerindo também o nosso protesto e a nossa revolta”, é igualmente tratado por Segall como um elemento pleno em si mesmo, independente de qualquer citação à realidade exterior: “Ali não se pode encontrar uma cópia, uma fotografia, mas uma criação. [...] O que há são formas equilibradas dentro de uma composição”⁴³.

A insistência de Segall no caráter atemporal de suas obras era coerente com seu pensamento sobre arte. Por mais que insistisse na “forma acima do conteúdo”, e que negasse a citação às situações que o cercavam mesmo nos quadros em que isso parecia mais evidente, a exposição de 1943 foi efetivamente política. Segall parece ter alcançado o significado político sem abrir mão de seus princípios estéticos. Na opinião de Dalcídio Jurandir, Segall teria conseguido “incluir o imediato, aceitar os problemas objetivos, dominá-los, dar-lhes a grandeza de uma verdadeira obra de arte”.

Afinal, a observação da trajetória de Lasar Segall aponta que a “vitória” do modernismo foi seguida por uma reescrita da sua trajetória, realizada pelos próprios vencedores. Nessa narrativa triunfante, minimizou-se a importância dos opositores, ao ponto de criar a impressão de que eles eram uma minoria retrógrada em meio a um mar de aclamações. O caso de Lasar Segall, no entanto, parece indicar que o caminho foi muito mais árduo e prolongado.

42. *Idem*, p. 7.

43. A obra “*Guerra*” atualmente se encontra no acervo do *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* (MASP).

A EXPOSIÇÃO DE 1943: SEGALL E A CAMPANHA DE A NOTÍCIA¹

ANNATERESA FABRIS

Se Mário de Andrade, em 1924, havia encontrado no expressionismo de Lasar Segall a argumentação que lhe permitia construir um modelo de arte nacional e moderna, não será nesses termos que a contribuição do artista será analisada pelo jornal carioca *A Notícia* dezenove anos mais tarde, por ocasião da mostra patrocinada pelo Ministério da Educação e Saúde. A “obra de relação” vislumbrada por Andrade na poética do artista russo representava a possibilidade de unificar num movimento simultâneo duas instâncias antitéticas nas formulações modernas europeias, porém, congeniais à proposta do modernismo brasileiro – atualidade e nação. Obra de relação é aquela que não se abstrai de todo “do homem que a realiza”, que “participa da contingência humana”, que se liga com a existência e que é dotada de um sentido moral. Segall permitia que Andrade tomasse posição contra o realismo oitocentista, sem por isso aderir àquela desnaturalização do referente exterior que se insinuava nas duas tendências modernas mais discutidas no Brasil, futurismo e cubismo:

Para ele o mundo exterior existe, mas converge para o interior do ser racional, onde se recria como um motivo de expressão. Perde pois a vagueza analítica e adquire uma significação altamente universal de síntese, ao mesmo tempo que se enriquece com o lirismo original do indivíduo. [...] Segall não antepõe a teoria à sensibilidade. Sua obra é vibrante. Clama, geme, chora, ri. Possante. Menos tendenciosa, é inconfundível. Apesar de personalíssima, fecunda².

Segall oferece a Andrade a possibilidade de elaborar o conceito de “arte interessada”, de uma arte não artística, mas capaz de desempenhar uma função “social, religiosa, sexual, nacional”, uma vez que o expressionismo ao qual se filiava pressupunha uma tomada de posição engajada em relação à realidade. Embora posteriormente o crítico venha a atribuir a Candido Portinari o papel de artista que melhor encarna seu projeto de uma estética nacional, sua leitura inicial da contribuição de Segall à arte brasileira acaba, de certa forma, sendo esposada pela intelectualidade modernista, como comprovam as respostas à campanha de *A Notícia*.

1. Publicado originalmente, sob o título de “Arte moderna e identidade nacional: o caso Segall”, em: KERN, Arno Alvarez (Org.). *Sociedades ibero-americanas: reflexões e pesquisas recentes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000. O ensaio foi revisto e ampliado para a presente edição.

2. ANDRADE, Mário de. Pintura – Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1982, p. 18.

A campanha do jornal carioca articula-se em dois eixos paradigmáticos: a negação de Segall como artista brasileiro e a associação de sua poética com aquela arte degenerada que o nazismo havia transformado em parâmetro de expressão antinacional. Sistemáticamente, o artista é definido “russo naturalizado brasileiro”, “russo branco naturalizado brasileiro”, “pintor russo”, “o russo Segall”, para tornar evidente um rechaço que culmina na seguinte afirmação:

Realmente parece um desaforo vir um estrangeiro da sua terra não importa que esteja aqui há muitos anos e a pretexto de fazer arte, invadir o Museu Nacional de Belas-Artes, com uma obra que nada tem de interessante, que é mal feita, primitiva, sem desenho, sem cor, sem alma, e que nos assuntos prima pela “procura” (é o termo da gíria dos modernistas) da porcaria, como um autêntico “vira-lata”...³.

A argumentação nacionalista apresenta vários desdobramentos. A crítica ao alto custo da exposição, orçada em duzentos mil cruzeiros, é acompanhada pela denúncia do estado de abandono em que se encontrava o Museu Nacional de Belas-Artes e do tratamento diferenciado oferecido a Segall e a legítimos artistas brasileiros. Se a exposição de Segall havia ocasionado o fechamento antecipado da mostra de Helios Seelinger, “para servir os interesses do artista privilegiado!”, não menos grave era o tratamento reservado a Pedro Américo, “o pintor de glórias militares brasileiras”. Não se tratava apenas de apontar para a concessão de espaços hierarquicamente diferenciados. O escândalo ia além, abarcando o horário de visitação das duas exposições que ocupavam ao mesmo tempo o mais importante museu nacional: das 14 às 19, a de Segall; das 11 às 17, a de Pedro Américo. Embora prejudicada em termos de horário, a mostra do artista paraibano despertava o interesse dos brasileiros “dignos e de gosto”, ao passo que a de Segall acolhia visitantes “quase todos da Bessarábia e Odessa” e poucos originários do Brasil⁴.

Pedro Américo não é o único artista nacional a ser contraposto a Segall. A *Notícia* não deixa de assinalar a presença de artistas modernos brasileiros, cuja superioridade seria patente: Portinari e Alberto Guignard, por exemplo, “têm talento, e, se pintam mal, sabem o que estão fazendo”. Portinari, aliás, será usado como contraponto em vários momentos, tanto em termos estéticos, quanto em termos estratégicos. Embora modernista, Portinari “não brinca com os seus autênticos retratos” e é superior a Segall porque conhece bem todas as regras do *métier*. Traçando um contraponto entre o artista dos “fantasmas” e o artista dos retratos, Tristão Ribas não deixa de lamentar que “uma inteligência

3. CAMARAGIBE, Valério. Os “vira-lata” da pintura.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 21 maio 1943.

4. O russo naturalizado está com sorte.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13 maio 1943; Privilégio insustentável. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1943. Do livro de assinaturas consta que mais de doze mil pessoas visitaram a exposição de Segall durante as três semanas de apresentação. Cf. Homenagem a Lasar Segall. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 63, maio 1943, s.p. Ver também: NUNES, Osório. Uma exposição agita o Rio. *Folha da Noite*, São Paulo, 12 jun. 1943.

5. Num breve espaço de tempo, Portinari havia realizado duas exposições no Museu Nacional de Belas-Artes: em 1939, com o patrocínio do Ministério da Educação e Saúde, apresenta 269 obras, tendo o catálogo prefaciado por Manuel Bandeira e Mário de Andrade; em 1943, apresenta 168 obras. Na ocasião é lançado um álbum, que contém uma seleção das principais críticas publicadas no exterior.

6. A.B.C. A decepcionante exposição de Lazar Segall, no Museu Nacional de Belas Artes. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19 maio 1943; Picasso e a pintura maluca. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 maio 1943; RIBAS, Tristão. O homem que ficou nu no meio da rua.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1943; A.B.C. A exposição de Portinari. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1943. Outro artista brasileiro contraposto a Segall é Presciliano Silva, resgatado da pecha de só apresentar cópias fotográficas em seus quadros. Ver LAGE, Cypriano. "Malasartes".... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1943.

7. Carta ao Ministro da Educação (escrita por Augusto de Lima Júnior). *A Notícia*, Rio de Janeiro, 27 maio 1943.

como a do Sr. Candido Portinari se gaste nessas práticas, porque ele não tem necessidade de fingir de maluco para ser tomado a sério pelos seus contemporâneos". A exposição individual realizada pelo artista de Brodósqui no mesmo museu que havia hospedado a de Segall é igualmente utilizada pelo jornal como elemento determinante a corroborar a justeza de sua campanha:

Portinari, brasileiro nato, de boa têmpera, e moderno na acepção mais rasgada do termo, não obteve o "patrocínio" do Ministério da Educação⁵.

E, no entanto, é modernista...

E como modernista é de muito superior ao tal do Sr. Lasar Segall, porque Candido Portinari é artista, apesar de tudo.

Mas... eis um "mas" atrapalhando... Portinari é brasileiro nato... não precisa de proteções oficiais, que se reservam, com todos os rapapés e as medidas, aos estrangeiros, numa hospitalidade tupiniquim, que põe tudo o que é forasteiro dez pontos acima do que é indígena⁶.

O fato de Portinari ser o artista que, naquele momento, detinha uma encomenda oficial como a do ciclo de afrescos do próprio Ministério da Educação e Saúde parece não ter qualquer importância para *A Notícia*, movida pelo afã de denunciar a atitude discricionária de Gustavo Capanema em relação à expressão nacional. Isso torna-se patente na carta que lhe dirige Augusto de Lima Júnior, na qual Capanema é apresentado como um instrumento dos modernistas e, portanto, esquecido dos deveres de seu cargo. Caberia ao Ministério da Educação "dar à nacionalidade uma estrutura moral, uma consciência coletiva nítida e característica, capaz de atenuar as diferenças próprias às comunidades humanas, com o denominador de uma cultura, fundada na tradição e nas determinantes históricas", além de "difundir e inculcar na consciência coletiva os sentimentos que criaram a civilização que nos construiu e organizou, fortalecendo-os contra as erosões alienígenas e as infiltrações dissolventes da autodecomposição". Autodecomposição que caracterizaria justamente a obra de Segall, comparada por Lima Júnior com os grafitos anônimos presentes nos muros de Belo Horizonte e Ouro Preto e "nas paredes dos mictórios públicos do Rio de Janeiro". Perfeito representante do modernismo – "o *tapis roulant* da incultura, do mínimo esforço", Segall teria se valido de uma tática específica: chamar a atenção "pelo escândalo, pelo sujo, pelo primitivo, pelo feio"⁷. Numa manifestação posterior, Lima Júnior atribuiria motivação política à mostra de Segall:

Não sou contra ninguém. Sou a favor do Brasil “brasileiro”, dentro de suas tradições que representam quatrocentos anos de sacrifícios e heroísmos. Compreendo agora que a exposição Segall, com os reclames que teve, com o excepcional ambiente que se lhe preparou, num desequilibrado contraste com a do nosso Pedro Américo, tinha objetivos políticos. Muita gente, aliás, já desconfiara disso. Eu agora tenho a certeza⁸.

Embora Lima Júnior não seja explícito em suas acusações, o paralelo com Pedro Américo permite levantar a hipótese de que os objetivos políticos da exposição Segall deveriam ser buscados na representação que o artista fazia de um tema como a guerra. Isso estaria acontecendo logo no momento em que a opinião pública do país estava sendo mobilizada pela ideia da união nacional, que deveria seguir-se à declaração do estado de guerra contra as nações do Eixo, em 22 de agosto de 1942. Dois artigos de *A Notícia* oferecem argumentos para a hipótese proposta. Cypriano Lage escreve:

Não é possível que a guerra encontre todo o seu simbolismo, toda a sua grandeza épica, toda a sua expressão representativa naquela figura de Segall, onde se vê um corpo sem cabeça, o sangue a jorrar do pescoço decepado, uma perna arrancada e um braço esfacelado. A guerra tem, mais alto que essa carnificina, qualquer coisa de sublime, tem a Glória, tem o Heroísmo...⁹.

Carlos Maul não é menos incisivo em sua argumentação, ao qualificar de antimilitarista o quadro de Segall, cujo tema não só traria desestímulo e desencorajamento como seria “fonte de pavor”. Embora a guerra não devesse ser encorajada, não se poderia, porém, naquele momento “tolerar sem protesto a apresentação de motivos ‘artísticos’ capazes de gerar o horror à guerra”¹⁰.

No artigo de Maul há uma resposta implícita a um escrito de Moacir Werneck de Castro, intitulado “A quinta-coluna cultural”. Werneck de Castro, que era redator da *Revista Acadêmica* e de *Diretrizes*, havia detectado nos ataques que estavam sendo desfechados contra Segall (e Erico Verissimo) um atentado contra a liberdade de criação artística a pretexto de defender a “legítima tradição”. Vendo no pintor russo a “vítima de uma fracassada tentativa de provocação”, o jornalista inverte a situação criada por *A Notícia*, ao escrever:

O nó da questão não pode ser cortado com sofismas e se resume nisto: os escritores e artistas modernos é que marcham na vanguarda criadora daquela “mentalidade de guerra” que governo e povo reclamam [...]. O seu esforço se com-

8. LIMA JÚNIOR, Augusto de. Objetivos políticos de uma exposição. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1943.

9. LAGE, Cypriano. Op. cit. No livro que dedica a Lasar Segall, Cláudia Valladão de Matos comete um lapso, ao conferir a data de 10 de maio ao artigo de Lage, cujos dados bibliográficos não são fornecidos ao leitor. Ver: MATOS, Cláudia Valladão. *Lasar Segall*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 165, nota 52.

10. MAUL, Carlos. Pintura arte e pintura política... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1943. O quadro ao qual os artigos fazem referência é *Guerra* (1942), que integra o acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand (MASP).

prova dia a dia, através de livros, artigos, quadros, cartazes, conferências, etc. A sabotagem dessa atividade é a primeira ideia que ocorreria a um representante do Dr. Goebbels que pudesse agir no nosso meio intelectual e promover agitação pela imprensa. Se os autores da sabotagem não representassem o Dr. Goebbels, tanto melhor. Mas o seu trabalho não deixa de revestir-se das mesmas características [...], do mesmo espírito de discórdia e confusão¹¹.

Maul é igualmente enfático em sua resposta:

se pensar no sossego do Brasil, se cuidar do seu armamento moral e material, se atacar os germes de dissolução que se infiltram na sua sociedade com manhas e artifícios, se apoiar os atos do governo na sua obra ciclópica de preservação da Pátria-território e da Pátria-sentimento é ação de quinta-colunismo, bendita essa quinta-coluna da ordem e da moralidade que se levanta contra as manobras equívocas do cavalo de Tróia...¹².

Ao criar uma equação perfeita entre a origem estrangeira de Segall e sua adesão à estética moderna, *A Notícia* lança mão de argumentos que haviam sido veiculados alguns anos antes por Raul Machado, juiz do Tribunal de Segurança Nacional, por meio de um opúsculo publicado pela Imprensa Militar. Integrado por três textos – “A insídia comunista nas letras e nas artes do Brasil”, “A falsa ‘arte moderna’” e “A arte moderna – Instrumento de propaganda bolchevista” –, o opúsculo de Machado representa uma clara tomada de posição contra a “perversão das forças vivas e puras do sentimento, tornadas uma das armas secretas do plano de desagregação nacional”, implícita na atitude modernista, a ser neutralizada por “um sistema preventivo de profilaxia moral, intelectual e política”, por uma contrapropaganda capaz de comprovar “a invasão do organismo nacional pelas bactérias insidiosas do comunismo”. Partindo de uma definição de arte alicerçada na clareza, na beleza e no sentimento, Machado confere às manifestações modernas caracteres tão somente negativos, facilmente assimiláveis pelas “forças ocultas do comunismo, que estão sempre presentes a explorar em proveito próprio todo e qualquer elemento favorável à desagregação social”. Esquecido de que a arte defendida pelos comunistas era de caráter afirmativo, em nada diferente daquela propugnada por ele, o juiz atribui ao universalismo da expressão moderna a desagregação do princípio da nacionalidade. Além disso, estabelece outras (falsas) equivalências entre arte moderna e comunismo, ao conferir à primeira uma

11. CASTRO, Moacir Werneck de. A quinta-coluna cultural. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 maio 1943. Ver também a entrevista de Werneck de Castro publicada em AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 111-112.

12. MAUL, Carlos. Op. cit.

destinação proletária – totalmente fora de seu horizonte – e ao transformar o interesse pelo primitivo num instrumento de propaganda, graças ao qual se inculcava no público o gosto pelo “monstruoso” e pelo “grosseiro” como etapa necessária ao “preparo da alma para o acolhimento da doutrina materialista”¹³.

Os argumentos de Machado repontam em vários artigos de *A Notícia*, que estabelecem um elo direto entre Segall e o comunismo a partir do tratamento deformador dado a temas como a família e a maternidade, e da preferência manifesta por uma realidade degradada como a prostituição. Obras como *Maternidade*, *Família* e *Figura de mãe* seriam guiadas, na visão de Tristão Ribas, pela vontade declarada de “amesquinhar sentimentos respeitáveis e elevados”. Algumas obras que integram o álbum *Mangue* (1943) são o alvo privilegiado da campanha do jornal carioca, por representarem “cenas deprimentes da zona que o Chefe de Polícia limpou para bem da higiene e da moralidade dos nossos costumes”. As gravuras de *Mangue* não apresentavam apenas “características de pura obscenidade na forma e na intenção”. O perigo aparentado por elas era eminentemente político, como sublinha Ribas:

Aí o Sr. Segall gravou cenas grosseiras de um bairro de meretrício, algumas delas tão ao vivo que não seria possível nem razoável reproduzi-las sem ofensa ao pundonor do público. Por que tudo isso? Por que essa teimosia em querer forçar o país a aceitar o que outros povos repeliram, o que foi causa de ruína em outras terras, e por que esse “tantan” de propaganda em torno do Sr. Segall, logo depois das tímidas e pálidas comemorações do centenário de Pedro Américo, esse sim um dos maiores pintores do mundo no século XIX, e que ainda neste século não encontrou quem o igualasse?¹⁴.

Em que consistia o “perigo Segall”? Na “procura do hediondo”, na “caça ao monstruoso, ao teratológico”, na “fixação do que há de repulsivo, de feio, de torto, de sujo na humanidade”, de que sua poética seria portadora. Na demonstração de que “o cabotinismo, a dobrez e os grupelhos favorecem o êxito”, desmerecendo o empenho dos verdadeiros artistas. Na possibilidade de “uma utilização política das artes plásticas”, postulada pelos defensores do internacionalismo modernista, a serviço de uma única causa: “fixar na tela as deformidades da natureza, os abortos, o feio, o corrompido, o desagradável aos olhos”¹⁵. São argumentos que retomam pontualmente os termos do opúsculo de Machado, entrevistado pelo jornal a fim de reafirmar sua visão da arte moderna como expressão infantil, como “sintoma alarmante de desordem do espírito”. A ela só

13. MACHADO, Raul. *A insídia comunista nas letras e nas artes do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1941, p. 5, 7, 10-12. O primeiro texto do juiz, que dá título ao opúsculo, havia sido publicado pelo jornal *A Noite* em 11 de novembro de 1940. Pelo teor de suas denúncias, que não poupavam nenhum ramo das atividades artísticas, a carta aberta a José Getúlio Monteiro Júnior é impressa pelo Ministério da Guerra em 25 mil exemplares, distribuídos por ocasião da inauguração do Mausoléu aos mortos da intentona comunista, em 27 de novembro de 1940. De autoria de Humberto Cozzo, o Mausoléu da Praia Vermelha, sobretudo nas figuras laterais dos soldados, exhibe traços de um realismo estilizado, típico do estilo oficial dos países democráticos e da União Soviética.

14. RIBAS, Tristão. Foi assim que a França apodreceu.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 18 maio 1943; CAMARAGIBE, Valério. Op. cit.

15. RIBAS, Tristão. Foi assim que a França apodreceu.... Op. cit.; Carta ao Ministro da Educação (escrita por Augusto de Lima Júnior). Op. cit.; MAUL, Carlos. Op. cit. A acusação de que os defensores da arte moderna constituíam uma igreja é rejeitada por Osório Borba no artigo “Divagações em torno dum velho assunto” (*Unidade*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 64, jul. 1943, p. 32).

16. Em torno das exposições de arte moderna. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1943.

17. Na realidade, são incluídas cinco obras de Segall na mostra, entre as quais *Eternos caminhantes* (1919). Cf. CAIRES, Daniel Rincon. Lasar Segall e a perseguição ao modernismo: arte degenerada no Brasil e Alemanha. Disponível em: <www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1501677471_ARQUIVO_LasarSegalleperseguicaoaomodernismoartedegeneradano-brasilealemanha.pdf>. Acesso em: 20 out. 2017.

18. Carta ao Ministro da Educação (escrita por Augusto de Lima Júnior). Op. cit.; CONSELHEIRO, Antônio. *Arte e doenças tropicais...* *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1943; LAGE, Cypriano. Op. cit.

19. MACHADO, Aníbal. A arte de Lasar Segall. In: *Parque de diversões*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 183-184. A conferência é publicada pela revista carioca *Rumo* no terceiro trimestre de 1943.

caberiam medidas terapêuticas ou a intervenção da autoridade policial nos casos de manifesta “propaganda política subversiva”¹⁶. Usar as imagens do Lazareto e da Santa Casa, lembrar a inclusão de uma obra de Segall na exposição *Arte degenerada*, organizada em Munique em julho de 1937¹⁷, qualificá-lo como “artista judeu”¹⁸, tudo isso faz parte de uma única estratégia: rechaçar o perigo inerente à arte moderna, da qual o pintor russo era um representante legítimo não apenas em virtude de seu léxico, mas sobretudo por sua condição de estrangeiro.

A imagem da quinta-coluna evocada por Werneck de Castro reaparece em algumas defesas de Segall e da arte moderna em geral, demonstrando que a campanha de *A Notícia* havia despertado no meio intelectual brasileiro a consciência da necessidade de uma tomada de posição politicamente qualificada. A convite da ala modernista da Escola Nacional de Belas-Artes, Aníbal Machado profere, em 5 de junho, a conferência “Arte moderna e arte degenerada”, na qual não destaca apenas os aspectos artísticos da poética de Segall – sobretudo seu componente humanista –, bem como rechaça energicamente os ataques do jornal carioca. Machado é bem claro em sua postura perante a campanha de *A Notícia*:

Com espanto de todos [...] tentou-se, em nome de uma moral farisaica, enxergar algumas gravuras perdidas na massa enorme de suas criações pictóricas, versando um tema que solicitou episodicamente o lápis de quase totalidade dos grandes artistas do mundo, tentou-se enxergar, dizia, um atentado aos bons costumes e uma insinuação subversiva.

O atentado não foi do artista; foi dos maus costumes que ele fixou de passagem, como uma ferida que se precisa curar. Procurou-se mesmo desviar o sentido cultural dessa exposição, fazendo-se o mais hipócrita dos apelos ao Ministério da Educação, como se o Ministério, empenhado em incentivar a arte moderna nos diversos domínios em que se vem manifestando no Brasil, a começar pelo da arquitetura, estivesse selecionando os trabalhos de nossos artistas com a ponta da espada de Goering. [...] Na verdade, compreendeu-se logo que essa vergonhosa agitação não é contra Segall [...]. É contra a arte moderna. Uma forma de obscurantismo. [...]

A arte ocidental entrou em colapso provisório. Os artistas da América, mais que nunca, devem e precisam abrir livremente os olhos, olhos agora mais espantados do que extasiados, diante da vida, para fixar as formas de um mundo que se acaba e as de um outro que vem amanhecendo por aí.

Agradecemos a Segall o que a sua arte trouxe como lição de simpatia humana e de poesia¹⁹.

O primeiro intelectual a pronunciar-se sobre o “caso Segall” parece ter sido Jorge Amado. Três dias depois do início da campanha de *A Notícia* (13 de maio), o escritor publica um artigo intensamente engajado desde o título, “Um pintor antifascista” (*O Imparcial*). Segall não é definido apenas um artista “social e antinazista”, mas é considerado, ao lado de José Pancetti e Cícero Dias, “a trilogia mais alta da nossa pintura”, sem ter abdicado de seu caráter judeu. A maior contribuição de Segall para a arte brasileira é situada por Amado no âmbito da pintura paulista, para a qual teria trazido uma cor própria, “em tons menos violentos que os que marcam e caracterizam a pintura dos cariocas”²⁰. No número especial que a *Revista Acadêmica* dedica ao pintor, em junho de 1944, Amado publica um novo artigo sobre o episódio, de tom ainda mais militante. Segall converte-se em exemplo paradigmático de resistência contra a fascistização e a burocratização da cultura brasileira, empreendida pela quinta-coluna:

Sua exposição, exposição de uma trincheira desde onde a liberdade lutou contra o fascismo, foi mais uma vez assaltada pelas bestas que obedecem aos cânones artísticos de Berlim oprimida. Que importa! A reação, o fascismo, o obscurantismo, só podem vencer pequenos homens e pequenos artistas. Os grandes saem maiores ainda das lutas e dos ataques violentos. Como certas cidades desta guerra, como a cidade de Stalingrado.

Lasar Segall já hoje é um símbolo. Símbolo da dignidade e da irredutibilidade da arte brasileira!²¹.

Vinícius de Moraes (*A Manhã*, 2 de junho) e José Lins do Rego (*Folha da Noite*, 10 de junho) manifestam-se igualmente a favor de Segall. O poeta, ao chamar a atenção sobre “a má-fé dos caluniadores” do pintor, não deixa de sublinhar os aspectos mais deletérios da campanha de *A Notícia*, associados à propaganda nazista. Segall era um artista que “tinha servido fielmente ao Brasil”: acusá-lo de ser estrangeiro era um falso argumento. Argumento que Moraes reporta a um quadro preciso, no qual se aglutinam todos os adjetivos pejorativos usados pelo jornal numa campanha que, de forma indireta, tinha outro alvo em Gustavo Capanema²². Lins do Rego, por sua vez, desmonta os argumentos “estéticos” mobilizados pelos críticos de Segall para transformá-los em atitudes políticas de indubitável derivação:

20. AMADO, Jorge. Um pintor antifascista. In: MILLER, Álvaro et al. Op. cit., p. 42-43.

21. AMADO, Jorge. A trincheira Segall. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, ano X, n.64, jun. 1944, p. 46.

22. MORAES, Vinícius de. Em torno da exposição de Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro et al. Op. cit., p. 46.

▶ 23. REGO, José Lins do. Arte e política. In: MILLER, Álvaro et al. Op. cit., p. 48-49.

24. AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 111-113; MATTOS, Cláudia Valladão de. Op. cit., p. 66-72, 165, nota 51.

25. Embora não nomeada, a ideia de decadência é associada ao impressionismo por uma crítica e um público que acreditavam nos valores da arte tradicional, recusando, por isso, qualquer novidade. A maior parte da crítica usa um tom zombeteiro para desqualificar a pintura impressionista, chegando, em certos momentos, a estabelecer um paralelo entre os “intransigentes da arte” e os “intransigentes da política” e a nova estética e o “barbarismo”. Alguns críticos não hesitam em usar termos médicos para referir-se aos “desacertos” dos pintores impressionistas. Em 1875, Albert Wolff lança mão das ideias de “demência” e “desvio”, comparando Camille Pissarro com os internos do hospital psiquiátrico de Ville-Évrard e os “pensionistas” do doutor Émile Blanche. A ideia de “demência” é reproposta por Georges Maillard, sendo seguida pela de “espíritos quiméricos”, enunciada por Paul Mantz (1877). Outro diagnóstico aplicado aos pintores impressionistas é o da “anomalia da visão”. Em 1880, Mantz faz referência a uma “perturbação física do olho”. Dois anos mais tarde, Henry Havard afirma que os discípulos de Édouard Manet sofrem de “daltonismo”, já que cada um “vê a natureza com uma certa cor”. Cf. LETHÈVE, Jacques. *Impressionistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Armand Colin, 1959, p. 77, 79-80, 84-85, 107, 111, 122.

26. De origem latina, o termo “degeneração” refere-se à perda de uma qualidade possuída no passado ou típica da “espécie” (animal, povo, classe social, profissão) à qual pertence o indivíduo. A questão foi amplamente estudada no século XIX pelos representantes do darwinismo social e da fisiopatologia positivista. Inspirado na bibliografia contemporânea – sobretudo Cesare Lombroso, a quem o livro é dedicado, e Bénédicte Augustin Morel, autor de *Traité des dégenerescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* (1857) –, Nordau distingue-se de seus antecessores por aplicar o conceito à arte e à literatura. Defensor de uma visão clássica da cultura, o autor considera “degenerados” os criadores de manifestações artísticas derivadas de “loucura moral, imbecilidade e demência mais ou menos acentuada”. As raízes desse estado de coisas são buscadas nas transformações trazidas pela Revolução Industrial, que haviam produzido uma sociedade profundamente afetada pela doença, cuja etiologia é destrinchada em oito categorias: intoxicação social; influência de-

letéria das grandes cidades; exaustão da raça atual; dispêndio extraordinário das forças orgânicas; incremento do progresso; aumento dos delitos, do delírio e dos suicídios; violência política (no caso da França); regressão para o passado no campo da cultura. Os artistas degenerados e histéricos do final do século XIX possuem um conjunto de características psicológicas alicerçadas na fisiologia: depressão, exaltação mórbida, falta do senso da moral e do direito, egoísmo, impulsividade, emotividade, pessimismo, abulia, devaneio e misticismo, entre outras. No campo das artes visuais, Nordau concentra sua atenção nos artistas que se distinguem pela tendência a pôr em xeque a visão cromática "normal" por meio da exaltação das cores (impressionistas, pontilhistas, Albert Besnard) ou por seu esmaecimento (Pierre Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Alfred Roll, seguidores de Manet e arcaicos). Seu caso inscreve-se no estudo dos distúrbios visuais levado a cabo pela escola de Jean-Martin Charcot. Esta demonstrou a existência de algum grau de insensibilidade óptica na retina da maior parte dos histéricos, cujo resultado pode ser a preferência por cores pálidas (Chavannes) e depressivas como o roxo (escola de Manet) ou, ao contrário, por um cromatismo vibrante como o de Besnard. Seu interesse pelo amarelo e pelo azul pode ser reportado à ambliopia histérica; o vermelho, por sua vez, remete a um efeito dinâmico, que produz uma sensação de prazer no espectador. Portadores de um senso de cansaço e exaustão, os pintores histéricos e neurastênicos não dão nenhuma importância ao tema nem se inspiram na natureza, fazendo brotar suas obras de "uma ideia interior, de um estado nervoso". Outro grupo de artistas degenerados é representado pelos pré-rafaelitas, criticados por seu misticismo, pela indiferença em relação à forma e ao desenho, pela tendência à literatura, pelo interesse pela rigidez dos primitivos, pela reprodução fiel de todos os aspectos da natureza e dos acessórios, pela expressão de emoções por meio de símbolos obscuros e de alusões misteriosas, que nada têm a ver com o que Nordau considera fundamental numa obra pictórica: a reprodução da realidade visível. O autor acredita que essa situação é passageira, pois não abarca a maior parte das classes sociais, que continuam a encontrar um gozo puro nas "antigas formas da arte e da poesia". A minoria que aprecia tais formas de arte desaparecerá no século XX de duas maneiras. Os casos mais graves deverão ser abandonados à própria sorte e se extinguirão por si. Os "seduzidos" podem ser convencidos de que a diretriz estética na moda é resultado da doença mental dos degenerados e dos histéricos, que os induziram ao erro. Cf. NORDAU, Max. *Degenerazione*. Milano-Torino-Roma: Fratelli Bocca, 1913. Sobre o conceito de degeneração no século XIX, ver: PALANO, Damiano. *Il potere della moltitudine: l'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica*. Milano: Vita e Pensiero, 2002; DALL'ORTO, Giovanni. Il concetto di degenerazione nel pensiero borghese dell'Ottocento. Disponível em: <www.fondazioneandropenna.it/SodomaDue/207GIOVANNIDALLORTOCritica.pdf>. Acesso em: 12 out. 2017; CAIRES, Daniel Rincon. *Arte degenerada – A crítica de arte científica de Max Nordau*. Disponível em: <www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467051240_ARQUIVO_AcriticadeartecientificadeMaxNordau.pdf>. Acesso em: 12 out. 2017.

Os puristas das linhas, os chamados clássicos não eram nem clássicos, nem estavam se importando com o desenho, a cor, os volumes. [...] Saudosistas do tronco aproveitaram o pintor para uma demonstração de força, Segall pintava com cores sombrias, logo Segall era um doente, um mórbido, Segall pintava com cores vivas, logo Segall era um elemento de rebeldia, que tramava contra a ordem, que pretendia acabar com Deus, com a pátria, com a família. [...] Mais uma vez, fingindo servir ao Brasil, esta gente serve às suas paixões políticas²³.

O paralelismo entre a atitude de *A Notícia* e a política cultural nazista, sublinhado pelos defensores de Segall no calor da hora, não tem merecido o devido aprofundamento da historiografia hodierna. Aracy Amaral, em *Arte para quê?*, apesar de intitular o tópico específico de seu terceiro capítulo "A importância da polêmica da exposição Segall", limita-se a enunciar as posturas de Werneck de Castro e Dalcídio Jurandir, sem entrar em considerações ulteriores. Cláudia Valladão de Mattos, por sua vez, aborda a exposição de 1943 por um prisma peculiar, no qual o que ganha destaque é o efeito que a campanha de *A Notícia* teve na consolidação da imagem do pintor como artista brasileiro e como gênio. O caráter político da polêmica é relegado a uma nota de rodapé, na qual a tomada de posição de Maul é associada aos "ataques correntes feitos ao modernismo durante as décadas de ascensão e poder do regime nazista na Alemanha"²⁴.

A associação da arte moderna com manifestações teratológicas e agitação política não é exclusiva do nazismo, devendo ser reportada inicialmente a algumas reações suscitadas pelo impressionismo²⁵ e a uma figura como Max Nordau, autor de *Degeneração* (1892)²⁶, um livro que fornece não poucos elementos à campanha sistemática empreendida pelo regime de Hitler a partir de 1933. O nazismo nada mais faz do que sistematizar a campanha antimoderna, que ganhará foros de confronto legítimo entre dois sistemas antitéticos em 1937, graças à organização simultânea em Munique da *Primeira grande exposição de arte alemã* e de *Arte degenerada*. Não é por acaso que as duas manifestações são realizadas ao mesmo tempo, pois o ano de 1937 marca o início da entronização da arte alemã, à qual é contraposto seu reverso especular, numa evidente demonstração de que a "luta pela arte moderna" e a "luta pela arte" – ativas no período de Weimar – tinham terminado com a imposição de um modelo único.

O que é arte nacional-socialista? É aquela que serve ao desenvolvimento da comunidade, por ser "a reprodução mais incorrupta e mais direta da vida

espiritual de um povo". Não poderia manifestar sintomas de decadência: era sua função exercer a maior influência direta na população, devendo delinear "uma imagem real da vida espiritual e das características inatas de um povo". Por isso, deveria propagar os ideais do sublime e do belo, ou seja, do natural e do sadio, ao ter como norma a clareza e a verdade²⁷. Emissão do povo, a arte só poderia ser permanente, eterna. A essa concepção, que fazia da expressão artística o instrumento propagador da saúde no povo, opunha-se a arte moderna, destituída de fundamentos nacionais e sujeita ao fenômeno da moda. É nesse quadro de referências que se inscreve a percepção da arte moderna como manifestação patológica, fruto de criminosos mercedores de internação no cárcere ou no manicômio. Entre esses criminosos a ideologia nazista concede primazia aos "judeus-bolchevistas", interessados em tornar "inseguras e instáveis as nações civilizadas"²⁸.

Em que consistia o perigo "judaico-bolchevista"? Os judeus, por seu internacionalismo, por seu apego ao dinheiro e por serem profundamente viciosos, são apresentados como agentes da negação, além de não possuírem qualquer senso artístico. Dominando a imprensa e contando com o auxílio da crítica especializada, tinham conseguido, em pouco tempo, impor uma concepção internacional de arte e conferir dignidade a manifestações destituída de qualquer significado, na tentativa de subverter "o entendimento sadio e o sadio instinto humano". O "bolchevismo cultural" é identificado com um dos efeitos nocivos da República de Weimar, sendo-lhe atribuídas características mórbidas que o tornavam sinônimo perfeito de arte moderna. Abrigava "as extravagâncias de loucos e decadentes" e nele confluíam de maneira exemplar cubismo, futurismo e dadaísmo, portadores dos germes da dissolução política e cultural²⁹.

Semelhantes concepções chocavam-se de modo radical com o ideal de beleza preconizado pelos ideólogos do nazismo. Seus pressupostos fundamentais não deveriam ser buscados no universo das formas, mas naqueles dos valores biológicos, uma vez que "o sangue e o solo formam o essencial da comunidade alemã". Sangue é sinônimo de raça: só quem pertence biologicamente à comunidade nacional pode pretender ter acesso à criação de uma arte alemã. Solo é sinônimo de apego à terra dos ancestrais e a suas crenças, pressupondo a assimilação do passado nacional na cultura do presente³⁰. Em seu combate contra a arte moderna, o nazismo lança mão do realismo/naturalismo oitocentista, não só porque este se prestava com facilidade à construção de uma visualidade sadia, mas também porque correspondia às

27. Discurso de Hitler alla sessione sulla cultura del congresso del partito del Reich a Norimberga nel 1935. In: HINZ, Berthold. *L'arte del nazismo*. Milano: Mazzotta, 1975, p. 307, 311; Discurso de Hitler per l'inaugurazione della "Prima grande esposizione d'arte tedesca" del 1937. In: HINZ, Berthold. Op. cit., p. 329; Une ère national-socialiste ne peut avoir qu'un art national-socialiste. In: RICHARD, Lionel. *Nazisme et littérature*. Paris: Maspero, 1971, p. 125.

28. HINZ, Berthold. Op. cit., p. 29-30, 69-70; Discurso de Hitler alla sessione sulla cultura del congresso del partito del Reich a Norimberga nel 1935. Op. cit., p. 302.

29. RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 46; Discurso de Hitler per l'inaugurazione della "Prima grande esposizione d'arte tedesca" del 1937. Op. cit., p. 322-323; L'artiste Adolf Hitler. In: RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 121-122.

30. RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 45.

31. Discurso di Hitler per l'inaugurazione della "Seconda grande esposizione d'arte tedesca" del 1938. In: HINZ, Berthold. Op. cit., p. 348; RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 44; MOSSE, George L. *La cultura nazi*. Barcelona: Grijalbo, 1973, p. 20.

32. HINZ, Berthold. Op. cit., p. 60, 85; EBERLEIN, Kurt Karl. Qué es alemán en el arte alemán?. In: MOSSE, George L. Op. cit., p. 180; De certains arts et de leur rôle spécifique. In: RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 133.

33. Lasar Segall: um valor representativo da arte moderna no Brasil e na Europa. *Carioca*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1943.

manifestações de uma "média digna", desprezada pelos "gênios da decadência". Desse modo, o nazismo fere um dos princípios centrais da arte moderna: o da individualidade criadora. Se o artista é o elo de ligação com a alma da comunidade, a criação artística não poderá obedecer a determinações pessoais e temporais. Cabe-lhe, ao contrário, expressar a alma coletiva, renovar a tradição popular, pois é sua função "clarificar a imagem do mundo, torná-la popular e predispor as pessoas a aceitá-la com entusiasmo", como escreverá George Mosse³¹. Aos temas típicos do século XIX – paisagens, imagens de vida campesina e artesanal, animais, naturezas-mortas, retratos, nus, alegorias –, o nazismo acrescenta novas propostas iconográficas, conferindo importância às representações da guerra e de cerimônias celebrativas. Um lugar particular cabe aos temas da família e da maternidade. A família, por ser o microcosmo da Nação, encerra em si múltiplos significados: solo pátrio, paisagem, lugar de morada, comunidade linguística e cultural. O tema da maternidade ganha igualmente destaque não só pela sacralidade que envolve a mulher-mãe, mas ainda por seu papel de "protetora da vida em suas qualidades mais preciosas de raça e de caráter"³².

A adesão de *A Notícia* a tais categorias é evidente. Estigmatizar, através de Segall, a arte moderna produzida no Brasil e opor-lhe como exemplo paradigmático Pedro Américo implicava atribuir à primeira um conjunto de traços negativos que não lhe permitiam alçar-se a manifestação nacional. Por isso, não apenas Segall é alvo de censura, mas também o Ministério da Educação e Saúde que não estaria tomando a si a tarefa de dotar o país de uma expressão condizente com sua história e sua tradição. Nesse contexto, não é muito relevante para o jornal carioca o fato de Segall ter abandonado de há muito a poética expressionista e pautar sua pintura por uma fusão harmoniosa de elementos clássicos e elementos modernos, que não o levavam a alterar o sentido da forma em obras como os retratos e as paisagens de Campos do Jordão, como aponta de modo apropriado um jornal da capital pouco antes da exposição que suscitaria tamanho escândalo³³. E também não é muito relevante o fato de Portinari ser um brasileiro de primeira geração, não partilhando integralmente dos traços constitutivos da nacionalidade da maneira postulada pela ideologia nazista.

Segall serve com perfeição à campanha de *A Notícia* por ser duplamente estrangeiro e por permitir, assim, fazer da arte moderna o sinônimo exemplar de um corpo estranho que vinha pôr em xeque de maneira insidiosa as energias e a saúde de um país como o Brasil. O próprio artista acaba por contribuir para

esse tipo de acusação, ao transformar sua primeira exposição no país em elemento deflagrador do modernismo³⁴. O ataque constante a algumas gravuras de *Mangue* inscreve-se na mesma linha de argumentação que levava *A Notícia* a denunciar o tratamento iconoclasta de temas como a maternidade e a família. A imagem da prostituta como reverso especular da mãe serve aos propósitos do jornal, empenhado em flagrar na arte moderna os sintomas da degeneração moral, passo inicial para um ataque sistemático contra os fundamentos da nacionalidade. De nada adiantaria, como fará Manuel Bandeira um ano depois, demonstrar o olhar piedoso que Segall lança sobre a prostituta, destituída de toda sensualidade e de todo apelo erótico e transformada num símbolo de injustiça social³⁵. O jornal tinha um objetivo bem determinado e nenhuma demonstração dos intuitos do artista viria modificar sua linha de atuação.

Colocar a obra de Segall sob o signo do monstruoso, localizar nas manifestações modernas o “nivelamento por baixo da dignidade humana”, equivale a atribuir à modernidade cultural aquelas mesmas características primitivas que vinham sendo denunciadas pelo nazismo. A configuração do novo homem – física e espiritualmente belo – estaria sendo posta em xeque pelas “bárbaras exibições de corruptores da arte parados na idade da pedra, de experimentadores daltônicos e rabiscadores”, empenhados na decomposição e no rebaixamento do ideal racial alemão. Não caberia à arte voltar no tempo: seu único objetivo era o de simbolizar o “desenvolvimento vivo” de um povo³⁶. Se bem que não lançasse mão do argumento racial, o juiz Raul Machado havia detectado sinais de regressão primitiva em todas as manifestações da arte moderna: na busca de uma língua brasileira pela literatura; na desvalorização do patrimônio poético tradicional; na transformação da música em ruído; na concepção da dança como “sucessão de gestos grotescos e de atitudes despidoradamente voluptuosas”; na teratologia perseguida pela pintura. E, sobretudo, na apologia do samba, cujos temas seriam “dissolventes da moral” e cuja técnica se subtrairia a “qualquer preceito artístico de criação burguesa”³⁷.

Embora use categorias de nítida derivação nazista, *A Notícia*, numa demonstração de confusão conceitual, inclui em sua campanha moralizadora o próprio regime que lhe serve de inspiração. O comunismo e o futurismo de Marinetti acabam constituindo uma dimensão única na visão de Tristão Ribas, que atribui à campanha antipassadista do poeta italiano a mesma intenção que animava os bolchevistas: destruir a beleza e implantar o materialismo. A luta contra o passado preconizada pelo futurismo em nome de uma “nova humanidade” adquire aos olhos do articulista os foros de uma batalha em prol

34. CÉSAR, Osório. Segall, o precursor do movimento moderno nas artes plásticas brasileiras. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1943. Num artigo publicado na *Revista Anual do Salão de Maio* (1939), Segall havia apresentado a mostra organizada em São Paulo em 1912 como “a primeira exposição de arte moderna que se havia realizado no Brasil”. Afirmava ainda ter exposto na capital paulista e em Campinas “algumas experiências típicas de arte expressionista ao lado de obras de um modernismo mais moderado” e para calçar o argumento havia ilustrado o artigo com *Al-deia russa*, que trazia a data de 1912. Trata-se de uma evidente falsificação da história do modernismo: o quadro não poderia ter sido exposto em 1912, pois deve ter sido pintado entre 1917 e 1918. Cf. FABRIS, Annateresa. Moderno, mas não brasileiro. In: _____ (Org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 18-19.

35. BANDEIRA, Manuel. Um álbum de Lasar Segall. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, ano X, n. 64, jun. 1944, p. 64.

36. Saneamento moral x cabotinismo (carta de Rubens Descartes). *A Notícia*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1943. Ver também *Discorso di Hitler per l'inaugurazione della "Prima grande esposizione d'arte tedesca"* del 1937. Op. cit., p. 337; *Discorso di Hitler per l'inaugurazione della "Seconda grande esposizione d'arte tedesca"* del 1938. Op. cit., p. 346; RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 47.

37. MACHADO, Raul. Op. cit., p. 3-4.

de uma “humanidade padronizada, fundada em formas que sairiam do fascismo ou do comunismo, ambos empenhados em dar ao universo a fisionomia de um campo raso de baixezas e onde o cérebro seja submetido ao domínio das tripas”. Ribas fundamenta sua argumentação no opúsculo de Raul Machado, que havia estabelecido uma correspondência perfeita entre deturpação da arte/corrupção da moral/negação da religião e da pátria/menosprezo pelo passado/ridicularização do que é nobre/superexcitação do gosto pelo materialismo, dos quais brotariam a corrosão dos alicerces do edifício nacional, um futuro sem história e um país sem alma³⁸.

A campanha de *A Notícia* contra Segall apresenta outros pontos de correspondência com a política cultural do nazismo para além dos já enunciados. O ataque nazista contra a arte moderna é, em parte, motivado pelo lugar de destaque que esta ocupava na República de Weimar. Na tentativa de neutralizar os efeitos da arte revolucionária nascida com a agitação da esquerda socialista, a burguesia alemã do primeiro pós-guerra encoraja as correntes modernas consideradas politicamente inócuas. O maciço investimento estatal em arte moderna tem um paradigma na nova seção da Galeria Nacional de Berlim, inaugurada em agosto de 1919, que congrega ao lado dos “clássicos” do modernismo (os secessionistas Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt, Wilhelm Trübner e seus contemporâneos franceses Édouard Manet, Claude Monet, Paul Cézanne e Pierre-Auguste Renoir) os representantes de A Ponte (Erick Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rotluff), além de Emil Nolde, Ernst Barlach, Christian Rohlf, Franz Marc, August Macke, Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris. Em nenhum lugar do mundo era oferecida uma visão tão abarcadora da arte moderna, continuamente renovada por aquisições e por uma concepção museográfica rotativa, que permitia colocar o público em contato constante com as tendências mais recentes³⁹.

O modernismo brasileiro, a partir da década de 1930, passa por um processo de institucionalização também rápido, que tem seu símbolo mais vistoso no empreendimento multidisciplinar do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. A equação país moderno–arte moderna perseguida por Capanema coloca em primeiro plano os expoentes da modernidade nacional, da qual Segall é um legítimo representante na visão oficial. A apresentação do catálogo da exposição de 1943 não deixa dúvidas quanto a isso: a mostra reveste-se de um caráter especialmente didático e o artista, por ter absorvido valores e sugestões do meio brasileiro, é integrado sem conflitos no quadro

38. RIBAS, Tristão. Foi assim que a França apodreceu.... Op. cit.

39. RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 42; HINZ, Berthold. Op. cit., p. 32-33.

da moderna pintura nacional. O texto ministerial sublinha as contribuições de Segall à arte brasileira – força, inquietação, espírito de pesquisa, segurança técnica e “profunda e porejante humanidade” –, motivando uma crítica direta por parte de *A Notícia*, que discorda do caráter didático conferido à mostra⁴⁰.

A fim de melhor sublinhar o aspecto negativo da arte moderna, o nazismo denuncia, com as “exposições da vergonha”, os altos preços pagos pelas instituições públicas em suas campanhas de incorporação nos acervos das manifestações mais recentes⁴¹. *A Notícia* adota um comportamento similar quando denuncia a dissipação do Ministério da Educação e Saúde com a exposição Segall e a contrapõe ao contínuo adiamento das reformas do Museu Nacional de Belas-Artes, apesar do empenho de seu diretor, Oswaldo Teixeira. Ao publicar a resposta de Teixeira ao artigo, na qual este defende a atuação de Capanema, o jornal consegue transformá-la em mais um trunfo a favor de sua campanha, dando à matéria o mesmo título da peça com a qual havia sido iniciada sua cruzada, “O russo naturalizado está com sorte...”⁴².

Não restam dúvidas de que o investimento oficial na exposição de Segall vai além de um interesse simplesmente cultural. Para um país que, até fins de 1941, havia mantido uma posição dúbia perante a guerra e que passa a viver uma contradição interna, isto é, uma cisão entre a aura fascista que cercava o Estado Novo e a defesa da democracia ao lado das potências aliadas, o patrocínio a um artista como Segall configurava-se como um instrumento simbólico dos mais adequados. O esforço bélico brasileiro ganhava um significado ulterior, uma vez que o governo apoiava de modo oficial um artista perseguido duplamente pelo nazismo: por ser judeu e por ter figurado em *Arte degenerada*. Não parece ser outro o objetivo da apresentação do catálogo, na qual Segall é definido um

poderoso artista europeu, impregnado de uma herança cultural milenária, mas não subjugado por qualquer prejuízo ou ideia particularista, e que veio encontrar no meio brasileiro a expressão natural e sensível, capaz de emprestar à sua arte uma segurança de permanência e de comunicatividade⁴³.

A integração de Segall à cultura brasileira, promovida oficialmente, deve ter sido o elemento deflagrador da campanha de *A Notícia*, empenhada na defesa de um nacionalismo estrito e de uma concepção de arte eivada de pressupostos oitocentistas e racistas. A defesa de Portinari empreendida pelo jornal é ardilosa: explora a rivalidade existente entre ele e Segall, mobilizando, de um lado, o repertório costumeiro sobre arte moderna, mas ressaltando,

40. Apresentação. In: *Lasar Segall*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas-Artes, maio 1943, s.p.; LAGE, Cypriano. Op. cit. A importância conferida pelo Ministério da Educação e Saúde à exposição de Segall pode ser inferida por outro índice: a publicação do catálogo em duas versões, português e inglês.

41. HINZ, Berthold. Op. cit., p. 43.

42. O russo naturalizado está com sorte.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13 maio 1943, 18 maio 1943.

43. Apresentação. Op. cit.

44. RIBAS, Tristão, O homem que ficou nu no meio da rua.... Op. cit.

45. Maria Luiza Tucci Carneiro lembra que, em 1919, Segall havia recusado filiar-se ao recém-fundado Partido Comunista Alemão, “contrapondo-se a Felix Müller que tentava radicalizar politicamente o Grupo Secessão de Dresden”. Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A arte de Segall: folhetins de denúncia social. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 41.

46. “Prontuário 51749 – Lazar Segall”. Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo/Superintendência de Segurança Política e Social, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

de outro, o bom artista, sobretudo o criador de retratos, que se guiava por categorias seculares: segurança de forma, beleza de tonalidades, fidelidade fisionômica⁴⁴. Muitos desses traços estavam presentes no Segall apresentado ao público carioca em 1943, mas como *A Notícia* partia de uma atitude apriorística não era isso que contava. A batalha deflagrada pelo jornal não se dirigia aos olhos. Dirigia-se às mentes e, dentro dela, cabiam os argumentos utilizados, por mais capciosos que fossem.

A campanha, no entanto, parece não ter atingido seus objetivos, se for tomado como parâmetro o Prontuário n. 51.749 da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Motivada pela solicitação de um atestado de antecedentes político-sociais por parte de Segall, o qual desejava registrar um prédio de apartamentos de sua propriedade (12 de outubro de 1943), a abertura do processo por parte da Superintendência de Segurança Política e Social (13 de outubro) tem como resultado afastar dele a pecha de “comunista” e de pintor que costumava “usar da arte para fins de propaganda do credo vermelho”⁴⁵. Essa informação inicial virá a ser contradita por um relatório (27 de outubro) resultante de uma entrevista com Segall, no qual ele é definido “um fervoroso democrata, detestando e condenando através do seu pincel os regimes de força”. O veredicto é totalmente favorável a ele: “Não é, claramente, esse artista *elemento vermelho*”. Esse relatório manuscrito havia sido antecedido por outro datado de 20 de outubro, redigido pelo Investigador 234 (Extra-Quadros), no qual o perfil democrático de Segall era mais alentado. Além de concluir que o pintor não era comunista, o investigador afirma taxativamente:

Sempre foi contrário à política reacionária, pelo que se tornou antipático aos totalitários.

A sua índole política é democrática.

Pintor que é, fazia caricaturas em que eram focalizados os políticos reacionários internacionais que pretendem implementar no mundo a NOVA ORDEM.

Daí o haverem taxado [sic] de comunista. [...]

Os seus trabalhos de pintura têm sido elogiados pela imprensa do País. É muito relacionado nos meios culturais, contando o ministro Gustavo Capaneima no rol dos seus amigos⁴⁶.

Além da amizade com o ministro da Educação e Saúde, outros dados contidos no relatório de 27 de outubro contribuem para uma avaliação positiva do artista: 1) o fato de residir no Brasil “desde 1912, não mais regressando à sua pá-

tria de origem”; 2) o casamento com “mulher nossa patrícia” e a paternidade de dois filhos “aqui nascidos”; 3) a participação no Congresso Internacional de Arte Independente (1937), na qualidade de representante do Brasil a partir de um decreto do Presidente da República; 4) o telegrama enviado a Capanema pela Liga da Defesa Nacional, em abril de 1943, cumprimentando-o pela realização da exposição de Segall, “uma das maiores expressões da pintura moderna no Brasil e no mundo”; 5) ser um “homem de haveres”, com propriedades na cidade de São Paulo. Se é de pouca monta o erro ocorrido com o Congresso Internacional de Artistas Independentes, realizado em 1938, outras informações sobre o pintor revelam um grau de amadorismo pouco condizente com uma política política. Segall não fixa residência no Brasil em 1912, e sim desde novembro de 1923. Tampouco é verdade que nunca mais tenha saído do país, já que voltou a residir na Europa em dois momentos: entre dezembro de 1925 e outubro de 1926 e de dezembro de 1928 a abril de 1932. Durante essas ausências do Brasil nasceram os filhos Maurício (Berlim, 1926) e Oscar (Paris, 1930).

O prontuário da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo permite introduzir um novo elemento no debate sobre Segall, graças à cópia do informe “Propaganda comunista pela arte” (datado da década de 1930), lavrada em 3 de junho de 1947. Anexada ao prontuário no dia 4, essa cópia traz a lista de artistas modernos que deveriam ser observados pela polícia, por estarem entregues a uma “atividade dissolvente” dos mais altos valores sociais: as pintoras Pagu e Tarsila; os pintores Flávio de Carvalho, Paulo Rossi, Arnaldo Barbosa, Gastão Worms, Quirino [da Silva], Nonê José Oswald de Andrade Filho, Di Cavalcanti e Candido Portinari; Carlos Prado, “discípulo de Gastão Worms”; o desenhista Lívio Abramo; o escritor Oswald de Andrade; o médico Osório César; os jornalistas Geraldo Ferraz, Gusmão e Galmão [Galeão?] Coutinho. Segall e Gregori Warchavchik também constam da lista, sendo apresentados como “pintor judeu russo” e “arquiteto judeu russo”, ambos “genros do milionário judeu Klabin”.

A lista soa um tanto estranha, já que uma militância comunista ou de esquerda só podia ser atribuída a Pagu, Oswald de Andrade, Abramo, Prado, Di Cavalcanti e Osório César. A referência ao 3º *Salão Paulista de Belas-Artes* suscita dúvidas, pois este só passa a contar com a presença de artistas modernos a partir da quarta edição (1938), quando Anita Malfatti e Oswald de Andrade Filho participam dele⁴⁷. É provável que o alvo do informe fosse o 3º *Salão de Maio*, realizado no segundo semestre de 1939, no qual expõem alguns dos artistas considerados subversivos: Di Cavalcanti, Carvalho, Segall,

47. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 193.

Abramo, Andrade Filho, Rossi Osir e Tarsila do Amaral. O discurso inaugural da mostra, no qual havia sido salientado o papel da arte na educação dos povos e “sua influência notável como agente calmante ou excitante das massas”, leva o redator do informe a louvar a volta à tradição na Alemanha, Itália e Japão e a atribuir à criação artística uma “missão evangélica e purificadora no meio árido em que atravessa o mundo de hoje”. Como se isso não bastasse, o autor do texto enfatiza “a necessidade dos governos manterem vigilância no setor intelectual-artístico, auxiliando também a arte equilibrada e sã com que alimentará espiritualmente as multidões sofredoras e fáceis de serem empolgadas pelas promessas falazes dos extremistas”. Além desses argumentos, o informe traz para o centro do debate a figura de crítico de arte francês Camille Mauclair, o qual, em vários escritos, havia revelado “o plano oculto dos judeus-comunistas de pretenderem destruir uma das colunas mais sólidas e nobres da nossa civilização ocidental-cristã que é a arte tradicional latina”. Esse “plano oculto” teria dois objetivos: 1) “rebaixamento do valor dos quadros clássicos devido ao cabotino enaltecimento das bambochadas modernas, verdadeiros bluffs reduzindo assim ao extermínio os valores colossais das coleções ocidentais de arte clássica e sã”; 2) desorganização, aviltamento e embrutecimento social por meio da arte moderna “a fim de preparar o terreno para uma ação mais segura, num meio inculto insensível e depravado”.

O rol de características da arte moderna descritas no informe, que envolvem “o despudor o cinismo a ousadia e principalmente o desrespeito a tudo que manifesta tradição ataque em velhos com passado e mérito às instituições escolas etc. que [...] se regem no princípio de disciplina respeito ordem e autoridade constituída”, leva a supor que o pensamento de Mauclair fosse conhecido pelos articulistas de *A Notícia*, já que os argumentos são bastante semelhantes. Afinal, o crítico francês, depois de uma militância moderna, se volta, no começo do século xx, para a exaltação do “espírito mediterrâneo”, da latinidade e da história, concebida como um “retorno à raça” e à nação. Acreditando que a tradição francesa havia sido rompida em 1905, Mauclair toma a si a tarefa de resgatar os elos de uma arte nacional, que localiza no gótico, nos primitivos, em figuras dos séculos xv (Jean Fouquet), xvi (Jean Goujon, Jean e François Clouet), xvii (François Puget, Claude Lorrain, Nicolas Poussin), xviii (Jean-Baptiste Chardin, Antoine Watteau, Jean-Honoré Fragonard, Jean-Baptiste Greuze), xix (Pierre Puvis de Chavannes, Auguste Rodin, Albert Besnard, Eugène Carrière) e em tendências como romantismo, realismo e impressionismo, definidas etapas de uma “tradição autóctone”. No período de

entreguerras, seu pensamento antimoderno torna-se ainda mais radical, assumindo tons antibolchevistas e antisemitas. É o que demonstram os livros *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale 1928-1929* (1929) e *Les méthodes contre l'art français* (1930). Muito crítico em relação à Escola de Paris, Mauclair define Montparnasse “o lixo” da cidade, habitado por “cerca de 80% de semitas e por quase o mesmo número de fracassados”, que pretendiam dar lições aos verdadeiros artistas franceses⁴⁸.

O paralelismo entre as ideias do crítico francês e os argumentos esgrimidos por *A Notícia* é bastante evidente. Se bem que não tenham condições de criar uma genealogia para a arte brasileira, os articulistas do diário carioca saem em defesa de genuínos artistas nacionais como Pedro Américo, Presciliano Silva, Seelinger e Portinari, ameaçados pelos favores concedidos a um pintor vindo de fora. A visão de Segall como alguém alheio à arte brasileira não é, contudo, exclusiva de *A Notícia*. No debate que se segue à campanha promovida pelo jornal chama atenção a ausência da voz de Mário de Andrade. O escritor, que era autor de um dos textos do catálogo, refere-se ao episódio numa carta escrita a Portinari, mas não manifesta publicamente a própria opinião. Esta estava gravada nos vários escritos que dedicara ao artista, nos quais vai se delineando a figura de uma personalidade eslava (eivada de fatalismo, profundidade e dramaticidade, 1924-1925) e judaica (caracterizada por “um curioso conformismo”, pelo humanismo e pela busca de um “espiritualismo irreduzível”, 1933)⁴⁹, que não poderia contribuir de fato para a definição de uma arte brasileira. Valorizado num primeiro momento por ser portador de características congeniais à definição de uma arte nacional – sensibilidade extrema e ideia de criação voltada para o estabelecimento de uma relação intrínseca entre lirismo e mundo –, o artista não corresponde, porém, ao perfil de artista brasileiro buscado pelo crítico. Produtor de uma arte cosmopolita, atento tão somente a valores atávicos determinados por suas origens, o pintor russo configura-se como um “não brasileiro”, como alguém incapaz de contribuir para a definição de uma arte moderna e nacional⁵⁰.

Ao promover a integração de Segall no âmbito da arte moderna brasileira, a mostra de 1943 acaba produzindo uma discussão sobre a definição de uma visualidade nacional. Seria, porém, injusto colocar no mesmo patamar as atitudes de Andrade e de *A Notícia*. O único elo entre elas é a ideia de um artista não brasileiro, refutada com ênfase por vários participantes do debate e, sobretudo, pela *Revista Acadêmica*, ativamente engajada na promoção de Segall como um autêntico artista nacional mesmo depois de 1943.

48. JARRASSÉ, Dominique. MAUCLAIR, Camille. Disponível em: <<https://www.inha.fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art>>. Acesso em: 6 nov. 2017; MEISLER, Stanley. *Shocking Paris: Soutine, Chagall and the outsiders of Montparnasse*. New York: Palgrave MacMillan, 2015, p. 83.

49. Num artigo publicado em 1939, “Existe uma arte judaica?”, Segall havia elencado as qualidades introduzidas pelos artistas judeus na arte universal: “profundo sentimento humano” e “nota de contestação, ou de intimidade espiritual, ou ainda de insatisfação com a estética ‘pura’”. A “contribuição ímpar dos judeus no campo da arte” abarcava, a seu ver, três atores sociais: artistas que se haviam destacado a partir do século XIX (Camille Pissarro, Jozef Israëls, Max Liebermann, Amedeo Modigliani, Marc Chagall, Chaim Soutine e ele próprio), críticos e *marchands* empenhados na divulgação dos “melhores mestres da arte moderna”. Cf. SEGALL, Lasar. Existe uma arte judaica?. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. Op. cit., p. 23-24.

50. FABRIS, Annateresa. Op. cit., p. 33-34.

LASAR SEGALL E A ARTE DEGENERADA: A EXPOSIÇÃO COMO CAMPO DE DISPUTA POLÍTICA NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940

HELOUISE COSTA

A perseguição à arte moderna no Brasil não se limitou a episódios isolados. Tanto as ideias nazistas a respeito do caráter degenerado da arte moderna, quanto o antimodernismo que grassou no período entreguerras, tiveram repercussões concretas no país, vindo a marcar, em maior ou menor grau, a vida de artistas como Candido Portinari, Lasar Segall e Wilhelm Wöller. Uma revisão da arte moderna que desconsidere a radicalidade desses embates está fadada a reiterar o mito da América como segunda pátria acolhedora¹ e a suposta autonomia entre as esferas da arte e da política. A própria trajetória de Lasar Segall desmonta tais pressupostos. Basta lembrarmos o ataque que perfurou o autorretrato do artista em uma exposição realizada em São Paulo, em 1928, o episódio de segregação que sofreu na Sociedade Pró-Arte Moderna, em 1934, ou, ainda, a campanha difamatória contra ele encabeçada pelo jornal *A Notícia*, em 1943².

A exposição que dá título a esse catálogo buscou rememorar a história de perseguição à arte moderna empreendida pelos nazistas e evidenciar o impacto de suas ideias no Brasil, tendo a trajetória de Lasar Segall como fio condutor. Este ensaio mantém o mesmo princípio, mas se detém especificamente sobre as exposições, procurando identificar de que modo elas se colocaram como campos de disputa política nas décadas de 1930 e 1940, dentro e fora do Brasil, e como viriam a afetar a carreira de Segall. Seja por meio dos documentos que produziu, ou daqueles que guardou, Segall se revela testemunha privilegiada de uma história que ainda hoje é repleta de pontos cegos³.

Dos livros, catálogos, correspondências, recortes de jornal e material iconográfico encontrados no arquivo do Museu Lasar Segall, emerge uma rede insuspeitada de intelectuais, críticos, artistas e fotógrafos, imigrantes ou não, que tiveram importante papel na afirmação da arte moderna no Brasil e/ou no combate ao nazifascismo⁴. Nicanor Miranda, Sérgio Rodrigues, Miécio Askansy, Irmgard Burchard, Hanna Levy e Kurt Klagsbrunn são apenas alguns dos que atuaram como sujeitos políticos, altamente comprometidos com as questões de seu tempo, e que vão em alguns momentos cruzar esta narrativa.

1. A existência de tal mito é defendida por Sabine Eckmann. Ver: ECKMANN, Sabine. Considering (and Reconsidering) Art and Exile. In: BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (Orgs.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, 1997, p. 30-39.

2. Esses episódios estão contemplados nos textos de Daniel Rincon Caires e Annateresa Fabris publicados neste catálogo.

3. Três autores trataram das exposições da década de 1940 e da perseguição à arte moderna em publicações fundamentais no início deste estudo: AMARAL, Aracy. *Arte para quê?*. São Paulo: Nobel, 1984. ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940. O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991; LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

4. Agradeço a Mônica Inês Aliseres pelo suporte inestimável durante as pesquisas realizadas na biblioteca do Museu Lasar Segall, quando em 2006 interessei-me pela primeira vez por esse tema.

ARTE DEGENERADA VERSUS GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ⁵

O impacto causado pela exposição *Arte degenerada*, que se realizou em Munique em 1937, deveu-se não só ao posicionamento radical do Estado alemão contra a arte moderna e os artistas, mas também à divulgação de uma chave explicativa a respeito das vertentes modernistas. O conceito de “arte degenerada” norteou a mostra, que apresentou um conjunto de cerca de 650 obras confiscadas de museus públicos alemães. O discurso procurava explicar ao público leigo o significado de certas características das obras, em especial das deformações expressionistas, associadas a doenças físicas e mentais com base nas ideias de Paul Schultze-Naumburg⁶. A exposição foi montada numa ala do prédio do antigo Instituto de Arqueologia, esvaziada às pressas, com painéis em mal estado de conservação, sobre os quais foi distribuída grande quantidade de obras, de maneira propositadamente caótica. Com frequência, as obras eram colocadas em fileiras sobrepostas e ficavam lado a lado com textos depreciativos escritos sobre os painéis⁷. O que poderia parecer desleixo ou falta de conhecimento especializado dos organizadores revela-se parte de uma estratégia muito bem arquitetada.

No dia anterior à abertura da *Arte degenerada*, inaugurou-se outra mostra, a *Grande exposição de arte alemã*, que reunia obras consideradas belas e edificantes pelo regime. Essa exposição revestia-se de um significado especial, tendo sido planejada para a abertura da *Haus der Kunst*, primeiro museu de arte construído pelo Terceiro Reich. Tratava-se de um imponente edifício neoclássico, cujos espaços, impecavelmente limpos, obedeciam aos padrões museológicos vigentes, sendo as obras dispostas numa única fileira de modo ordenado, com iluminação adequada e etiquetas de identificação padronizadas.

Das duas exposições, a *Arte degenerada* foi a que obteve maior cobertura da mídia e atraiu um público de cerca de dois milhões de visitantes apenas em Munique. Nos três anos seguintes, a mostra itinerou por outras cidades da Alemanha e da Áustria, angariando um milhão de visitantes a mais. Até então, nenhuma exposição de arte de vanguarda e/ou moderna havia angariado um público tão numeroso. O sucesso, porém, não se estendeu à *Grande exposição de arte alemã*, como nos relata o brasileiro Nicanor Miranda (1907-1990) em seu depoimento⁸. Intelectual paulista, atuante na área de educação infantil, Miranda trabalhava, na ocasião, como chefe da Divisão de Educação e Recreio do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dirigida por Mário de Andrade⁹. Ele conta que, durante uma viagem a Munique, em 1937,

5. Informações detalhadas sobre essas duas exposições podem ser encontradas em: BARRON, Stephanie (Org.). *Degenerate Art: the Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991; PETERS, Olaf (Org.). *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. New York: Prestel-Neue Galerie, 2014.

6. As ideias de Paul Schultze-Naumburg foram veiculadas no livro *Arte e raça [Kunst und Rasse]*, publicado na Alemanha em 1928.

7. A expografia, além de contribuir para desvalorizar as obras, parece fazer referência às feiras dadaístas que tinham um aspecto propositadamente despojado, incluindo impressos e cartazes feitos à mão ao lado de pinturas, gravuras, desenhos etc. Ver: Erste International Dada-Messe. The First International Dada Fair, Berlim, 1920. In: ALTSCHULER, Bruce. *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, 1863-1959*. London: Phaidon, 2008. v. 1, p. 185-202.

8. MIRANDA, Nicanor. Lasar Segall e a Arte degenerada. *O Estado de São Paulo*, 5/8/1944. Republicado em: *Diário Carioca*, 29/10/1944, caderno cultural, p. 1 e 3. O Arquivo do MLS guarda um recorte do artigo publicado nessa segunda edição. Dado o ineditismo desse depoimento, optamos por reproduzi-lo na íntegra neste catálogo.

9. Nicanor Miranda foi um dos idealizadores do projeto de Parques Infantis na gestão de Mário de Andrade. No ano de 1937, o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo publicou o seu estudo intitulado “Origem e Propagação dos Parques Infantis e Parques de Jogos”. Sobre Nicanor Miranda ver: NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa. *Parques infantis de São Paulo: lazer como expressão de cidadania*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

recebeu a sugestão, por parte de uma importante autoridade local, de visitar as duas exposições, tendo escolhido começar pela mostra apresentada na *Haus der Kunst*.

Logo que pude, bati à porta da primeira, que não me despertou o menor entusiasmo. Estava vazia. A gente podia contar as pessoas, de tão poucas. Retratos de Hitler de todo o feitio, em todas as posições e em várias indumentárias. [...] Retratos de soldados, de marinheiros, um miliciano nazista, um jovem do campo de trabalho. Pinturas de submarinos, couraçados, *destroyers*, misturados com pinturas de outros assuntos absolutamente desinteressantes para quem vê tanta coisa fabulosa na Europa. [...]

Ora, é evidente que uma exposição organizada nos referidos moldes oferecia pouco ou nulo interesse para um estrangeiro ávido em conhecer algo que contribuísse para sua educação artística. E animado da esperança de ver as coisas das quais eu não fazia a mínima ideia – porque pensava no que será que os alemães chamam “arte degenerada”? – dirigi-me à exposição batizada com tal nome. [...] Quanto para aprender e meditar! e quanta gente, meu Deus! [...] Todos os representantes da escola expressionista de Dresden, que pela sua importância está hoje definitivamente incorporada à história da arte moderna, ali estavam. Grandes e menores. Otto Dix, Chagall, Kokoschka, Segall, Feininger, Nold [sic], Van Gogh, George Grosz, Schmidt-Rottluff, Christoph Voll...

Nicanor Miranda ressalta a onipresença da figura do líder nazista na mostra de arte sancionada pelo regime, comenta a existência de quadros com temas ligados à guerra e não deixa de registrar a insignificância destes e de tantos outros ali apresentados. No entanto, o tom do seu depoimento se transforma quando ele passa a descrever com entusiasmo as obras presentes na exposição *Arte degenerada*. Ele aborda também alguns aspectos significativos como a proibição de tirar fotos e o teor das frases escritas sobre os painéis. O autor afirma ter sofrido constrangimento enquanto as copiava em um caderno, o que o levou a interromper suas anotações. Miranda conta, ainda, ter presenciado um visitante nazista escrever, discretamente na palma da própria mão, um comentário elogioso sobre a tela *Mutilados de guerra*, de Otto Dix. Nossa testemunha relata, por fim, a emoção que sentiu quando, inesperadamente, se deparou com dois quadros de Lasar Segall.

Seguindo o curso natural da exposição, cheguei ao andar térreo. Na primeira sala havia armários cheios de desenhos, a lápis, a sanguínea, a *crayon*. Subitamente tive a sensação despertada para dois quadros que estavam juntos em uma parede. Eles me pareciam meus conhecidos. Já os tinha visto. Onde e quando? Não me lembrava. Aproximei-me e olhei a assinatura: Lasar Segall. Eram “*Os Eternos Caminhantes*” e “*Par Amoroso*”. Fiquei contemplando-os, porque aqueles quadros tinham uma significação especial para mim. Eram de um pintor que há muitos anos vivia no Brasil, no meu estado, na minha cidade¹⁰.

O longo depoimento de Nicanor Miranda, publicado sete anos após sua viagem a Munique, ressalta o grande afluxo de público que ele presenciou na exposição *Arte degenerada*, em contraposição ao número reduzido de pessoas que viu na *Grande exposição de arte alemã*. Além disso, o autor chama a atenção para o fato de que nem todos os que foram atraídos pela mostra compactuavam com a tese da degenerescência da arte moderna, mesmo sendo adeptos do *Reich*.

REAÇÕES PELO MUNDO: EXPOSIÇÕES VERSUS CONTRAEXPOSIÇÕES

A partir da realização da mostra *Arte degenerada* não haveria mais meias palavras por parte do governo alemão para se referir aos artistas modernistas. A suposta comprovação da degenerescência da arte moderna, propiciada pela exposição, justificaria, depois dali, não apenas a destruição de obras, mas toda arbitrariedade e violência contra os artistas e seus apoia-dores, fossem eles críticos, *marchands*, diretores de museus ou donos de galerias. A radicalidade da situação colocou em alerta o circuito artístico internacional, em especial os círculos mais progressistas de esquerda, as redes de intelectuais e artistas de origem judaica, bem como os refugiados e imigrantes alemães espalhados pelos mais diversos países. Foi nesse contexto que grupos organizados e associações da sociedade civil, órgãos da imprensa progressista e instituições, assumiram a tarefa de responder à provocação nazista e denunciar a situação de risco vivida pelos artistas que permaneciam na Alemanha hitlerista. Além da publicação de inúmeros artigos, charges e reportagens na imprensa, que criticavam ou ridicularizavam o gosto artístico do *Führer* e de seus colaboradores, foram organizados eventos como comícios, passeatas, desfiles, peças de teatro, programas de rádio, publicações e exposições¹¹.

10. A obra *Par amoroso* à qual o autor se refere é catalogada como *Dois seres [Liebende]*, 1921, e hoje encontra-se em uma coleção particular.

11. Todas as informações sobre as ações realizadas em resposta à *Arte degenerada* e em repúdio ao governo de Adolf Hitler foram retiradas dos seguintes livros: HOLTZ, Keith. *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance & Acquiescence in a Democratic Public Sphere*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004; e HOLTZ, Keith; SCHOPF, Wolfgang. *Allemands en exil. Paris, 1933-1941*. Paris: Autrement, 2003.

12. A realização de exposições em resposta a outras parece remontar ao século XIX. Tanto o *Pavilhão do Realismo* (*Pavilion of Realism*, 1855) quanto o *Salão dos Recusados* (*Salon des Refusés*, 1863) foram exposições pensadas como reação ao Salão oficial organizado pelo governo francês. Esse tipo de reação se intensificaria a partir da década de 1920, quando as exposições adquirem um viés de propaganda política mais explícito. Um dos exemplos citados com frequência na bibliografia é o da mostra montada pelos artistas surrealistas em resposta à *Exposição Colonial* de 1931, em Paris. Sobre o *Salão dos Recusados* e o *Pavilhão do Realismo*, ver: ALTSCHULER, Bruce. *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, 1863-1959*. London: Phaidon, 2008. v. 1. Sobre a exposição surrealista ver: MILEAF, Janine. *Body to Politics: Surrealist Exhibition of the Tribal and the Modern Art the Anti-Imperialist Exhibition and the Galerie Charles Ratton. Anthropology and Aesthetics*, n. 40, 2001, p. 239-255. Disponível em: <www.jstor.org/stable/20167548>. Acesso em: jan. 2018.

13. As táticas de agitação e propaganda na Rússia após a Revolução de 1917 incluíam diversas linguagens, entre as quais teatro, cinema, música e artes plásticas, além das exposições e dos comícios envolvendo performances, carros alegóricos e monumentos efêmeros. Um dos recursos utilizados eram os trens e barcos agitprop que percorriam as regiões mais distantes do interior do país, levando exposições com os temas da revolução para públicos afastados dos grandes centros. Ver: STRIGALEV, Anatol. *L'art de propagande révolutionnaire. L'agitprop*. In: HULTEN, Pontus (Org.). *Paris-Moscou: 1900-1930*. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1979, p. 314-339.

14. Sobre as cartas trocadas entre os dois artistas, a pesquisadora Vera D'Horta afirma: "Por entre as linhas afetuosas das cartas emergem divergências profundas quanto ao ideário estético e as relações da obra e do artista com a realidade de seu tempo". D'HORTA, Vera. *Discordâncias cordiais: a correspondência entre Kandinsky e Segall. Revista de História da Arte e Arqueologia*, IFCH-Unicamp, n. 1, 1994, p. 205.

15. Correspondência datada de 6/6/1938. Idem, p. 227.

Interessa-nos destacar algumas das exposições realizadas em repúdio à mostra *Arte degenerada* ou em desagravo ao governo de Adolf Hitler, que justamente por conta da disposição em responder e se confrontar às ideias ali veiculadas podem ser entendidas como "contraexposições"¹². Se analisarmos as mostras que se encaixavam nessa categoria no âmbito do debate sobre a arte degenerada, é possível identificar duas abordagens distintas. A primeira era temática e reunia materiais diversos, como desenhos, fotografias, livros, cartazes, panfletos, mapas, maquetes, gráficos etc. Esse tipo de exposição tinha um forte apelo visual e retomava as táticas agitprop (agitação + propaganda) utilizadas na Rússia pós-revolucionária para denunciar a opressão e incentivar a politização das classes populares¹³. Já a segunda tipologia apresentava, basicamente, obras de arte originais, produzidas por artistas modernos alemães, acompanhadas, ou não, de documentos e impressos. O objetivo nesse caso era reunir a produção de artistas considerados degenerados pelo regime nazista de modo a "provar" que tal avaliação era equivocada e, ao mesmo tempo, enaltecer a qualidade artística das obras.

É possível encontrar menção a uma das contraexposições realizadas em resposta à *Arte degenerada* na correspondência enviada por Wassily Kandinsky a Lasar Segall¹⁴, datada de junho de 1938. Nela, Kandinsky fala inicialmente de seu posicionamento diante dos acontecimentos da época.

Nunca deixo de me alegrar por não ser político, e sim pintor. Assim eu fecho a porta do meu ateliê e o "mundo" (o que eles hoje chamam de mundo) desaparece. Muito mais importante do que a Tchecoslováquia, é pra mim a questão de saber se este azul está bem colocado com aquele marrom, se a extensão e a direção da linha combinam totalmente, se os "pesos" foram colocados de maneira feliz, etc¹⁵.

Em seguida, Kandinsky conta a Segall que em pouco tempo seria aberta em Londres a exposição *Arte alemã do século XX*, na qual ele iria apresentar alguns de seus quadros.

Em 1 de julho será inaugurada em Londres uma exposição que se chamará "Arte alemã do século XX", onde serão apresentadas perto de 200 obras dos "degenerados" alemães. Eu participei com 15 quadros (do período de antes da guerra até hoje). Essa exposição deverá viajar para Bruxelas, provavelmente Paris e os Estados Unidos da América.

Lasar Segall desculpa-se pela demora em responder ao colega e lamenta, não sem certa ironia, não poder manter o mesmo distanciamento que ele a respeito das agruras do mundo em guerra:

[...] para certas pessoas a vida torna-se cada vez mais complicada, principalmente para aqueles que se sensibilizam de um modo especial com as circunstâncias ao seu redor. O sr., caro Kandinsky, é o mais feliz, o sr. tem força para se fechar ao mundo exterior, e no seu próprio mundo, seu ateliê, dedicar-se com tranquilidade ao seu trabalho, e considerar os problemas da arte como mais importantes do que os fatos do mundo de hoje, com os quais nós todos, querendo ou não, estamos estreitamente ligados e dos quais somos infelizmente, como pessoas e como artistas, completamente dependentes. Sou bem mais pessimista que o sr. Talvez isso se deva ao fato de que eu, à distância, veja tudo através de uma lente colorida e opaca. O que aconteceu com a exposição "Twentieth Century German Art", que deveria ter acontecido em Londres?¹⁶

Em que pese a contraposição, aparentemente clara, entre Kandinsky e Segall, manifesta nessas correspondências, é preciso levar em conta a complexidade da relação dos artistas com a política durante o período da Segunda Guerra Mundial. Sabine Eckmann chama a atenção para as nuances de tais posicionamentos e para a tendência dominante de rotular os artistas modernistas ora como vítimas, ora como agentes progressistas.

Se começarmos a examinar esses posicionamentos, no entanto, descobriremos que, além de um envolvimento antifascista inequívoco por parte do artista (como exemplificado por Käthe Kollwitz e Hans e Lea Grundig), podem ser identificadas diversas atitudes possíveis, tanto entre artistas emigrados quanto entre aqueles que permaneceram na Alemanha. Muitos – incluindo Lyonel Feininger, Kurt Schwitters e Max Beckmann – insistiram que, como artistas, eles não eram afetados pela política e tentaram salvar sua autonomia artística de uma ditadura que se recusou a reconhecer a existência de tal coisa. Outros artistas, incluindo Emil Nolde e Franz Radziwill, expressaram apoio à Alemanha Nacional-Socialista, fato que tende a ser ocultado ou minimizado ainda hoje. Outros, ainda, como Gropius e Ludwig Mies van der Rohe, estavam preparados para ceder a fim de manter suas carreiras – outro assunto frequentemente evitado. E há aqueles – como Willi Baumeister, Otto Dix e Conrad Felixmuller – cujas posições são difíceis de determinar porque variavam entre a aquiescência e a alienação¹⁷.

16. Correspondência datada de 22/4/1939. Idem, p. 223.

17. "If we begin to examine those positions, however, we find that, aside from unequivocal antifascist involvement on an artist's part (as exemplified by Käthe Kollwitz and Hans and Lea Grundig), a range of possible attitudes can be identified, both among emigré artists and those who remained in Germany. Many – including Lyonel Feininger, Kurt Schwitters, and Max Beckmann – insisted that as artists they were untouched by politics and attempted to salvage their artistic autonomy from a dictatorship that declined to recognize the existence of any such thing. Other artists, including Emil Nolde and Franz Radziwill, expressed support for National Socialist Germany, a fact that tends to be suppressed or glossed over to this day. Yet others, such as Gropius and Ludwig Mies van der Rohe, were prepared to compromise in order to carry on their careers – another subject that is often avoided. And there are those – as Willi Baumeister, Otto Dix and Conrad Felixmuller – whose positions are hard to determine because they shifted between acquiescence and withdrawal". Ver: ECKMANN, Sabine. Considering (and Reconsidering) Art and Exile. In: BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (Orgs.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, 1997, p. 31-32.

18. Sobre essas exposições, ver: HOLTZ, Keith. *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance & Acquiescence in a Democratic Public Sphere*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

19. Sobre a atuação antifascista dos alemães exilados em Paris no período, ver: HOLTZ e SCHOPF, op. cit.

20. A bibliografia corrente sobre o nazismo é unânime em afirmar que a existência dos campos de concentração só veio a público após a invasão da Alemanha pelo exército norte-americano, em 1945. No entanto, Keith Holtz, com base na documentação fotográfica produzida pelo fotógrafo Josef Breitenbach, descreve os painéis da exposição *Cinco anos de ditadura hitleriana* entre os quais um deles que denunciava tal ocorrência já em 1938. Além de incluir o desenho de um grupo de prisioneiros diante de dois oficiais nazistas, o painel apresenta um mapa da Alemanha, indicando a localização de campos de concentração, prisões e centros de detenção. Ver: HOLTZ e SCHOPF, op. cit., p. 137-139.

21. HOLTZ, op. cit., p. 189-190.

É fundamental termos em mente tais nuances, se quisermos compreender as disputas ideológicas envolvidas nas exposições organizadas no período, não apenas na Europa e nos Estados Unidos, como também no Brasil.

Segundo os estudos de Keith Holtz, as primeiras exposições motivadas pela mostra *Arte degenerada* e pela campanha difamatória dos nazistas contra os artistas modernos, concentraram-se, inicialmente, na Checoslováquia, França e Inglaterra, mais especificamente nas cidades de Praga, Paris e Londres¹⁸. A proximidade geográfica com a Alemanha, a democracia ainda vigente nesses países e a atmosfera cosmopolita favoreceram tais ações. Praga, por exemplo, foi palco, já em 1934, da *Primeira exposição internacional de caricatura*, que reuniu inúmeros trabalhos contra o nazismo, tendo entre seus participantes John Heartfield, exilado naquele país na ocasião. Em 1937 foram montadas outras exposições antinazistas, sendo uma delas de pinturas e esculturas que incluía também fotomontagens desse autor.

Paris, na mesma época, havia se transformado num importante centro da luta antifascista, abrigando grande número de refugiados, órgãos da imprensa alemã independente, além de diversas organizações políticas e culturais¹⁹. Inaugurada em fevereiro de 1938, num bairro operário de Paris, a mostra *Cinco anos de ditadura hitleriana* (*Cinq ans de dictature hitlérienne*) era composta por 12 painéis com desenhos, gráficos e fotografias e tinha como objetivo denunciar as arbitrariedades do governo alemão desde a ascensão de Hitler. Os painéis, que segundo Holtz foram organizados de acordo com a estética agitprop, tratavam de vários temas como racismo, perseguições religiosas, ataques à liberdade de imprensa e queima de livros. Chama a atenção o painel sobre campos de concentração²⁰. A virulência do discurso e a força das imagens expostas renderam protestos de autoridades alemãs sediadas na capital francesa que resultaram na ação da polícia para a retirada de documentos da mostra²¹.

Em julho do mesmo ano foi montada em Londres, na New Burlington Galleries, a exposição *Arte alemã do século xx* (*Twentieth Century German Art*), comentada por Kandinsky em sua carta a Lasar Segall. Entre os membros do comitê organizador da mostra estavam o crítico e historiador de arte britânico Herbert Read e a jovem *marchand* suíça Irmgard Burchard. Foram apresentadas 269 obras, de 64 artistas, sendo a maioria proveniente de coleções particulares de diversos países. Pensado inicialmente como uma

contraexposição à *Arte degenerada*, o projeto da mostra sofreu pressões de toda sorte, que lograram esvaziar o seu caráter político. A própria comissão organizadora excluiu as obras ligadas à luta contra o nazifascismo e incluiu outras, de artistas como Emil Nolde, que não escondiam sua admiração pelo *Reich*²². Na tentativa de convencer a todos sobre a neutralidade da proposta, o historiador e ex-diplomata Ronald Storrs afirmou que a exposição era “não meramente apolítica, mas antipolítica”²³.

O debate sobre as motivações da exposição britânica foi bastante acirrado e acabou por envolver Adolf Hitler em pessoa. O ditador não só se referiu ao evento londrino em seu discurso durante a inauguração da segunda edição da *Grande exposição de arte alemã*, como se pronunciou num artigo publicado no jornal *Daily Graphic*, no qual acusou os organizadores de ter propósitos políticos escusos, de ser inimigos da Alemanha nazista e de tentar subestimar as realizações culturais de seu governo. A resposta de Herbert Read veio a público no mesmo jornal:

O Sr. Hitler afirma que a exposição foi organizada com propósitos políticos. Isso é inteiramente falso. Os organizadores da exposição tiveram apenas um objetivo: mostrar ao público inglês uma fase da arte moderna que acreditam ser de grande interesse histórico e artístico [...]. O princípio que os organizadores mantêm é o da liberdade de expressão dos artistas, independentemente das distinções nacionais, religiosas ou raciais. Este princípio é ético, não político²⁴.

A pretensa neutralidade assumida por Herbert Read em sua resposta e a defesa de uma posição apolítica, por parte de diversos artistas e intelectuais, dariam o tom de várias exposições realizadas no período, que buscavam camuflar seu viés político apelando para um discurso humanista de cunho universal. Esse foi o caso de diversas exposições realizadas pelos países aliados, durante o conflito, que seriam enviadas a países da América do Sul, entre os quais o Brasil.

Partindo de um posicionamento claro de repúdio à *Arte degenerada* e à pretensa neutralidade da exposição londrina, a União dos Artistas Livres, fundada na França, organizou a mostra *A arte alemã livre (L'art allemand libre)* na Maison de la Culture, local que funcionava como sede da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários. Inaugurada em novembro de 1938, a exposição reuniu em torno de uma centena de obras de autoria de cerca de 70 artistas. Além de obras de artistas imigrantes, foi incluído um painel

22. HOLTZ, Keith; SCHOPF, Wolfgang. *Allemands en exil. Paris, 1933-1941*. Paris: Autrement, 2003, p. 151.

23. Apud: HOLTZ, Keith. *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance & Acquiescence in a Democratic Public Sphere*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, p. 208. A autora informa que inicialmente o título da exposição seria *Arte banida (Banned Art)*, porém foi modificado ao longo do processo de organização.

24. “Herr Hitler asserts that the exhibition has been arranged for political purposes. This is entirely untrue. The organisers of the exhibition had only one object – to show the English public a phase of modern art which they believe to be of considerable historical and artistic interest [...]. The principle which the organisers maintain is that of the artists' freedom of expression, irrespective of national, religious or racial distinctions. This principle is ethical, not political”. Apud: HOLTZ, Keith. *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance & Acquiescence in a Democratic Public Sphere*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, p. 212-213.

25. Segundo Holtz, a tela, cortada em quatro pedaços, seria apresentada na mostra de Londres, mas acabou sendo retirada. HOLTZ, Keith. *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance & Acquiescence in a Democratic Public Sphere*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, p. 204-205; 238.

26. Segundo Holtz, esses painéis desapareceram tempos depois em condições não totalmente esclarecidas. É possível conhecer o conteúdo dos painéis por meio da documentação produzida pelo fotógrafo Josef Breitenbach. Uma análise pormenorizada dessa exposição pode ser encontrada em: HOLTZ, Keith; SCHOPF, Wolfgang. *Allemands en exil. Paris, 1933-1941*. Paris: Autrement, 2003, p. 171-250.

27. Ver: HOLTZ, Keith. *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance & Acquiescence in a Democratic Public Sphere*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, p. 253.

28. Ver: BARNETT, Vivian Endicott. Banned German Art: Reception and Institutional Support of Modern German Art in the United States, 1933-1945. ECKMANN, Sabine. Considering (and Reconsidering) Art and Exile. In: BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (Orgs.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, 1997, p. 273-284.

29. KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr and The Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

30. "[...] not approved by the Nazi government". Ver: "Free German Art Acquisitions Shown by Museum of Modern Art". *Release*. Vale lembrar que nesse período o MoMA havia aderido ao esforço de guerra e passou a Edward Steichen a incumbência de organizar grandes exposições de propaganda política. Ver: STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge/London: The MIT Press, 1998.

com reproduções da arte sancionada pelo regime nazista, entre as quais duas aquarelas assinadas por Adolf Hitler. Uma das obras mais chamativas foi uma pintura de Oskar Kokoschka que havia sido vandalizada pela Gestapo em maio daquele ano em Viena²⁵.

Segundo Keith Holtz, antes mesmo da apresentação parisiense, a União dos Artistas Livres já tinha planos de realizar uma exposição nos Estados Unidos durante a Feira Internacional de Nova York, de 1939. A cidade norte-americana era vista como a melhor vitrine para dar visibilidade internacional ao drama dos artistas modernos alemães. Optou-se por organizar uma exposição intitulada *A Alemanha de ontem – A Alemanha de amanhã*, composta por 30 painéis com a contundência típica do discurso agitprop²⁶. Fiel aos seus propósitos, a exposição incluiu violentas críticas ao governo nazista, com menção à *Arte degenerada* e exaltação à importância das ações da resistência. A imprensa norte-americana chegou a anunciar a realização da exposição no "Pavilhão da Liberdade", mas, durante as tratativas para essa apresentação na Feira de Nova York, surgiram impasses intransponíveis envolvendo o Bureau Internacional de Exposições e as empresas financiadoras da Feira, sem contar o imbróglio diplomático que se instaurou entre a França, os Estados Unidos e a Alemanha²⁷.

O posicionamento dos EUA em relação à arte moderna alemã, durante a década de 1940, mereceria uma reflexão à parte. No entanto, em razão da complexidade do tema e do espaço limitado deste ensaio, vamos nos deter no discurso de Alfred Barr, curador do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), por ocasião da mostra que realizou sobre as novas aquisições para o acervo em 1942²⁸. É conhecida a admiração do primeiro curador do MoMA pela arte moderna alemã com a qual ele veio a ter contato em uma viagem de estudos pela Europa entre 1927-1928, antes de assumir a direção do museu em 1929²⁹. Em 1931, ele montou a mostra *German Painting and Sculpture*, uma das primeiras realizadas nos Estados Unidos sobre essa produção. Em 1942, seria a vez de Barr organizar uma exposição no MoMA com obras de artistas alemães "[...] não aprovadas pelo governo nazista"³⁰. *Novas aquisições: arte alemã livre (New Acquisitions: Free German Art)*, inaugurada em 24 de junho, foi uma mostra pequena cujo objetivo era divulgar as aquisições recentes de obras de quatro artistas alemães: Max Beckmann, Ernst Barlach, Kaethe Köllwitz e Emil Nolde. No texto de apresentação, Alfred Barr menciona a perseguição sofrida pelos artistas e contrapõe a brutalidade do regime nazista à liberdade vigente nos Estados Unidos.

Entre as Liberdades que os nazistas destruíram, nenhuma foi mais cinicamente pervertida, mais brutalmente marcada do que a Liberdade da Arte [...]. Mas os artistas alemães de espírito e integridade se recusaram a se conformar. Eles foram para o exílio ou caíram numa obscuridade ansiosa. De todos os pintores e escultores que formaram a escola alemã pré-nazista, atrás apenas a de Paris na Europa, quase nenhum é reconhecido, e poucos são tolerados, na Alemanha de hoje. Suas pinturas e esculturas também foram escondidas e exiladas, até mesmo as que um dia foram orgulho dos museus alemães. Mas nos países livres elas ainda podem ser vistas, ainda podem testemunhar a sobrevivência de uma cultura alemã livre [...]. Esses homens e suas obras são bem-vindos aqui [...]³¹.

Tomar a arte moderna alemã como sinônimo da resistência ao nazifascismo foi o primeiro passo para transformar a arte moderna como um todo em expressão de liberdade e encarnação suprema dos ideais democráticos. Essa associação não era corrente até meados da década de 1930 e foi sendo construída ao longo daqueles anos, especialmente após a exposição *Arte degenerada*. A equação era simples: se Hitler e seus correligionários execravam a arte moderna alemã, era porque se tratava de uma manifestação artística progressista e libertária³². Esse discurso adequou-se perfeitamente ao propósito norte-americano de assumir o protagonismo artístico e cultural no pós-guerra e buscou colocar o país na vanguarda da defesa da liberdade de expressão.

REAÇÕES NO BRASIL: ENTRE AS RUAS E AS EXPOSIÇÕES

Pouco tempo após o rompimento das relações diplomáticas do Brasil com o Eixo, anunciado em 28 de janeiro de 1942, o país seria surpreendido pelo início do torpedeamento de navios brasileiros, atribuído a submarinos alemães. Entre janeiro e agosto daquele ano, seriam abatidos 19 navios, causando a morte de mais de 700 pessoas, em sua maioria civis³³. A imprensa deu extensa cobertura a esses episódios e mobilizou a opinião pública para a necessidade de o país reagir aos ataques e aderir à guerra ao lado dos países aliados. Foi assim que, em clima de comoção nacional, organizaram-se as primeiras manifestações de amplo alcance contra o nazifascismo no país.

No início de julho de 1942, vários órgãos da imprensa noticiaram a Manifestação Antieixista, organizada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que tomou as ruas do centro do Rio de Janeiro. Propositadamente, o dia escolhido para o evento foi 4 de julho, aniversário da independência dos Estados Unidos. Os universitários, apoiados pelo interventor do Estado do Rio de

31. "Among the Freedoms which the Nazis have destroyed, none has been more cynically perverted, more brutally stamped upon than the Freedom of Art. [...] But German artists of spirit and integrity have refused to conform. They have gone into exile or slipped into anxious obscurity. Of all the painters and sculptors who made the pre-Nazi German School second in Europe only to that of Paris, almost none is now honored, and few tolerated, in Germany today. Their paintings and sculptures, too, have been hidden or exiled, even those that were once the pride of German museums. But in free countries they can still be seen, can still bear witness to the survival of a free German culture [...] These men and their works are welcome here [...]". Ver: "Free German Art Acquisitions Shown by Museum of Modern Art". Release. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325320.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

32. Essa ideia reaparece no texto assinado por Barr na obra *O que é arte moderna?*, cuja primeira edição data de 1943. O livro seria adaptado, no mesmo ano, ao formato de exposição e disponibilizada para venda ou aluguel. Comprada por Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, a exposição foi apresentada ao público paulistano em diversas ocasiões, fazendo com que a interpretação do MoMA acerca da arte moderna circulasse no Brasil justamente durante o período em que os EUA intensificavam o seu apoio à fundação de museus de arte moderna no Brasil. Ver: COSTA, Helouise. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. *Anais do Museu Paulista [on-line]*, 2014, v. 22, n. 1, p. 107-132.

33. "No total, 34 embarcações brasileiras foram torpedeadas durante a Segunda Guerra Mundial, o que causou a morte de 1081 pessoas, a maioria civis inocentes. Nem nos campos de batalha tantos brasileiros pereceram". SANDER, Roberto. *O Brasil na mira de Hitler. A história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 246.

34. Não foi possível averiguar se de fato todos esses carros foram apresentados. Ver: O que será a manifestação anti-eixista do dia 4 de Julho. *A Manhã*, 28/6/1942, p. 9; segundo a *Gazeta de Notícias*, iriam participar do evento as seguintes representações: Faculdade Nacional de Direito, Medicina, Filosofia, Odontologia, Engenharia, Química, Agronomia; Escola Nacional de Música, Escola Nacional de Belas Artes, Confederação Brasileira de Desportos, União Nacional dos Estudantes. Ver também: Passeata universitária anti-eixista. Os carros alegóricos desfilarão pela avenida – instruções para a concentração, *Gazeta de Notícias*, 26/6/1942, p. 4.

35. “Viva a democracia”, “Tudo pelo Brasil”, “Abaixo o totalitarismo” – Eis o lema da mocidade brasileira. *Diretrizes*, 9/7/1942, p. 13-15 e 26; *Contra o Eixo!* A parada universitária do dia 4. *Revista da Semana*, 11/7/1942, p. 21-23.

36. “Viva a democracia”, “Tudo pelo Brasil”, “Abaixo o totalitarismo” – Eis o lema da mocidade brasileira. *Diretrizes*, 9/7/1942, p. 13-15 e 26

37. Quinta-coluna foi um “Termo cunhado durante a guerra civil espanhola e usado para designar aqueles que, em Madri, apoiavam as quatro colunas que marchavam contra o governo da Frente Popular Republicana do presidente Azaña. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi utilizado para referir-se àqueles que agiam sub-repticiamente num país em guerra, ou em vias de entrar na guerra, preparando ajuda em caso de invasão ou fazendo espionagem e propaganda em favor do Eixo. Na Europa esses indivíduos também eram chamados de colaboracionistas”. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/glossario/quinta_coluna>. Acesso em: jan. 2018.

38. Durante o carnaval de março de 1943, a UNE já havia realizado um desfile nos mesmos moldes, denominado “Carnaval da vitória”. Ver: Manifestando no carnaval nossa repulsa ao nazismo. *O Radical*, 5/3/1943, p. 8; Um desfile antinazista, o cortejo da vitória!. *O Radical*, 11/3/1943, p. 6; O carnaval da vitória. *Gazeta de Notícias*, 7/3/1943, p. 8; Cortejo da vitória num carnaval de Guerra. *O Jornal*, 6/3/1943, capa.

39. Deixaram o governo, no mesmo momento, o ministro da Justiça Francisco Campos e o chefe de gabinete do Ministério, Vasco Leitão da Cunha, que estava respondendo pela pasta na ocasião. TORNAIM, Cássio dos Santos. *Janela da alma: cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário*. São Paulo: Anablume-Fapesp, 2006, p. 141.

Janeiro e pelo ministro da Justiça interino, realizaram um grande desfile de carros alegóricos referindo-se aos importantes temas políticos do momento e deixando clara uma posição a respeito. O jornal *A Manhã* antecipou como o evento seria organizado: na primeira ala sairiam os carros de homenagens e na segunda os carros críticos.

[...] à frente, carros em homenagem, com as seguintes alegorias: “Homenagem aos aliados”, tendo por base a estátua da Liberdade com os dizeres “Símbolo do destino dos povos livres”; “Homenagem ao Pan-americanismo” com o busto do ministro Oswaldo Aranha; “V da Vitória”; “Homenagem à Força Aérea Brasileira”; “Glória aos marinheiros nacionais”; “Aplaudindo a convocação” e outros, e, em seguida, os carros críticos, tendo à frente o carro “Morte à Quinta-Coluna”. O carro-chefe será em homenagem ao presidente Getúlio Vargas, com a legenda “Morreremos pelo Brasil”³⁴.

As reportagens publicadas após a manifestação estimaram o comparecimento de cerca de 15.000 pessoas. Além da descrição detalhada das alegorias, os jornais e revistas ofereceram boa documentação fotográfica da movimentação nas ruas³⁵. Abrindo o desfile, vinha uma “banda de música da brigada policial”, seguida de carros que transportavam sobreviventes do bombardeio ao navio brasileiro *Arabutan*. Um dos carros alegóricos mais chamativos trazia uma jaula, colocada sobre uma “montanha de neve”, dentro da qual se viam três estudantes fantasiados de Hitler, Mussolini e Hirohito, respectivamente. Por meio de gestos afetados, eles imitavam os três conhecidos presidentes dos países do Eixo, o que provocava reações entusiasmadas no público presente³⁶. Adolf Hitler foi uma das personalidades mais evocadas no evento e aparece em outro momento como o encantador de uma perigosa serpente, a Gestapo, polícia secreta do *Reich*. “Como eram verdes as galinhas de outrora...” foi o título de um carro que trazia um caldeirão repleto de galinhas depenadas, representando os quinta-colunas³⁷ e integralistas.

A Manifestação Antieixista organizada pela UNE contou com o apoio de um segmento progressista do governo, teve a proteção da polícia nas ruas e foi objeto de grande repercussão na mídia³⁸. Todos esses fatos somados apontam para uma mudança significativa na relação de forças que sustentava a ditadura do Estado Novo até então. Logo após o desfile, Getúlio Vargas iria tirar de cena alguns de seus mais importantes colaboradores, entre os quais Filinto Müller e Lourival Fontes, notórios simpatizantes do Eixo³⁹. Em

agosto, em meio a pressões, o governo abandona a posição de neutralidade, que vinha tentando manter com dificuldade, e declara guerra ao nazifascismo, aderindo ao bloco dos países aliados.

A divulgação maciça dos bombardeios aos navios brasileiros e o generoso espaço oferecido à manifestação da UNE na imprensa mostram que a censura começava a dar os primeiros sinais de recuo. A partir dali, apareceriam, com frequência crescente, notícias sobre as atividades antifascistas promovidas por entidades como a Liga de Defesa Nacional, o Conselho Anteixista do Banco do Brasil, a Sociedade Amigos da América, além da própria União Nacional dos Estudantes. Essas entidades logo iriam perceber o potencial de mobilização dos artistas modernos para a luta antifascista e as vantagens de se associarem a eles. No dia 30 de janeiro de 1943, foi inaugurada a *Feira de arte moderna*, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), sob o patrocínio da Liga de Defesa Nacional. Segundo matéria publicada na *Diretrizes*, a mostra apresentou:

[...] centenas de quadros – óleos, desenhos, aquarelas, retratos, marinhas e paisagens. Todos os artistas modernos do Brasil estão aqui representados. Portinari, Ado Malagoli, Augusto Rodrigues, Guignard, Hilda C. Campofiorito, Jorge de Lima, Luiz Soares, Oswald Goeldi, Perci Lau, Quirino Campofiorito e Quirino da Silva, Rubem Cassa, Sílvia Chalreó, Teruz, Thea Habermfeld, Rescala, Gobbis, Oswald de Andrade, dezenas deles⁴⁰.

Além dos nomes citados, estiveram presentes também Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Djanira, Rebolão Gonsales e Mário Zanini, entre outros. A exposição tinha como objetivo angariar fundos para a “Campanha Pró-Bônus de Guerra” da Liga de Defesa Nacional, que receberia 50% do valor das obras vendidas. Durante essa mostra, houve várias conferências sobre o tema “Arte em defesa do Brasil”, ministradas por Manuel Bandeira, Claudio Manuel da Costa, Álvaro Moreyra, Aníbal Machado e Osório Cesar⁴¹.

Ainda no primeiro semestre de 1943 destaca-se a realização de uma grande exposição de Lasar Segall, inaugurada em 15 de maio, no Museu Nacional de Belas Artes, com o patrocínio do Ministério da Educação e Saúde. Embora o evento não tenha se filiado explicitamente a nenhuma causa política, a arte moderna já estava associada à democracia e à luta antifascista no imaginário do mundo em guerra. Não tardaria, assim, para que Lasar Segall voltasse a ser alvo de ataques racistas e xenófobos.

40. Os artistas do Brasil formam uma barricada contra o fascismo!. *Diretrizes*, 11/2/1943, p. 6-7, 13.

41. O artigo citado informa, ainda, que ao longo da exposição foram realizados também os Chás das quintas-feiras, pelo Departamento Feminino da Liga de Defesa Nacional que contava com o apoio dos “grupos patrióticos organizados no Rio”, entre os quais os Combatentes Franceses, o Comitê Russo e o Comitê Chinês. Op. cit.

42. *O Malho*, junho 1943, p. 45.

43. Ver o texto de Annateresa Fabris publicado neste catálogo.

44. O evento foi organizado pela Liga de Defesa Nacional, União Nacional dos Estudantes, Sociedade de Amigos da América e Conselho Antieixista do Banco do Brasil. Ver: A força expedicionária vingará a agressão nazista. *O Radical*, 12/5/1943, capa.

45. Iniciada a Semana Anti-Fascista. *Gazeta de Notícias*, 11/5/1943, p. 4.

46. Ver registro fotográfico de Kurt Klagsbrunn, publicado neste catálogo, que mostra a fachada do Teatro Municipal com o referido cartaz durante a Semana Antifascista.

47. A Semana Antifascista. O professor Arthur Ramos pronunciará hoje uma importante conferência. *Gazeta de Notícias*, 15/5/1943, p. 4.

48. "Vida de Nazista". Anúncio publicado em *O Jornal*, 6/5/1943, p. 11; *A Manhã*, 6/5/1943, p. 5.

49. O desenho animado *Vida de nazista* pode ser conferido em: <<https://archive.org/details/DerFuehrers-Face>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

50. Vinícius de Moraes tinha uma coluna de crítica de cinema no jornal *A Manhã*. Sobre o desenho citado ele comenta: "Walt Disney dá-nos, com esse 'Vida de Nazista', o primeiro desenho do esquema de propaganda que se traçou no sentido de cooperar com o governo do seu país no esforço de guerra. Nenhuma personagem sua, melhor que Donald Duck, poderia satirizar o tema da vida de um civil na Alemanha hitlerista, sob o controle mecânico dos bonecos cruz-gamados. Donald tem tudo para tornar, dentro da sua comichade específica, qualquer aventura em que se veja envolvido, uma coisa de fundo patético. [...] É um pobre pato aflito. Uma boa pessoa, aliás, esse pato, sempre levado pelos impulsos mais generosos, uma espécie de Carlito do desenho animado [...] A questão é que o coitado é o tipo de palmípede de boa fé, caindo nas maiores esparrelas, otário como ele só [...]". MORAES, Vinícius. Duas variantes sobre o tema da guerra. *A Manhã*, 5/5/1943, p. 5.

Está aberta a exposição Lasar Segall, pintor dos chamados modernistas, que são criaturas impunes, que fazem do certo o errado, da luz o escuro, do movimento a paralisia, transformando em monstros e abortos todas as coisas belas da natureza. Trata-se, pois, de uma mostra de monstruosidades, que, embora nada ensine, foi feita "com caráter especialmente didático" – no dizer do programa. E nós não entramos em maiores detalhes porque não chegamos ainda a alcançar a transcendência de semelhante arte⁴².

A virulência dos ataques a Segall pode ser medida pela campanha movida contra ele pelo jornal *A Notícia*, que se inicia justamente por ocasião da abertura da exposição do Museu Nacional de Belas Artes⁴³.

Na mesma semana da abertura da exposição de Segall, realizou-se a Semana Antifascista em memória do atentado integralista de 1938⁴⁴. O evento incluiu palestras em sindicatos operários, visita ao Cemitério São João Batista onde foram enterradas as vítimas dos integralistas, missa na Igreja da Candelária e comício em frente ao Teatro Municipal, que teve entre os oradores Herbert Moses, presidente da ABI, e o general Manuel Rabelo, presidente da Sociedade de Amigos da América⁴⁵. Na fachada do teatro, como pano de fundo, foi erguido "um enorme painel, de cerca de 10 m de alto, esplêndida caricatura deixada ao lápis de Augusto Rodrigues, representando a união de Hitler e Plínio Salgado"⁴⁶. A semana foi encerrada com a simulação de um julgamento de Salgado, sob a acusação "de querer entregar o Brasil aos escravizadores fascistas", realizado no Teatro João Caetano⁴⁷.

Naqueles dias, o público podia conferir nos cinemas da cidade o desenho animado *Vida de nazista* (*Der Fueherer's Face*), produção dos estúdios de Walt Disney, que seria ganhador do Oscar de melhor curta-metragem animado. O anúncio dizia: "Se ainda não viu 'Vida de Nazista' não perca tempo, veja hoje mesmo como se vive na Alemanha e avalie sua felicidade ao se achar bem longe das graças da Gestapo e do homem do bigodinho"⁴⁸. O desenho acompanha as agruras do Pato Donald que entre outras coisas se vê obrigado a trabalhar para os nazistas numa fábrica de bombas, num ritmo desumano, até que acorda e descobre aliviado que tudo não passara de um pesadelo⁴⁹. Vinícius de Moraes não deixaria de comentar o lançamento do desenho, em sua coluna sobre cinema, identificando o lado patético do personagem como uma característica dos adeptos do nazismo⁵⁰. Além do desenho dos estúdios da Disney, vários outros filmes com o tema da guerra e afins estavam em cartaz no circuito brasileiro no período, entre eles *Os filhos de Hitler* e *Confissões de*

um espião nazista, anunciado como sendo “o filme que Hitler daria tudo para destruir!”⁵¹. O mesmo ocorria em relação ao teatro e ao mercado editorial de livros. O que se constata é que a dimensão da política havia tomado as várias esferas da vida cotidiana.

No que se refere às exposições, o ano de 1943 ainda seria marcado por dois acontecimentos importantes⁵². Em outubro, uma exposição do Grupo Guignard, montada originalmente no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, foi fechada por um grupo de alunos conservadores, a menos de 24 horas de sua abertura⁵³. A mostra foi transferida para a Associação Brasileira de Imprensa, onde voltou a ser aberta ao público, porém, o episódio seria o prenúncio de outros ataques a exposições que viriam nos anos seguintes⁵⁴. A crescente onda de perseguição à arte moderna e a vontade de marcar posição ao lado dos países aliados levaram um grupo de artistas a organizar um evento internacional⁵⁵. No mês de novembro de 1943, foi inaugurada a exposição *Pintura brasileira moderna (Modern Brazilian Painting)*, na conceituada Royal Academy of Art, sob o patrocínio do British Council⁵⁶. A mostra exibiu 168 obras, entre pinturas, desenhos e gravuras, além de 162 fotografias provenientes da exposição de arquitetura brasileira *Brazil Builds*, apresentadas no MoMA no ano anterior⁵⁷. As obras foram doadas pelos artistas e destinadas à venda a fim de arrecadar fundos para a Royal Air Force (RAF). Mais do que levantar fundos, a exposição buscava dar visibilidade à luta antifascista no Brasil para obter apoio internacional.

Em que pesem os esforços no combate às forças conservadoras, o clima de perseguição à arte moderna não iria arrefecer antes do final da guerra. O primeiro grande acontecimento de 1944 foi a realização da *Exposição de arte moderna* em Belo Horizonte, inaugurada no início de maio⁵⁸. A sua importância deveu-se a diversos fatores, entre os quais o de ter sido a maior mostra de arte moderna realizada no Brasil até então, de ter possibilitado reunir os nomes mais representativos da arte moderna em atuação no país e de ter sido apresentada fora do circuito Rio-São Paulo. Outro dado relevante foi o vínculo da mostra com a gestão de Juscelino Kubitschek, prefeito que vinha investindo para transformar Belo Horizonte num núcleo de produção e discussão da arte moderna. Organizada por Alberto da Veiga Guignard e pelo escritor José Guimarães Menegale⁵⁹, a exposição foi visitada por caravanas de artistas e críticos, provenientes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Lasar Segall esteve representado pela obra *Mãe cabocla* e por reproduções de algumas de suas esculturas⁶⁰. A *Exposição de arte moderna* de Belo Horizonte já vinha provocando intenso debate na imprensa

51. Ver anúncios em *A Manhã*, 7/3/1945, p. 7 e *Correio da Manhã*, 1/5/1942, respectivamente.

52. Em 1943, foram realizadas ainda várias outras mostras: *Exposição Antieixista*, Palácio do Itamaraty (RJ) e Galeria Prestes Maia (SP) (agosto); *Exposição fotográfica do esforço de guerra*, no Pavilhão das Indústrias, no Parque da Água Branca, em São Paulo (novembro); *Exposição de caricaturas de guerra*. Pela impossibilidade de nos estendermos mais sobre o período e pela escassez de documentação, não vamos abordá-las. Ver: *A Noite Ilustrada* em São Paulo. *A Noite*, 31/8/1943, p. 33 (sobre a *Exposição Antieixista*); *Exposição fotográfica do esforço de guerra*, *O Estado de S. Paulo*, 11/11/1943; Liga de Defesa Nacional. Homenagem a J. Carlos na *Exposição de caricaturas de guerra*. *Diário de Notícias*, 1/12/1943, p. 4.

53. A exposição do Grupo Guignard na ENBA. *A Manhã*, 30/10/1943. Guignard ministrava um curso de arte gratuito no terraço da sede da UNE na Praia do Flamengo. Ver: AMARAL Jr. A secretaria de arte da União Nacional dos Estudantes. *Carioca*, 2/1/1943, p. 38.

54. Segundo Walter Zanini, esse ataque teria sido a repetição de um outro, ocorrido no mesmo local no ano anterior, contra a arte moderna. ZANINI, Op. cit. p. 34. A versão do jornalista Joel Silveira é que os alunos da Escola de Belas Artes, de orientação modernista, não puderam abrir a sua exposição anual de 1942 por causa da censura do diretor e transferiram suas obras para serem exibidas no térreo do prédio da ABI. Segundo ele, um dos painéis da exposição foi vandalizado antes da transferência. Ver: SILVEIRA, Joel. Os modernos expulsos da Escola de Belas Artes. *Diretrizes*, 10/12/1942, p. 12-13.

55. Artistas modernos do Brasil em Londres. *Diretrizes*, 14/10/1943, p. 28; História fotográfica de uma exposição. *Diretrizes*, 30/12/1943, p. 27.

56. Arte Brasileira em Londres. *Revista da Semana*, 13/1/1945, p. 26.

57. Recentemente, foi anunciada a remontagem dessa exposição que será apresentada em Londres com abertura prevista para o primeiro semestre de 2018: “Londres vai rever exposição usada como arma diplomática pelo Brasil em plena 2ª Guerra Mundial”. BBC Brasil, 19/11/2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-42010289?SThisFB>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

58. A mostra foi inaugurada no dia 6/5/1944. Para reconstituição da exposição, ver: MATTAR, Denise. *O olhar modernista de JK*. Belo Horizonte: IAB/Usiminas/Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. Trata-se do catálogo da mostra que buscou reconstituir a exposição de Belo Horizonte de 1944.

59. José Guimarães Menegale era funcionário da Prefeitura de Belo Horizonte e atuava como assessor cultural de Juscelino Kubitschek. É ele quem assina

o texto de abertura do catálogo da mostra e responde a algumas das críticas publicadas na imprensa. MATTAR, Denise, op. cit.

60. MATTAR, Denise, op. cit., p. 26. Embora não tenhamos encontrado referências a esse respeito, é possível supor que essas reproduções eram as mesmas que o artista havia mostrado na exposição do Museu Nacional de Belas Artes em 1943, que aparecem nos registros do espaço expositivo tomados por Kurt Klagsbrunn, durante a mostra de Segall no museu carioca (Arquivo Fotográfico Museu Lasar Segall).

61. MATTAR, Denise, op. cit. Ver também: VIVAS, Rodrigo. 1944. Do pincel à gilete: a arte moderna em Belo Horizonte. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Fátima Morethy; MALTA, Marize. *História da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Book's/Fapesp, 2016, p. 97-112.

62. SEGALL, Lasar. In: Quando ouço falar em cultura, puxo o meu revólver. *Estado de Minas*, 14/6/1944, p. 2. Apud: MATTAR, Denise. *O olhar modernista de JK*. Belo Horizonte: IAB/Usiminas/Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008.

63. Uma exposição permanente de arte moderna. *A Manhã*, 27/8/1944, p. 3-6.

64. O verdadeiro nome de Miécio Askanasy era Mieczyslaw Weiss. Ele adaptou o primeiro nome para que ficasse mais inteligível em português e adotou como sobrenome uma derivação do termo *Ashkenazim*, que se refere ao grupo de judeus provenientes da Europa Central e Oriental.

65. Sobre a Galeria Askanasy, ver: KERN, Daniela. Hanna Levy e a Exposição de arte condenada pelo Terceiro Reich (1945). Comunicação apresentada no 25º Encontro da ANPAP, Porto Alegre (RS), 26 a 30/9/2016.

66. No mês de agosto de 1945, Irmgard Burchard realizou sua primeira exposição como artista na galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro, que recebeu boa cobertura da mídia. Ver: Exposição de pintura de Irmgard Burchard. *A Manhã*, 5/8/1945, p. 1; Irmgard Burchard. *Vamos Ler*, 1/11/1945, p. 9.

67. ASKANASY, Miécio. *Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil/Galeria Askanasy, 1945. Ver também: MIGUEIS, Armando. Eles foram expulsos da Alemanha. *Revista da Semana*, 10/3/1945, p. 33-36.

68. KERN, op. cit. Sobre a atuação de Levy no Brasil, ver: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. *Hanna Levy no Brasil: história, teoria e crítica de arte no Patrimônio (1937-1947)*. Rio de Janeiro, 2016. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPGVA.

quando oito obras foram cortadas a gilete, num atentado nunca esclarecido⁶¹. A matéria intitulada “Quando ouço falar em cultura, puxo o meu revólver” reuniu depoimentos de diversos artistas, entre os quais o de Lasar Segall.

Já conheço essa gente. Quando fiz minha exposição no Museu Nacional de Belas Artes fui vítima de uma campanha em que as expressões “arte degenerada” e “russo” (como se fosse uma ofensa...) caracterizavam os seus autores. Essas são as mesmas pessoas, certamente, que depreedaram nossos quadros na exposição belorizontina⁶².

Foi, portanto, em meio a um momento de grande tensão no campo das artes que seria inaugurada a Galeria Askanasy, em agosto de 1944, no Rio de Janeiro. Ao que tudo indica, ela foi a primeira do país dedicada à arte moderna⁶³. Imigrante de origem polonesa, Miécio Askanasy⁶⁴ chegou ao Brasil em 1941, tendo se dedicado inicialmente ao comércio de livros, de porta em porta, até alugar uma loja no centro da cidade para montar uma livraria, onde também comercializaria obras de arte⁶⁵. A galeria surgiu da adaptação desse espaço e passou a abrigar exposições temporárias de artistas, em sua maioria imigrantes, além de manter uma mostra permanente de reproduções de obras modernistas. Menos de um ano após a abertura da galeria, Askanasy inaugurou, em abril de 1945, a ambiciosa *Exposição de arte condenada pelo Terceiro Reich*.

Pensada nos moldes das contraexposições, a mostra tinha como objetivo apresentar ao público brasileiro a arte execrada pelo regime nazista, a fim de angariar apoio contra o nazifascismo e afirmar a arte moderna como sinônimo de liberdade de expressão. Askanasy obteve o patrocínio da Casa do Estudante do Brasil e a colaboração da marchand Irmgard Burchard⁶⁶, que havia integrado o comitê organizador da exposição *Arte alemã do século XX*, realizada em Londres, em 1938, como vimos anteriormente. Foram reunidas 119 obras, sendo a maioria em gravura, de 39 artistas que tiveram trabalhos expostos na mostra *Arte degenerada* de Munique, entre os quais Otto Dix, Max Beckmann, Kaethe Köllwitz, Paul Klee, Wassily Kandinsky e Lasar Segall⁶⁷. O texto de apresentação do catálogo foi escrito por Hanna Levy, historiadora da arte de origem alemã que atuou como professora e crítica de arte no Brasil entre 1937 e 1947⁶⁸.

A convite de Miécio Askanasy, Lasar Segall enviou duas de suas obras para a *Exposição de arte condenada pelo Terceiro Reich: Mãe cabocla e O sonho*. A troca de correspondência entre eles refere-se ao convite e às tratativas para o empréstimo das obras, além de conter considerações de ambos

acerca da situação de perseguição aos artistas modernos, como a vivida no Brasil. Lasar Segall, embora tenha aceito participar, questiona a pertinência de fazer uma mostra com tal tema naquele momento.

Depois de ter refletido bastante sobre a sua ideia, estive me perguntando por que e para quem é necessária essa exposição. Hitler é hoje um homem sem a mínima significação universal, um homem morto [...]. Para que, então, lembrar ainda hoje a existência de Hitler? O senhor vê que a minha opinião presente difere de maneira sensível do meu ponto de vista anterior. No entanto, não quero de maneira alguma deter o senhor da execução do seu plano, e vou, naturalmente, tomar parte na sua exposição, como o tinha prometido⁶⁹.

Askanasy justifica o motivo pelo qual considerava importante manter o seu projeto de exposição, fazendo um pequeno histórico dos ataques recentes aos artistas e obras, a começar por aqueles sofridos pelo próprio Segall durante a sua mostra no Museu Nacional de Belas Artes, em 1943.

Quanto ao valor da exposição, sobre o qual o Senhor está duvidando, queria mencionar, que além do significado político que hoje em dia já está muito reduzido, uma tal exposição tem um valor propagandístico bastante grande. Depois dos ataques ignóbeis contra sua pessoa no tempo da sua grande exposição no Rio, depois do assalto com lâminas à exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, e depois do assalto à exposição dos alunos de Guignard no ano passado, depois de tudo isto, penso, não carece de importância uma Exposição que demonstra que são sempre e exatamente as forças sinistras as quais tomaram, em nossa época, o apelido de fascistas, que perseguem com violência Arte e Espírito [...]⁷⁰.

Lasar Segall, por sua vez, aponta o motivo pelo qual escolheu as pinturas *Mãe cabocla* e *O sonho* para integrar a exposição, demonstrando receio de que obras muito arrojadas pudessem, mais uma vez, ser alvo das forças reacionárias.

Apenas quero chamar mais uma vez a sua atenção sobre a necessidade absoluta de expor unicamente trabalhos mais equilibrados, sem grandes deformações e exageros, de compreensão mais fácil para o público, a fim de que produzam efeitos no sentido que o senhor procura obter. Não sendo assim, o resultado seria facilmente contraproducente⁷¹.

69. Correspondência de Lasar Segall endereçada a Miécio Askanasy. São Paulo, 9/2/1945.

70. Correspondência de Miécio Askanasy endereçada a Lasar Segall. Rio de Janeiro, 15/2/1945.

71. Correspondência de Lasar Segall endereçada a Miécio Askanasy. São Paulo, 9/2/1945.

72. Atentado integralista contra a exposição da arte condenada pelo Reich. *Diário de Notícias*, 29/4/1945, Segunda Seção, p. 10. Ver também: Na exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich – Cortado a gilete um dos quadros expostos. *Diário Carioca*, 29/4/1945, p. 5; Ocorrência revoltante. Desconhecidos inutilizaram, com violência, um quadro de grande valor na Galeria Askanasy. *A Manhã*, 29/4/1945, p. 8.

73. No dia 7 de maio de 1945, a Alemanha foi declarada oficialmente derrotada na Segunda Guerra Mundial, o que colocou fim ao conflito na Europa.

74. Aberta a exposição anti-integralista. Respondendo com provas reais ao recente desafio dos camisas-verdes. Rio de Janeiro, *A Manhã*, 9/6/1945, p. 6; A Exposição Anti-Integralista. *Revista da Semana*, 16/6/1945, p. 4-5.

75. Exposição Anti-Integralista. *Diário Carioca*, 29/5/1945, p. 3. Segundo o pesquisador Gilberto Calil, o movimento integralista se reorganizou depois da guerra e tentou se desvencilhar de seu passado fascista. Os integralistas fundaram o Partido de Representação Popular (PRP), em 1945, e adotaram um discurso em defesa da democracia, mesmo mantendo o seu projeto autoritário e anticomunista. A *Exposição anti-integralista* foi, portanto, organizada nesse contexto. Ver: CALIL, Gilberto. *Integralismo e hegemonia burguesa: o PRP na política brasileira (1945-1965)*. Cascavel (PR): Edunioeste, 2010.

Infelizmente, os temores de Lasar Segall iriam se concretizar. A mostra da Galeria Askanasy teve boa acolhida na imprensa carioca mais progressista, não só em razão do caráter antifascista de sua proposta, mas também em função do atentado que sofreu. No dia 28 de maio, três homens, que, segundo se noticiou na época, seriam adeptos do movimento integralista, atacaram com um objeto cortante uma das pinturas expostas.

[...] verificou-se, ontem, um atentado que nada mais foi senão uma repetição de fatos já verificados em São Paulo e Minas por adeptos do credo verde contra telas assinadas por discípulos dos grandes mestres banidos e desacreditados pelos alemães [...]. A tela danificada é intitulada “Namoro Sentimental”, de autoria do artista Wilhelm Wöller, que em 1935 teve uma exposição fechada pela Gestapo vinte minutos depois de inaugurada. Wöller atualmente encontra-se no Rio de Janeiro como refugiado⁷².

O ataque à exposição da Galeria Askanasy parecia demonstrar que, apesar do final da guerra na Europa, os adeptos do integralismo não haviam se dado por vencidos⁷³. Essa avaliação era compartilhada pelos inúmeros artistas, intelectuais, arquitetos e militantes que estiveram envolvidos na organização da *Exposição anti-integralista*. A mostra foi inaugurada no dia 9 de junho, na passagem subterrânea do principal terminal de bondes do centro do Rio de Janeiro, situada a poucos quarteirões da Galeria Askanasy.

Por iniciativa da União Nacional dos Estudantes e com a cooperação de várias organizações políticas, cívicas e proletárias, realizou-se nesta capital a “Exposição Anti-Integralista”, na passagem subterrânea do “Taboleiro da Baiana”, despertando intenso interesse público [...] Montada com o melhor gosto e sob orientação de um grupo de arquitetos e pintores, a exposição apresentava grandes painéis com fotografias, documentos e cartazes alusivos às atividades do integralismo como uma modalidade do fascismo internacional [...]. Grandes cestas de lixo da Limpeza Urbana estavam cheias de armas apreendidas em poder dos integralistas – revólveres, fuzis-metralhadoras, punhais com a cruz suástica e livros dos teóricos do integralismo⁷⁴.

A exposição era parte de uma campanha que visava denunciar as atividades ilegais da Ação Integralista Brasileira e seus planos de tomar o poder⁷⁵. A Comissão de Montagem foi constituída por Oscar Niemeyer, Augusto

Rodrigues, Alcides Rocha Miranda, Hélio Uchôa, Fernando Brito e Marcos Chaimovich, entre outros⁷⁶. Por meio dos poucos registros fotográficos da exposição e das descrições publicadas na imprensa, constata-se que houve grande preocupação em transmitir os conteúdos usando uma cenografia de viés agitprop⁷⁷. O evento recebeu apoio de inúmeros intelectuais, entre os quais do crítico de arte Mário Pedrosa que, embora tenha apontado a existência de lacunas na mostra, reconheceu a importância de sua realização num artigo publicado no *Correio da Manhã*⁷⁸.

*

Do ponto de vista histórico, o panorama das exposições que traçamos aqui privilegiou aquelas que se colocaram como campo de disputa política e que estiveram diretamente vinculadas à perseguição à arte moderna e/ou à luta antifascista. No entanto, um estudo mais abrangente das exposições de cunho político, realizadas durante o período da Segunda Guerra Mundial no Brasil, não se completa sem levarmos em consideração as diversas mostras organizadas pelos países aliados e enviadas a países da América do Sul⁷⁹. Essas exposições envolvem mais especificamente os meandros das relações diplomáticas e exigiriam um tipo de reflexão que não caberia nos limites deste ensaio.

Quanto aos desafios mais amplos dessa pesquisa, não podemos deixar de mencionar a inexistência de um movimento único e coerente a que se possa denominar antifascista na década de 1940 no Brasil. A escassez de estudos sobre o tema dificulta a identificação das redes de sociabilidade e dos campos de disputa estabelecidos entre os agentes envolvidos. Isso nos faz lembrar o alerta de Keith Holtz sobre os perigos de uma celebração moral positiva do antifascismo tomada *a priori*, que nos impeça de adotar um ponto de vista crítico e coerente com as condições históricas de seu surgimento e desdobramentos posteriores. Devemos observar, ainda, que as exposições e eventos aqui abordados estavam em constante negociação com as representações visuais de um governo autoritário extremamente atento à construção e ao controle de sua própria imagem. A exaltação da figura de Getúlio Vargas em várias das manifestações autoproclamadas antifascistas faz parte das contradições desse processo. Por fim, cabe observar que um aprofundamento futuro desse estudo deverá passar, necessariamente, pela busca de outras fontes de pesquisa que possam ser cotejadas com o material publicado na imprensa⁸⁰.

76. Exposição Anti-Integralista. *Diário Carioca*, 29/5/1945, p. 3. Sobre a Comissão de Montagem da mostra, ver também: Exposição Anti-Integralista, *Gazeta de Notícias*, 7/6/1945.

77. Não é de estranhar que vários dos envolvidos na montagem da *Exposição anti-integralista* fossem arquitetos e artistas filiados ao Partido Comunista Brasileiro, como Oscar Niemeyer, Augusto Rodrigues e Marcos Chaimovich. Esse vínculo talvez nos ajude a explicar a orientação dada à mostra, bem como a linguagem adotada, tanto do discurso verbal, quanto visual.

78. Ver: PEDROSA, Mário. Para a exposição Anti-Integralista. *Correio da Manhã*, 10/6/1945, capa.

79. Sobre esse tema, ver: KNAUSS, Paulo. Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de pintura no contexto da Segunda Guerra Mundial. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia (Orgs.). *Encantos da imagem*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010, p. 127-139.

80. Embora esse estudo só tenha se viabilizado por privilegiarmos a imprensa como fonte de pesquisa, reconhecemos as suas limitações, os desafios metodológicos que coloca e a possibilidade de avançarmos nesta reflexão recorrendo a outras fontes. Além disso, é possível também aprofundarmos a investigação sobre os próprios periódicos utilizados. Em sua tese de doutorado, Ângela Meirelles de Oliveira revela, por exemplo, que a revista *Diretrizes* era um dos veículos comprometidos com a luta antifascista no Brasil. Essa informação abre um novo caminho de investigação, à medida que parte significativa das notícias e dos artigos que utilizamos para recuperar os eventos analisados foi publicada por esse periódico. Ver: OLIVEIRA, Ângela Meirelles de. *Palavras como balas. Imprensa e intelectuais antifascistas no Cone Sul (1933-1939)*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, 2013. Sobre a especificidade do uso da imprensa como fonte de pesquisa histórica, ver: LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINKSY, Carla Bassaneri. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153.

DISPUTAS DISCURSIVAS NO ESPAÇO DAS EXPOSIÇÕES

Um dos principais fenômenos que se pode identificar com base no levantamento aqui apresentado é a intensa politização da arte e mais especificamente das exposições entre o final da década de 1930 e meados da década de 1940, não só na Europa e nos Estados Unidos, como também no Brasil. Nos antecedentes desse processo estão as experiências pioneiras desenvolvidas na Rússia pós-revolucionária, tanto nas ações agitprop, quanto no *design* das exposições de arte. As técnicas expositivas ali experimentadas, em especial ao longo da década de 1920, passariam por intenso desenvolvimento posterior, sendo adaptadas aos mais variados usos. Em um curto espaço de tempo, a exposição iria se firmar como uma mídia específica e inovadora, ganhando proeminência para além do circuito de arte, seja no âmbito da propaganda política e das atividades educativas, seja no âmbito das feiras comerciais e da cultura de massas.

Esse quadro nos permite afirmar que a opção de Adolf Hitler e seus correligionários pela exposição como veículo de esclarecimento público do posicionamento do regime a respeito da arte moderna não foi casual. Mais do que simplesmente organizar duas exposições simultâneas – *Arte degenerada* e *Grande exposição de arte alemã* –, o governo nazista montou um engenhoso aparato didático, por meio do confronto programado de casos exemplares, sustentados por uma retórica panfletária. Essa ação, bem como as contraexposições que gerou em várias partes do mundo, apontam para o fato de as exposições terem se firmado como campos de disputa política no período da Segunda Guerra Mundial. Foi a ampla circulação de pessoas, tecnologias, imagens e ideias, resultantes de diferentes levadas migratórias de intelectuais, artistas, fotógrafos, técnicos e militantes políticos, entre outros, que levou à apropriação e ressignificação constante das soluções expositivas, de acordo com os contextos e as demandas locais. O papel dos refugiados e imigrantes nesse processo foi absolutamente fundamental.

Os embates acerca da arte moderna e a dinâmica das mostras de cunho político, realizadas no Brasil durante o Estado Novo (1937-1945), nos revelam que o país esteve integrado a certo circuito transnacional, em que a legitimação da arte passava, frequentemente, por disputas discursivas no espaço das exposições. Tendo palavras e imagens como arma, essas disputas chegavam muitas vezes à violência física, resultando na vandalização de obras, como tivemos oportunidade de acompanhar. As mudanças na conjuntura do pós-guerra e a institucionalização da arte moderna no país iriam neutralizar a contundência crítica das exposições e promover o apagamento de um passado de intolerância e perseguição que a história do modernismo brasileiro ainda não foi capaz de assimilar.

a "

arte degenerado
de las ar sega





REGISTROS
FOTOGRAFICOS
DA EXPOSIÇÃO







As fotografias aqui reunidas mostram vários aspectos da exposição Arte Degenerada, como as fachadas dos edifícios onde foi apresentada em Munique e Berlim e a presença de visitantes. Nota-se o modo como o espaço da exposição foi organizado com as obras, quase sempre amontoadas, sobre painéis malconservados, acompanhadas de trechos dos discursos nazistas ou de palavras de ordem contra a arte moderna. Os organizadores buscavam, propositalmente, dar uma aparência sombria e desolada à exposição para reforçar a ideia de degeneração. Destaca-se no conjunto o registro da "Parade Dadaista" que recebeu um tratamento especial com uma pintura feita diretamente sobre o painel. Baseada num quadro de Vasily Kandinsky, tal recurso parece indicar um conhecimento deturpado do universo dadalista.

1. Fachada do edifício onde se realizou a exposição "Arte Degenerada" Munique - 1937 Stadtarchiv München
2. Fachada do edifício onde se realizou a exposição Arte Degenerada Berlim - 1938 Deutsches Historisches Museum
3. Visitantes na exposição Arte Degenerada Munique - 1937 Ullstein Bild
4. Visitantes na exposição Arte Degenerada Berlim - 1937 Ullstein Bild
5. Visitantes diante da obra "Cruisified" de Ludwig Dix - Exposição "Arte Degenerada" Munique - 1937 Stadtarchiv München
6. Vistas da exposição "Arte Degenerada" Munique - 1937 Stadtarchiv München

Exposição Arte Degenerada, Munique, 1937

A exposição Arte Degenerada [Entartete Kunst] foi inaugurada em Munique em 1937 com cerca de 650 obras, entre pinturas, gravuras e esculturas, confiscadas dos museus públicos alemães. A seleção das obras foi realizada por uma comissão, coordenada por Adolf Ziegler, então presidente da Câmara de Artes Plásticas do Terceiro Reich, sob a orientação direta de Adolf Hitler. A proposta era apresentar para o povo alemão exemplos de manifestações artísticas condenadas pelo regime nazista.

A exposição foi organizada para ser facilmente assimilada pelo público leigo e oferecia uma interpretação altamente negativa da arte moderna. As obras eram mostradas como produto de indivíduos mentalmente doentes ou ideologicamente nefastos e funcionavam como provas da suposta degeneração que se espalhara pela Alemanha antes da chegada dos nazistas. Não só as obras eram difamadas, como também os artistas que as produziram, os críticos de arte que as elogiaram e as autoridades responsáveis por adquiri-las para os museus.

Marc Chagall, Otto Dix, Max Ernst, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian e Lasar Segall, estavam entre os 112 artistas que tiveram obras selecionadas para a mostra Arte Degenerada. A exposição teve ampla divulgação e atraiu um público de cerca de dois milhões de visitantes apenas em Munique. Nos três anos seguintes a mostra foi apresentada em outras cidades da Alemanha e da Áustria, o que fez com que fosse vista por um milhão de visitantes a mais. Até então nenhuma exposição de arte moderna havia atraído um público tão numeroso.

Guia da exposição "Arte Degenerada" (Entartete Kunst) - 1937
Edição fac-símil
Coleção Particular

1	3
2	4
	5
	6







LASAR SEGALL E A
“ARTE DEGENERADA”



EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA – MUNIQUE 1937

A exposição *Arte degenerada* [*Entartete Kunst*] foi inaugurada em Munique em julho de 1937 com cerca de 650 obras, entre pinturas, gravuras e esculturas, confiscadas dos museus públicos alemães. A seleção das obras foi realizada por uma comissão, coordenada por Adolf Ziegler, então presidente da Câmara de Artes Plásticas do Terceiro Reich, sob a orientação direta de Adolf Hitler. A proposta era apresentar ao povo alemão exemplos de manifestações artísticas condenadas pelo regime nazista.

A exposição foi organizada para ser assimilada com facilidade pelo público leigo e oferecia uma interpretação muito negativa da arte moderna. As obras eram mostradas como produto de indivíduos mentalmente desequilibrados ou ideologicamente nefastos e funcionavam como “provas” da suposta degeneração que se espalhara pela Alemanha antes da chegada dos nazistas. Não só as obras eram difamadas, como também os artistas que as produziram, os críticos de arte que as elogiaram e as autoridades responsáveis por adquiri-las para os museus.

Marc Chagall, Otto Dix, Max Ernst, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian e Lasar Segall estavam entre os 112 artistas que tiveram obras selecionadas para a mostra *Arte degenerada*. A exposição teve ampla divulgação e atraiu cerca de dois milhões de visitantes apenas em Munique. Nos três anos seguintes, a mostra itinerou por outras cidades da Alemanha e da Áustria, sendo vista por mais de um milhão de pessoas. Até então nenhuma exposição de arte moderna havia atraído um público tão numeroso.

◀
FACHADA DA EXPOSIÇÃO ARTE
DEGENERADA, MUNIQUE, 1937.
STADTARCHIV MÜNCHEN.

VISITANTES DIANTE DA OBRA
CRUCIFIXO, DE LUDWIG
GIES, EXPOSIÇÃO ARTE
DEGENERADA, MUNIQUE, 1937.
STADTARCHIV MÜNCHEN.

No texto ao lado da obra
lê-se:
"Maravilhoso"... Os valores
espirituais... são tão
profundos e individuais
que eles próprios seriam
os melhores testemunhos
da experiência religiosa
moderna... Seria muito difícil
encontrar um símbolo que
transmitisse à posteridade
de forma tão profunda e
poderosa o significado da
Grande Guerra e de seus
heróis sacrificados".

As fotografias aqui reunidas mostram vários aspectos da exposição *Arte degenerada*, como a fachada do edifício onde foi apresentada em Munique e a presença de visitantes. Nota-se o modo como o espaço da exposição foi organizado com as obras quase sempre amontoadas, sobre painéis malconservados, acompanhadas de trechos dos discursos nazistas ou de palavras de ordem contra a arte moderna. Foram incluídos ainda fragmentos de textos de diretores de museus, artistas e críticos de arte partidários da arte moderna publicados na imprensa de modo descontextualizado, com a finalidade de ridicularizar a opinião dos especialistas. Os organizadores buscaram, propositadamente dar uma aparência sombria e descuidada à exposição para reforçar a ideia de degeneração. Além disso, em muitos casos, divulgaram os valores pagos pelas obras, às vezes acompanhados de frases como: "Adquirida com os impostos dos trabalhadores alemães". Como se tratava, com frequência, de obras compradas nos anos de hiperinflação, os preços pareciam absurdamente altos. Destaca-se, entre as fotografias, o registro da *Parede dadaísta* que recebeu um tratamento especial com uma pintura feita diretamente sobre o painel. Baseada num quadro de Wassily Kandinsky, tal recurso parece indicar um conhecimento superficial do universo dadaísta, uma vez que o pintor nunca esteve ligado a esse movimento artístico.





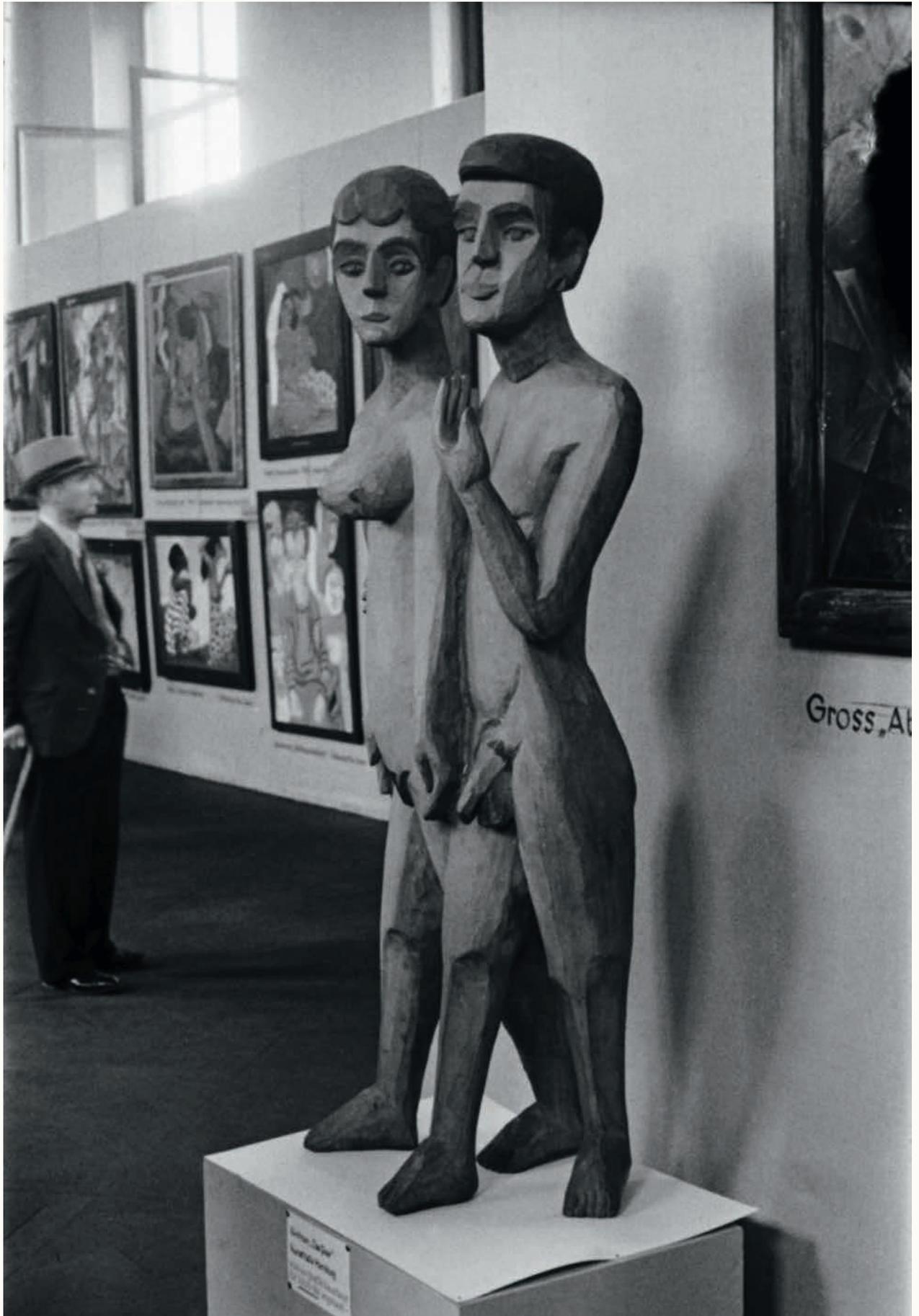
VISITANTES NA EXPOSIÇÃO
ARTE DEGENERADA,
MUNIQUE, 1937.
STADTARCHIV MÜNCHEN.

VISITANTE DIANTE DA
ESCULTURA *FAMINTA*, DE
KAREL NIESTRATH; AO FUNDO,
A PINTURA *TRÊS MULHERES*,
DE OTTO MÜLLER.
STADTARCHIV MÜNCHEN.

PINTURA *MERZBILD*, DE KURT
SCHWITTERS, INTEGRANTE DA
PAREDE DADAÍSTA. AO FUNDO,
VISITANTES NA EXPOSIÇÃO.
STADTARCHIV MÜNCHEN.

►
ESCULTURA *O CASAL*, DE
ERNEST LUDWIG KIRCHNER,
EM PRIMEIRO PLANO, NA
SALA 3, DO PISO SUPERIOR.
AO FUNDO, VISITANTE DIANTE
DE VÁRIOS QUADROS.
STADTARCHIV MÜNCHEN.





Nehmen Sie Dada ernst!
 es lohnt sich
 (George Grosz)



Schwitters, Merzbild
 1920 14000,-
 besteht aus den Strukturstrichen
 des abstraktesten Besitzes Dalbns

Das Internationalistische Kunst-Bildungsprogramm beginnt mit
 der Kunst der Bauhauszeit, erweitert durch die Ge-
 samtkunde Dada.
 Es folgt der gesamte Dadaismus in seinen Äußer-
 lichsten Formen, die meist bisher nicht erfassten.
 (The Internationalist Art Education Program begins with
 the art of the Bauhaus period, expanded by the
 total knowledge of Dada.
 It follows the entire Dadaism in its most extreme
 forms, which have hitherto not been covered.)



Schwitters, Ringbild
 1921 225,-



Klee, Sumpflieder 1911



Wassily Kandinskij



Braut von den Frauen
 des abstraktesten Besitzes

◀
 DETALHE DA PAREDE
 DADAÍSTA, SALA 3, PISO
 SUPERIOR. STADTARCHIV
 MÜNCHEN.

No painel lê-se:
 "Leve o Dada a sério! Vale
 a pena" (frase atribuída a
 George Grosz).

DETALHE DE UMA DAS
 SALAS DA EXPOSIÇÃO
 ARTE DEGENERADA, COM
 DESTAQUE PARA A PINTURA
 A PRAIA, DE MAX BECKMANN.
 STADTARCHIV MÜNCHEN.

DETALHE DA
 PAREDE DADAÍSTA, SALA 3,
 PISO SUPERIOR.
 STADTARCHIV MÜNCHEN.

No painel lê-se:
 "Eles mesmos admitem!
 "Nós agimos como se
 fôssemos pintores ou poetas,
 mas o que realmente somos
 é simples e extaticamente
 despudorados. Com nosso
 despudor, levamos o mundo
 no bico e fazemos os esnobes
 lamberem nossas botas!"
 (Excerto de um manifesto
 anarquista publicado na
 revista esquerdista *Die
 Aktion*, em 1915.





Segall, Purimfest

Folkwang Mus. Essen
1928 2000M



L.Segall, Liebende

Folkwang Mus. Essen



Feibusch, Schwebende 1932

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M.

Um amigo fez chegar às minhas mãos um exemplar do bellissimo número de homenagem da “Revista Acadêmica” a Lasar Segall. E enquanto estava contemplando as magníficas reproduções de alguns quadros, eles foram se substituindo diante de meus olhos por outros, vistos há alguns anos atrás.

Foi em 1937. Eu partia de Berlim e tinha no bolso uma carta de apresentação do secretário do ministro Ley para um dos homens mais importantes de Munique, o dr. Egon Lentzer, cidadão gentil e cavalheiro que, logo à minha chegada, se prontificou a organizar-me um programa de visitas e de estudo na velha e famosa cidade alemã.

Entre outras curiosidades, instituições e serviços públicos que me recomendara examinar, estavam o “*Deutsches Museum*”, um dos maiores do mundo, a “*Alte Pinakothek*”, que continha uma rica coleção de quadros antigos das escolas flamenga, holandesa e alemã, a “*Glipothek*”, que se constituía de uma coleção de esculturas antigas, única no mundo no gênero, e duas exposições de arte contemporânea: a permanente da “*Haus der deutschen Kunst*”, (Casa da Arte Alemã) e a “*Entartete Kunst Ausstellung*” (Exposição da Arte degenerada).

Logo que pude, bati à porta da primeira, que não me despertou o menor entusiasmo. Estava vazia. A gente podia contar as pessoas, de tão poucas. Retratos de Hitler de todo o feitio, em todas as posições e em várias indumentárias. O busto de Hitler, Hitler de camisa, como líder, como preparador do movimento nacional-socialista, retratos de soldados, de marinheiros, um miliciano nazista, um jovem do campo de trabalho. Pinturas de submarinos, couraçados, *destroyers*, misturados com pinturas de outros assuntos absolutamente desinteressantes para quem vê tanta coisa fabulosa na Europa. Um quadro enorme, com a águia negra em primeiro plano, operários em trabalho, com a seguinte legenda que bem mostra o acerado orgulho teutônico:

“Somos um povo e ninguém pode abater-nos. Permanecemos um povo e nenhum mundo jamais poderá subjugar-nos”.

E mais retratos de Hitler de todos os jeitos, inclusive um em que ele aparecia dentro de uma armadura de cavaleiro do século xv.

Na Itália, era a mesma coisa. Lembro-me de uma revista italiana, se não me falha a memória, “*Gli sporti*”, continha várias seções. Depois do título de cada seção aparecia o retrato do Duce. Assim, à primeira página da seção de hipismo via-se uma fotografia de Mussolini e embaixo os seguintes dizeres:

“*Il Duce, il primo y cavaliere di tutta l'Itália*”.

Assim era a exposição de Arte Alemã. Hitler de pé, sentado, a cavalo, de automóvel, discursando, saudando crianças, sempre Hitler e só Hitler.

Ora, é evidente que uma exposição organizada nos referidos moldes oferecia pouco ou nulo interesse para um estrangeiro ávido

em conhecer algo que contribuísse para sua educação artística. E animado da esperança de ver as coisas das quais eu não fazia a mínima ideia – porque pensava no que será que os alemães chamam “arte degenerada”? – dirigi-me à exposição batizada com tal nome.

“Ó, que não sei de nojo como a conte”, porque antes não fui ver esta para os alemães famigerada mostra artística! Quanto para aprender e meditar! e quanta gente, meu Deus!

Logo à entrada, um aviso em letras garrafais:

“É rigorosa e policialmente proibido tirar fotografias”.

A advertência não me dizia respeito, pois não trazia máquina fotográfica. Subi uma escada e no fim, na parede fronteira, deparei com uma escultura de madeira em tamanho natural, “*O Cristo*”, do prof. Gies, de Berlim. Era um trabalho notável. Os braços e as pernas longos e esqueléticos. O tronco irregular, sem linhas, enormes cravos nas mãos, os espinhos da coroa gigantescos, um rosto tétrico, tudo isso dava à imagem um sentido intensamente dramático, a representação de um sofrimento inaudito.

Penetrei na primeira sala da exposição. Todas as paredes estavam cobertas de ditos e afirmações de artistas e críticos, aos quais os alemães chamavam “degenerados”. E por cima dos quadros, esta frase:

“Comprado com os vinténs dos impostos do povo alemão que trabalha”.

E a maioria dos quadros tinha um letreiro embaixo, com a palavra: “Judeu”.

Todos os representantes da escola expressionista de Dresden, que pela sua importância está hoje definitivamente incorporada à história da arte moderna, ali estavam. Grandes e menores. Otto Dix, Chagall, Kokoschka, Segall, Feininger, Nold (sic), Van Gogh, George Grosz, Schmidt-Rottluff, Christoph Voll...

Ao alto de uma parede estava escrito: “O artista precisa ser, como artista, um anarquista” (Kurt Eisner). “Fanfarrões e impetuosos somos nós com o nosso atrevimento”. Havia um quadro com um grupo de negros. Embaixo podia-se ler:

“O desejo de desperdício do judeu causa-lhe prazer”.

O tema negro é na Alemanha, do seu ponto de vista de uma Raça Ideal, uma arte degenerada. O dr. Edwin Redslobs, antigo conservador de um Museu Alemão, era autor desta sentença:

“O alemão normal é um cretino que não sabe dirigir os destinos da Nação”.

Em outra sala, uma afirmação do pintor George Grosz:

“Como é que o artista sobe no regime burguês? Pelo charlatanismo”.

Enquanto anotava tudo isso, aconteceu um fato que talvez valha a pena contar. Estava copiando as frases no meu caderno de apontamentos, quando de repente [um homem] surge a meu lado aparentando trinta anos mais ou menos, e me encara em

atitude hostil. Continuei a olhar para os letreiros, sem mais copiá-los naturalmente, e fingi que não estava vendo o homem. Depois de alguns segundos, continuei a caminhar e, ao contornar o dito, vi que ele tinha uma braçadeira na qual estava escrito:

“Encarregado da exposição”.

Se as frases estão impressas nas paredes é de presumir que não seja proibido copiá-las, pensei. Mas achei mais prudente não continuar. Depois de alguns minutos um outro fato me chamou a atenção. Em frente ao notável quadro do Otto Dix (sic) “*Os Mutilados de Guerra*”, estava um milionário nazista com a sua namorada. Contemplavam o quadro e conversavam em voz baixa. Em um dado momento, o miliciano tirou do bolso um pedaço de papel e um lápis e, disfarçadamente, como se estivesse ocultando o seu gesto, escreveu na concha da mão:

“Otto Dix, ‘*Os Mutilados de Guerra*’, muito bom!”

Em cima do quadro havia uma frase que dizia mais ou menos o seguinte:

“Quem poderá negar que pintam os horrores da guerra, os pacifistas, são covardes e degenerados que não têm coragem de lutar pela Pátria?”.

Indiretamente e sem interferência o miliciano estava me vindo.

Seguindo o curso natural da exposição, cheguei ao andar térreo. Na primeira sala havia armários cheios de desenhos, a lápis, a sanguínea, a *crayon*. Subitamente tive a sensação despertada para dois quadros que estavam juntos em uma parede. Eles me pareciam meus conhecidos. Já os tinha visto. Onde e quando? Não me lembrava. Aproximei-me e olhei a assinatura: Lasar Segall. Eram “*Os Eternos Caminhantes*” e “*Par Amoroso*”¹. Fiquei contemplando-os, porque aqueles quadros tinham uma significação especial para mim. Eram de um pintor que há muitos anos vivia no Brasil, no meu estado, na minha cidade.

“*Os Eternos Caminhantes...*” Quatro figuras justapostas, como grandes cometas do Universo. Grandes cabeças em corpos pequenos, olhos enormes como a exprimir o espelho da alma. Um quadro construído com uma predominância de linhas retas, mais que isso, triângulas, uma expressão de dor e angústia naqueles rostos. Poucas linhas. Depois de algum tempo, tem-se a impressão que tudo desaparece, os olhos, os membros, o corpo, ficam só as cabeças. As cabeças... o espírito que vibra o cosmos...

Passéi a examinar o “*Par Amoroso*”. Duas grandes cabeças encostadas, quatro mãos que se entrelaçam. Mãos ligadas, corações unidos. Quatro olhos que olham penetrantemente para o espectador, fundem-se em uma só mira, encontram-se em um

ponto no infinito. O homem tem um olhar forte, ativo, a mulher um olhar romântico, passivo, de quem se entrega totalmente. O quadro é uma construção una. Nenhum detalhe sobre, nem falta. Tudo é uma admirável fusão como o próprio amor.

Essas duas obras são um exemplo magnífico da personalidade do artista. Segall não faz filosofia aplicada à pintura, mas a sua arte é a representação em linhas, volumes e cores do que uma inteligência filosófica vê no cosmos.

Agora, passados sete anos, todos esses fatos reavivam-se no meu espírito. E após fixá-los nestas linhas, algumas reflexões me ocorrem. O nosso Ministério da Educação patrocinou uma exposição de Segall, uma revista de moços lhe presta uma honrosa homenagem, na qual tomam parte os maiores escritores atuais e Segall é um pintor que os nazistas consideram “degenerado”.

Mas “degenerado” por que? Porque pintou figuras humanas deformadas? Porque o artista quis realizar-se a si mesmo, usando de sua própria expressão? Mas não pode o pintor libertar-se das fórmulas acadêmicas e rançosas para entregar-se à transcendência de uma visão da natureza e da vida? A deformação não é também um meio de expressão? E a expressão não é fundamentalmente a essência da pintura e das demais artes? Por que o artista não pode transportar-se para a obra de arte, imprimindo-lhe as suas aversões, as suas paixões? Será isto degenerescência? Mas outros pintores de outras épocas não se portaram da mesma maneira? Na mesma Alemanha?

Dois dias antes eu visitara a “*Frauenkirche*”, a catedral de Munique. Os vitrais exibiam pintura alemã do século XIV. No quarto altar menor da nave esquerda, havia um Cristo bem parecido com o do prof. Gies! No mesmo vitral, um santo que se assemelhava a São Francisco de Assis da Exposição de Arte degenerada! Aquelas pinturas eram a glória da arte religiosa alemã!

Fiquei contemplando muito tempo aqueles vitrais. Até que a música de uma banda e um canto de muitas vozes me despertou daquela contemplação. Saí da igreja. A juventude hitlerista, garbosa, forte, bélica, desfilava pela *Neuhauserstrasse*. Nessa hora me lembrei das palavras que Jaehische, um jovem nazista de Berlim, me dissera na véspera:

“Somos 70 milhões, comprimidos, sem espaço vital, sem carne, sem leite, sem trigo, sem manteiga...”

MIRANDA, Nicanor. “*Lasar Segall e a arte degenerada*”. *O Estado de São Paulo*, 5/8/1944. Republicado em: *Diário Carioca*, 29/10/1944, caderno cultural, páginas 1 e 3.

¹ Refere-se ao quadro *Dois Seres [Liebende]*, que pertenceu anteriormente à coleção do Museu Folkwang. Encontra-se atualmente numa coleção particular no Brasil.

▶
CAPA DO GUIA DA EXPOSIÇÃO
ARTE DEGENERADA, 1937
[FAC-SÍMILE], 21,5 X 14 CM.
COLEÇÃO PARTICULAR

ENTARTETE



„KUNST“

Ausstellungsführer

PREIS 30 PFG.



Zwei „Heilige“!!

Die obere heißt „Die Heilige vom inneren Licht“ und stammt von Paul Klee. Die untere stammt von einem Schizophrenen aus einer Irrenanstalt. Daß diese „Heilige Magdalena mit Kind“ immer noch menschenähnlicher aussieht als das Machwerk von Paul Klee, das durchaus ernst genommen werden wollte, ist sehr aufschlußreich.

„Ethik der Geisteskrankheit.“

„Der Besessenen wahnsinniges Reden ist die höhere Weltweisheit, da sie menschlich ist... Warum haben wir diese Einsicht gegenüber der Welt des freien Willens noch nicht gewonnen? Weil wir äußerlich die Herren des Wahnsinns sind, weil die Geisteskranken von uns vergewaltigt werden, und wir sie daran hindern, nach ihren ethischen Gesetzen zu leben... Jetzt müssen wir den toten Punkt in unserem Verhältnis zur Geisteskrankheit zu überwinden trachten.“

Der Jude Wieland Herzfelde in „Die Aktion“ 1914.



Tradução:
Duas “Santas”!!

A obra reproduzida na parte superior intitula-se *A santa da luz interior* e é de autoria de Paul Klee.

A que se reproduz na parte inferior [*Santa Madalena com criança*] é de autoria de um esquizofrênico internado em um manicômio.

É muito instrutivo notar que *Santa Madalena com criança* aproxima-se mais das formas humanas que a obra patética de Paul Klee, que se esforça para ser levado a sério.

A “Ética da doença mental” “O discurso incoerente de um louco é a mais elevada forma de filosofia, pois ela é humana...”

Por que ainda não alcançamos esse entendimento livre sobre o mundo? Porque na aparência estamos no controle da loucura, porque violentamos os doentes mentais e os impedimos de viver de acordo com seus preceitos éticos... É necessário que nos esforcemos por superar esse ponto cego em nosso relacionamento com os doentes mentais”.

O judeu Wieland Herzfelde em *Die Aktion*, 1914.

Dieser Mädchenkopf

ist die Arbeit eines
unheilbar irr sinnigen
Mannes in der psy-
chiatrischen Klinik in
Heidelberg. Daß irr-
sinnige Nicht-
künstler solche
Bildwerke schaffen,
ist verständlich.



Diese Spottgeburt

aber wurde ehemals
ernsthaft als Kunst-
werk besprochen und
stand als Meisterwerk
von E. Hoffmann in
vielen Kunstausstel-
lungen der Vergan-
genheit. Der Titel des
Monstrums hieß:
„Mädchen mit blauem
Haar“; seine Frisur
erstrahlt nämlich in
reinstem Himmelblau.

ARTE E RAÇA - PAUL SCHULTZE-NAUMBURG (1928)

No livro *Arte e raça* [*Kunst und Rasse*] o pintor, escritor e arquiteto alemão Paul Schultze-Naumburg denunciava a contaminação da cultura nórdica por elementos inferiores e primitivos. Segundo ele, esse processo colocava em risco o futuro da raça ariana. A contundência do texto era amplificada por um conjunto de imagens cuidadosamente editado. O autor estabeleceu um paralelo entre retratos de pessoas acometidas por enfermidades físicas e mentais e reproduções de obras de arte, sugerindo uma conexão direta entre arte moderna e doença. O livro foi um sucesso editorial e trouxe celebridade ao autor, que passou a circular pela Alemanha divulgando suas ideias em seminários e conferências.

REPRODUÇÃO DE PÁGINAS DA OBRA "ARTE E RAÇA" DE PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, 1928 [KUNST UND RASSE]. COLEÇÃO PARTICULAR



Abb. 109.



Abb. 110.



Abb. 111.



Abb. 112.

Die Abb. 109—112, 117—119, 123—125, 129—130 und 133—136 sind Ausschnitte aus Bildern der „modernen“ Schule, die besonders bezeichnende Gestalten darstellen. Die ihnen gegenüberstehenden Abb. 113—116, 120—122, 126—128, 131—132 und 137—140 zeigen körperliche und geistige Gebrechen aus der Sammlung einer Klinik



Abb. 113. Paralyse, 114. Mongoloide Idiotie, 115. Lähmung der Augenbewegungsnerven, 116. Mikro-Cephalie, Idiotie

getreues Bild von dem Zustand unseres Volkskörpers und den Zuständen seiner Umwelt, so gäbe es kaum ein Wort, das das Grauenhafte dieses Prüfungsergebnisses deutlich genug zu bezeichnen vermöchte. Es bestehen hier drei Möglichkeiten:

Entweder ist das, was als Kunst auf Märkten und sonst überragend in Erscheinung tritt, tatsächlich ein Ausdruck des Wesens der Gesamtheit des ganzen Volkes. Dann erschiene allerdings unsere Kulturwelt zum



Abb. 117.



Abb. 118.



Abb. 119.

Abb. 117—119. Ausschnitte aus Bildern der „modernen“ Schule

Untergang reif oder doch zum Ausscheiden aus dem Kulturkreis der weißen Völker. Oder es ist die Lebensäußerung eines Kreises, der aus Ursachen, die hier nicht untersucht werden können, sich breiter darstellt, als ihm gebührt, indem er nur einen Teilausschnitt aus dem Gesamtwesen zu Worte kommen läßt. Oder endlich: der Volks-



Abb. 120. Elephantiasis.



Abb. 121. Microcephalin. Abb. 122. Rachitis

körper ist leiblich und geistig anders gerichtet und gestüder; nur die Kunst von heute befaßt sich in einseitiger Einstellung mit Verfall- und Entartungserscheinungen. Dies würde zwar der bisherigen Erfahrung und auch der landläufigen Auffassung widersprechen. Denn man nahm im allgemeinen an, daß Sitte und Gestalt eines Volkes in seiner Kunst ein ziemlich getreues Widerspiel fänden, ja

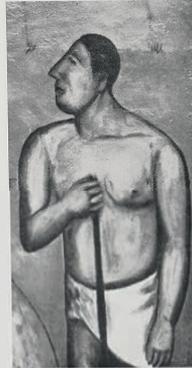


Abb. 129 u. 130. Ausschnitte aus Bildern der „modernen“ Schule

genug, daß diese Kunst auch ganz gutgläubig von den Schulen hingenommen wird, die nun ihre Jugend sogar mit einer Kost füttern, die, man pornographisch nennen muß, wenn man diesen Begriff nicht stark besugen will. Den Versuch, ihnen den „Helden“ in bildhafter Form zu zeigen, wie es bei Völkern, die noch die Ehrfurcht kannten, wohl Gebrauch war, dürfte mit diesen Bildern nicht gut möglich sein.

Selbstverständlich darf nicht das Mißverständnis aufkommen, als müßte der Künstler immer nur den schönen Menschen zum Vorwurf nehmen und als hätte er die Darstellung des Häßlichen, ja des Grauens zu meiden. Dante und die Fresken des Pisaner Campo Santo zeigen, wie weit man darin gehen kann. Aber es kommt dabei immer



Abb. 131. Chondrodystrophie (M. romelia) degeneriert



Abb. 132. Idioteia, Fettsucht

auf den Standpunkt an, den der Künstler dem Gegenstand gegenüber einnimmt: ob er ihn von hoher Warte aus beleuchtet, oder ob er sich als Gleicher unter Gleichen fühlt. Es mag eine Aufgabe bedeuten, das Menschliche auch noch im Niedrigsten zu suchen. Wenn sich aber die Kunstbetätigung allein darauf einstellt, nur noch im Untermenschlichen zu wühlen und nirgends den Blick auf Höhen zu eröffnen, so muß uns eine solche Beobachtung tief entmutigen.

Auch die Kunst anderer Völker kannte Obszönitäten und, wenn das Weltbild vollständig bleiben sollte, durften auch die Nachtseiten des Lebens nicht fehlen. Die Laszivitäten der Antike sind ja bekannt genug, ebenso ihre Fähigkeit, sogar diese noch in eine anmutige oder witzige Form zu bringen. Auch die Niederländer haben ihre Brouwers



LASAR SEGALL,
ETERNOS CAMINHANTES, 1919.
ÓLEO SOBRE TELA,
138 X 184 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

ETERNOS CAMINHANTES

A tortuosa trajetória da obra *Eternos caminhantes*, de Lasar Segall, é exemplar dos sucessos e percalços experimentados pela arte moderna. Os juízos a respeito dessa pintura variaram radicalmente ao sabor das circunstâncias. No ano de 1919, ela foi reconhecida como uma obra exponencial do Expressionismo, merecedora da honra de se tornar o primeiro exemplar da “nova arte” a ingressar no acervo do Museu Municipal de Dresden. Cinco anos depois, em 1924, com a substituição do diretor do museu, foi afastada dos olhos do público, permanecendo encerrada em um depósito.

Na década de 1930, *Eternos caminhantes* não teria melhor destino. Em 1933, ingressou numa das primeiras edições das exposições de arte degenerada também conhecida como “exposição da vergonha”, promovidas por membros locais do partido nazista. Nessa ocasião, aparece, em meio a muitas outras peças confiscadas, num documentário de propaganda nazista. Nos anos seguintes, ela voltaria a ser exibida nas mostras denominadas “exposições da vergonha”, promovidas por pequenos potentados locais. Isso ocorreu em outras quatro ocasiões, entre 1934 e 1937, em Hagen, Nürnberg, Dortmund e Frankfurt. Em 1937, *Eternos caminhantes* foi confiscada pelo Ministério da Propaganda, na grande ação nacional-socialista contra a “arte degenerada”, ingressando na exposição oficial, que estreou em Munique e circulou depois por diversas cidades da Alemanha e da Áustria.

Por volta de 1938, o paradeiro do quadro *Eternos caminhantes* passou a ser ignorado, o que levou Lasar Segall a considerá-la como definitivamente perdida. Em 1954, o artista recebeu uma carta de Emerich Hahn, comerciante de arte húngaro radicado na França, informando que a obra havia sido encontrada pelas tropas francesas no porão da casa de uma alta autoridade nazista. Confiscada a título de “restituição de guerra”, foi transportada para Paris, onde o comerciante a arrematou num leilão público. Foi somente em 1958, já após a morte de Segall, que sua família conseguiu adquirir a pintura, trazendo-a para o Brasil.

CARTA DE EMERICH HAHN A LASAR SEGALL, 28 DE MARÇO DE 1954.
ARQUIVO LASAR SEGALL.

Tradução:

EMERIC HAHN
Docteur es-lettres
Expert en tableaux
18, Rue Laffitte
Paris 9 TAI 53-41

Paris, 28 de março de 1954

Monsieur
Prof. Lasar Segall
Academia de Artes Visuais
São Paulo

Muito estimado Sr. Professor!

Creio que vos agradará a notícia de que vosso trabalho *Os Eternos Caminhantes* escapou como que por milagre da bárbara destruição. Quis o acaso que coubesse a mim, também uma vítima deles, a satisfação de salvar essa insubstituível obra de arte.

O quadro foi removido do Museu de Dresden depois de 1933, rotulado de "Judeu" (no verso do quadro lê-se em grandes letras: JÜDE). Após a Guerra, ele foi encontrado no porão de uma alta autoridade nazista. Desta forma, as forças de ocupação francesas descobriram a pintura, confiscaram-na e a trouxeram a Paris. Aqui ela foi oficialmente vendida, num escritório de vendas estatal, em nome das reparações de guerra alemãs, onde eu a adquiri. Apesar de todos os transtornos dos tempos de guerra, com todos os seus perigos, o quadro não sofreu danos. É certo que um dos nazistas recuou ante a destruição dessa obra-prima e concedeu clemência, tendo reconhecido seu grande valor artístico e comercial.

Tomo a liberdade de encaminhar duas fotos e ofereço ao senhor, no verso, uma cópia da data de sua execução e de vossa assinatura para confirmação.

Espero, muito estimado Professor, que o senhor se encontre com boa saúde e que ainda continue produzindo com toda energia.

Agradeço antecipadamente por vossa amável resposta, com as mais respeitosas saudações.

Seu mui devotado

E. Hahn

P.S. Peço-vos desculpas pelos erros ortográficos, mas eu não tenho nenhuma formação alemã, sou natural da Hungria.

E.H.

mandar um livro. AS 04648

EMERIC HAHN
DOCTEUR ES-LETTRES
EXPERT EN TABLEAUX
18. RUE LAFFITTE
PARIS-9 TAI 53-41

Paris em 28 März 1954.-

Monsieur
Prof. Lasar Segall,
Academie der Bild. Künste,
S a o - P a u l o.

Sehr geehrter Herr Professor!

Es wird Ihnen vielleicht Freude machen, wenn ich Ihnen mitteile, dass Ihr Werk "Die Ewige Wanderer", wie durch ein Wunder der barbarischen Zerstörungswut entronnen ist. Der Zufall es gewollt, dass mir, der auch einer ihrer Opfer ist, die Genugtuung geworden ist, dieses unersetzliche Kunstwerk zu retten.

Das Bild wurde nach 1933 von dem Museum zu Dresden, als "Jude" entfernt (auf der Rückseite des Bildes steht mit grossen Buchstabe: Jude). Nach dem Kriege es wurde aufgefunden in einem Keller eines grossen Nazi. Bei einem diesem Art, haben die französische Besetzungsgruppe das Gemälde aufgefunden, beschlagnahmt, nach Paris gebracht. Hier wurde es staatlichen Verkaufsstelle, auf Rechnung der deutschen Kriegsschulden offiziell verkauft, wo ich es erworben hatte.

Trotz der unruhigen Kriegeszeiten mit allen ihren Gefahren hat der Bild keinerlei gelitten. Sicher ist, einer der Nazis vor der Zerstörung dieses Meisterwerkes zurückgeschreckt und hat ihm Gnade gewährt, wüsten sein grosse künstlerischen und commercialischen Wert.

Ich erlaube mir Ihnen anbei zwei Photos davon zu übersenden und bitte Sie, auf der Rückseite einer Exemplaire des Jahresszahl der Entstehungszeit des Bildes mit Ihren Unterschrift bestätigen zu wollen.

.../...

Ich hoffe sehr geehrter Herr Professor, dass Sie noch immer in bessten Gesundheit, in voller Tätigkeit arbeiten.

In bessten Dank voraus, für Ihre liebeswürdigen Antwort, mit vorzügliche Hochachtung

Ihr sehr ergebener
E. Hahn

P.S. Entschuldigen Sie mir, um die Orthographische Fehler, aber ich habe keine deutsche Schulung, bin ein geborener Ungar.

E. H.



SEQUÊNCIA DE FOTOGRAMAS EXTRAÍDOS DO FILME ZEITDOKUMENTE:
AUSSTELLUNG "ENTARTETE KUNST", QUE MOSTRA OFICIAL NAZISTA
DIANTE DA OBRA *ETERNOS CAMINHANTES*, DE LASAR SEGALL, 1933.
[BUNDESARCHIV – KOBLENZ]



E. HAHN
TABLEAUX
18, RUE LAFITTE (9^e)
N° D'ENTREE 140-1108-041
R. C. SEINE 20446
TÉL. : TAIVROU 23-41

PARIS, le 16 Juin 1958.-

COPIE
FACTURE N^o. 1525

M^{adame} Jenny KLASIN SEGALL, Rua Afonso Celso 362, SAO PAULO, BRESIL.

1	Tableau de L. SEGALL, "Les Eternels Errants", toile 140 x 185.....	USA \$: 1.000.-	
	<u>Exportation liée à une importation sans payement</u> <u>d'un tableau de L. Segall.</u>		
	-i-i-i-i-i-i-i-i-		
	Mille Dollars soit 420.000.- Frs Fr, payable par clearing.		
	E. HAHN TABLEAUX		

FATURA DE COMPRA DA OBRA
ETERNOS CAMINHANTES
POR JENNY SEGALL, 1958.
18,5 X 20,9 CM.
ARQUIVO LASAR SEGALL.

►
PÁGINA DA LISTA FISCHER,
INVENTÁRIO DAS OBRAS
CONFISCADAS PELOS
NAZISTAS DOS MUSEUS
ALEMÃES, COM RELAÇÃO
DE ALGUMAS DAS OBRAS DE
LASAR SEGALL, C.1942.
[VICTORIA & ALBERT MUSEUM]

A *Lista Fischer* constitui o inventário mais completo, de que se tem conhecimento, sobre as cerca de 21 mil obras de arte confiscadas dos museus alemães pelos nazistas. Trata-se de um documento produzido pelo Ministério da Propaganda do Terceiro Reich por volta de 1942. Em 1992, a viúva do colecionador Harry Fischer doou os dois volumes da lista para o Victoria & Albert Museum, que recentemente os digitalizou e disponibilizou para consulta pública *on-line*. Tais volumes oferecem preciosas informações sobre a procedência das obras, o histórico das exposições das quais participaram e o destino de cada uma delas. Vê-se aqui a reprodução de uma página que relaciona as obras de Lasar Segall confiscadas do Museu Municipal de Dresden. (de 298 a 314)

noch Dresden
Stadtmuseum

	Werk	Techn	Stand	Devis.	RM
282.	Pechstein (13468) Landschaft	D	B		
283.	" (13469) Dorfstraße	D	B		
284.	" (13508) Kuh m. Frau	D	B		
285.	" (16258) Aus Palau	D	_____	X	
286.	" (16304) Aus Palau	D	_____	X	
287.	Rohlfis (13507) Beim Heuen	A	Dr. Gurlitt	V	8 Sfr.
288.	Rudolph (13378) Der grosse Garten	ÖL	_____	X	
289.	" (13390) Grüner Tiger	ÖL	_____	X	
290.	" (13463) Ente	D	_____	X	
291.	" (13464) Traktor	D	_____	X	
292.	" (13465) Pferdekopf	G	_____	X	
293.	" (13466) Taubstummer Junge	D	_____	X	
294.	" (13467) Blumenausstellung	A	B		
295.	" (13576) Romantischer Abend	A	_____	X	
296.	" (14158) Wirtsstube	ÖL	_____	X	
297.	" (14160) Regenlandschaft	ÖL	_____	X	
298.	Segall (13403) Mann u. Weib	D	} B		
299.	" (13458) Mädchenkopf	G			
300.	" (13459) Die Sanfte	D			
301.	" (13460) Mädchenkopf	G			
302.	" (13461) F. die Sanfte	D			
303.	" (13462) Am Totenbett	D			
304.	" (13621) Frauenkopf	G			
305.	" (13622) Kopf	G			
306.	" (13623) Porträt	D			
307.	" (13624) Betender Knabe	D			
308.	" (13625) Irrende Frau	D			
309.	" (13626) Porträt	D			
310.	" (13627) Erinnerung	D			
311.	" (13628) Familie	D			
312.	" (13638) Mappe mit 5 Radier.	D			
313.	" (16362) Mann m. Weib	D		E	
314.	" (15954) Die ewigen Wanderer	ÖL		E	
315.	Schanze, A. (13457) Vorfrühling	A	_____	X	
316.	" (13641) Madonna	A	_____	X	
317.	Schmidt, Gustav (13449) Passion	D	_____	X	
318.	" (13450) Am Ölberg	D	_____	X	
319.	" (13574) Badende Frauen	G	_____	X	
320.	Schmidt-Rottluff (13402) Mann mit Zigarette	D	Dr. Gurlitt	V	0,2 Sfr.
321.	" (13451) Frauen am Meer	D	"	V	0,2 Sfr.



REGISTRO FOTOGRÁFICO DA OBRA DR. P. F. SCHMIDT, DE LASAR SEGALL, 1921.

Schmidt foi diretor do Museu Municipal de Dresden e responsável pela aquisição de *Eternos caminhantes*, em 1919, para o acervo do museu. Como se vê nesta reprodução, Segall retratou Schmidt diante da obra pendurada na parede ao fundo. Esse retrato, pintado pelo artista em 1921, desapareceu durante o período nazista.

▶ REGISTRO FOTOGRÁFICO DA OBRA NO ATELIÊ, DE LASAR SEGALL, C. 1919. ARQUIVO FOTOGRÁFICO LASAR SEGALL.

A obra *Im Atelier* [*No ateliê*] foi doada por um colecionador anônimo ao Museu de Chemnitz, em novembro de 1919. Em 1933, participou da exposição *Arte que não veio de nossa alma*, realizada em Chemnitz. Confiscada pelos nazistas em 1937, foi incluída na exposição *Arte degenerada*, em sua passagem por Düsseldorf, em 1938, última aparição registrada. Seu destino atual é desconhecido.



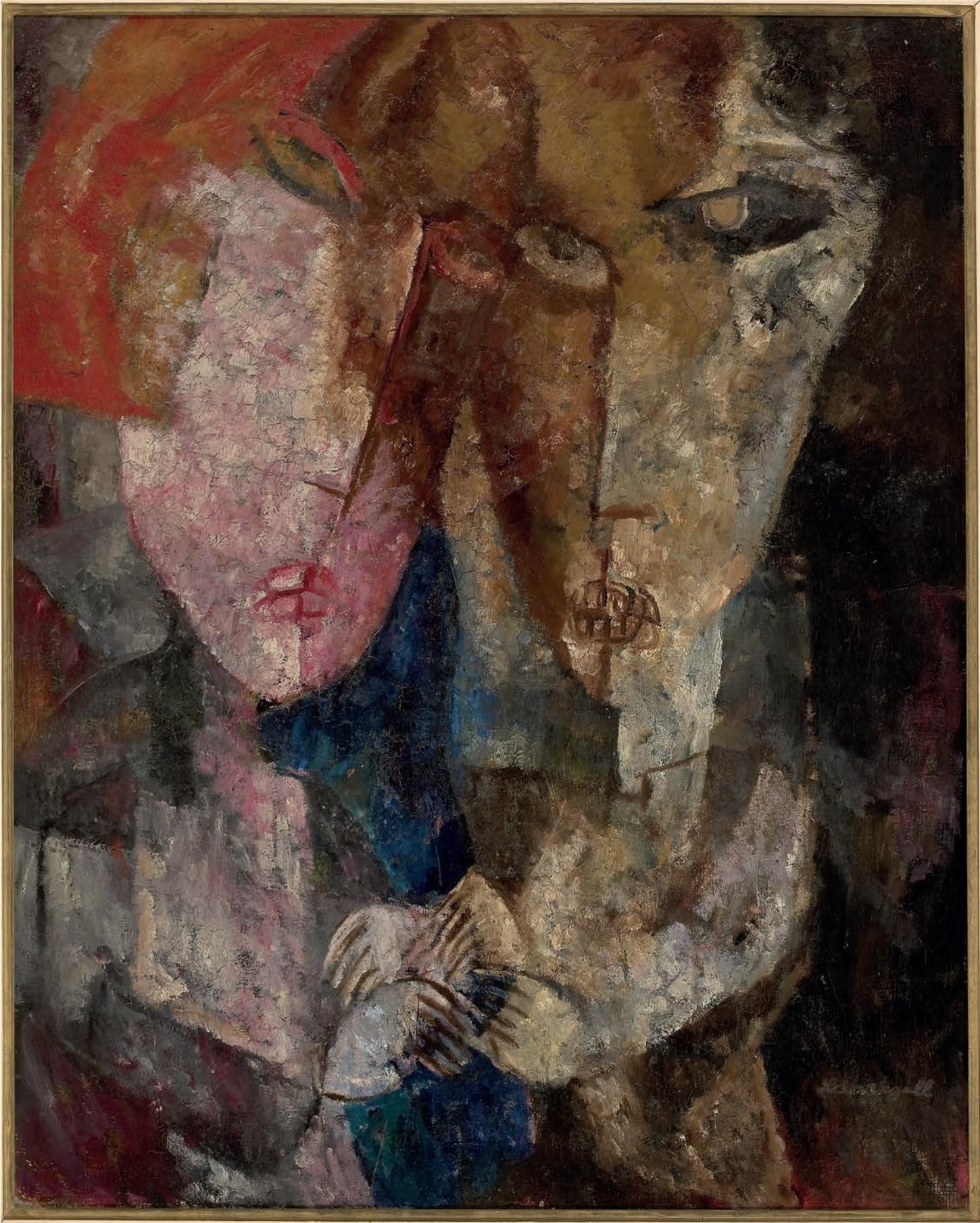


REGISTRO FOTOGRÁFICO
DA OBRA VIÚVA, DE
LASAR SEGALL, 1920.
ARQUIVO FOTOGRÁFICO
LASAR SEGALL.

A obra *Witwe* [Viúva] foi adquirida pelo Museu Folkwang, em Essen, em 1920. No ano de 1937, os nazistas a confiscaram e a exibiram em sete das itinerâncias da exposição *Arte degenerada*, realizada primeiramente em Munique. A sua última aparição ocorreu em Weimar, entre março e abril de 1939. Acredita-se que tenha sido destruída.

▶
REGISTRO FOTOGRÁFICO DA
OBRA *DOIS SERES* [LIEBENDE],
DE LASAR SEGALL, 1921.
COLEÇÃO PARTICULAR.

A obra *Liebende* [Dois Seres] foi doada ao Museu Folkwang, em Essen, em 1921, pela Liga Feminina de Fomento à Arte Alemã, liderada por Rosa Schapire. Foi confiscada em 1937 e participou da exposição *Arte degenerada* em Munique, naquele mesmo ano. Atualmente, encontra-se em uma coleção particular no Brasil.





GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ – MUNIQUE, JULHO 1937

A mostra *Arte degenerada* não foi pensada como um evento isolado. No dia anterior à sua abertura, Adolf Hitler inaugurou o primeiro museu de arte de seu governo em um prédio construído especialmente para esse fim. Tratava-se da *Haus der Kunst* [Casa da Arte]. Na ocasião foi aberta a *Grande exposição de arte alemã*, reunindo obras de artistas apontados como racial e politicamente puros. A seleção de obras foi feita pessoalmente por Adolf Hitler, que preencheu os salões com pinturas e esculturas que buscavam materializar um mundo belo e virtuoso, além de enfatizar temas patrióticos e belicistas. A mostra reuniu, ainda, uma série de obras que retratavam o *Führer*, ou seja, o próprio Hitler em situações diversas, sempre de maneira heroica. Em termos formais foram priorizadas obras de linhas naturalistas, adaptadas ao ideal da superioridade ariana. Ao mesmo tempo em que perseguiram a arte moderna, os nazistas procuraram estabelecer um cânone estético considerado adequado à “Nova Alemanha”, o que fica claro na *Grande exposição de arte alemã*, que passaria a ter periodicidade anual.

Os registros fotográficos aqui reunidos mostram a imponente fachada da *Haus der Kunst*, de arquitetura neoclássica, além de vistas do espaço expositivo. A abertura quase simultânea da mostra de *Arte degenerada* e da *Grande exposição de arte alemã* visava contrapor, de forma didática, a arte degenerada à arte sancionada pelo regime com o objetivo de comprovar a superioridade desta. Enquanto a primeira era apresentada de maneira propositadamente descuidada, a segunda obedecia aos padrões museológicos, sendo as obras dispostas de modo ordenado, com iluminação adequada e em local impecavelmente limpo. A eficácia dessa estratégia pode ser colocada em dúvida se tomarmos informações de época que dão conta do grande número de visitantes atraídos pela mostra *Arte degenerada* e da escassez de público interessado na *Grande exposição de arte alemã*.

◀
HITLER E COMITIVA VISITAM
A GRANDE EXPOSIÇÃO
DE ARTE ALEMÃ, MUNIQUE,
JULHO DE 1937.
STADTARCHIV MÜNCHEN

VISITANTES NA SALA 15
DA GRANDE EXPOSIÇÃO
DE ARTE ALEMÃ, MUNIQUE,
JULHO DE 1937.
STADTARCHIV MÜNCHEN

VISITANTES NA SALA 2
DA GRANDE EXPOSIÇÃO
DE ARTE ALEMÃ, MUNIQUE,
JULHO DE 1937.
STADTARCHIV MÜNCHEN





RETRATO DE HITLER DE CORPO INTEIRO, ENTRE DUAS PINTURAS DE PAISAGEM, GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ, MUNIQUE, JULHO DE 1937. STADTARCHIV MÜNCHEN

VISITANTE NA SALA 21 DA GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ, MUNIQUE, JULHO DE 1937. STADTARCHIV MÜNCHEN

▶ VISITANTES ENTRE DIVERSAS PINTURAS, NA SALA 28 DA GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ, MUNIQUE, JULHO DE 1937. STADTARCHIV MÜNCHEN

FACHADA DA HAUS DER KUNST, C. 1941. CARTÃO POSTAL - VERLAG CARL KRUECK, MÜNCHEN (COLEÇÃO PARTICULAR)







ARTE NO TERCEIRO REICH

A revista *A Arte no Terceiro Reich* [*Die Kunst im Dritten Reich*] foi criada pelo Ministério da Propaganda e Esclarecimento Popular do governo nazista, coordenado por Joseph Goebbels, e durou de 1933 a 1945. A proposta editorial da publicação era disseminar a visão de arte e cultura nazistas e divulgar as realizações artísticas consideradas adequadas ao regime. A revista tinha excelente qualidade gráfica e trazia, além de textos diversos, reproduções de obras de arte, muitas delas em cores. As suas páginas eram dedicadas também à exibição de projetos arquitetônicos de prédios e monumentos que o governo planejava construir para abrigar órgãos estatais e instituições culturais. As capas eram padronizadas e traziam sempre o mesmo emblema que aparece neste exemplar publicado em 1939.



OBRAS DA EXPOSIÇÃO



JOVEM ORANDO, 1920.
XILOGRAVURA SOBRE PAPEL,
25 X 20 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

▶
JOVEM MENDIGA, 1920.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
34 X 17,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

ANUNCIAÇÃO

No ano de 1921, Lasar Segall estabeleceu contato com Rosa Schapire, crítica de arte radicada em Hamburgo, na Alemanha, que o convidou a colaborar com a revista *Kündung* [Anúnciação]. Segall enviou a ela quatro matrizes, que foram impressas primorosamente sobre papel de alta qualidade, conferindo às gravuras o estatuto de obras de arte originais. Dessa forma, as gravuras de Segall publicadas na *Kündung* chegaram às mãos de colecionadores particulares e ingressaram também na coleção do Museu de Erfurt, de onde seriam confiscadas pelos nazistas em 1937. Esse episódio ilustra o papel central das artes gráficas na consolidação das vanguardas artísticas na Alemanha. A gravura, em razão da reprodutibilidade e do custo relativamente baixo, permitiu ampliar o alcance geográfico e social das obras. Essas características possibilitam que as gravuras alemãs alcançassem, já na época, lugares tão distantes quanto o Brasil, onde colecionadores como Mário de Andrade reuniam publicações de vanguarda. A predominância das artes gráficas na produção dos artistas de vanguarda alemães fica patente quando se considera que cerca de dois terços das obras confiscadas pelos nazistas na ação contra a “arte degenerada” eram gravuras.



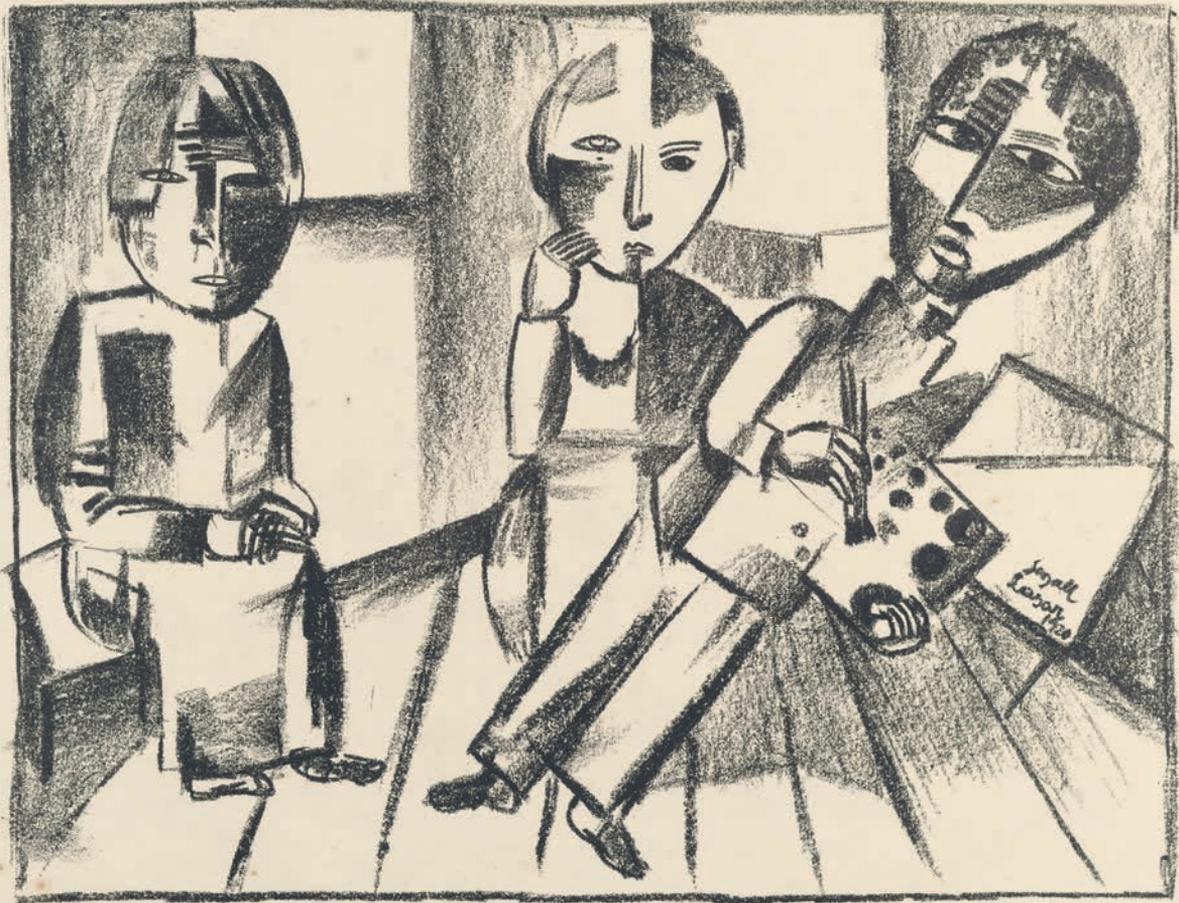
VIÚVA E FILHO, 1922.
XILOGRAVURA SOBRE PAPEL,
24 X 18 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

▶
NO ATELIÊ, 1920.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
25 X 23,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.



Viúva e Filho

Marc Chagall
1922



MUSEU DE BRESLAU, ALEMANHA

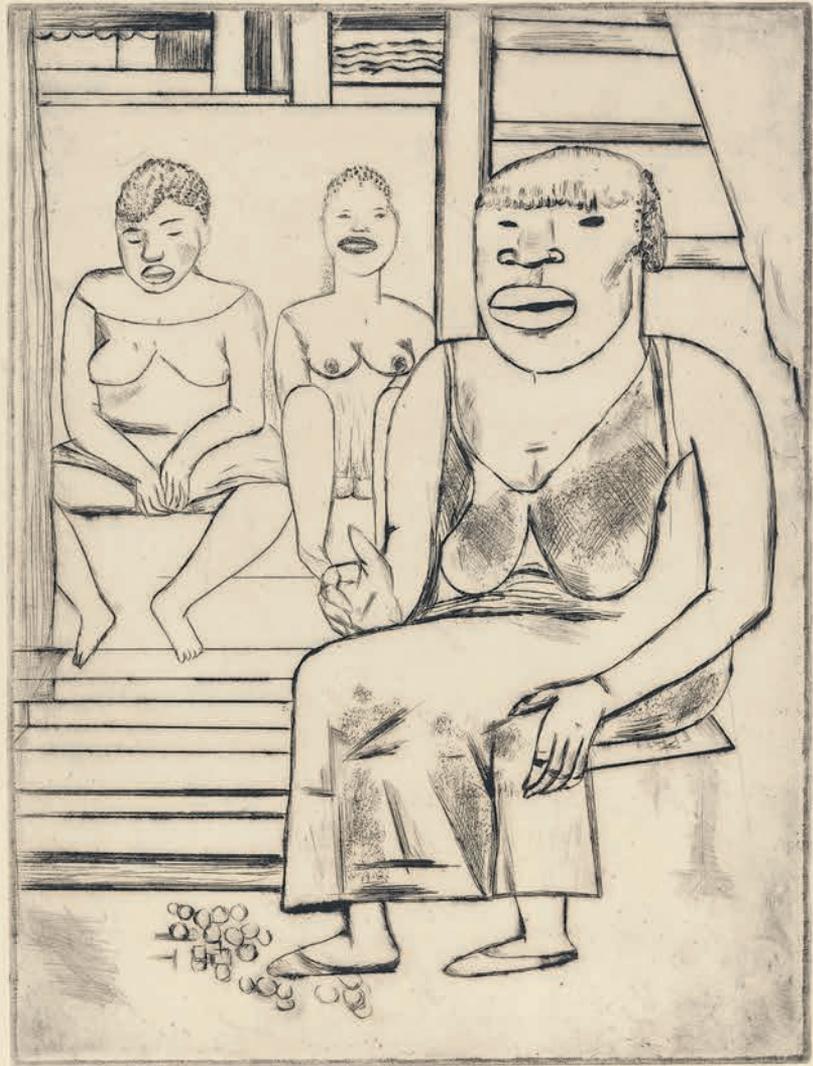
Durante sua estada em Paris, em 1930, Lasar Segall recebeu o diretor do Museu de Breslau, Erich Wiese, que tomou contato com as gravuras feitas recentemente pelo artista e interessou-se em adquiri-las para a seção de arte moderna do acervo do museu. Segall imprimiu as obras escolhidas por Wiese e enviou-as pelo correio. Como se pode ver aqui, o conjunto era composto por 10 obras que se remetiam à experiência de Segall no Brasil, entre as quais a série sobre o Mangue, zona de meretrício da cidade do Rio de Janeiro. As gravuras foram confiscadas do Museu de Breslau pelos nazistas em 1937.

LASAR SEGALL,
MULHER DO MANGUE COM CACTO, 1928.
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
24 X 17,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL,
MULHERES DO MANGUE COM BARALHO, 1929.
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
30,5 X 20,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

►
LASAR SEGALL,
MULHERES DO MANGUE NA ESCADA, 1929.
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
33 X 25 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.





1/20

Lucas and Siquel

6/62

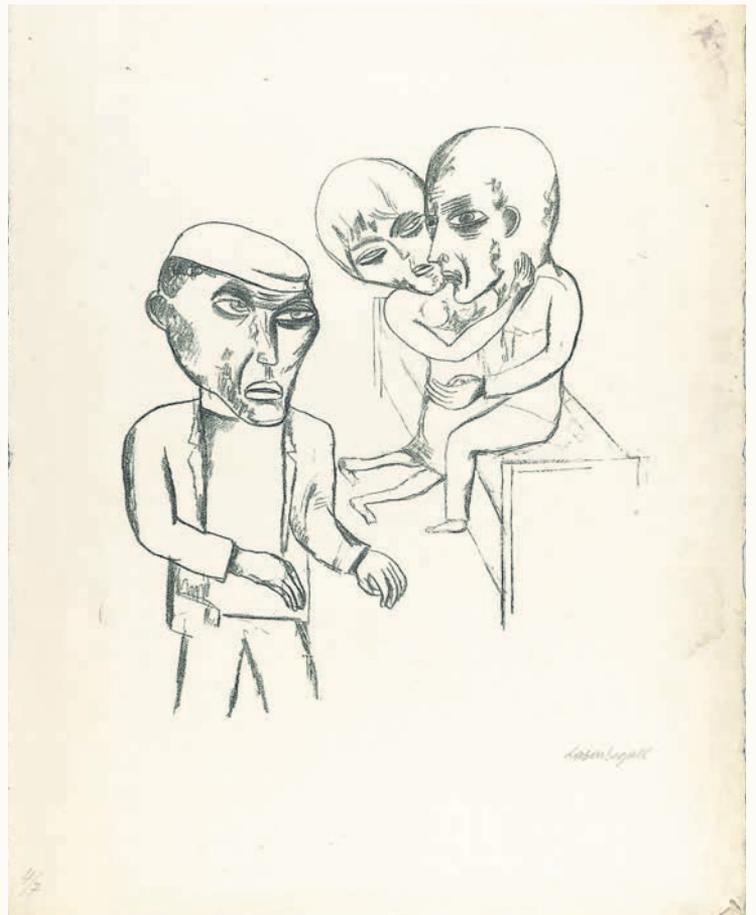


Henri Segal

◀
LASAR SEGALL,
MULHER DEITADA, 1921.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
27 X 32 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL,
HOMEM E CASAL, 1921.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
43 X 35 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL,
DUAS MULHERES NA RUA,
1921,
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
45 X 27 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.





1931/1932



LASAR SEGALL,
TRÊS CABEÇAS DE NEGROS,
1929.
XILOGRAVURA SOBRE PAPEL,
28 X 24 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL,
EMIGRANTES NO TOMBADILHO,
1929.
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
27,5 X 33 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.



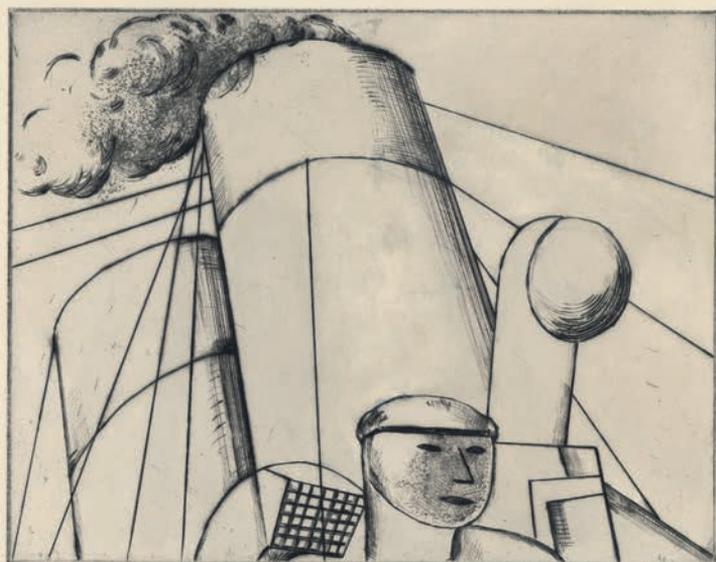
1/30

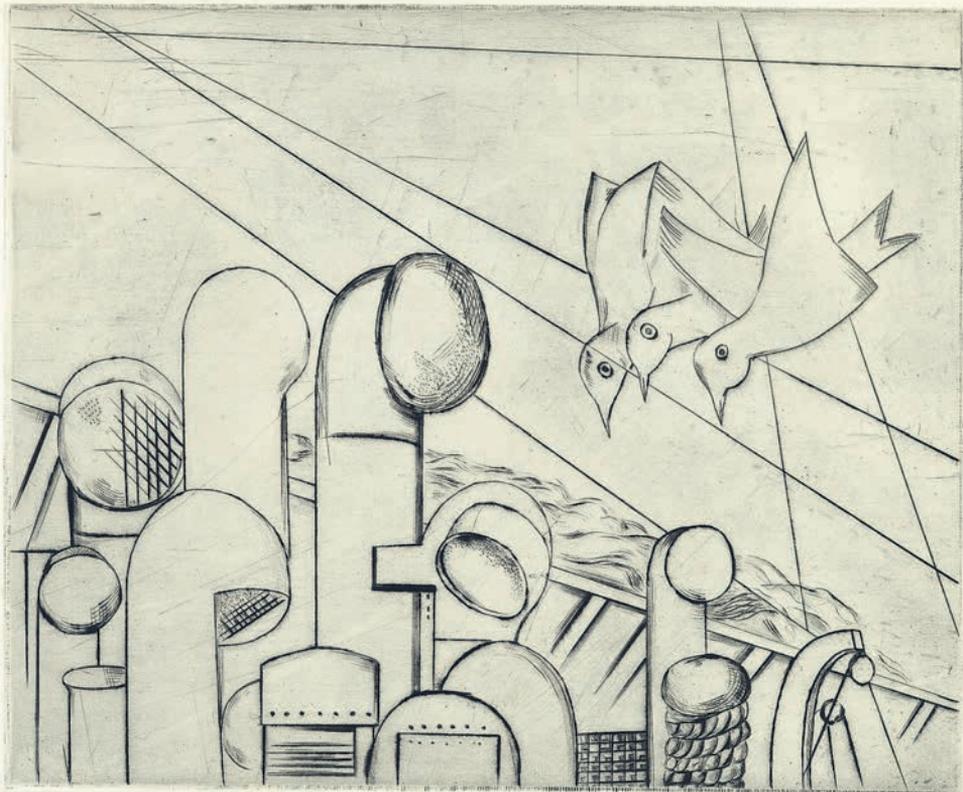
Lasar Segall 1929

A.66

LASAR SEGALL,
CABEÇA DE MARINHEIRO E
CHAMINÉ, 1930.
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
22 X 28 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

►
LASAR SEGALL,
TRÊS GAIVOTAS E
RESPIRADOUROS, 1928.
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
30,5 X 37 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

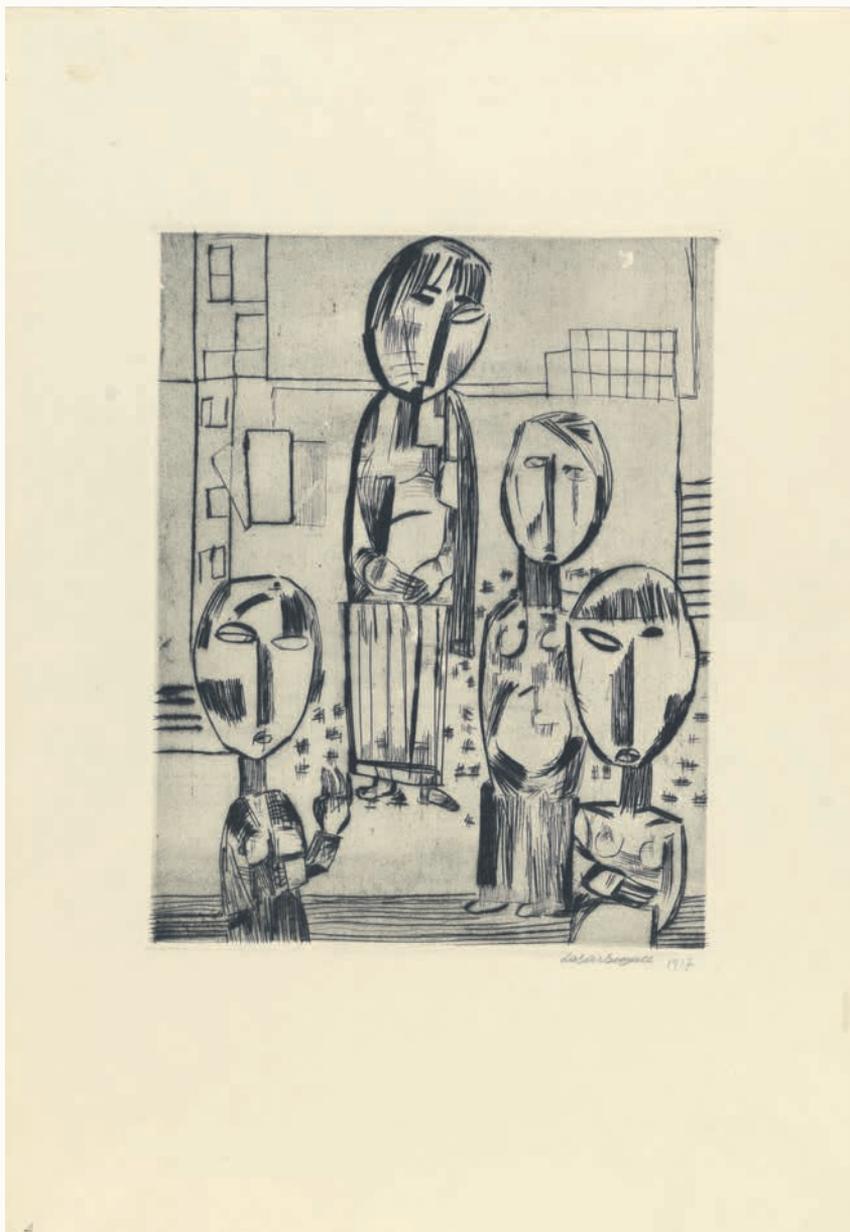




9/20

Salvador Dalí 1928

1176



LASAR SEGALL,
QUATRO FIGURAS, 1921.
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
28 X 21,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

►
LASAR SEGALL,
CASAL, 1921.
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
28 X 21,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

RECORDAÇÕES DE VILNA EM 1917

No ano de 1922, Lasar Segall publicou o álbum *Recordações de Vilna em 1917*, contendo cinco pontas-secas. Exemplares dessas gravuras entraram no acervo do Museu Municipal de Dresden, de onde seriam confiscadas pelos nazistas em 1937.



dasar Segal

Erinnerung an Wilma



hasarbayall



LASAR SEGALL,

TRÊS FIGURAS, 1921.

PONTA-SECA SOBRE PAPEL,

28 X 21,7 CM.

COLEÇÃO MUSEU LASAR

SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL,

CASAL COM FILHOS, 1921.

PONTA-SECA SOBRE PAPEL,

28 X 21,5 CM.

COLEÇÃO MUSEU LASAR

SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL,

CINCO FIGURAS, 1921.

PONTA-SECA SOBRE PAPEL,

27,5 X 21,5 CM.

COLEÇÃO MUSEU LASAR

SEGALL-IBRAM-MINC.



Lasar Segall

Três Figuras em Preto



Lasar Segall



LASAR SEGALL,
LEITO DE MORTE, DO ÁLBUM
"UMA DOCE CRIATURA", 1917.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
35 X 37,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

►
LASAR SEGALL,
ABRAÇO, 1917.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
41,5 X 37 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL NOS MUSEUS ALEMÃES

Entre os anos de 1919 e 1931, cerca de 50 obras de Lasar Segall chegaram às coleções de vários museus públicos alemães, em diversas cidades do país. Nesse mesmo período, milhares de obras de artistas de vanguarda foram incorporadas a coleções públicas e particulares na Alemanha, apontando para uma estreita relação entre a República de Weimar e as novas correntes estéticas. A República havia derrubado as interdições contra a arte moderna impostas pelo *kaiser* Guilherme II e pelos funcionários do governo que ocupavam posições de decisão nas instituições culturais públicas. Assim, um sopro de renovação se fez notar. Abrandou-se o poder do ferrenho nacionalismo que impedia o trânsito da arte de orientação cosmopolita no país. Com a ascensão dos nazistas em janeiro de 1933, no entanto, o cenário cultural sofreu uma violenta mudança e a arte moderna voltou a ser olhada com desconfiança. Em 1937, o regime adotou, definitivamente, a interpretação de que a arte de vanguarda era uma manifestação de decadência e degeneração, males de origem estrangeira que ameaçavam destruir a cultura ariana.





LASAR SEGALL,
DUAS CABEÇAS, DO ÁLBUM
"UMA DOCE CRIATURA", 1917.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
32 X 27,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.



LASAR SEGALL,
HOMEM E MULHER, 1919.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
37 X 28 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.



LASAR SEGALL,
HOMEM E MULHER – I VERSÃO,
DO ÁLBUM "UMA DOCE
CRIATURA", 1917.
LITOGRAFIA SOBRE PAPEL,
33 X 39 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.



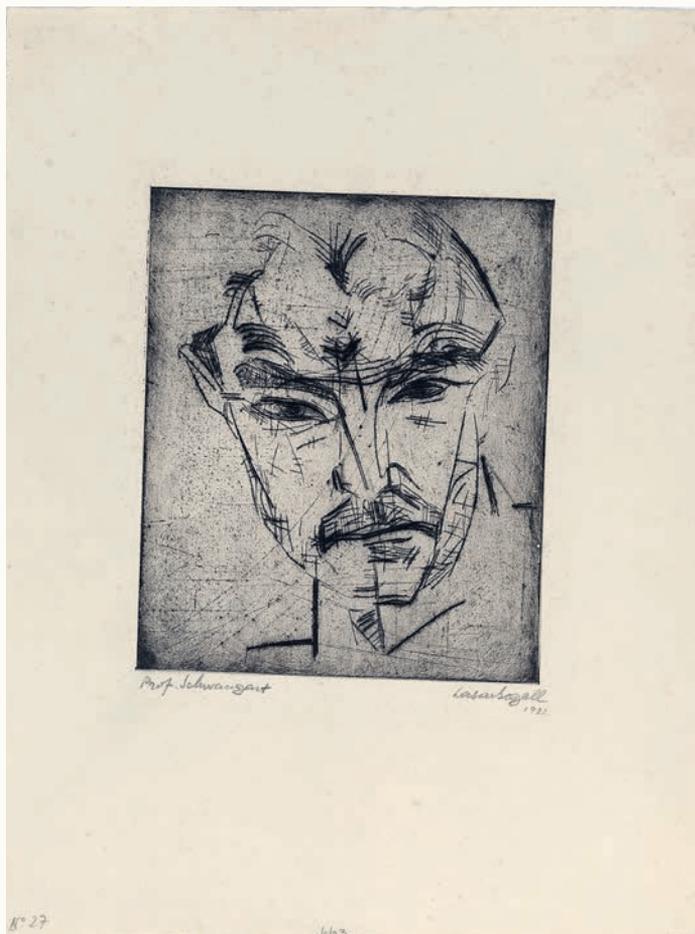
Lucas Moore



Haus und Weg

Karlsyall





LASAR SEGALL,
*RETRATO DO PROFESSOR
SCHWANGART, 1921.*
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
24 X 20 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL,
*RETRATO DO ESCRITOR
GORELIK, 1919.*
PONTA-SECA SOBRE PAPEL,
24 X 20,5 CM
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

►
LASAR SEGALL,
*RETRATO DE MARGARETE,
1919.*
ÁGUA-FORTE E PONTA-SECA
SOBRE PAPEL,
18 X 14 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.





Tortreut M.

L. Orsini

Nº 14



Gr.
0393
Cat-B

1919 - DUAZ FIGURAS ENROSCADAS

PH. 0155
122/c



LASAR SEGALL,
MULHERES ERRANTES, 1919.
XIOGRAVURA SOBRE PAPEL,
21,5 X 17,5 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.

LASAR SEGALL,
MULHERES ERRANTES – II
VERSÃO, 1920.
XIOGRAVURA SOBRE PAPEL,
23 X 29 CM.
COLEÇÃO MUSEU LASAR
SEGALL-IBRAM-MINC.



LASAR SEGALL,

AUTORRETRATO III, 1927.

ÓLEO SOBRE TELA, 50,5 X 39 CM

COLEÇÃO MUSEU LASAR SEGALL-IBRAM-MINC.

“Vandalismo mórbido?

Deu-se ontem um fato que caracteriza bem a mentalidade de certa gente. Um tolo inconfessável foi à exposição do pintor Lasar Segall e, aproveitando um momento de ausência do guarda da exposição, estragou uma das obras expostas, o *Autorretrato n. 2*, furando-lhe os olhos.

Sem dúvida, isso não deprecia em nada uma cidade como a nossa, que se preza de civilizada. Fato mais ou menos idêntico se deu há uns dois anos, em Buenos Aires, na exposição do pintor modernista Pettoruti.

Indivíduos há cujo desejo de ser alguma coisa leva a um despeito verdadeiramente doentio. São esses que se assanham assim diante das obras cujo valor são intimamente obrigados a reconhecer e, diante de artistas, cujo poder criador é a imagem do que eles desejaram ser. Não se pode explicar de outra maneira o ódio estúpido, que provocou o vandalismo de ontem. Afinal, dentre as muitas provas de apreço que Lasar Segall tem recebido, por certo o atentado de ontem não é a menor, só mesmo os artistas de importância podem despertar invejas dessa natureza.”

Diário Nacional, São Paulo, 18/1/1928, p. 3.



BRASIL

SEDE BENVINDOS
IRMÃOS QUERIDOS E GLO



**ENTRE A ARTE E A POLÍTICA:
EPISÓDIOS DA LUTA
ANTIFASCISTA NO BRASIL
NA DÉCADA DE 1940**

EXPOSIÇÃO DE ARTE CONDENADA PELO TERCEIRO REICH, RIO DE JANEIRO, 1945

A grande repercussão da exposição *Arte degenerada*, não apenas na Alemanha como também no exterior, gerou inúmeras manifestações de repúdio, idealizadas por instituições e grupos organizados da sociedade civil, em diversas cidades europeias e norte-americanas. Neste contexto, realizaram-se comícios, passeatas, peças de teatro, programas de rádio, publicações e exposições de diversas naturezas. No âmbito das exposições de arte podemos citar, entre outras, *Arte alemã do século xx*, realizada em Londres, em julho de 1938, e *Arte livre*, em Paris, em novembro de 1938.

A perseguição à arte moderna na Alemanha também teve repercussões no Brasil. Em abril de 1945, foi inaugurada na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, a exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*. O objetivo era apresentar ao público brasileiro a arte execrada pelo regime nazista, a fim de angariar apoio contra o nazifascismo e afirmar a arte moderna como sinônimo de liberdade de expressão. Contando com o patrocínio da Casa do Estudante do Brasil, a exposição reuniu 119 obras, sendo a maioria em gravura, de 39 artistas que tiveram trabalhos expostos na mostra *Arte degenerada*, realizada em Munique em 1937. A exposição carioca ficou em cartaz entre 10 de abril e 15 de maio e contou com obras de Otto Dix, Max Beckmann, Kaethe Köllwitz, Paul Klee, Wassily Kandinsky e Lasar Segall, entre outros.

A *Arte condenada pelo Terceiro Reich* teve boa acolhida na imprensa carioca mais progressista, não só em razão do caráter político antifascista de sua proposta, mas também em função do atentado que sofreu. Três homens, que, segundo se noticiou na época, seriam adeptos do movimento integralista, atacaram, com um objeto cortante, uma das pinturas expostas, de autoria de Wilhelm Wöller, que ficou muito danificada. Na sequência estão reproduzidos diversos documentos ligados à exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*, como as reportagens veiculadas em jornais e revistas e o catálogo da exposição.

MIÉCIO ASKANASY – PSEUDÔNIMO DE MIECZYSLAW WEISS (POLÔNIA, 1911-?, 1981)

Miécio Askanasy passou parte de sua juventude em Viena, privilegiado pela situação econômica favorável de sua família. Diante da perseguição nazista, busca refúgio na América e desembarca no Rio de Janeiro em 1939. Sem recursos e isolado pela barreira da língua, passa privações até dar início ao comércio de livros raros, fazendo-os circular entre outros refugiados de língua germânica. Depois de alguns meses vendendo-os com sucesso de porta em porta, Askanasy abre uma livraria no centro do Rio de Janeiro. Logo ele começa a expor e vender obras de arte moderna, junto dos livros importados, e o estabelecimento acaba por se tornar a Galeria Askanasy. Após a exposição de ou Bellá Pais Leme, a Galeria Askanasy passa a ser reconhecida como local de divulgação das correntes de vanguarda no Brasil. Seguem-se várias exposições de artistas como Roger van Rogger, Maria Helena Vieira da Silva, Antonio Bandeira, entre outros. Dentre todas as mostras, destacou-se a exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*, que atraiu simpatias e amplo destaque na imprensa.

No final da década de 1940, o interesse de Miécio Askanasy pela cultura afro-brasileira, manifesto por ocasião de sua chegada ao Brasil, acentua-se, e ele passa a se dedicar à formação de um grupo de dança e teatro composto por dançarinos autodidatas, muitos dos quais oriundos das religiões de origem africana e do universo do samba. Essa atividade levaria à criação do Teatro Folclórico Brasileiro, trupe que circulou por diversos países da Europa nos anos 1950. Para dar início ao seu empreendimento, Askanasy contou com um empréstimo financeiro concedido por Lasar Segall.

Uma Exposição Permanente de Arte Moderna

"A MANHÃ", EM VISITA À "GALERIA ASKANASY", A SER EM BREVE INAUGURADA, OUVI O SEU ORGANIZADOR E A PINTORA BÉLLA PAES LEME, CUJOS TRABALHOS SERÃO OS PRIMEIROS A SER ALÍ EXPOSTOS

A CRIAÇÃO de uma galeria permanente de arte moderna no Rio de Janeiro sempre se nos afirmou um problema de difícil solução, pois que demandaria, a par do necessário idealismo, uma audácia a desbordar pela aventura... Esse sonho, porém, sempre esteve presente no espírito dos nossos pintores modernos, pela necessidade que sempre tiveram de um local adequado para não só expor os seus trabalhos, como também, e principalmente, expô-los bem, isto é, em salas com boa luz, e num ambiente que proporcione um melhor contacto entre o grande público e a obra de arte.



A pintora Bélla Paes Leme e o sr. Askanasy, quando falavam ao nosso redator, na galeria de arte moderna

Não se compreendia como até o momento não tivesse surgido, entre nós, uma galeria permanente de arte moderna, que viesse não só beneficiar o artista, como também, mediante uma seleção rigorosa de valores, franquear — num alto sentido educativo — à compreensão do público, os novos caminhos da pintura, através de seus legítimos representantes.

Não é de mais lembrar aqui o problema que, de ordinário, afflige os artistas: a venda de seus quadros. O pintor precisa viver, e não, será a alegria criadora que lhe alimentará o corpo, muito embora lhe possa transbordar a alma...

Há, via de regra, uma natural timidez não só do artista em dar o preço de seus trabalhos, como também do comprador em adquiri-los. Daí a necessidade de um intermediário criterioso, que tome a si a delicada tarefa da transa-

ção. Não há cena mais constrangedora do que se ver o interessado a regatear, com o próprio artista, o preço de um quadro...

Em tais casos, surge, como solução ideal, a Galeria, que vem desempenhar a função de intermediário.

VISITANDO A "GALERIA ASKANASY"

Foi, por isto, com verdadeira surpresa que A MANHÃ recebeu o convite para visitar a "Galeria Askanasy", a inaugurar-se nos próximos dias, ali na Senador Dantas, 55; destinada a uma exposição permanente de arte moderna.

Tivemos, na visita, a grata surpresa de ver materializado, de certo modo, o velho sonho. Não se trata, convém frisar, de uma galeria de amplas dimensões, hoje, aliás, irrealizável, dado o problema complexo dos alugueis do salas, agravado com esses miste-

riosos ajustes prévios de "luvas" truçulentas...

Sente-se ali, todavia, a presença de um verdadeiro ambiente de arte, onde os olhos se entregam melhor à contemplação dos quadros expostos. Além da boa luz, não falta uma distribuição inteligente das telas. Apresenta-nos, ainda a galeria livros antigos, em edições raras, e coleções de obras sobre arte, o que lhe empresta um interesse mais vivo.

Deve-se essa realização ao idealismo e capacidade realizadora do sr. Askanasy, homem de letras, já conhecido entre nós pelas três conferências realizadas na A. B. L., sobre problemas do nosso tempo.

Falou-nos de seus planos, e era natural que lhe perguntássemos como lhe nasceria a idéia da realização da galeria que lhe tem o nome.

(Conclue na 6ª pág.)

UMA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DE ARTE MODERNA. A MANHÃ, RIO DE JANEIRO 27/8/1944. [HEMEROTECA DIGITAL - FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL]

▶ ARTE DEGENERADA. LEITURA, RIO DE JANEIRO ABRIL 1945. [HEMEROTECA DIGITAL - FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL]

"Arte Degenerada"

M. N.

Copyright de LEITURA

O SR. ASKANASY apresenta, em sua galeria, à Rua Senador Dantas, uma "Exposição de Arte Condenada pelo III Reich" (patrocinada pela Casa do Estudante do Brasil), com obras

Klee, constantemente expostos nas galerias de New York e com bastante influência na arte moderna americana, são quase desconhecidos no nosso meio.

êxtase e de super-expressão que sempre caracterizaram a arte germânica, e até a distinguem da arte dos outros países europeus. De fato, a arte alemã moderna está mais próxima do seu próprio passado gótico e barroco (é significativo que uma arte de Renascença quase não exista na Alemanha) do que da arte contemporânea dos outros países. Pouco se preocupa com equilíbrio e harmonia na composição, e com a sutileza do colorido que admiramos na pintura italiana, francesa e holandesa, e que ainda hoje empresta às obras dum Picasso, Braque, Rouault um caráter clássico. Na busca da expressão, prefere um colorido de contrastes chocantes, uma deliberada falta de forma, linhas que existem por si mesmas sem um fim objetivo. Arte violenta, irracional, extremada, mas às vezes forte e original, que interessa exatamente pelas suas tendências contrárias às concepções mais clássicas que geralmente temos da grande pintura.

Os objetos da exposição foram escolhidos em fontes limitadas, de propriedades particulares existentes, por acaso, nesta cidade. Não é de estranhar que, sob tais circunstâncias, a exposição não corteja o melhor de todos os artistas expostos, não estando todos representados por obras de maior valor. Mas, mesmo com estas restrições, a exposição oferece idéias muito aproximadas da escola alemã dos três primeiros decênios deste século, o que representa um resultado excelente para o trabalho dum pequena galeria particular que conta apenas com recursos restritos e nenhuma ajuda exterior.

De cerca de cem trabalhos expostos — trabalhos de autoria de mais de quarenta pintores somente podemos mencionar alguns que nos parecem mais importantes.

A escola realista e impressionista alemã é muito influenciada pela pintura francesa e holandesa do século passado, e por isso, as obras expostas, deste período nos oferecem poucas surpresas. Um retrato de Liebermann, feito com maravilhosa segurança e objetividade. Corinth não está muito bem representado, mas um pequeno "Mefisto" de Slevogt tem muita graça. De Karlhe Kollwitz algumas gravuras dum realismo patético.

A escola expressionista representa mais fortemente o espírito de êxtase da arte germânica. Está por isso,



Lasar S-gall — "Mãe Cabócla"

dos pintores incluídos pelo ditador Hitler na sua famosa "Exposição de Arte Degenerada" em Munich. Iniciativa utilíssima porque pintores como Corinth, Kokoschka, Kandinsky,

Os pintores expostos — representando praticamente tudo que existiu de talento na arte alemã de 1900-1933 — foram perseguidos na Alemanha, dispersos para todos os países do mundo, suas obras retiradas das galerias do III Reich e destruídas, visto que, na opinião de Hitler, a arte deles não é alemã. Critério absurdo, digno do gosto do *petit bourgeois* que se tornou Grande Ditador. De verdade, a arte desses pintores é alemã, e, mesmo muito alemã. Contem todos os elementos de



SEGUROS EM GERAL
LEITURA 14

ABRIL, 1945

Lasar Segall
 rua Afonso Celso, 362

São Paulo, 9-2-1945

Ilmo Sr.
 Micio Askanasy
 rua Senador Dantas, 55
 Rio.

Prezado Senhor Askanasy,

É somente agora que a falta de tempo me permite responder à sua amável carta de 16/1, e peço-lhe desculpar o atraso de minha resposta.

Mandei-lhe há alguns dias o artigo de Nicanor Miranda.

A respeito da planejada exposição de trabalhos de artistas perseguidos por Hitler, lembro-me bem de me ter declarado de acordo com o seu plano. Mas, depois de ter refletido bastante sobre a sua ideia, estive me perguntando porque e para quem é necessária essa exposição? Hitler é hoje um homem sem a mínima significação universal, um homem morto; não há mais interesse para aquilo o que essa criatura nefasta para o mundo tenha pensado ou pense (mas é certo que ele não tem mais tempo e fôlego para isso) sobre os artistas de vanguarda ou sobre a arte e os artistas em geral. Para que, então, lembrar ainda hoje a existência de Hitler? O senhor vê que minha opinião presente difere de maneira sensível do meu ponto de vista anterior. No entanto, não quero de maneira alguma deter o senhor da execução do seu plano, e vou, naturalmente, tomar parte na sua exposição, como o tinha prometido. Apenas quero chamar mais uma vez a sua atenção sobre a necessidade absoluta de expor unicamente trabalhos mais equilibrados, sem grandes deformações e exageros, de compreensão mais fácil para o público, a fim de que produzam efeitos no sentido que o senhor procura obter. Não sendo assim, o resultado seria facilmente contraproducente. Qual é a última data em que o quadro deve chegar às suas mãos? Mandar-lhe-ei um quadro pequeno, (0,35x0,47) mas de muita estimação minha, de 1944, "Mãe cabocla" (Cr. \$ 15,000,00)

O quadro, uma vez remetido, fica a sua responsabilidade. Sua Galeria deve tomar todo o cuidado a fim de que não aconteça nada ao mesmo e para que me seja devolvido cuidadosamente encaixotado.

A "Revista Acadêmica" contém bastante material sobre mim e o senhor pode escolher à vontade aquilo que achar melhor para o seu programma. De resto, Murilo Miranda, poderia lhe ser útil nisso.

CARTA DE LASAR SEGALL PARA MIÉCIO ASKANASY, 9/2/1945.
 ARQUIVO LASAR SEGALL.

Transcrição:

Lasar Segall
 Rua Afonso Celso, 362
 São Paulo, 9-2-45

Ilmo Sr.
 Miécio Askanasy
 Rua Senador Dantas 55
 Rio

Prezado Senhor Askanasy,

É somente agora que a falta de tempo me permite responder à sua amável carta de 16/1, e peço-lhe desculpar o atraso de minha resposta.

Mandei-lhe há alguns dias o artigo de Nicanor Miranda.

A respeito da planejada exposição de trabalhos de artistas perseguidos por Hitler, lembro-me bem de me ter declarado de acordo com o seu plano. Mas, depois de ter refletido bastante sobre a sua ideia, estive me perguntando por que e para quem é necessária essa exposição? Hitler é hoje um homem sem a mínima significação universal, um homem morto; não há mais interesse para aquilo que essa criatura nefasta para o mundo tenha pensado ou pense (o mais certo é que ele não tem mais tempo e fôlego para isso) sobre os artistas de vanguarda ou sobre a arte e os artistas em geral. Para que, então, lembrar ainda hoje a existência de Hitler? O senhor vê que a minha opinião presente difere de maneira sensível do meu ponto de vista anterior. No entanto, não quero de maneira alguma deter o senhor da execução do seu plano, e vou, naturalmente, tomar parte da sua exposição, como o tinha prometido. Apenas quero chamar mais uma vez a sua atenção sobre a necessidade absoluta de expor unicamente trabalhos mais equilibrados, sem grandes deformações e exageros, de compreensão mais fácil para o público, a fim de que produzam efeitos no sentido que o senhor procura obter. Não sendo assim, o resultado seria facilmente contraproducente. Qual é a última data em que o quadro deve chegar às suas mãos? Mandar-lhe-ei um quadro pequeno (0,35 x 0,47), mas de muita estimação minha, de 1944, *Mãe cabocla* (Cr. \$ 15.000,00).

O quadro, uma vez remetido, fica a sua responsabilidade. Sua galeria deve tomar todo o cuidado, a fim de que não aconteça nada ao mesmo e para que me seja devolvido cuidadosamente encaixotado.

A *Revista Acadêmica* contém bastante material sobre mim e o senhor pode escolher à vontade aquilo que achar melhor para o seu programa. De resto, Murilo Miranda, poderia lhe ser útil nisso.

Envio-lhe pelo mesmo correio a tradução de *Fausto* de minha esposa.

Como vai a exposição em Petrópolis?

O senhor já exibiu as aquarelas de D. Lucy? Estão expostas em sua Galeria? Creio que seria de grande valor o senhor pensar seriamente numa exposição dos trabalhos dela. Peço-lhe comunicar-me sua decisão a respeito e apreciaria muito ela ser favorável.

Na espera de suas notícias, aceite os cordialíssimos cumprimentos do amigo

Lasar Segall

Transcrição:

Galeria Askanasy
R. Senador Dantas, 55

Rio, 15-2-1945

Muito prezado Sr. Lasar Segall,

Agradeço-lhe sua amável carta do dia 9 do mês corrente. Fico agora na espera da obra *Mãe cabocla*, querendo tirar uma foto dela para o catálogo ilustrado. Tomei ao conhecimento o preço da obra de Cr\$ 15.000,00, e naturalmente minha Galeria vai tomar o cuidado a fim de que não aconteça nada ao quadro e para que seja devolvido cuidadosamente encaixotado.

O parágrafo que quero publicar sobre o amigo, no catálogo, seria o seguinte: "Lasar Segall nasceu em Vilna, na Rússia, em 1890, tendo abandonado aos dezesseis anos de idade o seu país de origem, para estudar em Berlim. Em Dresden, que era na época a verdadeira capital artística da Alemanha, ele realizou sua primeira exposição individual, em 1910. Depois de uma curta visita ao Brasil, em 1913, ele voltou para este país em 1923, para fixar residência nesta nova pátria e sua eleição. Segall que é tão conhecido e celebrado nos centros artísticos das Américas como as da Europa, pertence, incontestavelmente, aos maiores mestres da época. Nada mais natural que a obra dele foi considerada, pelo 'Terceiro Reich', de degenerada e foi expulsa dos Museus Alemães".

Caso não concordar com um ou outro no texto acima citado, peço suas emendas tão rápido [quanto] possível.

Dos quadros de Mme. Lucy Citti Ferreira está exposto, atualmente, a *Menina sonhando*, bem emoldurado e bem colocado. Na mesma exposição coletiva toma parte Van Rogger, Maria Helena, Bellá Paes Leme, Djanira, Luiz Soares e outros. [As] aquarelas de D. Lucy expus numa pasta. Uma exposição individual da artista, no correr deste ano, arranjará com especial prazer.

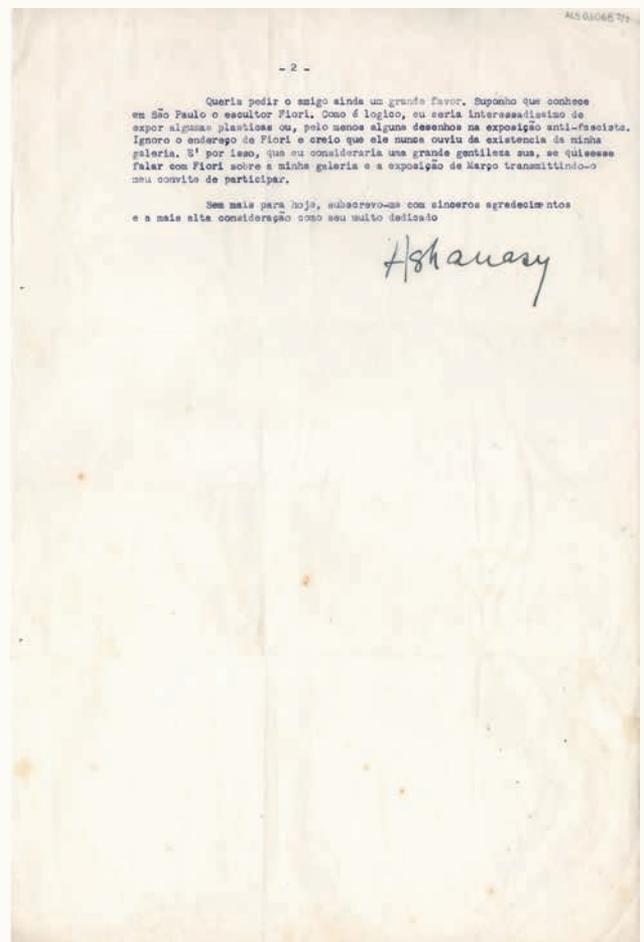
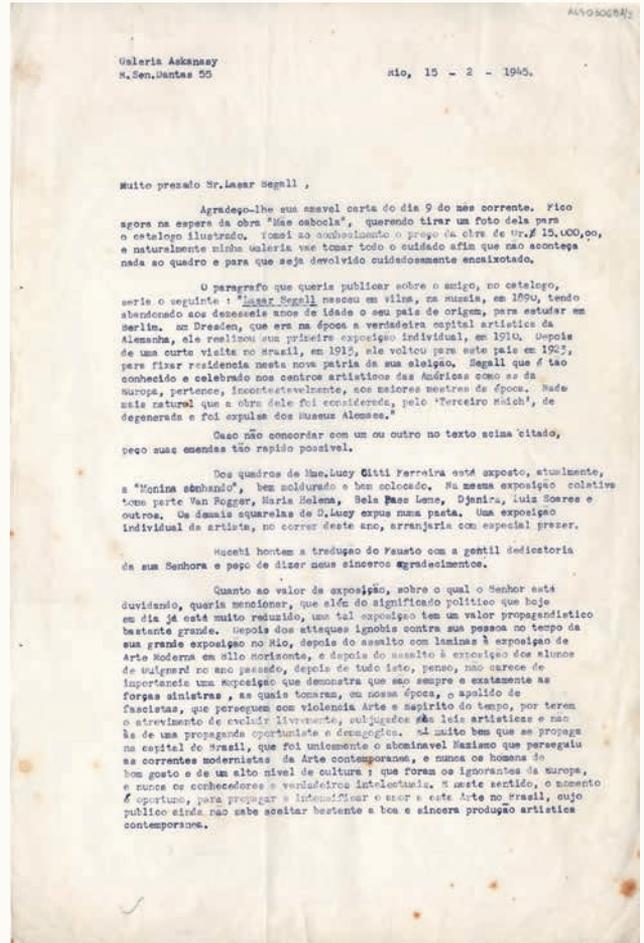
Recebi ontem a tradução do *Fausto* com a gentil dedicatória de sua Senhora e peço de dizer meus sinceros agradecimentos.

Quanto ao valor da exposição, sobre o qual o Senhor está duvidando, queria mencionar, que além do significado político que hoje em dia já está muito reduzido, uma tal exposição tem um valor propagandístico bastante grande. Depois dos ataques ignóbeis contra sua pessoa no tempo da sua grande exposição no Rio, depois do assalto com lâminas à exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte, e depois do assalto à exposição dos alunos de Guignard no ano passado, depois de tudo isto, penso, não carece de importância uma Exposição que demonstra que são sempre e exatamente os fascistas, que perseguem com violência Arte e Espírito do tempo, por terem o atrevimento de evoluir livremente, subjugados às leis artísticas e não às de uma propaganda oportunista e demagógica. É muito bem que se propaga na capital do Brasil, que foi unicamente o abominável Nazismo que perseguiu as correntes modernistas da Arte contemporânea, e nunca os homens de bom gosto e de um alto nível de cultura; que foram os ignorantes da Europa, e nunca os conhecedores e verdadeiros intelectuais. É neste sentido, o momento é oportuno, para propagar e intensificar o amor a Arte no Brasil, cujo público ainda não sabe aceitar bastante boa e sincera produção artística contemporânea.

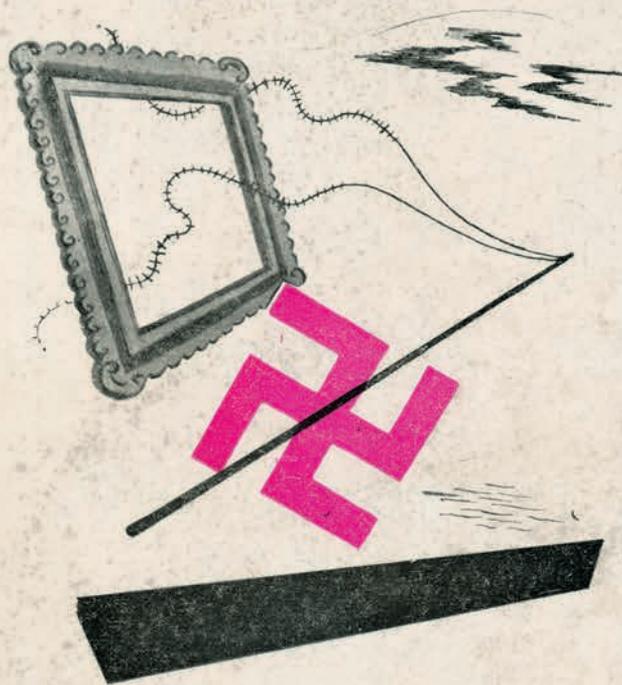
Queria pedir o amigo ainda um grande favor. Suponho que conhece em São Paulo o escultor Fiori. Como é lógico, eu seria interessadíssimo de expor algumas plásticas ou, pelo menos, alguns desenhos na exposição antifascista. Ignoro o endereço de Fiori e creio que ele nunca ouviu da existência da minha galeria. É por isso, que eu consideraria uma grande gentileza sua, se quisesse falar com Fiori sobre a minha galeria e a exposição de Março transmitindo-o meu convite de participar.

Sem mais para hoje, subscrevo-me com sinceros agradecimentos e a mais alta consideração como seu muito dedicado

Askanasy



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**

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO
ARTE CONDENADA PELO
TERCEIRO REICH. RIO DE
JANEIRO, 1945.
ARQUIVO LASAR SEGALL.

▶
REPRODUÇÕES DE PÁGINAS
INTERNAS DO CATÁLOGO.



CSKAR KOKOSCHKA

"RETRATO"



H. C. WACH

"CRISTO ENTRE OS OPERARIOS"



WILLY JAECKEL

"A DECAPITAÇÃO DE SAO JOAO BATISTA"



MAX PECHSTEIN

"NO CABARET"



MAX PECHSTEIN

"LAGOA"

ELES FÔRAM EXPULSOS DA ALEMANHA...

O mundo parecia viver em paz, embora o pintor mediocre e arrogante, elevada à categoria de ditador, já estivesse irrompendo planos para o início da hecatombe que tantos lares tem desmantelado, deixando na orfandade milhares de crianças indefesas, cujo único crime foi o de terem nascido neste século em que a máquina consegue sobrepujar a força do homem, arrastando-o na maioria dos casos à fome e à miséria, quando não o leva ao próprio campo de batalha para ser esmagado pelos seus tentáculos doravantes.

A Alemanha, deixada à vontade, trabalhava silenciosamente para que um simples cabo da guarda de 1914 pudesse usufruir os direitos de supremo chefe de um partido cuja estrutura primava pelos excessos bestialísticos de indivíduos prepotentes que, aliados a uma organização política completa, não se deixavam prender a sentimentos humanos, inoculando na geração que se iniciava, o "vírus" de uma doutrina nefasta, onde a liberdade era vilipendiada a todo preço, afim de que os

Quando a "nova ordem" não admite avanços na arte moderna, tomando-a de "degenerada" — Pintores que a cruz swastica achou melhor expulsar do solo germânico — Aconteceu em Munich numa pretensa galeria de Arte — Um homem que trabalha a favor da pintura e luta para manter uma galeria — As mais fortes expressões da pintura moderna reunidas numa grandiosa mostra, aqui na Cidade Maravilhosa — Askansky, seus conceitos sobre a Arte e uma luta em prol dos modernistas.

Escreveu ARMANDO MIGUEIS

"modernista" pudessem se equilibrar com tida a segurança, sem tomar quaisquer reação popular nos atos de vandalismo que pouco a pouco iam sendo praticados, num desrespeito flagrante ao Tratado de

Versailles, então olhado com alguma esperança por parte daqueles que acreditavam no respeito mútuo das nações, em hora subsistisse a velha história de vencidos e vencedores.

"ELES FORAM EXPULSOS POR HITLER" — diz Askansky ao nosso redator, mostrando um catálogo em que figuram as maiores expressões da arte moderna alemã, hoje expulsas da nação hitlerista porque não concordaram com a história da nova ordem que o falso pintor desejava implantar.

Adolfo Hitler, esse íntimo número um da liberdade, espírito indôcil e afeto às grandes encenações, começou a mostrar os seus garras sedentas de sangue, mandando para as prisões infectas do Reich ou entregando aos carrascos da Gestapo aqueles que não se deixavam levar pelos seus discursos inflamados, nem cediam à pressão violenta do nazismo, rejeitando toda e qualquer proposta manhosamente dos adeptos da cruz gamada. A Alemanha transformava-se num verdadeiro inferno de Dante, onde a cada momento esbarrava-se com um agente de Himmler praticando as maiores atrocidades, afim de "convencer" a pobre vítima de que o fustigar era um amigo do povo, razão pela qual ele se via obrigado a aplicar o castigo merecido a quem duvidasse de semelhante afirmativa.

Estribado em que a violência faz silenciar toda e qualquer expansão, o ditador nazista não poderia deixar livres, como não deixou, aqueles que faziam da verdadeira Arte o mais forte libelo contra a

ELES FORAM EXPULSOS DA ALEMANHA...
REVISTA DA SEMANA, RIO DE JANEIRO, 17/3/1945.
[HEMEROTECA DIGITAL - FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL]

▶ ATENTADO INTEGRALISTA CONTRA A EXPOSIÇÃO DE ARTE CONDENADA PELO REICH.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS, RIO DE JANEIRO, 29/4/1945.
[HEMEROTECA DIGITAL - FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL]



Atentado integralista contra a exposição da arte condenada pelo Reich

Dilacerada uma tela e Widdlem Woller, no valor de oito mil cruzeiros



O quadro que foi criminosamente mutilado

Na galeria Askanasy, na rua Senador Dantas 55, 1.º andar, onde se realiza atualmente uma

exposição da arte condenada em 1937 em Munich, pelos nazistas, como "degenerada", verificou-se, ontem, um atentado que nada mais foi senão uma repetição de fatos já verificados em São Paulo e Minas por adeptos do credo verde contra telas assinadas por discípulos dos grandes mestres bandidos e desacreditados pelos alemães. Penetrando no recinto da exposição, quando o sr. Askanasy se achava entretido com visitantes, três jorens, um dos quais já ali havia estado anteriormente, dilaceraram com quatro golpes de gilete um quadro a óleo, avaliada em oito mil cruzeiros. Em seguida se retiraram, antes de ser notado o dano.

O fato foi levado ao conhecimento da polícia do 5.º distrito pelo sr. Bruno Kreitner porquanto o sr. Askanasy ia naquele momento embarcar para Teresópolis, mas as autoridades alegaram que só poderiam tomar providências depois do comparecimento do organizador da galeria na delegacia, recusando-se, também, a mandar um investigador à exposição constatar o prejuízo.

A tela danificada é intitulada "Namoro Sentimental", de autoria do artista alemão Willem Woller, que em 1935 teve uma exposição fechada pela Gestapo vinte minutos depois de inaugurada. Woller atualmente encontra-se no Rio de Janeiro como refugiado.

LASAR SEGALL NA EXPOSIÇÃO DE ARTE CONDENADA PELO TERCEIRO REICH

A convite do galerista Miécio Askanasy, Lasar Segall enviou duas obras para a *Exposição de arte condenada pelo Terceiro Reich*, realizada no Rio de Janeiro, em 1945: *O sonho* e *Mãe cabocla*. A troca de correspondência entre Askanasy e Segall refere-se ao convite e às tratativas para o empréstimo das obras, além das considerações de ambos sobre a situação tensa de perseguição aos artistas modernos vivida no Brasil naquela ocasião. (ver p. 142-143)

LASAR SEGALL,
O SONHO, 1941.
ÓLEO SOBRE TELA,
40,5 X 31 CM.
(COLEÇÃO PARTICULAR)

►
LASAR SEGALL,
MÃE CABOCLA, 1944.
ÓLEO SOBRE TELA, 47 X 35 CM.
(COLEÇÃO PARTICULAR)





MANIFESTAÇÕES ANTIFASCISTAS, BRASIL, DÉCADA DE 1940

No ano de 1937, o governo Getúlio Vargas implantou o Estado Novo, regime ditatorial altamente repressivo, violento e centralizador. Foram suspensos os direitos civis e estabeleceu-se uma forte censura à imprensa, bem como às atividades culturais e artísticas. O início da Segunda Guerra Mundial em setembro de 1939, no entanto, iria abalar a estabilidade do Estado Novo em razão da necessidade de um posicionamento do país em relação às forças atuantes no conflito. De um lado estavam os países aliados, liderados pelos Estados Unidos, e de outro os países do Eixo, encabeçados pela Alemanha. A polarização daí decorrente abriu espaço para a disseminação de manifestações populares que iriam reivindicar a entrada do Brasil na Guerra, junto aos aliados, e contribuir para a ampliação da luta contra o nazifascismo.

As manifestações ganharam as ruas de diversas capitais brasileiras, reunindo grande número de pessoas, como na *Semana Antifascista* organizada no Rio de Janeiro, em maio de 1943, ou nos desfiles da União Nacional dos Estudantes (UNE) em prol da participação efetiva do Brasil na guerra, no mesmo ano. No campo das artes, a luta antifascista manifestou-se por meio de inúmeras iniciativas lideradas por associações e grupos informais. Uma delas foi a *Feira de arte moderna*, realizada na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1942, e patrocinada pela Liga de Defesa Nacional, cujo objetivo era contribuir para o esforço de guerra. Outra iniciativa que alcançou grande visibilidade foi a exposição *Pintura moderna brasileira*, apresentada na Royal Academy of Arts, em Londres, da qual Lasar Segall participou com uma obra (ver p. 145). Inaugurada em janeiro de 1945, a mostra destinava-se a angariar recursos para a RAF (Royal Air Force) e obter apoio externo para a causa antifascista no país. A Exposição de arte *condenada pelo Terceiro Reich* realizou-se nesse contexto.

▶
EM GUERRA CONTRA OS
INIMIGOS DA PÁTRIA!
O RADICAL, RIO DE JANEIRO,
5/7/1942.
[HEMEROTECA DIGITAL –
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL]

▼
OS ARTISTAS DO BRASIL
FORMAM UMA BARRICADA
CONTRA O FASCISMO!
DIRETRIZES, RIO DE JANEIRO,
ANO V, N. 137, 11/2/1943.
[HEMEROTECA DIGITAL –
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL]

▼▶
ARTE BRASILEIRA EM
LONDRES.
REVISTA DA SEMANA, RIO DE
JANEIRO, 13/1/1945.
[HEMEROTECA DIGITAL –
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL]

▼▼
▼▼▶
A EXPOSIÇÃO ANTI-
INTEGRALISTA.
REVISTA DA SEMANA, RIO DE
JANEIRO, N. 24, 16/6/1945.
[HEMEROTECA DIGITAL –
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL]

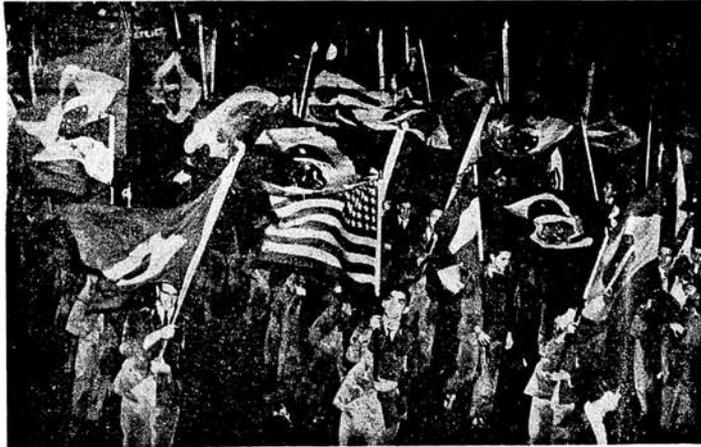


Tudo pelo Brasil... O Estudante e também um soldado — Foi com estas e outras legiões que desfilaram, antes iniciarem a manifestação da massa popular, as moças da nossa terra... Esta aluna do Colégio Pedro II no admirável figurante que acima focalizamos, mostrou no intuito da cidade, o entusiasmo e a decisão da mocidade brasileira que luta contra a quinta coluna e os traidores, em 24 de Junho da Pátria opressada.

EM GUERRA

contra os inimigos da Pátria!

A mocidade e o povo confraternizaram, ontem desasombrosamente, na maior demonstração anti-eixista até hoje realizada na América do Sul



As bandeiras dos países americanos que tremulavam sob o forte impulso da ventania da tarde de ontem, eram ocupadas por jovens que as sabem defender da cobra dos países do Eixo e os mantendo livres de qualquer afronta do inimigo, reunidos pelo seu desfecho e sua coragem. Vestem hoje a farda de estudantes secundários e lutam contra os agentes difamatórios do Eixo. Poderão e qualquer momento vestir a farda de soldados e defender as armas na mão a honra e o território do continente.



Parada do entusiasmo deveria chamar-se o desfile de ontem. Lido admirável do civismo. Exceção eloquente de patriotismo fecundo e desasombrosa decisão. Universitários de todas as faculdades, jovens dos cursos secundários, meninos dos colégios, marcharam, associados, de corações erguidos dentro do generoso cortejo do Rio de Janeiro, de espíritos firmes numa hora em que todos os espíritos se sentem abalados.

No meio dos secundários, na formação moldura que a mocidade das escolas formam, ficaram os marujos brasileiros que escaparam dos assaltos dos submarinos corcários — uma dúzia de homens tirados pelo sol do mar alto, milagrosamente salvos de ataques que não podiam esperar. Apareceram para salutar do povo uma vigilância constante e uma alerta enérgica.

As três horas da tarde pareceu impossível a realização da grande parada cívica. Um vento forte soprava e as nuvens negras prenunciavam temporal. Mas não desanimaram os estudantes. Enquanto o soldado procurava a segurança dos rifles e o albrão dos militares eles permaneceram no meio da praça Mauá, de cabeças descobertas e corações ao alto.

Os carros alegóricos enfileiraram-se no cortejo da avenida Rio Branco, repletos por grande massa de universitários que lhe movente guarda. Distinção pelo simbolismo e pompa o que foi feito para homenagear o presidente Getúlio Vargas. Ele continava nos seus vários grupos e símbolos e até na harmonia do conjunto a postura da nossa orientação internacional e a solidariedade do Brasil no seu grande conflito. Foi e verdadeiramente o centro

do grande meeting — do primeiro meeting que se fez com o culto proclamado pela grande dramática desta hora de angústia.

Chuva, ventos fortes, nada pôde dissolver os reunidos entusiasmos da mocidade escolar e dos "homens da rua".

Palmas estalaram, vivas se ergueram, logo que se clarou da fanfara da Cavalaria da Polícia Militar soltaram as notas rubras da marcha da vitória. E as manifestações fizeram-se delirantes à passagem do primeiro cortejo, muito simples, sem coreografia, contendo, apenas, um apelo estrófico aos reservistas do Brasil. Depois viraram bandeiras, dezenas de bandeiras nacionais, sacudidas pelo vento, rasgadas pela chuva que se mantinha nas calçadas.

E o desfile seguiu, firme, vivo, decidido, para atingir seu máximo entusiasmo no momento dos ginásios do Pedro II grupo de crianças, uma criança de garotos e de meninas formadas à volta dos pavilhões nacionais destruídos, indiferentes à chuva que os castigava, numa disciplina que conheceu toda a enorme multidão.

A CONCENTRAÇÃO

DO ASPECTO DA AVENIDA RIO

Desde cedo a Avenida Rio Branco estava repleta.

As casas comerciais, na sua grande maioria, estavam com suas fachadas ornamentadas com as bandeiras do Brasil. Ao longo de ambos os passeios via-se um porretil que a massa popular, com o consentimento, pudesse assistir ao desfile.

Na Praça Mauá, às 15 horas, iniciou-se a concentração, que aumentava à medida que chegavam as suas castelãs envolventes que os alunos representavam

(Continua na 4ª pag.)

Enfrentando o mau tempo, a massa popular aplaudiu delirantemente a manifestação anti-nazista dos estudantes brasileiros — Maior demonstração de apoio à atitude do Presidente Vargas — Contra os regimes de opressão, em defesa da Democracia — O mais acendrado entusiasmo e exaltação cívica em perfeita e espontânea ordem — Esmagada a Quinta coluna — Vibrou o Brasil inteiro pela voz da mocidade

Rio de Janeiro - Domingo, 5 de Julho de 1942

RADICAL

DIRECTOR RODOLPHO CARVALHO

Publicidade — 42-6512	Av. São Brás, 173, 2º and. Ano XI — Número 3.635	Redação — 42-0454 42-8498
Gerencia — 42-0725	Direção — 42-2146	

OS HOMENS LIVRES LUTAM PELA LIBERDADE!

Edição de Hoje
12 páginas
400 REIS

“Há 166 anos a data de hoje tem sido um símbolo para a nossa pátria” — Como falou Roosevelt!

WASHINGTON, 4 (United Press) — É o seguinte o texto da declaração do presidente Roosevelt nas comemorações do “Dia da Independência”:

“Há 166 anos, a data de 4 de Julho tem sido um símbolo para nosso país, símbolo da Democracia e da Liberdade que constitui para os nossos cidadãos a afirmação de um valioso direito de nascimento.

Hoje é o dia deste aniversário e sua significação se estende por toda a Terra. Os homens livres lutam desesparadamente e morrem para preservar as liberdades da civilização antiga e moderna.

Nos países invadidos e ocupados, este dia é cheio de novas significações, no momento em que sua liberdade se vê atacada e anulada por uma tirania que não tem igual na História humana. Nunca, desde que se instituiu pela primeira vez em Egipto, se comemorou este aniversário em tempo de tanto perigo para todos os

coisas, inclusive seu próprio ideal, como no tempo atual.

“Celebramo-lo, este ano, enfrentando a melancólica realidade dos ‘tanks’ dos aviões, dos tanques, dos navios.

Celebramo-lo também fazendo funcionar sem interrupção as fábricas nas quais são produzidas as armas que serão enviadas a todas as partes do globo onde se luta.

Não se deve desperdiçar uma só hora, deter um só instante, nem perder um só golpe. Este é o momento da grande dia nacional de 1942.”

As crianças precisam EMULSAO DE SCOTT

SUEZ ATACADA

CAIRO, 4 (U. P.) — O Ministro do Interior comunicou que a zona de Suez foi atacada, ontem pelo ar, havendo um morto e dois feridos, a grande dia nacional de 1942.

Quatro bombas que caíram na noite de ontem do dia não causaram danos. Outros quatro, nesta manhã, caíram em várias províncias do norte de Egipto.

Foi pago em 30 de junho último, ao Sr. Feliciano de Souza Lima, residente à rua Manoel Machado n.º 275, um cheque de 1:000\$000, encontrado numa carteira de cigarros FLORIDA, comprada no varejo da plataforma da estação do Meyer.

FLORIDA distribui DIARIAMENTE cheques de 1:000\$000, além dos de 100\$, 500\$, 200\$ e 150\$00.

OS ARTISTAS DO BRASIL FORMAM UMA BARRICADA CONTRA O FASCISMO!

Já está mais do que provado que o artista não pode ser uma exceção dentro do mundo. Acabou-se o tempo em que era possível alguém fugir das coisas terríveis, grimpar suas torres e ficar lá em cima, tocando harpa e bebendo hidromel. O mundo ficou muito pequeno, os problemas cresceram muito. Problemas que envolvem a todos, que dizem respeito a todos. Esta guerra, por exemplo. Uma guerra do povo. Mas o artista é também o povo. A arte moderna é uma arte feita em função do povo, com raiz no povo. Pintores, músicos, escultores, arquitetos, ilustradores, todos são intérpretes populares. Juntamente com o povo — fazendo parte da mesma massa, do mesmo bloco — os artistas modernos do mundo inteiro, do mundo livre, estão empenhados numa luta com treguas contra o fascismo. O fascismo é o seu grande inimigo, o fascismo é o grande inimigo do povo. É tolice pensar que um músico, por exemplo, não pode fazer nada contra Hitler. Pode. Vocês têm aí, diante dos olhos, o exemplo de Shostakovich, fardado de bombeiro civil com a mangueira na mão, combatendo Leningrado do fogo nazista. A música dentro de sua alma, palpando no seu coração, e um coração maior, um coração que o envolve todo. A música foi para a rua com ele. Debaixo do fogo, sob as noites sem luz, sob o sol pesado de pólvora e fumo, a música nunca o abandonou — é uma esperança, é uma aurora que ninguém pôde apagar com a mão. O músico Shostakovich, fardado de bombeiro, metido na luta, está apenas defendendo o seu mundo. Um mundo onde ele possa fazer a sua música, onde o povo não seja somente uma coleção de parafusos e correntes movendo uma máquina brutal. Em todas as partes do mundo, nos oceanos, nas estepes, nos desertos, em todos os mares, rios e ilhas da terra, os artistas sabem que é este o mundo que precisa ser defendido. Mundo de luz, mundo do povo. O fascismo significa a morte da arte. Significa um peso de chumbo caindo sobre tudo, sobre todos, abafando as maravilhas e criações que existem dentro de cada um de nós e que precisamos de ar para viver, como toda a vida é viva.

ARTE E POLITICA

— É como bem diz Orlando Tevez: — Os artistas não podem ser indiferentes aos problemas do mundo.

Estamos na Feira de Arte Moderna organizada pela Liga de Defesa Nacional. É uma quinta-feira, muito sol entrando pelas janelas geométricas deste nono andar da Associação Brasileira de Imprensa. Hoje vai haver, precisamente às quatro horas da tarde, um chá patrocinado pelos Franceses Combatentes do Rio. A bandeira da França está por toda a parte. Senhoritas passam com laços tricolors na cabeça e na cintura.

— Não pôde. A identificação do artista com o povo, por abaixo a "torre de marfim". A arte não é um privilégio, a arte não pôde ser um com exclusivista. Toda arte deve ser dirigida para o povo, o povo é o seu juiz.

— E é como disse um outro artista: — Esta "feira" tem a significação de uma barricada da arte contra bestialidade nazifascista. E, por isso, um fronto no qual se luta pela Liberdade e pela Democracia.

Arte e povo — Passou o tempo da harpa e do hidromel: Pablo Casal está preso na Espanha e Garcia Lorca foi fuzilado — O que é a "Feira de Arte Moderna" patrocinada pela Liga de Defesa Nacional — O nono andar da Associação Brasileira de Imprensa transformado numa trincheira contra Hitler — Chás e conferências — "A Feira de Arte Moderna é um esforço para mobilizar a inteligência brasileira e colocá-la a serviço da guerra contra o nazi-fascismo" — O depoimento de vários pintores — Uma mensagem aos artistas chilenos

Não há termo melhor: barricada. Detrás dela, os artistas estão dispostos a tudo fazer conta o fascismo. É uma luta de vida ou morte. Alguém tem que sobreviver, já que o mundo é pequeno demais para guardar dentro de si o Fascismo e a Liberdade. E o que existe nesta sala, antes de mais nada, é um grande sopro de liberdade. Liberdade de traço, liberdade de cores, co-

res intensas ou penumbrantes, que se misturam, que explodem ou choram — é a imaginação solta do artista, livre das amarras, livre das convenções, retratando o mundo que vive dentro de cada um. O fascismo nunca compreenderá uma coisa assim. O fascismo não pôde compreender nada do que existe fora de sua bitola, do seu paralelismo.

A "FEIRA" E SUA FINALIDADE

São centenas de quadros — óleos, desenhos, aquarelas, retratos, marinhas e paisagens. Todos os artistas modernos do Brasil estão aqui representados. Portinari, Ado Malagoli, Augusto Rodrigues, Guignard, Hilda C. Campioflorito, Jorge de Lima, Luiz Soares, Osvaldo Goeldi, Percei Lau, Quirino Campioflorito e Quirino da

Silva, Rubem Cassa, Sílvia Chairé, Teruz, Thea Haberfeld, Rescala, Gobbis, Osvaldo de Andrade Filho, dezenas de mais. O capitão Jeová Mota, presidente da Liga de Defesa Nacional, tem razão para estar entusiasmado: — Nenhum artista se negou a nos mandar os seus quadros. Vários concorreram à "Feira" com mais de um quadro, como Goeldi, Augusto Rodrigues, Thea Haberfeld, Sílvia Chairé, etc.

O maquinismo da "Feira" é simples, conforme nos explicou o capitão Jeová Mota: — Os quadros estão aqui para ser vendidos. O produto da venda é dividido: 50 % para a Campanha de Bonus da Liga de Defesa Nacional e o restante para o artista. Mas muitos artistas, como Portinari e vários outros, já ofereceram à Liga o produto total da venda dos seus quadros. E temos certeza de que, até o encerramento da "Feira", outros procederão assim.

A "Feira de Arte Moderna" foi inaugurada no dia 30 de janeiro último. Irá até o dia 28 do corrente mês. Seu programa é grande. Não consta apenas daquela exposição, apesar de já significar um grande acontecimento artístico, o mais importante, pela sua qualidade e pelo seu significado, dos últimos tempos. A "Feira" patrocinará também várias conferências, todas abordando o tema: "A arte na defesa do Brasil". Sábado último, dia 6, teve lugar a primeira, uma conferência de Claudio Manoel da Costa. A do dia 13 será feita por Alvaro Moreyra. Aníbal Machado falará no dia 18 e Osorio Cesar, que virá de São Paulo exclusivamente para isso, será o dono da conferência do dia 27. Antes da de Claudio Manoel da Costa, já houvera uma antes, a de Manuel Bandeira, no dia da inauguração da "Feira", que não foi bem uma conferência, mas uma apresentação da exposição e dos artistas.

OS CHÁS DAS QUINTAS-FEIRAS

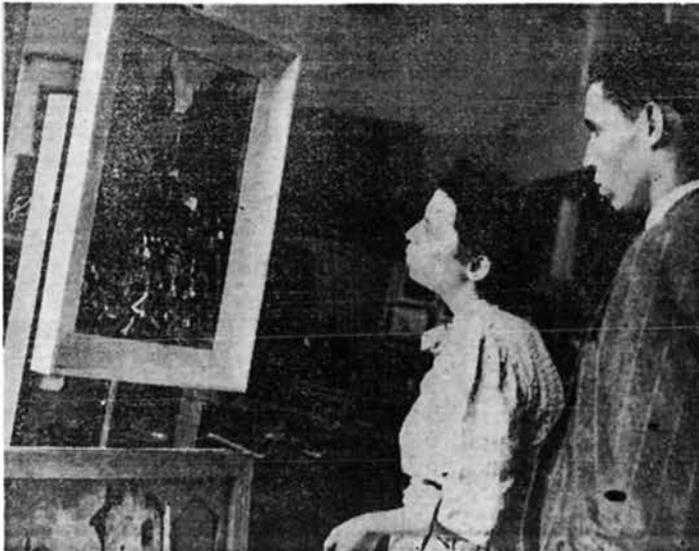
Outra iniciativa da "Feira de Arte Moderna": os chás das quintas-feiras, organizados pelo Departamento Feminino da Liga de Defesa Nacional, que tem como presidente a senhora Jeová Mota. Os chás, geralmente, são patrocinados pelos grupos patrióticos, organizados no Rio. O primeiro, o de quinta-feira última, esteve a cargo dos Franceses Combatentes. O do dia 18 será patrocinado pelo Comitê Russo e o dia 25, pelo comitê Chinês. Talvez o de hoje, quinta-feira, 11, seja patrocinado pelos poloneses residentes nesta capital. O produto de tais chás é distribuído da mesma maneira que o produto da venda dos quadros: metade para a Campanha de Bonus da Liga, metade para os comitês. Até agora ainda não deram sua adesão aos chás das quintas-feiras a Embaixada Inglesa e a Embaixada Americana. Mas, naturalmente, darão.

UM BELO ESPETÁCULO

Estivemos conversando, entre os quadros da "Feira de Arte Moderna", com a pintora paulista Thea Haberfeld. Thea foi um dos artistas que mais concorreram com seus quadros para a exposição. Ela passa os olhos pelas dezenas de quadros colecionados em volta da sala, e nos diz: — É um belo espetáculo. Sem dúvida — um belo espetáculo. Ali estava o esforço de muitos em prol de uma



Mais de uma centena de artistas, pintores, ilustradores e escultores, colaboram na "Feira de Arte Moderna" patrocinada pela Liga de Defesa Nacional. O nono andar da A.B.I. foi transformado numa barricada contra Hitler e todos os fascismos



Hitler, um pintor fracassado, chamou a Arte Moderna de "degenerada". Mas Hitler está chegando ao seu fim, e a Arte Moderna ganha, diariamente, um prestígio universal. Ela conseguirá sobreviver ao fascismo, pois se transformou, nas mãos dos artistas honestos, numa poderosa arma anti-fascista. —



A mostra de pintura brasileira levada a efeito, recentemente, na capital inglesa, constituiu um êxito

artístico e mundano sem precedentes. Não somos nós que o afirmamos, mas as notícias mais

autorizadas que nos veem de Londres e de que nos dão um testemunho eloquente as duas ilustrações

reunidas nesta página. Vemos, ao lado, a duquesa de Kent visitando o Burlington House, onde teve lugar aquela exposição. A seu lado o sr. Souza Leão, alto funcionário da nossa Embaixada em Londres, acompanha a ilustre dama, dando-lhe os necessários esclarecimentos sobre os trabalhos expostos e seus autores. Na ilustração abaixo, flagrante tomado por ocasião da abertura da exposição de Arte Brasileira, quando Sir Malcolm Robertson usava da palavra, estendendo-se em considerações sobre coisas e homens da nossa terra. Quadros dos mais modernos e aplaudidos pintores patricios, inclusive Portinari, Panetti, Augusto Rodrigues, Lasar Segall, Da Costa e muitos outros, mereceram entusiásticos aplausos e as mais lisongueiras referências por parte da crítica e dos conhecedores avulsos. Uma série de interessantes palestras ilustravam periodicamente a exposição, permitindo que seus frequentadores conhecessem mais acuradamente, embora à distância, um pouco do Brasil, levado a Londres através de um auspicioso empreendimento artístico de tão larga repercussão.

ARTE BRASILEIRA EM LONDRES





LITERATURA INTEGRALISTA-FASCISTA — Na exposição localizada no Taboleiro da Baiana, em pleno coração da cidade, foram apresentados muitos volumes de livros editados no Brasil, de propaganda do sigma, pelos quais os expositores provam a ligação desse credo com a cruz swastica. Alguns livros foram, mesmo, editados no idioma germânico. Esses volumes circularam publicamente por alguns anos, mas hoje só mesmo na exposição de propaganda anti-integralista são encontrados, por motivos sobejamente conhecidos. Alguns vêem-se na gravura, mas a maioria não pôde ser colhida pelo nosso fotógrafo.

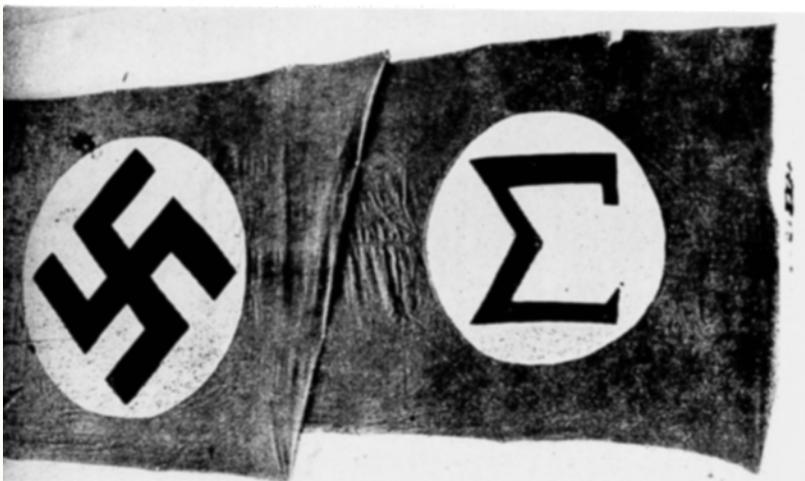
A EXPOSIÇÃO ANTI-INTEGRALISTA

Por iniciativa da União Nacional dos Estudantes e com a cooperação de várias organizações políticas, civicas e proletárias, realizou-se nesta capital a "Exposição Anti-Integralista", na passagem subterrânea do "Taboleiro da Baiana", despertando intenso interesse público. As entradas da galeria do lado da rua Almirante Barroso foram reservadas uma para o ingresso e outra para a saída dos visitantes, ficando as que dão para o "Taboleiro" impedidas pelas próprias instalações do certame. Montada com o melhor gosto e sob a orientação de um grupo de arquitetos e pintores, a exposição apresentava grandes painéis com fotografias, documentos e cartazes alusivos às ati-

vidades do integralismo como uma modalidade do fascismo internacional, cerimônias integralistas, associação dos emblemas de todos os partidos totalitários, etc. Grandes cestas de lixo da Limpeza Urbana estavam cheias de armas apreendidas em poder dos integralistas — revólveres, fuzis-metralhadoras, punhais com a cruz swastica e livros dos teóricos do integralismo. Em outras seções alinhava-se o integralismo associado ao nazismo no Brasil, inclusive boletins escritos em alemão. Um grande quadro reunia cartas de nazistas de Berlim dirigidas aos próceres integralistas. No "stand" dedicado às atividades da quinta-coluna no Brasil, vêem-se retratos com legendas elucidativas, dos

espiões alemães e brasileiros, estes pertencentes ao integralismo. E ainda outro quadro, demonstrando os efeitos desses crimes de traição: a lista dos navios brasileiros torpedeados e dos mortos nesses atentados. Foi, sem dúvida, um legítimo acontecimento, a Exposição Anti-Integralista, que alguns comentaristas afirmaram não estar completa. Assim mesmo serviu como um atestado público frisante de definitivo das ligações do integralismo com o Nazismo e o Fascismo, princípio que agora também se procurou, muito precipitadamente, destruir. A Exposição cumpriu a sua finalidade.

A esquerda — Bandeiras do sigma e da swastica, obedecendo no mesmo espirito e também apresentadas na exposição em aprêço. Uma circunferência branca, no meio de campo extenso, e dentro dela, o respectivo emblema: do sigma, no Brasil; da cruz swastica, na Alemanha. Vários desses pavilhões foram vistos e confrontados pelo povo, durante a semana da exposição. A direita — Um punhal e um revólver dos que se encontraram, às centenas, em sedes de núcleos integralistas e agora mostrados ao povo brasileiro, nesse empreendimento do Taboleiro da Baiana. Essas armas exibem o emblema da swastica, demonstrando assim que elas foram fornecidas aos integralistas pelos derrotados "leaders" de Hitler. E provam que havia ligações entre ambos.



NAVIOS torpedeados:

	Datas
Buarque	16-7-42
Olinda	18-2-42
Arabutã	7-3-42
Cairú	8-3-42
Cabedelo	4-4-42
Parnaíba	1-5-42
Com ^{te} Lira	8-5-42
Sonçalves Dias	24-5-42
Alegrete	1-6-42
Pedrinhas	26-6-42
Tamandaré	26-7-42
Barbacena	28-7-42
Piave	—
Baipendí	15-8-42
Anibal Benevoló	16-8-42
Araraquara	10-8-42
Itagiba	17-8-42
Arara	17-8-42
Caçes	27-9-42
Osório	27-9-42
Antonio	—
Porto Alegre	—
Apalóide	22-9-42
Brasilóide	18-2-43
Afonso Pena	2-3-43
Tulóia	—
Pelotaslóide	—
Bage	3-7-43



A esquerda — Gráfico dos navios brasileiros torpedeados pelos submarinos do Eixo, graças às indicações dos quinta-colunistas aos quais se associavam, segundo prova a exposição, os membros integralistas. Vinte e oito barcos do Brasil foram ao fundo, enquanto dezenas e dezenas de vítimas, mulheres, velhos e crianças indefesos eram mortos. Vítimas do integralismo, afinal. A direita — Os promotores da exposição anti-integralista demonstraram que as raízes do partido em questão eram vinculadas diretamente ao nazismo, que nas regiões do Sul tiveram atividades decisivas. Nas gravuras bandeiras, livros, tambores e nazistas alemães uniformizados em desfiles e passeatas em Blumenau, logo no início da campanha, há onze anos passados.

O Departamento de Limpeza Urbana da Prefeitura do Distrito Federal ofereceu várias cêstas de lixo, para recolherem os uniformes, os fuzis-metralhadoras, os livros de propaganda e outros saudosos pertences do desaparecido partido verde-integralista. "São, hoje, simples inutilidades, material de museu que deve ser mostrado às gerações novas, como documentário do instinto criminoso do integralismo, e que melhor lugar para guardá-lo senão essas cêstas?" — disse-nos um dos promotores da exposição que durante uma semana foi visitada por centenas de milhares de pessoas.



KURT KLAGSBRUNN (VIENA, ÁUSTRIA, 1918-RIO DE JANEIRO, BRASIL, 2005)

Kurt Paul Klagsbrunn nasceu na capital austríaca, numa família judia que conseguiu fugir para o Brasil, quando a Áustria foi invadida pelo exército nazista, chegando no Rio de Janeiro em março de 1939. Sem condições de dar continuidade ao curso de medicina, interrompido bruscamente por ocasião da saída de seu país, Kurt começa a se dedicar à fotografia para sobreviver. Superadas as dificuldades iniciais, passa a trabalhar com publicidade e obtém um contrato como correspondente do grupo Time-Life no Brasil, o que lhe garante salvo-conduto para circular nos mais diversos ambientes. O jovem fotógrafo, dada a sua origem e inclinações políticas, envolveu-se na luta antifascista e atuou durante algum tempo como fotógrafo da União Nacional dos Estudantes (UNE). Destacamos na sequência registros da movimentação antifascista produzidos por Klagsbrunn no início da década de 1940, sendo alguns deles inéditos. No ano de 1943, o fotógrafo foi contratado por Lasar Segall para documentar a exposição que ele estava apresentando no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O conjunto de imagens produzido por Kurt constitui a documentação mais completa da polêmica exposição de Segall.

FOTOGRAFIAS DE KURT KLAGSBRUNN

[ARQUIVO KURT KLAGSBRUNN]

- ▶ MANIFESTAÇÃO ANTIFASCISTA. RIO DE JANEIRO, MAIO DE 1943.

- ▼ CARTAZ DA SEMANA ANTIFASCISTA NA FACHADA DO TEATRO MUNICIPAL. RIO DE JANEIRO, MAIO DE 1943.

- ▼▶ DESFILE ORGANIZADO PELA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES (UNE) EM FAVOR DA PARTICIPAÇÃO EFETIVA DO BRASIL NA GUERRA UM ANO APÓS A DECLARAÇÃO OFICIAL DA ADESÃO DO BRASIL. RIO DE JANEIRO, 1943. AO FUNDO VÊ-SE A CÚPULA DO PALACIO MONROE.

- ▼▼ ESTUDANTES RECOLHEM DONATIVOS EM APOIO À FORÇA EXPEDICIONÁRIA BRASILEIRA (FEB). CINELÂNDIA, RIO DE JANEIRO, 1944. À ESQUERDA VÊ-SE PARTE DA FACHADA DA BIBLIOTECA NACIONAL.

- ▼▼▶ ESTUDANTES DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES PINTAM CARTAZES EM FAVOR DA ANISTIA DOS PRESOS POLÍTICOS DO ESTADO NOVO. RIO DE JANEIRO, 1945.

- ▼▼▼ PREPARAÇÃO DE CARTAZES PARA MANIFESTAÇÃO. RIO DE JANEIRO, 1945.

- ▼▼▼▶ CARTAZ PARA MANIFESTAÇÃO. RIO DE JANEIRO, 1945.

- ▼▼▼▼ MULTIDÃO RECEPCIONA SOLDADOS BRASILEIROS QUE LUTARAM NA ITÁLIA. CINELÂNDIA, RIO DE JANEIRO, 18/7/1945.

- ▼▼▼▼▶ MANIFESTAÇÃO EM FRENTE AO TEATRO MUNICIPAL. RIO DE JANEIRO, 1945.









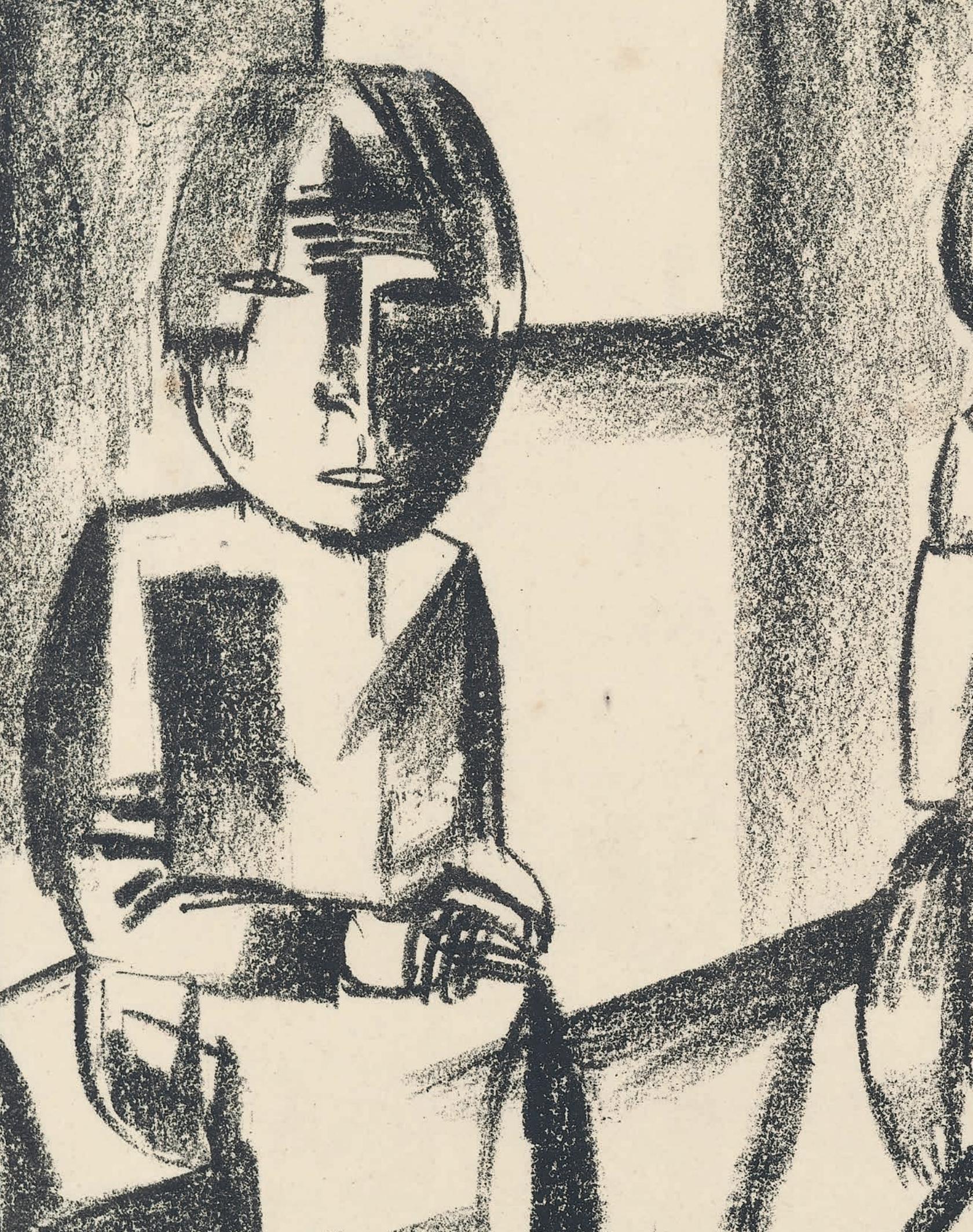














**CRONOLOGIA
(1906-1945)**

1906

Lasar Segall migra para Berlim buscando formação artística profissional.

1910

Segall muda-se para Dresden em busca de um ambiente artístico mais progressista.

1919

Segall funda com outros artistas a *Secessão de Dresden 1919*; vende a obra *Eternos caminhantes* para o Museu Municipal de Dresden.

1923

Segall migra para o Brasil.

1924

Segall faz duas exposições em São Paulo e é acusado de pintar como um "paranoico com alucinações visuais".

1927-1928

Segall expõe em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na capital paulista, um visitante fura o olho esquerdo da figura de *Autorretrato* (1927).

Segall muda-se para Paris.

Na Alemanha, é publicado o livro *Arte e raça*, de Paul-Schultze Naumburg, obra que populariza a associação entre arte moderna e degeneração.

1930

Getúlio Vargas chega ao poder por meio de um Golpe de Estado.

1932

Segall retorna ao Brasil e funda, juntamente com intelectuais e artistas, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), visando divulgar a arte moderna por meio de exposições e conferências.

1933

Adolf Hitler é nomeado Chanceler da Alemanha.

Inauguram-se as primeiras exposições difamatórias da arte moderna.

10 de maio: movimento nacional de queima de livros de autoria de opositores do regime nazista na Alemanha. Entre os selecionados estavam Thomas Mann, Stefan Zweig, Sigmund Freud e muitos outros.



LASAR SEGALL E COLEGAS NA ACADEMIA DE BELAS ARTES DE BERLIM, C. 1909.
[ARQUIVO FOTOGRÁFICO LASAR SEGALL]

LASAR SEGALL E CONVIDADOS NA EXPOSIÇÃO DO ARTISTA NO PALACE HOTEL. RIO DE JANEIRO, 1928.
[ARQUIVO FOTOGRÁFICO LASAR SEGALL]

► PREPARATIVOS PARA O BAILE DE CARNAVAL DA SOCIEDADE PRÓ-ARTE MODERNA (SPAM), SÃO PAULO, 1934.
[ARQUIVO FOTOGRÁFICO LASAR SEGALL]





1934

No Brasil, surgem acusações antissemitas contra a SPAM. Segall afasta-se da direção da entidade.

1937

Na Alemanha, o governo nazista decide banir o modernismo e inaugura a exposição *Arte degenerada* em Munique, na qual são exibidas 11 obras de Segall.

Novembro: Getúlio Vargas fecha o Congresso, dissolve os partidos políticos e instaura a ditadura do Estado Novo.

1938

11 de maio: Levante Integralista contra o Estado Novo. Membros da Ação Integralista Brasileira (AIB) realizam atentados e invadem a sede do governo, na tentativa de depor Getúlio Vargas. A ação é reprimida e resulta em inúmeros mortos e feridos.

Julho: inaugura-se em Londres a exposição *Arte Alemã do Século xx* em repúdio à mostra *Arte degenerada*, organizada por um grupo no qual estava Herbert Read.

Novembro: inaugura-se em Paris a exposição *Arte Alemã livre* em resposta à mostra *Arte degenerada*.

1939

Março: Kurt Klagsbrunn chega ao Brasil após fugir da invasão da Áustria pela Alemanha nazista. Algum tempo depois, estabelece-se como fotógrafo no Rio de Janeiro e torna-se fotógrafo oficial da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Julho: Miécio Askanasy, após fugir da invasão da Áustria pela Alemanha nazista, chega ao Brasil, onde passa a se dedicar à venda de livros e obras de arte para sobreviver.

Setembro: inicia-se a Segunda Guerra Mundial.

1941

Junho: inaugura-se a exposição *Arte gráfica do Hemisfério Ocidental*, reunindo artistas das três Américas, na Galeria Prestes Maia, São Paulo (apresentada também nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro).

Julho: assinatura de acordo entre Brasil e Estados Unidos para financiamento da primeira siderúrgica brasileira, em troca da construção de bases militares norte-americanas no Nordeste do Brasil.

Dezembro: os Estados Unidos entram na Segunda Guerra Mundial.

1942

Fevereiro: inicia-se o torpedeamento de navios brasileiros, atos atribuídos a submarinos alemães. Somente entre fevereiro e agosto deste ano foram abatidos 19 navios, causando a morte de mais de 700 pessoas.

4 de julho: Manifestação Anti-Eixista com desfile de carros alegóricos, encabeçada pela UNE, no Rio de Janeiro.

Agosto: o Brasil declara guerra ao Eixo e adere ao bloco dos países aliados.

1943

Janeiro: inaugura-se a Feira de Arte Moderna na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Rio de Janeiro, visando angariar fundos para a luta antifascista.

Maiο: inaugura-se uma grande exposição de Lasar Segall no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. O artista é acusado de degenerado e subversivo em críticas publicadas na imprensa.

Realização da Semana Antifascista em memória do atentado integralista de 1938, com missa na Igreja da Candelária, comício em frente ao Teatro Municipal e manifestações diversas.

Agosto: inaugura-se a *Exposição anti-eixista*, na Galeria Prestes Maia, São Paulo (apresentada também no Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro).

A União Nacional dos Estudantes organiza desfile em favor da participação efetiva do Brasil na Guerra no 1º aniversário do rompimento do Brasil com o Eixo.

Outubro: inaugura-se exposição do Grupo Guignard no Diretório da Escola Nacional de Belas Artes. Após ser fechada por um grupo conservador de alunos, é transferida para a Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

Novembro: inaugura-se a exposição *Pintura brasileira moderna* na Royal Academy of Art, em Londres, visando levantar fundos para a Royal Air Force (RAF). Segall participa com uma obra.

Inaugura-se a *Exposição fotográfica do esforço de guerra*, Pavilhão das Indústrias, Parque da Água Branca, São Paulo.



LASAR SEGALL E O REPÓRTER DALCÍDIO JURANDIR NA EXPOSIÇÃO DO ARTISTA NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. RIO DE JANEIRO, 1943. [FOTO DE KURT KLAGSBRUNN – ARQUIVO FOTOGRÁFICO LASAR SEGALL]

SALA DA EXPOSIÇÃO DE LASAR SEGALL NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO, 1943. [FOTÓGRAFO NÃO-IDENTIFICADO, ARQUIVO FOTOGRÁFICO LASAR SEGALL]

VISITANTES NA EXPOSIÇÃO DE LASAR SEGALL NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO, 1943. [FOTÓGRAFO NÃO-IDENTIFICADO, ARQUIVO FOTOGRÁFICO LASAR SEGALL]



► CARETA, 9/1/1943. [HEMEROTECA DIGITAL – FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL]





Dezembro: inaugura-se a *Exposição de caricaturas de guerra* que homenageia J. Carlos na sede da Liga de Defesa Nacional, Rio de Janeiro.

1944

6 de Maio: inaugura-se a *Exposição de arte moderna* em Belo Horizonte, maior mostra dedicada à arte moderna no Brasil até então. Segall apresenta uma pintura e fotografias de suas esculturas; em junho, oito obras são mutiladas por visitantes.

Primeiro contingente de tropas da Força Expedicionária Brasileira (FEB) embarca para lutar na Itália na Segunda Guerra Mundial, Rio de Janeiro.

Agosto: inaugura-se a Galeria Askanasy, com a exposição de Bellá Paes Leme, após reforma e adaptação da antiga Livraria Askanasy, Rio de Janeiro.

1945

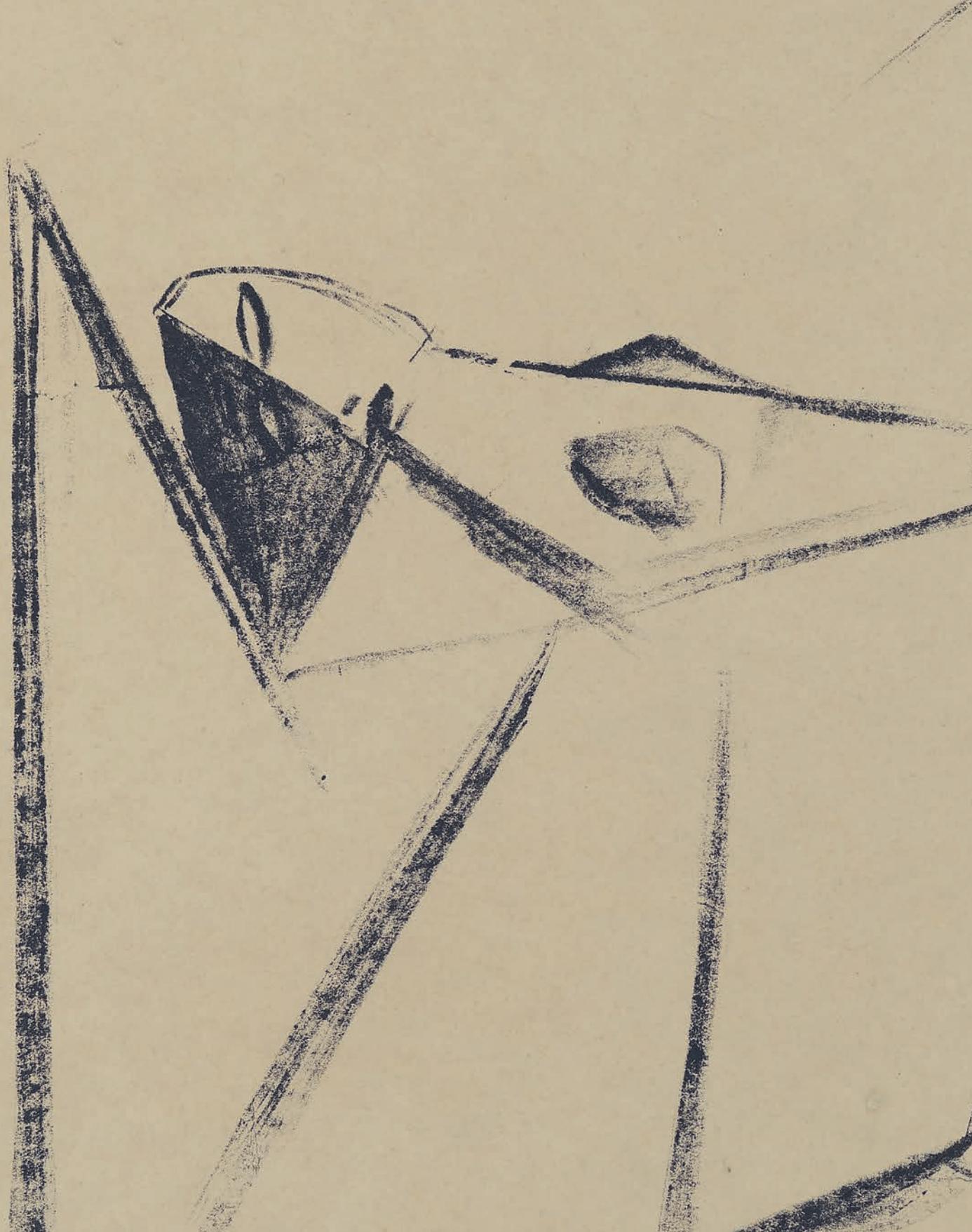
Abril: inaugura-se a *Exposição arte condenada pelo Terceiro Reich* em repúdio à mostra *Arte degenerada*, na Galeria Askanasy, Rio de Janeiro. Segall expõe duas obras. Uma pintura de Wilhelm Wöller é vandalizada.

7 de maio: a Alemanha é derrotada na Segunda Guerra Mundial, o que põe fim ao conflito na Europa.

Junho: inaugura-se a *Exposição anti-integralista*, denunciando semelhanças entre o Integralismo e o Nazismo. Taboleiro da Baiana, Rio de Janeiro.

18 de julho: multidão recepciona os soldados da Força Expedicionária Brasileira nas ruas da cidade do Rio de Janeiro.

29 de outubro: o presidente Getúlio Vargas é deposto por uma ação militar.





BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografia não se pretende exaustiva, busca reunir os principais títulos citados nos três ensaios deste catálogo, publicações de referência sobre o tema da arte degenerada e da perseguição à arte moderna, assim como textos de época veiculados na imprensa brasileira.

LIVROS E CATÁLOGOS:

ALTSHULER, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions that made Art History. Vol. I 1863-1959*. London/New York: Phaidon, 2008.

BARRON, Stephanie (Org.). *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.

BARRON, Stephanie & ECKMANN, Sabine (orgs.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, 1997.

BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2001.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O anti-semitismo na Era Vargas (1930-1945)*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

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

FELICIANO, Hector. *The lost museum: the Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*. New York: Basic Books, 1997.

FIGURA, Star. *German Expressionism: the graphic impulse*. In: FIGURA, Star (Org.). *German Expressionism: the graphic impulse*. New York: The Museum of Modern Art, 2011.

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

HOLTZ, Keith & SCHOPF, Wolfgang. *Allemands en exil*. Paris, 1933-1941. Paris: Autrement, 2003.

HOFFMANN, Meike & KUHN, Nicola. *Hitlers Kunsthändler: Hildebrand Gurlitt (Hitler's Art Dealer: Hildebrand Gurlitt)*, 1895 – 1956. 2016, C.H. Beck (German)

LISSOVSKY, Maurício. *Refúgio do Olhar. A fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MORAES, Frederico. *Tempos de Guerra. Hotel Continental/Pensão Mauá Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro*, vol. 6. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, março/abril 1986.

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

LEVI, Neil. *Modernist Form and the Myth of Jewification*. New York: Fordham University Press, 2013.

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo: o período alemão de Lasar Segall (1906-1923)*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2000.

NORDAU, Max. *Degeneration*. London: William Heinemann Publisher, 1895.

PICK, Daniel. *Faces of Degeneration: a European disorder, c. 1848-c.1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SCHWARTZ, Jorge & MONZANI, Marcelo (Orgs). *“John Heartfield - fotomontagens”*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2013.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Vanguarda e Nacionalismo na Década de 20*. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidade/ Editora 34, 2009. p. 304-344.

WEINSTEIN, Joan. *The end of expressionism – art and the November Revolution in Germany, 1918-19*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

CAPÍTULOS DE LIVROS E ARTIGOS DE PERIÓDICOS:

CARDOSO, Rafael. *Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correio da Manhã (1924-1937)*. São Paulo/Universidade de São Paulo - Revista de História, núm. 172, janeiro-junho 2015, p. 335-365.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *A arte de Lasar Segall*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e judaísmo na arte de Lasar Segall*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

COSTA, Helouise. *“Arte degenerada” de Paul Klee*. In: COELHO, Teixeira (org.). *O Brasil no Século da Arte*. Coleção MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo, 1999, p. 20.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. *Hanna Levy e a Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich (1945)*. Anais do 25º encontro da ANPAP – Porto Alegre, 2016. p. 813-826.

KNAUSS, Paulo. *“Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de pintura no contexto da Segunda Guerra Mundial”*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos & VILELA, Ana Lucia (org.). *Encantos da imagem*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010, p. 127-139.

PETROPOULOS, Jonathan. *From Lucerne to Washington D.C. – „Degenerate art” and the question of restitution*. In: PETERS, Olaf (Ed.) *Degenerate Art: the attack on modern art in Nazi Germany*, 1937. New York: Neue Galerie New York, 2014. p. 282-301.

VIVAS, Rodrigo. "1944. Do pincel à gilete: a arte moderna em Belo Horizonte. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Fátima Morethy; MALTA, Marize. *História da Arte em Exposições: Modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Book's/Fapesp, 2016, p. 97-112.

TEXTOS DE ÉPOCA:

BARBOSA, Gustavo Simões. "Na exposição anti-integralista". Rio de Janeiro, *Carioca*, 23/6/1945, p. 17 e 57.

BENTO, Antonio. Combate à Quinta-Coluna. Rio de Janeiro, *Diário Carioca*, 25/7/1943 [Sobre a exposição anti-nazista].

BENTO, Antonio. Pintura - Irmgard Burchard. Rio de Janeiro, *Diário Carioca*, 2/8/1945, p. 6.

BORBA, Osorio. "Ainda a arte degenerada". *Diário de Notícias*, 2a Secção, 16/6/1944, p.1.

BORBA, Osorio. "Lamentável". *Diário de Notícias*, 2a secção, 31/10/1943, 2a Secção, p.1. [Ataque a obras modernistas na Escola Nacional de Belas Artes]

BORBA, Osorio. "A boca torta". *Diário de Notícias*, 30/5/1943, 3a secção, p. 1. [Discute a arte degenerada]

BORBA, Osório. "A Exposição Anti-Integralista". *Diário de Notícias*, 10/6/1945, p.9.

JURANDIR, Dalcídio. Segall, a arte pura e o homem do povo. *Diretrizes*, ano IV, n. 154, 10/6/1943, p. 6-7. [Sobre a exposição de Lasar Segall no MNBA]

LIMA, Melo. "Exposição de Arte degenerada. A resposta dos pintores progressistas do mundo inteiro à criminosa propaganda nazista". *Revista do Globo*, 21/4/1945

MIGUEIS, Armando. "Eles foram expulsos da Alemanha... (I)". Rio de Janeiro, *Revista da Semana*, 10/3/1945, p. 33-36

MIGUEIS, Armando. "Eles foram expulsos da Alemanha... (II)". Rio de Janeiro, *Revista da Semana*, 17/3/1945, p. 55 (conferir)

MIGUEIS, Armando. "Hitler chamou-os: Degenerados". Rio de Janeiro, *Dom Casmurro*, 10/3/1945, p. 8.

NAVARRA, Ruben. A tragédia dos artistas alemães. *Diário de Notícias*, 6/5/1945, p. 1.

PEDROSA, Mário. "Para a exposição Anti-Integralista". *Correio da Manhã*, 10/7/1945.

PONGETTI, Henrique. "Fígaro barbeia o modernismo". Rio de Janeiro, *Revista da Semana*, 24/6/1944, p. 3-5. [Sobre o ataque à exposição de arte moderna de Belo Horizonte]

ROSEN, Julio. "Como os ingleses receberam os trabalhos de nossos pintores. A cerimônia inaugural da exposição de pintura brasileira realizada em Londres". Rio de Janeiro, *A Manhã*, 24/12/44, p. 3-6.

SEGALL, Lasar. Arte e público. *Diário Nacional*, 29/5/1928, p. 2.

SEGALL, Lasar. Arte e público. *Diário Nacional*, 16/10/1928, p. 7.

"ABERTA a exposição anti-integralista. Respondendo com provas reais ao recente desafio dos camisas-verdes". Rio de Janeiro, *A Manhã*, 9/6/1945, p. 6.

"A EXPOSIÇÃO Anti-Integralista". *Revista da Semana*, 16/6/1945, p. 4-5.

"ARTISTAS modernos do Brasil em Londres". *Revista da Semana*, 13/1/1945.

"ATENTADO integralista contra a exposição da arte condenada pelo Reich". *Diário de Notícias*, 29/4/1945, p. 10.

"CONTRA o Eixo. A parada universitária do dia 4". *Revista da Semana*, 11/7/1942, p. 21-23.

"EXPOSIÇÃO Anti-Integralista". *Diário Carioca*, 20/5/1945, p. 3.

"EXPOSIÇÃO de arte condenada pelo Terceiro Reich". Rio de Janeiro, *A Manhã*, 18/4/1945, p. 3 e 7.

"EXPOSIÇÃO de pintura de Irmgard Burchard". Rio de Janeiro, *A Manhã*, 5/8/1945, p.1.

"HISTÓRIA fotográfica de uma exposição". *Diretrizes*, 30/12/1943, p. 27.

"INICIADA a Semana Anti-Fascista". *Gazeta de Notícias*, 11/5/1943, p. 4.

"MUNDO e arte. A conferência pronunciada ontem na Galeria Askanasy pelo pintor Santa Rosa". Rio de Janeiro, *A Manhã*, 16/5/1945, p. 5.

"NA EXPOSIÇÃO de Arte Condenada pelo Terceiro Reich - Cortado à gilete um dos quadros expostos. Seriam integralistas os autores do atentado? Repete-se no Rio o episódio há tempos ocorrido em Belo Horizonte". Rio de Janeiro, *Diário Carioca*, 25/1/1945, p.5.

"OCURRÊNCIA revoltante. Desconhecidos inutilizaram, com violência um quadro de grande valor na Galeria Askanasy". Rio de Janeiro, *A Manhã*, 29/4/1945, p. 8.

"OS ARTISTAS do Brasil formam uma barricada contra a guerra!". Rio de Janeiro, *Diretrizes*, 11/2/1943, p. 6-7, 10. [Sobre a Feira de Arte Moderna].

"O QUE será a manifestação anti-eixista do dia 4 de Julho". *A Manhã*, 22/7/1942.

"PASSEATA universitária anti-eixista", *Gazeta de Notícias*, 26/6/1942.

"PROBLEMAS fundamentais da humanidade. Falará na ABI o escritor polonês Miécio Askanasy". Rio de Janeiro, *A Noite*, 15/11/1943, p.7.

"UMA EXPOSIÇÃO permanente de arte moderna". Rio de Janeiro, *A Manhã*, 27/8/1944, p. 3 e 6. [Inauguração da Galeria Askanasy]

"UM CAMINHÃO venderá os livros que Hitler queimou". Rio de Janeiro, *Diretrizes*, 19/11/1942, p. 6.

"UM PERÍODO fecundo no teatro artístico". Rio de Janeiro, *Carioca*, 25/11/1944, p. 34. [Depoimento de Miécio Askanasy sobre a aceitação da arte moderna e a programação de sua galeria].

DOCUMENTOS:

ASKANASY, Miécio. "Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich". Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil/Galeria Askanasy, 1945.

Correspondência de Lasar Segall endereçada a Miécio Askanasy. São Paulo, 9/2/1945 (ALS 03066).

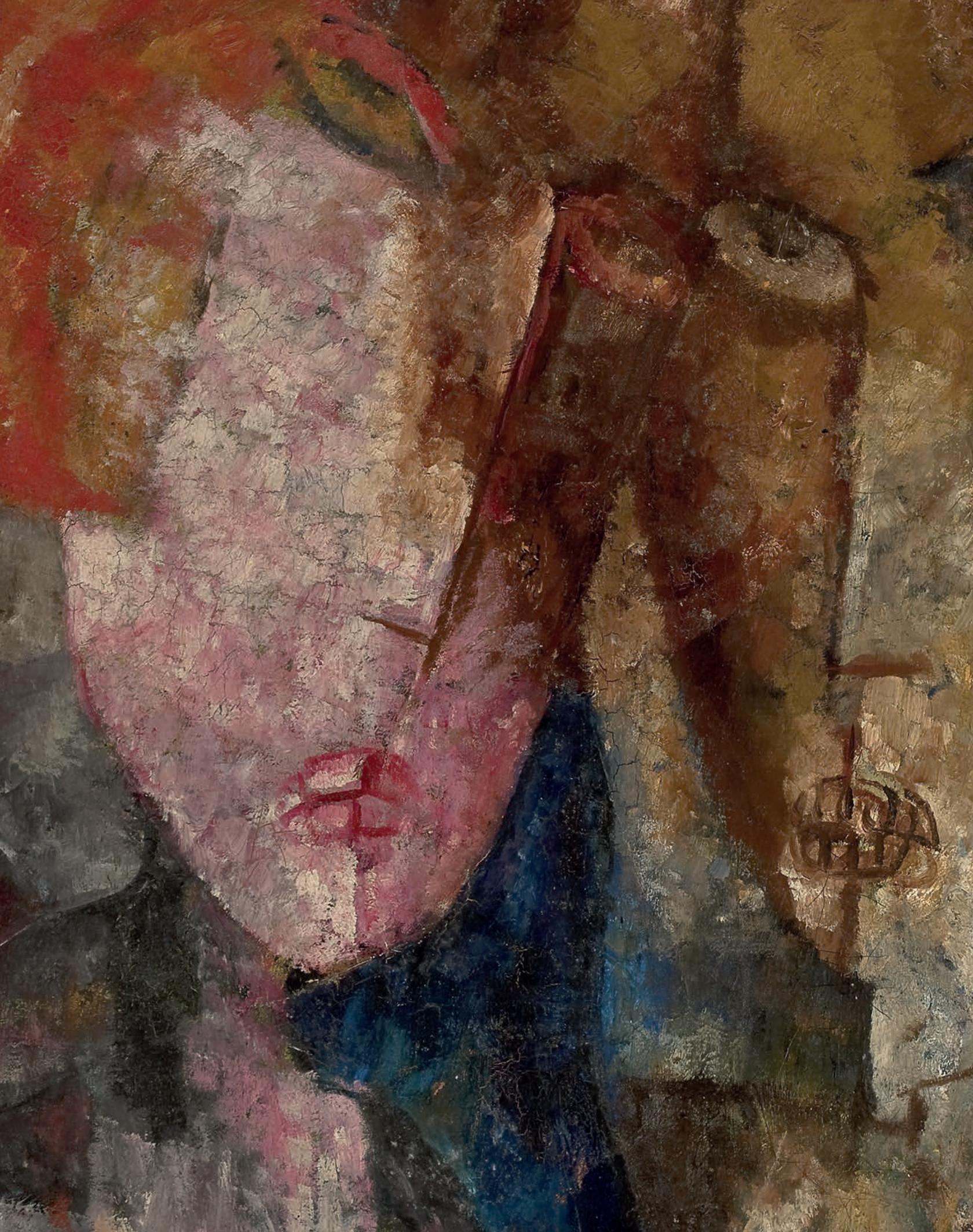
Correspondência de Miécio Askanasy endereçada a Lasar Segall. Rio de Janeiro, 15/02/1945 (ALS 03068).

FEDER, Ernesto. Porque os nazistas baniram a arte autêntica. (Por ocasião da Exposição de Arte Condenada na Galeria Askanasy). Texto datilografado da palestra de abertura da exposição. Biblioteca Jenny Klabin Segall.

AMARAL, José Bonifácio de Souza. Os fins secretos da Spamolândia. *Diário Popular*, 20 de fevereiro de 1934, p. 3.

FREITAS, Newton, Lasar Segall – universo brasileiro. *Diário de Notícias*, 17 de junho de 1945, p. 6-7.

Prontuário do nº 51.749, de Lasar Segall. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS/SP.





PROGRAMAÇÃO PARALELA

SEMINÁRIO INTERNACIONAL “ARTE DEGENERADA – 80 ANOS: REPERCUSSÕES NO BRASIL”

AUDITÓRIO DO MAC USP, DE 25/04 A 27/04 DE 2018

MESAS REDONDAS

MESA 1

ARTE DEGENERADA EM CONTEXTO

MEDIAÇÃO: **HELOUISE COSTA**

(MAC-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

ANNATERESA FABRIS

(ECA-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Entre ciência e sociologia: a arte moderna como manifestação patológica.

OLAF PETERS

(MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG)

The genesis and consequences of the exhibition “Degenerate Art” in Munich, 1937

MESA 2

A ARTE DEGENERADA ATRAVÉS DAS EXPOSIÇÕES

MEDIAÇÃO: **ERIKA ZERWES**

(MAC-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

PAULO KNAUSS

(HISTÓRIA-UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

As exposições de arte e a diplomacia brasileira no contexto da Segunda Guerra Mundial

KEITH HOLZ

(WESTERN ILLINOIS UNIVERSITY, MACOMB)

Why Defend ‘Degenerate’ Art?

HELOUISE COSTA

(MAC-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Lasar Segall e a arte degenerada: as exposições como campo de disputa política nas décadas de 1930 e 1940

MESA 3

MODERNISMOS, FASCISMOS E ANTIFASCISMOS

MEDIAÇÃO: **DANIEL RINCON**

(MUSEU LASAR SEGALL)

MARIA LUIZA TUCCI CARNEIRO

(FFLCH-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

O círculo dos refugiados/artistas da arte degenerada no Brasil

DANIELA KERN

(IA-UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

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

MAURÍCIO LISSOVSKY

(ECO-UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

A perversão da linha reta

MESA 4

PRODUÇÃO ARTÍSTICA E INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS

MEDIAÇÃO: **HELOUISE COSTA**

(MAC-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS AVOLESE

(IA-UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição de “arte degenerada”

MEIKE HOFFMANN

(FREIE UNIVERSITÄT BERLIN)

Hildebrand Gurlitt and his dealings with German museums during the Third Reich

ANA GONÇALVES MAGALHÃES

(MAC-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

A exposição *Arte Degenerada* e a formação de acervos de arte moderna no Brasil no pós-guerra

SESSÕES DE COMUNICAÇÕES

SESSÃO 1

25/4/18 – 16H00-17H30

MEDIAÇÃO: **MÔNICA CARDIM**

(PGEHA-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

EURÍPEDES GOMES DA CRUZ JÚNIOR

(MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES)

Psiquiatria, loucura e arte degenerada:
de Lombroso à Nise da Silveira

MARCOS FABRIS

(UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

Mário Pedrosa contra o nazi-fascismo

Fabiana Aiolfi Francisco

(PGEHA-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

As mães, de Kathe Kollwitz

SESSÃO 2

26/4/18 – 13H30-15H30

MEDIAÇÃO: **DANIEL RINCON**

(MUSEU LASAR SEGALL)

CAROL COLFFIELD

(FFLCH-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Ernst Feder: jornalismo no exílio e luta antifascista
no Brasil, 1941-1957

LEONARDO FEDER

(FFLCH-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

O olhar humanista e pacifista nas *Visões de Guerra*
(1940-1943), de Lasar Segall, e na *Unidade Espiritual*
do Mundo (1936), de Stefan Zweig

KATYA HOCHLEITNER

(UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Stefan Zweig e Lasar Segall: trajetórias impactadas
pela “arte degenerada”

MILENA GUERSON

(UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS)

Significações da trajetória de Vieira da Silva e
Arpad Szenes no modernismo brasileiro

SESSÃO 3

26/4/18 – 16H00-17H30

MEDIAÇÃO: **ERIKA ZERWES**

(MAC-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

MAURÍCIO DE PAULA CANO

(PGEHA-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

O ideário de empatia pelos animais de Franz Marc
como atuação artística antifascista

DANIELLE MISURA NASTARI

(PGEHA-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Escândalo e agressão: a *Cabeça de Galo* de Portinari
e o atentado às obras da Exposição de Arte Moderna
de Belo Horizonte em 1944

JANE SILVEIRA DE OLIVEIRA

(FFLCH-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

A dança de expressão no Terceiro Reich e no Brasil

SESSÃO 4

27/4/18 – 13H30-15H30

MEDIAÇÃO: **VITOR MARCELINO**

(PGHEA-UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

JOÃO GRINSPUM FERRAZ

(PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO)

A arte moderna e as preferências políticas na
aquisição de acervos públicos na Alemanha entre
1898 e 1933

TOBIAS VILHENA DE MORAES

(MUSEU LASAR SEGALL)

Políticas do patrimônio cultural sob regimes de força

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE

(UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU)

“Eles tiveram quatro anos”: sobre a organização da
mostra *Entartete Kunst* e a obra *Eternos Caminhantes*
de Lasar Segall

MARCELO MARI

(IDA-UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

A revista *Intercâmbio* dilacerada pela guerra?
Predileção artística e constrangimentos
propagandísticos em tempos difíceis

CICLOS DE FILMES

1 - ARTE DEGENERADA: FILM EUROPE

CINE SEGALL

25 DE NOVEMBRO A 06 DE DEZEMBRO

Por conta das perseguições dos nazistas, muitos diretores de cinema deixaram a Alemanha, radicando-se em outros países da Europa, especialmente na França. Lá deram início a um período de produção cinematográfica profundamente marcado pela experiência da emigração e pela afirmação de um cinema autoral.

Diretores como Billy Wilder, Max Ophulls, Fritz Lang, Robert Siodmack, Robert Wiene, entre vários outros, experimentaram a situação de exilados nesse período, e teriam mais tarde passagens também por Hollywood.

A Mostra **Arte Degenerada: Film Europe**, acompanhou a exposição *A Arte Degenerada de Lasar Segall*, trazendo uma série de documentários, filmes e curtas-metragens que ilustram esse período de colaborações franco-germânicas.

FILMES

AFTERIMAGE

POLÔNIA, 2017, 98 MIN

DIREÇÃO: ANDRZEJ WAJDA

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO

DOCUMENTÁRIO, SUÉCIA, 1989, 110 MIN

DIREÇÃO: PETER COHEN

SEMENTE DO MAL

FRANÇA, 1934, 86 MIN

DIREÇÃO: BILLY WILDER, ALEXANDER ESWAY

O GABINETE DO DR. CALIGARI

ALEMANHA, 1920, 77 MIN

DIREÇÃO: ROBERT WIENE

O TÚNEL

FRANÇA, 1933, 72 MIN

DIREÇÃO: CURTIS BERNHARDT

CANTO DOS EXILADOS, PINTORES

DOCUMENTÁRIO, BRASIL, 50 MIN, 2016

CRADORES: LEONARDO DOURADO, KRISTINA MICHAELLES

CANTO DOS EXILADOS, ARTISTAS PLÁSTICOS

DOCUMENTÁRIO, BRASIL, 50 MIN, 2016

CRADORES: LEONARDO DOURADO, KRISTINA MICHAELLES

CURTAS-METRAGENS

WOELLER

DOCUMENTÁRIO, BRASIL, 8MIN, 2017

DIREÇÃO: LEONARDO DOURADO

1937 - A EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA

DOCUMENTÁRIO, EUA/ALEMANHA, 5MIN, 1937

DIREÇÃO: JULIEN BRYAN

ZEITDOKUMENTE -

DOCUMENTÁRIO, ALEMANHA, 8MIN, 1933

DIREÇÃO: FRITZ BOEHNER

2 - ARTE DEGENERADA: O DESERTO DA ARTE PROIBIDA

CINE SEGALL

DE 18 A 22 DE ABRIL

Como a arte sobrevive em tempos de opressão? A Mostra **Arte Degenerada - O Deserto da Arte Proibida**, que encerra a exposição *A 'Arte Degenerada' de Lasar Segall*, exibirá cinco diferentes filmes que tratam de importantes artistas que tiveram suas obras destruídas ou extraviadas durante o regime nazista. Haverá ainda a exibição de um documentário inédito, *O Deserto da Arte Proibida*, que conta a história de Igor Savitsky, homem que desafiou o regime nazista e salvou mais de 40.000 obras de arte. E finalmente, uma parábola ácida sobre o canibalismo artístico da opressão com um dos melhores filmes de Peter Greenaway, *A Barriga do Arquiteto*.

FILMES

O MISTÉRIO DE PICASSO

DOCUMENTÁRIO, FRANÇA, 78 MIN, 1955

DIREÇÃO: HENRI-GEORGES CLOUZOT

O DESERTO DA ARTE PROIBIDA

DOCUMENTÁRIO, EUA, 80 MIN, 2010

DIREÇÃO: TCHAVDAR GEORGIE, AMANDA POPE

LASAR SEGALL - A POÉTICA DA RESISTÊNCIA

DOCUMENTÁRIO, BRASIL, 52 MIN, 2017

DIREÇÃO: ROZANE BRAGA

SEDE DE VIVER

EUA, 122 MIN, 1955

DIREÇÃO: VINCENTE MINNELLI, GEORGE CUKOR

A BARRIGA DO ARQUITETO

REINO UNIDO, 120 MIN, 1987

DIREÇÃO: PETER GREENAWAY

VERSÃO EM INGLÊS

UMA PROFÍCUA PARCERIA

No momento em que se completam 80 anos da exposição *Arte degenerada (Entartete Kunst)*, realizada em Munique em 1937, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e o Museu Lasar Segall unem, pela primeira vez, os seus esforços para realizarem um evento conjunto, destinado a refletir sobre a mostra e investigar as suas repercussões no Brasil. As razões dessas duas instituições estarem envolvidas na formulação desse projeto deve-se, principalmente, ao conteúdo de seus acervos e ao perfil de ambas ser voltado para a produção de conhecimento.

O Museu de Arte Contemporânea da USP possui um dos mais representativos acervos de arte moderna e contemporânea do país e guarda três gravuras, de diferentes autores, que integraram a exposição nazista: *A Mãe*, 1916, de Karl Schmidt-Rottluff; *A Santa da Luz Interior*, 1921, de Paul Klee e *As Mães*, 1922, Kathe Kollwitz. Já o Museu Lasar Segall guarda parte importante acervo do artista lituano, naturalizado brasileiro, bem como o seu arquivo pessoal. Lasar Segall teve cerca de 49 obras confiscadas pelo regime nazista, sendo que 11 delas integraram a mostra de *Arte Degenerada* em Munique.

Esta parceria institucional engloba a realização de uma exposição, a publicação deste catálogo e a organização de um seminário acadêmico. O objetivo mais amplo é contribuir para reverter o desconhecimento sobre o impacto da exposição *Arte Degenerada* no Brasil por meio de pesquisas inéditas realizadas pelos curadores de ambas as instituições - Helouise Costa e Daniel Rincon Caires -, e pela produção de bibliografia em português.

Abordar a relação entre arte e política, bem como os caminhos que levaram à perseguição a artistas e destruição de obras de arte pelo regime nazista, reveste-se de grande importância hoje, tendo em vista a destruição de patrimônios seculares, como a cidade de Palmira, reduzida a escombros devido à intolerância étnica e religiosa ou os casos recentes de tentativa de censura à arte no Brasil.

Carlos Roberto Brandão
MAC USP

APRESENTAÇÃO

Quando em 2015 o Museu Lasar Segall e o Museu Contemporâneo da Universidade de São Paulo (MAC USP) pensaram na necessidade de assinalar os oitenta anos da exposição de *Arte degenerada* de Munique, as razões expositivas eram bem diversas dos desdobramentos que surgiriam dois anos depois.

Quase cinquenta obras de Lasar Segall confiscadas pelo regime nazista, duas das quais eram óleos da maior importância, pertencentes originalmente a grandes museus de arte moderna da Alemanha (Essen e Dresden), puderam ser repatriadas ao Brasil. Assim, o pintor tornou-se um raro exemplo a passar pela história mais truculenta da cultura ocidental, no que diz respeito à pilhagem e ao confisco de obras de arte em período de guerra, em nome de teorias estéticas antimodernas e arianizantes. Consagrado nas fileiras expressionistas alemãs, Segall chegou ao Brasil em fins de 1923; se não tivesse imigrado, dificilmente teria sobrevivido ao holocausto.

As narrativas oficiais do nazismo em relação ao projeto de *arte degenerada (Entartete Kunst)* existem em profusão nos mais diversos formatos: exposições internacionais, depoimentos, biografias, livros de história, centros de pesquisa, filmes e outros suportes que não param de aparecer. O último dos grandes exemplos é a coleção Gurlitt (121 obras emolduradas e 1.285 sem moldura), escondidas durante décadas num apartamento do bairro de Schwabing, em Munique, e descobertas em fevereiro de 2012.

Helouise Costa, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e Daniel Rincon Caires, do Museu Lasar Segall, assumiram o desafio desta exposição, numa primeira parceria entre as duas instituições.

O que resultou revelador na pesquisa foi descobrir que, em 1945, no Rio de Janeiro, a galeria Askanasy, considerada uma das primeiras no Brasil voltada para a arte moderna, expôs numa mostra com o título de *Arte condenada pelo Terceiro Reich* uma coleção de obras de 39 artistas que haviam sido perseguidos pelo regime nazista. Um fato totalmente inusitado, num país que só se envolveu de modo marginal com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas que recebeu um galerista muito atento aos acontecimentos emanados da exposição de Munique, oitenta anos atrás, com estrondosa visita de mais de dois milhões de pessoas. A atuação de

Askanasy, apesar de ter suscitado alguns valiosos estudos, ainda não foi amplamente divulgada. A presente exposição pretendeu colaborar neste sentido.

Além desta novidade expositiva, que hoje pode ser definida como histórica e quase uma velada homenagem a Miécio Askanasy, nossa exposição dá destaque ao alinhamento de parte do pensamento conservador integralista, que sob a égide do Plínio Salgado (1895-1975), fundador da Ação Integralista Brasileira (AIB), fez de Segall uma das vítimas, em exposição retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1943.

Não faltaram razões para o pintor ser novamente vítima de manifestações antisemitas, acusado de ser judeu e comunista; ele chegou a ter um importante autorretrato vandalizado, com os olhos perfurados. A comunidade intelectual brasileira não demorou a se manifestar em apoio a Segall, com a publicação em junho de 1944 do número monográfico da *Revista Acadêmica*, a ele dedicada.

Surpreendentemente, e tantas décadas após esses acontecimentos, o Brasil assiste à retomada desse tipo de iniciativa, como foi o caso da exposição do *Queer-museu – Cartografia da diferença na arte brasileira*, no Banco Santander de Porto Alegre, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, repercussões no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e outras incidências semelhantes, envolvendo até mesmo manifestações oficiais das prefeituras de São Paulo e Rio de Janeiro, favoráveis a essa espécie de censura às artes. O Brasil não via nada similar desde o fim da ditadura.

A ideia inicial que foi proposta para ser uma visão retrospectiva de registro e de reavaliação histórica acabou se transformando inesperadamente num consternado olhar voltado para o presente. Não que a história se repita, mas sim como um alerta sobre a existência latente de forças conservadoras prontas para aflorar e ocupar espaços nos momentos em que as tensões históricas e políticas assim o permitem. Hoje, infelizmente, isso não é privilégio do Brasil, ao contrário.

A mais importante pergunta que nos fazemos, porém, é qual a razão de o espaço museu e de obras de arte provocar iras incendiárias, capazes de levar à criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito no Senado? Espaços para a fruição estética e a reflexão acabam se convertendo, para o pensamento conservador, em ameaça que passa pela paranoia da pedofilia, da homofobia e do estorvo social constituído pelas mino-

rias? Devemos pintar uma faixa em cima de *L'origine du monde* (1866), de Courbet, hoje no Museu de Orsay, em Paris? O Metropolitan de Nova York deve retirar *Teresa sonhando* (Thérèse Dreaming - 1938) de Balthus? Devemos esconder Egon Schiele? Devemos cobrir a estátua grega, até mesmo o *Davi* (1504), de Michelangelo, em Florença?

JORGE SCHWARTZ

Museu Lasar Segall, dezembro de 2017.

A “ARTE DEGENERADA” DE LASAR SEGALL: PERSEGUIÇÃO À ARTE MODERNA EM TEMPOS DE GUERRA

No dia 19 de julho de 1937, o governo alemão liderado por Adolf Hitler inaugurou, na cidade de Munique, uma grande exposição de arte moderna com cerca de 650 obras confiscadas dos principais museus públicos da Alemanha. O título dado à exposição foi *Arte degenerada (Entartete Kunst)* e o seu objetivo era apresentar exemplos de manifestações artísticas condenadas pelo regime nazista. Entre os 112 artistas que tiveram obras exibidas nessa ocasião estavam Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian e Lasar Segall. A mostra *Arte degenerada* teve inúmeros desdobramentos no Brasil e estimulou a perseguição a artistas modernos que atuavam no país durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Este catálogo visa não apenas disponibilizar o conteúdo da exposição de mesmo nome realizada no Museu Lasar Segall, entre novembro de 2017 e abril de 2018, mas ampliar a sua contribuição. Trata-se de recordar a história de perseguição à arte moderna empreendida pelos nazistas e evidenciar o impacto que suas ideias tiveram no Brasil. Nesse contexto, a trajetória de Lasar Segall é considerada exemplar. O artista teve cerca de 50 obras confiscadas pelo regime nazista, integrou a exposição *Arte degenerada*, em 1937, e, além de tudo, sofreu, por meio da imprensa brasileira, ataques que o acusavam de produzir obras de características degeneradas e de ser um agente de desagregação da cultura local. O título da exposição e do catálogo faz alusão ao fato de que a obra de Segall foi avaliada como degenerada em diversas ocasiões, não só na Alemanha como também no Brasil, o que marcou profundamente a sua história pessoal e profissional.

A primeira parte desta publicação traz três ensaios teóricos assinados pelos curadores da exposição, Helouise Costa e Daniel Rincon Caires, e pela historiadora da arte Annateresa Fabris. Um segundo segmento contempla gravuras, pinturas, textos, fotografias e documentos de diversas naturezas e procedências, apresentados na exposição *A “arte degenerada” de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de guerra*. Há, ainda, uma cronologia ilustrada que privilegia a trajetória de Lasar Segall no contexto mais amplo da perseguição à arte moderna na Alemanha e no Brasil, tendo como destaque as reações antifascistas. Por fim, o leitor

vai encontrar uma bibliografia sucinta que reúne títulos referenciais produzidos por estudiosos dos temas tratados.

No ano de 2017, em que se completam 80 anos da exposição *Arte degenerada*, o Museu Lasar Segall (MLS), em parceria com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), busca contribuir para uma reflexão crítica sobre a perseguição à arte moderna no Brasil com embasamento histórico. Enquanto o Museu Lasar Segall guarda parte considerável das obras do artista, confiscada pelos nazistas, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui três gravuras apresentadas na exposição de 1937 em Munique: *A Mãe*, 1916, de Karl Schmidt-Rottluff; *A santa da luz interior*, 1921, de Paul Klee e *As mães*, 1922, de Kathe Köllwitz. As razões para essas duas instituições congregarem esforços na formulação desse projeto deve-se, portanto, ao conteúdo de seus acervos e ao compromisso de ambas com a produção de conhecimento que possa ampliar a inteligibilidade sobre esse patrimônio.

Diante dos episódios recentes de censura à arte no Brasil, intolerância à diversidade e acusações infundadas a artistas, curadores e museus, este projeto, idealizado no início do ano de 2015, ganha uma inesperada atualidade e marca o posicionamento do Museu Lasar Segall e do Museu de Arte Contemporânea da USP a favor da liberdade de pensamento e expressão. Acreditamos que o conhecimento histórico ainda é um dos melhores antídotos contra a barbárie.

HELOUISE COSTA
DANIEL RINCON CAIRES
Curadores

LASAR SEGALL E A PERSEGUIÇÃO AO MODERNISMO NA ALEMANHA E BRASIL

Daniel Rincon Caires¹

“Esta é a história de um pintor cuja obra resume todas as atribulações da arte contemporânea.”
Waldemar George

Em seu ensaio sobre Lasar Segall (Vilna, 1889 - São Paulo, 1957), o crítico de arte Waldemar George captou, já em 1931, um dos traços mais marcantes da trajetória daquele artista: sua posição de partícipe nas diversas revoluções culturais que atravessaram a primeira metade do século XX². Segall teve um destino pessoal e profissional sinuoso, impulsionado por eventos e circunstâncias que o converteram num “eterno caminhante”. Pressionado para fora da Rússia czarista, com milhões de outros judeus que sofriam restrições e violências, Segall viveu na Alemanha e acabaria por radicar-se no Brasil. Em todas as etapas desse constante deslocamento, o artista deparou-se com tensões e rivalidades entre correntes estéticas. A arte de Lasar Segall, na forma e no conteúdo, registraria a postura do indivíduo diante dessas polêmicas.

Por suas decisões estéticas e políticas, Segall esteve na linha de frente de movimentos que propunham reorientações nos fundamentos da linguagem artística. Em muitas ocasiões, no Brasil e na Alemanha, foi perseguido e criticado por suas convicções e escolhas. Durante toda a sua vida experimentou a incompreensão por parte expressiva do público e da crítica. Foi apontado como mau pintor, rotulado subversivo e degenerado. Sofreu com o antissemitismo tanto na Alemanha quanto no Brasil.

A consagração unânime que sua obra encontra hoje ofusca a percepção, dificultando o reconhecimento dos percalços enfrentados. O mesmo se pode dizer da história “canônica” do modernismo no Brasil, que prefere ignorar – ou ao menos reduzir drasticamente – o papel da reação, fechando os olhos para a prolongada resis-

tência às propostas modernistas por parte da crítica e de amplos setores do público. Essa negação ritual põe a perder a oportunidade de observar as articulações subterrâneas entre os polos em disputa e os interesses sociais e políticos mais amplos. Em especial, deixa-se de analisar com mais cuidado a natureza desse antimodernismo estético e suas variações no tempo e no espaço. A simplificação caricata da reação, acompanhada da seleção arbitrária de alguns indivíduos ou grupos como responsáveis exclusivos por seu exercício – os nazistas na Alemanha, Monteiro Lobato no Brasil –, prejudica o reconhecimento da ancestralidade dessas ideias, bem como de sua extensa disseminação geográfica e social. A observação da trajetória de Segall, pontuada por tensões e marcada, em muitos momentos, por embates e atritos, ilumina esse período em que as propostas de renovação ainda eram marginais e incompreendidas.

“Atmosfera sufocante”

Lasar Segall, em busca de complementar sua formação e se tornar um artista profissional, chegou a Berlim em 1906, onde se viu imediatamente capturado por tensões que opunham tendências conflitantes. O regime estético oficial, sancionado pelo Império, procurava prevalecer sobre a arte praticada pelos introdutores da modernidade na Alemanha, ligados às ideias da Europa Ocidental, especialmente da França. Os polos desse embate podem ser personificados nas figuras do próprio Kaiser Guilherme II, que procurava exercer controle sobre o sistema das artes alemão, manejando o corpo de funcionários de museus e galerias públicas, e de Max Liebermann, expoente maior da arte cosmopolita na Alemanha, criador, com outros, da “Secessão de Berlim”, em 1898, desafio ao regime institucional fechado à modernização³.

Em 1907, Segall ingressou como estudante na Academia Imperial de Belas Artes, então dirigida por Anton von Werner, pintor favorito de Guilherme II. As descrições deixadas por Segall em suas recordações oferecem indícios do posicionamento do jovem estudante em meio às polêmicas que se desenrolavam:

“Em 1907 entrei na Academia de Belas Artes, que tinha

¹ Setor de Pesquisa em História da Arte (SPHA); Museu Lasar Segall, Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM/MinC.

² GEORGE, Waldemar. *Lasar Segall*. Paris: Le Triangle, 1931. Documentos do Arquivo Lasar Segall serviram como fonte para este trabalho; eles são referidos pelo número de tomo, composto pela sigla “ALS” seguida de 5 algarismos. Os itens que compõem o Arquivo Lasar Segall, bem como obras de arte e fotografias, podem ser visualizados no site no Museu Lasar Segall, na seção Acervos Integrados (Disponível em: <<http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca>>).

³ Um dos episódios mais ilustrativos da ingerência de Guilherme II foi o chamado “Caso Tschudi”, em 1908, em que o imperador tentou demitir o diretor da Galeria Nacional de Berlim, Hugo von Tschudi, justamente pela inclinação deste último pela aquisição de obras de impressionistas franceses; cf. PARET, Peter. *The Tschudi affair. The Journal of Modern History*, v. 53, n. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 589-618.

o título pomposo de 'Koenigliche Kaiserliche Akademische Hochschule fuer Bildende Kuenste' [...]. A Academia era um edifício pretensioso, cheio de escadarias em mármore de toda espécie, dos quais emanava um frio glacial que se harmonizava perfeitamente com o espírito prussiano lá reinante, restritivo da menor veleidade de liberdade artística. O ensino, sobrecarregado de regras acadêmicas, era tão exageradamente pedantesco como a própria aparência dos professores, os quais, ornados de bigodes marciais, que sobrepujavam os queixos rigidamente impresados em colarinhos de incrível altura, jamais envergavam outro traje a não ser o fraque, cartola e bengala. O *Kaiser*, que se interessava pelo que ele chamava de arte e que era responsável tanto pela arquitetura pomposa e fria do prédio como pelas diretrizes impostas ao ensino e à disciplina acadêmicas, dignava-se a honrar-nos às vezes com sua visita.

Militarmente alinhados, tínhamos então todos de gritar com vozes estentóricas 'Viva o *Kaiser*' em nossas diversas línguas de origem, para dar caráter mais 'espontâneo' a essas aclamações.

Hoje não entendo como é que pude aturar durante alguns anos essa atmosfera sufocante¹⁴.

Segall demonstra um posicionamento antagônico quanto ao estabelecido, que coincide em muitos aspectos com a ótica dos secessionistas. A Academia – nitidamente ligada ao regime imperial – aparece como um lugar em que a rígida disciplina impõe a repetição mecânica de um cânone ultrapassado e pedante, espaço que desaconselha o exercício da experimentação e da liberdade artística.

Fugindo desse ambiente que considerava retrógrado, Segall partiu em 1910 para Dresden, e aí se matriculou na *Obersklasse* (classe avançada) da Academia de Artes local⁵. Desde as obras mais antigas das quais se tem conhecimento, Segall demonstrou alinhamento com as tendências pictóricas mais progressistas de seu tempo. As exposições que realizou no Brasil, em 1913,

permitem um vislumbre das tendências estéticas que, nessa altura, dirigiam sua produção⁶.

Nos anos finais da Primeira Guerra Mundial, o clima cultural sofre intensas transformações na Alemanha; o regime imperial cambaleava diante da derrota iminente, abrindo espaço para o crescimento de tendências alternativas, na cultura e na política. Observa-se o primeiro surto de popularidade da arte expressionista. Nessa altura, inspirado pelas traumáticas experiências dos judeus da Europa Oriental, Segall produziria algumas obras de feição experimental, que expôs no Salão de Outono da Associação de Artistas de Dresden⁷. Em 1918, e especialmente após a Revolução de Weimar⁸, Segall passa a se identificar como expressionista, junta-se a outros artistas de vanguarda, forma grupos, exibe, publica gravuras em revistas e acaba por ingressar numa ampla rede de partidários da nova estética que se estende por cidades em todo o território da Alemanha. Torna-se reconhecido como expoente de sua geração, e vê suas obras ingressarem em coleções públicas e particulares.

A sintonia entre a vanguarda estética e a República se traduziria na ruptura das resistências que até então haviam dificultado o ingresso de obras modernas nos

6 O próprio Segall descreveria os quadros que expôs no Brasil em 1913 como "obras de um modernismo moderado"; Vera d'Horta fala em obras impressionistas e pós-impressionistas "que já traziam a marca de seu vigor" (cf. BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984; p. 49). Um crítico de São Paulo qualificou o pintor como "impressionista violento". Segall defenderia, mais tarde, que em 1913 havia trazido ao Brasil obras de cunho expressionista; com tal afirmação, ele pretendia provar que sua exposição teria sido a primeira de arte moderna do Brasil. Outros estudos lançam dúvidas sobre essas afirmações, situando um pouco mais tardiamente a produção expressionista de Segall.

7 Em suas memórias, Segall diria que a necessidade de dar forma visual à violência contra os judeus o forçou a abandonar a fidelidade à natureza, permitindo que a emoção ditasse as formas, distorcendo-as: "Senti que as formas da natureza nada me diziam, que apenas as formas do meu universo importavam. Veio-me o anseio de produzir uma composição, *Pogrom*. Enquanto trabalhava, veio-me de repente um impulso de figurar as casas chorando. Senti que as casas, assim como os homens, eram testemunhas do *Pogrom*. Desenhei uma rua com casas tortas, e um homem que era tão alto quanto as casas de três andares. Renunciei a todas as proporções e perspectivas. Tudo isso era supérfluo. Minha experiência era muito forte, e eu necessitava me afastar de todas as regras e criar livremente" (Fragmento de texto autobiográfico escrito por Lasar Segall – ALS05654. Referência bibliográfica a essa exposição pode ser encontrada em LÖFFLER, Fritz; BERTONATI, Emilio; von WALDEGG, Joachim Heusinger. *Dresdner Sezession, 1919-1923*. Munique: Galleria del Levante, 1977; referências documentais a essa exposição e os títulos das obras aparecem num texto sem indicação de autoria intitulado "Dresdner Brief" (Correspondência de Dresden), publicado no periódico *Kunstchronik Kunstmarkt – Wochenschrift für Kenner und Sammler* n. 2, 1916/1917), de Leipzig, 6 de outubro de 1916, à página 108. As gravuras exibidas eram *Nachdem Pogrom* (Depois do Pogrom), *an den frischen Gräbern* (Frente às sepulturas recentes) e *Die unschuldigen Opfer* (As vítimas inocentes). Para Erhard Frommhold, a seleção dessas obras tinha uma finalidade estratégica: seria parte dos esforços de guerra, numa "tentativa deliberada de incitar a população judaica a se rebelar contra a dominação czarista"; cf. FROMMhold, Erhard. *Lasar Segall and Dresden Expressionism*. Milano: Galleria del Levante, 1976.

8 Levante popular que ocasionou a deposição do Kaiser Guilherme II e o fim do regime imperial na Alemanha, instaurando em substituição uma república parlamentar.

4 SEGALL, Lasar. Minhas recordações. In: *Lasar Segall – Textos, depoimentos, exposições*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993; p. 12.

5 As informações sobre a vida escolar de Segall em Dresden foram recolhidas por Cláudia Valladão de Mattos nos livros de registro da própria Instituição (cf. MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo: o período alemão de Lasar Segall (1906-1923)*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2000; p. 10). Joan Weinstein atesta a inclinação cultural mais progressista de Dresden, quando comparada a Berlim: a Academia de Dresden abriu-se ao impressionismo e mantinha uma relação amistosa com a vanguarda local; em suas exposições entravam regularmente obras de expressionistas, cf. WEINSTEIN, Joan. *The End of Expressionism – Art and the November Revolution in Germany, 1918-19*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990; p. 109.

museus públicos da Alemanha. As coleções se abrem aos artistas de vanguarda, e em toda parte se formam “seções modernas”. O Museu Municipal de Dresden, por exemplo, iria adquirir sua primeira obra da “arte nova” apenas no final de 1919: trata-se de *Eternos caminantes*, óleo sobre tela de Lasar Segall⁹.

O período republicano, portanto, foi o momento em que a arte de vanguarda alemã se tornou hegemônica. Mas, ao lado desse fenômeno, fermentava uma reação que se organizava e exercia pressão, e que acabaria obtendo vitórias na disputa por espaço no cenário cultural. Desde o final do século XIX até a ascensão dos nazistas (1933), ainda que o modernismo estético obtivesse cada vez mais espaço nos museus, galerias e coleções particulares, exercitava-se uma retórica antimoderna que, com o fim da República, experimentaria um curto predomínio. Retomando alguns aspectos do discurso de Guilherme II, tais argumentações amparavam-se fortemente na xenofobia. As correntes estéticas modernas eram tidas por inconvenientes porque ameaçavam contaminar a cultura nacional. A leitura da modernidade como fruto de desvios psíquicos e a acusação de que algumas raças traziam uma propensão maior para a incursão nesses distúrbios seriam desenvolvidas por críticos ligados a esse segmento. Articulados à ancestral tradição reacionária eles colocariam sobre a arte o peso de ser o meio de regenerar – ou de pôr a perder de vez – a Alemanha.

Uma figura central no desenvolvimento do discurso antimoderno embasado na concepção racial de arte foi Bettina Feistel-Rohmeder. Ela fundaria em 1920 a “*Deutsche Kunstgesellschaft*” (Sociedade de Arte Alemã), na mesma cidade de Dresden em que atuavam Segall e seus colegas expressionistas. A doutrina da Sociedade fundamentava-se na concepção de que a arte de um povo está ligada à raça, de forma biológica e inescapável, e que a arte moderna é antigermânica, representando uma conspiração estrangeira capaz de aniquilar a cultura nacional; aliava a isso o antissemitismo e a ojeriza à democracia. Dizia haver uma conspiração, conduzida pelos agentes judeus infiltrados no comércio de arte e na imprensa, com finalidade de destruir o caráter nacional por meio da inserção da cultura estrangeira. Para os membros da Sociedade, o suposto monopólio judeu sobre os canais de distribuição e divulgação da

arte forçava os artistas nacionais a ceder às exigências e se adaptar às formas exógenas. A Sociedade desejava criar estruturas que permitissem a aglutinação de artistas, público e críticos ligados à “verdadeira” essência germânica, configurando uma “arma na batalha pela alma da Alemanha”¹⁰.

Entre 1933 e 1937, o governo nazista hesitou, indeciso sobre o regime estético oficial a ser adotado. No interior do próprio partido haviam correntes antagônicas. Joseph Goebbels encabeçava o movimento que defendia a adoção de um “Expressionismo Nórdico”, um modernismo “racialmente puro”, expurgado de judeus, estrangeiros e dissidentes políticos, e que teria como artista símbolo Emil Nolde¹¹. Outra corrente, liderada por Alfred Rosenberg, propunha a adoção de uma doutrina bastante similar à da Sociedade de Arte Alemã, enfatizando a necessidade de afastar em definitivo as correntes de vanguarda do cenário cultural. A decisão foi tomada em 1937: a arte moderna foi oficialmente referida como “degenerada”, e lançou-se uma ação contra ela. Mais de 16 mil itens foram confiscados de museus públicos¹²; uma seleção deles passou a ser apresentada como “documentos comprobatórios” da decadência do período republicano em exposições itinerantes que atraíram enormes multidões. Um terço das obras confiscadas foi destruído.

Segall já se encontrava longe da Alemanha no momento da ascensão dos nazistas. Suas obras não tiveram a mesma sorte. Todos os cerca de 50 quadros que integravam coleções públicas na Alemanha foram confiscados, entre julho e outubro de 1937. Muitos, entre eles *Eternos caminantes*, foram inseridos em diversas edições das exposições difamatórias¹³.

10 Um estudo compreensivo sobre a gênese e desenvolvimento da *Deutsche Kunstgesellschaft* e sua profunda penetração na vida cultural alemã nos anos 1920 e 1930 pode ser encontrado em CLINEFELTER, Joan L. *Artists for the Reich – Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*. Oxford/New York: Berg, 2005. A citação é da página 13.

11 Uma análise da tentativa fracassada de construção da imagem de Nolde como artista-símbolo da Alemanha sob os nazistas encontra-se em FULDA, Bernhard; SOIKA, Aya. Emil Nolde and the National Socialist Dictatorship. In: PETERS, Olaf (Ed.) *Degenerate Art: the Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. New York: Neue Galerie New York, 2014, p. 186-195.

12 Alguns estudos mais recentes afirmam que o total de itens confiscados é superior a 21 mil (cf. PETROPOULOS, Jonathan. From Lucerne to Washington D.C. – „Degenerate art” and the question of restitution. In: PETERS, Olaf (Ed.) *Degenerate Art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*. New York: Neue Galerie New York, 2014, p. 282-301 e HOFFMANN, Meike. Die langen Schatten der Vergangenheit – eine kritische Betrachtung von Hildebrand Gurlitt Lebensweg. In: Kunstmuseum Bern. *Bestandaufnahme Gurlitt – “Entartete Kunst” – Beschlagnahmt und verkauft*. BERN: Hirmer, 2017, p. 16-27.

13 O número de obras de Lasar Segall inseridas na primeira edição da exposição oficial *Arte Degenerada*, em Munique, 1937, é registrado em BARRON, Stephanie (Org.). *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991; p. 351. Segundo esta fonte, teriam sido incluídas três pinturas a óleo (*Eternos Caminantes*, *Dois Seres* e

9 Carta de Paul-Ferdinand Schmidt a Lasar Segall, de 30 de outubro de 1919 (ALS 00285); tradução de Wolfgang Pfeiffer.

“Alucinação visual”

As propostas das vanguardas estéticas que após um período de indefinição terminológica receberam no Brasil o rótulo de “modernistas”, encontraram de imediato uma barragem hostil de invectivas que se nutriam das mesmas fontes da retórica nazista¹⁴. Lasar Segall, radicado no Brasil em fins de 1923, logo encontraria versões brasileiras dos refratários à modernidade. Já em 1924, quando realiza algumas exposições de sua produção mais recente, Segall vê estampadas nos jornais da capital paulista as mesmas acusações que recebiam os expressionistas do outro lado do Atlântico. Mário Guastini, que desde o começo da década dedicava-se sistematicamente a atacar as propostas dos modernistas¹⁵, fulminou as obras de Segall num texto intitulado “Alucinação visual”. No artigo, afirmava estar diante de um caso patológico. Frente à arte do russo, o espectador

“[...] sente estar na presença de um mórbido... Na pintura de Segall nada há de humano. A proporção não existe, a anatomia nunca existiu, a cor, nas suas variegadas combinações, está ainda por ser criada. A arte para ele está na aproximação berrante do amarelo com o vermelho e do preto com o violeta... Apenas o contraste violento. O resto consiste numa cabeça de um metro de circunferência, bueiros à guisa de olhos, taturanas feitas cabelo, tronco de dez centímetros, pernas de cinco, pés de cinquenta, braços de metro e meio... Estes: um, estrepado no ombro ou coisa que o valha; outro, na cintura de fantoches...”¹⁶.

Viúva), duas gravuras e um álbum não identificado contendo 6 páginas, o que totaliza 11 obras. Considerando-se que este álbum é proveniente do Museu de Breslau, parece seguro afirmar que se trata de *Bubu*, que fazia parte do acervo daquela instituição.

¹⁴ Ainda no século XIX, Oscar Guanabarro acusou a pintora simbolista argentina Diana Cid de incorrer numa arte similar à praticada pelos loucos; em 1917, registrou-se a famosa censura de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti. Sobre os atritos entre Guanabarro e as vanguardas estéticas, ver GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

¹⁵ Guastini atuava na direção de periódicos, como o *Jornal do Commercio* e o *Estado de São Paulo*, e publicava crônicas e críticas culturais, que foi reunindo em volumes ao longo da vida. A série que dedicou ao combate às novas correntes estéticas dos anos 1920, escrita sob o pseudônimo Stiuirio Gama, foi coligida num volume editado em 1926, intitulado *A hora futurista que passou*. A Semana de Arte Moderna foi repetidamente desdenhada por ele, sendo referida em seus textos como “semana de humorismo literário e pictórico” ou “semana teratológica”.

¹⁶ GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou e outros escritos*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Depois de pôr em dúvida a sanidade do pintor, perguntando-se se não seria ele um sujeito que enxergava as coisas assim, “um paranoico com alucinações visuais”, o crítico concluiria que tudo não passava de troça: “[...] Segall sorri ante a estupidez daqueles que perdem tempo a examinar os seus atentados; sorri dos habitantes desta terra retrógrada”. Além disso, acusa o pintor de ser um extremista político: “Não podendo ser Lenin em sua terra, não podendo arregimentar seus patrícios para a demolição da antiga Rússia dos Czares, o sr. Lasar Segall faz maximalismo na sua pintura, transformando-se em Comissário do Povo para a Arte de Pintar Abortos...”¹⁷.

Segall procurou se defender, aproveitando a ocasião que oferecia o senador Freitas Valle, que o convidara para ministrar uma conferência na Vila Kyrial em junho de 1924. Antes da leitura de “Sobre arte”¹⁸, foi proferido um pequeno preâmbulo, em que se teciam comentários à má recepção das propostas estéticas de Lasar Segall por parte do público e da crítica¹⁹. Apesar de reconhecer que alguns haviam “compreendido em silêncio”, afirmou que “a maioria fez uma ideia falsa” sobre os trabalhos:

“[...] alguém escreveu num jornal que, ao ver meus quadros, recordou-se da visita que fizera ao estabelecimento de Juqueri. Enquanto os hóspedes daquela casa pareceram-lhe gente normal, os meus quadros fizeram-lhe a impressão de trabalhos de louco. Ele mediu estes quadros com um metro padrão universalmente adotado e acredita ter diagnosticado a doença como bom psicólogo”²⁰.

Outros, continuou o preâmbulo, tomaram o pintor por um trocista, ou pior, por charlatão. Para Segall, enfim, havia incompreensão por parte do público em relação às propostas da arte moderna, o que levava as pessoas a considerar as novas tendências “sintomas de degeneração ou doença nervosa, a não ser que os artistas zombem do público”²¹. A constatação de Segall faz ver que, no geral, pairava ainda sobre a arte de vanguarda, em São Paulo, a mesma interpretação feita

¹⁷ Idem, p. 46-47.

¹⁸ A conferência foi redigida em russo e traduzida para o francês e, depois, para o português. Segall, que devia ter pouco traquejo com a língua portuguesa, entregou a Mário de Andrade o texto a ser lido perante a audiência. As impressões sobre o evento foram registradas pela primeira esposa de Segall, Margarete, numa carta escrita em 20 de junho de 1924 (ALS 08932). O texto lido na conferência foi posteriormente publicado na *Revista do Brasil*, v. 25, n. 102, junho de 1924.

¹⁹ Esse discurso introdutório foi registrado no documento ALS 05760.

²⁰ ALS 05760, f. 1.

²¹ Idem.

por Lobato, em 1917, por ocasião da exposição de Anita Malfatti: seria fruto da loucura, resultado de um gracejo inconsequente ou puro charlatanismo.

Entre 20 de dezembro de 1927 e 19 de janeiro de 1928, Segall manteve nova exposição em São Paulo. Apesar de muito elogiada por Mário de Andrade, numa série de artigos publicados no *Diário Nacional*, a mostra foi palco de algumas manifestações de desagrado. No dia 17 de janeiro, “um tolo inconfessável foi à exposição do pintor Lasar Segall e, aproveitando um momento de ausência do guarda da exposição, estragou uma das obras expostas, o *Auto-Retrato n. 2*, furando-lhe os olhos”²². O jornal *Il Moscone*, semanário italo-paulistano humorístico e ilustrado, atacou a exposição. Para o redator, incomodava sobretudo que Segall, ao pretender pintar o Brasil, o fizesse representando figuras de negros, quando poderia ter escolhido qualquer um dos 38 milhões de habitantes brancos²³.

Diante da incompreensão, Segall decidiu publicar uma série de artigos intitulados “Arte e público” nas páginas do *Diário Nacional*, a partir de 29 de maio de 1928. Nos textos, tentava justificar o abandono das convenções da pintura. Dirigindo-se aos amantes da arte que ainda se mostravam apegados aos cânones do passado, e que buscavam nos quadros a satisfação do “assunto bonito, sem formas, sem força de criação”, instava para que se abrissem à arte do tempo presente, desligando-se da exigência da fidelidade às velhas regras de anatomia e perspectiva²⁴. O texto de Segall tinha um tom pessimista, traduzindo no final uma crença na impossibilidade de alterar o gosto do público. Lamentava a falta de reconhecimento dos esforços de artistas comprometidos com a pesquisa, com a busca de novas soluções expressivas, mais adequadas ao seu tempo. Censurava o público que acusava a arte moderna de ser “selvagem”, ‘infantil’, ‘psicopática’, ‘reclame’, ‘brincadeira de mau gosto’, etc.”²⁵. Reiterava o argumento de que a arte deve se ancorar nas visões interiores do artista, desobrigada das amarras da tradição ou da fórmula. Apelava aos críticos, afirmando que é sempre necessário que as novas propostas estéticas se façam acompanhar de palavras explicativas e orientações, sobretudo naquela altura, em que se notava uma inédita incompreensão por parte do público. No final, o artista

deixava a decisão nas mãos do público:

“O principal é que sejamos verdadeiros para conosco, que a nossa arte seja a verdadeira expressão de nosso tempo, de nossa história, do nosso destino. O principal é que nossa arte aja sobre ‘nós’, que ‘nós’ estejamos em contato com ela, já que ela nasce em nós e nos manifesta. Queremos nós nos envergonhar do nosso próprio Eu? Não seria isso uma vergonha e sinal de pobreza nossa se nossa arte devesse levar o selo de uma época passada, um selo falsificado? O público mesmo que decida”.

De todo modo, a incompreensão do público brasileiro parece ter pesado na decisão de Segall, que no final de 1928 empreendeu uma nova migração, fixando-se em Paris, onde residiria até 1932²⁶.

“Os fins secretos da Spamolândia”

Ao retornar ao Brasil, Lasar Segall une-se a intelectuais e artistas em São Paulo e funda a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), no final de 1932. Sua intenção era a de disseminar o interesse pela arte moderna entre um contingente maior do público²⁷. A SPAM realizou conferências, concertos e exposições entre os anos de 1933 e 1934. Os grandes bailes, cuja decoração exuberante era planejada e dirigida por Segall, estão entre os empreendimentos mais célebres da Sociedade. Não demorou, no entanto, para que essa iniciativa também fosse alvo de críticas carregadas de xenofobia, que mal escondiam o antissemitismo.

José Bonifácio de Souza Amaral publicou uma longa diatribe contra a SPAM na Seção Livre do *Diário Popular* de 20 de fevereiro de 1934. Intitulada “Os fins secretos da Spamolândia”, acusava essa Sociedade de ocultar interesses escusos. Para ele, tratava-se de um conluio internacional visando corromper os costumes da família paulistana. Amaral afirmava que a SPAM seria composta por “estrangeiros de nacionalidade um pouco incerta”,

22 *Diário Nacional*, Vandalismo mórbido?, 18/1/1928, p. 3.

23 *Il Moscone*. Le porcherie di Lasar Segall, ano IV, n. 39, p. 11.

24 *Diário Nacional*, Arte e público, 29/5/1928, p. 2.

25 *Diário Nacional*, Arte e público, 16/10/1928, p. 7.

26 Numa série de cartas do amigo alemão Friedrich Maron, ele também artista e emigrado para o Brasil em 1924, aparece o lamento mútuo pela tímida recepção do público brasileiro quanto às propostas de artistas ligados às correntes de vanguarda. Nos documentos ALS 00589, ALS 00637, ALS 00739, entre outros, Maron informa sobre os maus resultados de suas exposições em Curitiba e São Paulo; na carta registrada sob o número ALS 00957, Maron refere-se ao fracasso brasileiro como estímulo para a nova migração do amigo: “A Europa vai certamente ser recompensadora para você. Desejo a você, de qualquer forma, mais sucesso em Paris do que aqui”.

27 BECCARI, Op. cit. p. 84.

e exigia que a polícia impedisse as atividades da Sociedade.

A própria SPAM se dividiu internamente. Segundo depoimentos colhidos por Vera d'Horta, formou-se um subgrupo que abriu uma "guerra surda" contra os "judeus", desalojando as pessoas assim identificadas das posições de comando da SPAM e, por fim, causando o encerramento das atividades da Sociedade²⁸. Na interpretação de d'Horta, esses episódios provocaram o recolhimento definitivo de Segall, que não voltaria mais a se envolver em projetos culturais coletivos no Brasil.

"Propaganda comunista pela arte"

Na década de 1930, os debates em torno das correntes estéticas ganham contornos decididamente políticos. A arte moderna, da qual Segall era um dos praticantes mais fiéis, passa a ser identificada como manifestação de um posicionamento político alinhado à esquerda. A aproximação entre modernismo e "subversão política" podia ser notada anteriormente, como nos mostra o ataque de Mário Guastini a Lasar Segall em 1924, mas é na década de 1930, com o acirramento da polarização política, que a ênfase nessa associação se aprofunda²⁹.

Como reflexo dessa compreensão sobre a arte moderna, o DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social) manteve, nas décadas de 1930 e 1940, uma estreita vigilância sobre os indivíduos ligados às "ideias avançadas". Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro, a ação do DEOPS era regida pela "lógica da desconfiança", que considerava "os intelectuais e artistas identificados com as ideias de vanguarda [...] *a priori*, 'suspeitos da prática de sedição'"³⁰. A perseguição visava "aqueles que atentavam contra a estabilidade das elites dominantes"; buscava "bloquear a heterogeneidade de pensamento procurando silenciar aqueles que eram 'potencialmente perigosos'"³¹.

Lasar Segall foi investigado pelo DEOPS, que produ-

ziu um dossiê com informações sobre suas supostas atividades políticas. Dentre os papéis que compõem sua ficha, destaca-se o texto apócrifo "Propaganda comunista pela arte". Nele ficam claras as influências do pensamento fascista, resultando até mesmo num elogio às ações dos líderes dos países do Eixo:

"A arte é sempre social como expressão da vida. Uma vez concretizada influi sobre a sociedade, principalmente nos períodos instáveis. E reconhecendo esse seu grande valor é que levou Hitler a determinar na Alemanha a volta da arte nacional e tradicional germânica, dando combate aos avanguardistas da pintura e aos modernistas da arquitetura que desnacionalizando a arte visavam implantar a desordem na sociedade. Verificou-se aí que as questões políticas se associavam às artísticas para combater a desordem a anarquia a revolução cega o incógnito e o empirismo. Na Itália, Mussolini tem especial atenção para as artes em geral protegendo-as amparando-as e disseminando-as por toda a Itália. E no Japão recentemente está havendo o retorno às antigas tradições abandonando os japoneses as vantagens da técnica ocidental. E que agora como nunca a arte está sendo reclamada para cumprir sua missão evangélica e purificadora no meio árido em que atravessa o mundo de hoje"³².

Não falta ao texto o laivo antissemita. Denuncia-se "o plano oculto dos judeus-comunistas de pretenderem destruir uma das colunas mais sólidas e nobres da nossa civilização ocidental-cristã que é a arte tradicional latina".

No início da década de 1940, a posição de alguns setores do governo Vargas modificou-se, numa acomodação aos acontecimentos mundiais³³. A arte de Lasar Segall,

28 BECCARI, Op. cit. p. 103.

29 Segundo Rafael Cardoso, essa noção se consolidou especialmente a partir de 1935, na esteira do movimento que ficaria conhecido como Intentona Comunista; cf. CARDOSO, Rafael. Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correio da Manhã (1924-1937). *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 172, jan.-jun. 2015, p. 335-365.

30 CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A arte de Lasar Segall. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e judaísmo na arte de Lasar Segall*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004; p. 51.

31 CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Coleção histórias da repressão e da resistência. In: ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. *O risco das ideias: intelectuais e a política política (1930-1945)*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2006; p. 14.

32 "Propaganda comunista pela arte"; Prontuário do nº 51.749, de Lasar Segall. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS/SP. O texto não possui indicação da data de produção; Maria Luiza Tucci Carneiro estima que tenha sido escrito por volta de 1939; cf. CARNEIRO, 2004, p. 67.

33 O regime de Getúlio Vargas manteve uma política dúbia com o universo cultural brasileiro. Por um lado, exerceu a repressão, a espionagem, a prisão e a censura, procurando eliminar as narrativas daqueles que perturbavam a imagem oficial que se tentava construir. Ao mesmo tempo, fez concessões e aliança com alguns dos intelectuais mais destacados do país. A criminalização das manifestações políticas proletárias representava a faceta coercitiva de uma estratégia maior: havia também espaço para empreendimentos propositivos, que se traduziam no fomento a uma série de manifestações culturais consideradas adequadas. Em conjunto, faziam parte de um interesse ambicioso, de reelaborar a identidade nacional. Lasar Segall experimentaria os dois lados dessa política bicéfala. A aproximação entre intelectuais e o Estado getulista gerou uma grande quantidade de estudos que analisam a natureza dessas relações; considera-se neste texto em especial os escritos de PÉCAUT, Daniel. A geração dos anos 1920-40. In: PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1998 e LAFETÁ, João

que até então merecera desconfiança e monitoramento clandestino, acabaria sendo promovida por esse mesmo governo. Documentos do Arquivo Lasar Segall indicam que partiu do próprio artista a iniciativa de realizar uma exposição sob os auspícios do Ministério de Gustavo Capanema³⁴. No final do ano de 1941, Segall escreveu a Carlos Drummond de Andrade propondo uma exposição de seus trabalhos no Rio de Janeiro. A carta de Carlos Drummond de Andrade acenando positivamente para a iniciativa da exposição tardou, sendo redigida apenas em 7 de março de 1942. Informava que a mostra pretendida já estava acertada, e que deveria ocorrer ainda em maio de 1942³⁵.

Entre a proposta de Segall, em fins de 1941, e a resposta oficial do Ministério, aceitando acolher a exposição, fatos decisivos tinham se desenrolado, tornando insustentável a neutralidade tensa que o governo Vargas mantivera em relação ao conflito em andamento no mundo. Desde o final de 1941, quando os EUA declararam guerra ao Eixo, acordos comerciais e militares faziam o Brasil pender para o campo dos aliados. Em fevereiro de 1942, após o rompimento das relações diplomáticas com os países do Eixo, navios brasileiros foram torpedeados na costa do Atlântico, em ataques atribuídos a submarinos alemães. A ampla repercussão na imprensa provocou uma intensa mobilização da opinião pública, que levaria definitivamente ao alinhamento do Brasil com os países aliados e à declaração de guerra ao Eixo, em agosto de 1942. Ainda que os indícios apresentados não permitam articular de modo indiscutível o acolhimento da exposição de Segall a essa nova situação geopolítica, a aproximação entre o artista e o governo era bastante significativa em meio a esses acontecimentos. A exposição de Segall seria seguida por uma de Candi-

do Portinari, no mesmo Museu Nacional de Belas Artes, também patrocinada pelo Ministério de Gustavo Capanema. Tais eventos, que sinalizavam uma aproximação oficial do Governo com a estética modernista, tinham um significado político muito claro nesse momento; diversas outras exposições viriam a ocorrer nesse contexto de mobilização antifascista, até 1945. A arte moderna tinha neles um papel de destaque, simbolizando as correntes democráticas, progressistas e antifascistas³⁶.

A exposição de Segall marcaria um paroxismo na polarização que opunha modernistas e refratários. Nessa altura, o tom político da contenda tornou-se agudo. Essa exposição foi entendida pelos contemporâneos como parte dos esforços antifascistas. Pelos temas das obras, pela própria forma “modernista” da linguagem pictórica apresentada, a exposição foi vista como uma declaração de valores. Além disso, feita sob proteção oficial, demonstrava sintonia entre modernismo e Estado.

Essa percepção se apreende na própria reação dos elementos alinhados ao pensamento fascista, que logo após a inauguração da mostra iniciaram uma série de ataques pela imprensa, em violentas diatribes veiculadas pelo jornal *A Notícia*. Escudados, quase todos, sob pseudônimos, os críticos incorriam em retórica similar à dos nazistas na tentativa de desclassificar a arte moderna. Repisaram os argumentos de que seria uma vertente estética imoral, oriunda de morbidades psíquicas, daninha ao “espírito nacional”, criminoso, fruto de incapacidade técnica disfarçada em ousadia, parte de um plano de dominação comunista etc. Reapareceu nos textos o elemento antisemita, na referência constante e carregada de intenções escusas à origem judaica de Segall³⁷. A resposta, na forma de desagravos publicados pelos mais destacados intelectuais em atividade no Brasil, confirma o significado político da mostra.

“A arte política é passageira”

Lasar Segall sempre se declarou contrário a permitir que as tensões políticas ditassem a feição de suas obras. Já em 1923, fazia considerações sobre a relação ideal entre arte e política. Em carta a seu irmão Oscar, Segall

Luiz. 1930: *a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000. Para Helena Bomeny, essa associação foi possível graças à compreensão, por parte dos intelectuais progressistas em atividade naquela altura, de que a Revolução de 30 significava a possibilidade de renovação do país, pondo fim ao sistema oligárquico em vigência e, principalmente, aparelhando o Estado para a atuação em terrenos em que até então se omitira, como a Educação e a Cultura; cf. BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2001; p. 16-17.

34 O jornal *A Manhã* de 29 de abril de 1942 afirmava que o convite para a exposição viera do próprio ministro Gustavo Capanema; os documentos do ALS, no entanto, sugerem o contrário.

35 ALS02407. O Ministério tinha a intenção de realizar a exposição ainda em 1942; em duas ocasiões, Segall foi instado a definir a data e declarou publicamente que estrearia em setembro de 1942 (o jornal *A Manhã* de 29 de abril de 1942 até anunciou a exposição para essa data). No final, acabou decidindo que a exposição seria realizada em maio de 1943. Comunicado sobre a decisão, Drummond reitera a intenção de acolhimento do Ministério, afirmando que a exposição seria “recebida e estudada com toda a atenção que merece”; na mesma carta, prediz que o ano de 1943 “será por certo tão cheio de coisas grandes e terríveis, mas necessárias”; cf. ALS02450.

36 Sobre as exposições antifascistas no contexto da Segunda Guerra, ver o texto de Helouise Costa neste catálogo.

37 Sobre a campanha contra Segall no jornal *A Notícia*, ver o texto de Annateresa Fabris neste catálogo.

admoestava alguns de seus colegas demasiadamente empolgados com as perspectivas de mudança social em andamento na Alemanha. Segundo ele, permitiam que suas obras fossem contaminadas em excesso pelo “real”:

“Arte não é política, arte política é uma narrativa, é agitação, é tendência, é apenas um meio para um objetivo. Arte reside na concepção, e não na narrativa. [...] Aparecem artistas tendenciosos na Alemanha, alguns com grande êxito; eles são festejados e considerados importantes, também pelos operários. Tem isso algo a ver com arte? Não, porque na arte a criação, a forma, devem estar acima do conteúdo. O conteúdo é apenas estímulo, e deve inspirar a fatura de uma grande forma; deve-se observar apenas a forma, sem se deter no conteúdo. A arte política é passageira, perde-se na narrativa e merece ser observada apenas como um documento histórico de seu tempo”³⁸.

Mesmo assim, Segall jamais deixou de se manifestar politicamente em sua arte, ainda que preservasse, conforme seus princípios, a “arte pura”, ou seja, a “criação acima do conteúdo”. Em suas “discordâncias cordiais” com Kandinsky, Segall declarava-se incapaz de ser indiferente aos problemas do mundo, “[...] com os quais todos nós, querendo ou não, estamos estreitamente ligados e dos quais somos, infelizmente, como pessoas e como artistas, completamente dependentes”³⁹.

Em meio às fortes polarizações desse período, e diante das inomináveis violências que se testemunhava diariamente, Lasar Segall parece ter encontrado uma forma de manifestação política que não feria seus princípios estéticos em sua grande exposição de 1943. O modelo de atuação do artista foi captado pelo redator da revista *Diretrizes*, Dalcídio Jurandir, que entrevistou o pintor diante das obras expostas⁴⁰. Segall evitou comentar os ataques que recebia, e defendeu a atemporalidade de suas obras, mesmo diante de quadros que, conforme o redator, sugeriam uma relação imediata

com a situação vivida. Entre as obras expostas, o grande *Navio de emigrantes* era uma das que pareciam oferecer ligações muito evidentes com a situação mundial. Para o repórter,

“o quadro é profundamente social, traz um denso realismo tirado dos navios que traziam emigrantes da Europa. Um visitante que viera da África em terceira classe no meio de refugiados espanhóis, entre dezenas de mulheres que perderam os maridos, irmãos e pais na guerra civil desencadeada pelo fascismo na Espanha, declarou-nos que ali estava toda a exatidão da viagem que fez, a realidade era flagrante”.

Segall o queria atemporal. Declarou que a obra, concluída em 1941, tinha uma gênese longa. A ideia surgira em 1921: “Daí em diante o tema dominou-me inteiramente. Quantos estudos fiz. Desenhos, observações, viagens. Uma coisa eu lhe digo: esse quadro não corresponde a uma época, a um limitado drama social. Não há nenhuma intenção política imediata, nem fixa uma cena realista”⁴¹. Amálgama de intuições obtidas ao longo dos anos em suas observações, o quadro era para Segall um símbolo da esperança presente no instante incerto entre duas terras; não havia reportagem em seus quadros, afirmou ao jornalista. Mas isso não impedia leituras mais concretas, ligações com situações vividas recentemente.

Mesmo diante de *Pogrom*, quadro que exibia clara referência à perseguição aos judeus, empreendida naquele momento pelos nazistas, Segall defendia a atemporalidade:

“ ‘Pogrom’ é um acontecimento real. O que me toca, porém, na minha vida artística, é o essencial que posso tirar desse acontecimento. São coisas além do que vejo e apalpo. Nesse quadro vê-se, aliás, um acontecimento simbólico, desde as primeiras matanças de inocentes, sejam judeus ou não. Pode ser uma imediata acusação ao nazismo, mas nunca uma ilustração. Há aí um instante eterno”⁴².

“Guerra”, onde, segundo o jornalista, “se fixa um movimento histórico de destruição, a vontade de destruir revelada em cores e linhas, tudo sugerindo também

38 ALS00486, Carta de Lasar Segall (Berlim) para seu irmão Oscar Siegel (São Paulo), 19 de fevereiro de 1923. Arquivo Lasar Segall.

39 Apud D’HORTA, Vera. *Discordâncias cordiais: a correspondência entre Kandinsky e Segall*. Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas: IFC-Unicamp, 1994, p. 203-226; p. 205. Com essa afirmação, segundo Vera d’Horta, Segall emitia uma sutil admoestação à atitude de Kandinsky, que se declarava capaz de isolar-se do mundo em seu ateliê, “considerando os problemas da arte como mais importantes do que os fatos do mundo”.

40 “Segall, a arte pura e o homem do povo”, reportagem de Dalcídio Jurandir, revista *Diretrizes*, ano IV, n. 154, 10/6/1943, p. 6-7.

41 Idem, p. 6.

42 Idem, p. 7.

o nosso protesto e a nossa revolta”, é igualmente tratado por Segall como um elemento pleno em si mesmo, independente de qualquer citação à realidade exterior: “Ali não se pode encontrar uma cópia, uma fotografia, mas uma criação. [...] O que há são formas equilibradas dentro de uma composição”⁴³.

A insistência de Segall no caráter atemporal de suas obras era coerente com seu pensamento sobre arte. Por mais que insistisse na “forma acima do conteúdo”, e que negasse a citação às situações que o cercavam mesmo nos quadros em que isso parecia mais evidente, a exposição de 1943 foi efetivamente política. Segall parece ter alcançado o significado político sem abrir mão de seus princípios estéticos. Na opinião de Dalcídio Jurandir, Segall teria conseguido “incluir o imediato, aceitar os problemas objetivos, dominá-los, dar-lhes a grandeza de uma verdadeira obra de arte”.

Afinal, a observação da trajetória de Lasar Segall aponta que a “vitória” do modernismo foi seguida por uma reescrita da sua trajetória, realizada pelos próprios vencedores. Nessa narrativa triunfante, minimizou-se a importância dos opositores, ao ponto de criar a impressão de que eles eram uma minoria retrógrada em meio a um mar de aclamações. O caso de Lasar Segall, no entanto, parece indicar que o caminho foi muito mais árduo e prolongado.

A EXPOSIÇÃO DE 1943: SEGALL E A CAMPANHA DE A NOTÍCIA⁴⁴

ANNATERESA FABRIS

Se Mário de Andrade, em 1924, havia encontrado no expressionismo de Lasar Segall a argumentação que lhe permitia construir um modelo de arte nacional e moderna, não será nesses termos que a contribuição do artista será analisada pelo jornal carioca *A Notícia* dezenove anos mais tarde, por ocasião da mostra patrocinada pelo Ministério da Educação e Saúde. A “obra de relação” vislumbrada por Andrade na poética do artista russo representava a possibilidade de unificar num movimento simultâneo duas instâncias antitéticas nas formulações modernas europeias, porém, congeniais à proposta do modernismo brasileiro – atualidade e nação. Obra de relação é aquela que não se abstrai de todo “do homem que a realiza”, que “participa da contingência humana”, que se liga com a existência e que é dotada de um sentido moral. Segall permitia que Andrade tomasse posição contra o realismo oitocentista, sem por isso aderir àquela desnaturalização do referente exterior que se insinuava nas duas tendências modernas mais discutidas no Brasil, futurismo e cubismo:

Para ele o mundo exterior existe, mas converge para o interior do ser racional, onde se recria como um motivo de expressão. Perde pois a vagueza analítica e adquire uma significação altamente universal de síntese, ao mesmo tempo que se enriquece com o lirismo original do indivíduo. [...] Segall não antepõe a teoria à sensibilidade. Sua obra é vibrante. Clama, geme, chora, ri. Possante. Menos tendenciosa, é inconfundível. Apesar de personalíssima, fecunda⁴⁵.

Segall oferece a Andrade a possibilidade de elaborar o conceito de “arte interessada”, de uma arte não artística, mas capaz de desempenhar uma função “social, religiosa, sexual, nacional”, uma vez que o expressionismo ao qual se filiava pressupunha uma tomada de posição engajada em relação à realidade. Embora posteriormen-

43 A obra “Guerra” atualmente se encontra no acervo do Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

44 Publicado originalmente, sob o título de “Arte moderna e identidade nacional: o caso Segall”, em: KERN, Arno Alvarez (Org.). *Sociedades ibero-americanas: reflexões e pesquisas recentes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000. O ensaio foi revisto e ampliado para a presente edição.

45 ANDRADE, Mário de. Pintura – Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Fuenarte/Inap, 1982, p. 18.

te o crítico venha a atribuir a Candido Portinari o papel de artista que melhor encarna seu projeto de uma estética nacional, sua leitura inicial da contribuição de Segall à arte brasileira acaba, de certa forma, sendo esposada pela intelectualidade modernista, como comprovam as respostas à campanha de *A Notícia*.

A campanha do jornal carioca articula-se em dois eixos paradigmáticos: a negação de Segall como artista brasileiro e a associação de sua poética com aquela arte degenerada que o nazismo havia transformado em parâmetro de expressão antinacional. Sistemáticamente, o artista é definido “russo naturalizado brasileiro”, “russo branco naturalizado brasileiro”, “pintor russo”, “o russo Segall”, para tornar evidente um rechaço que culmina na seguinte afirmação:

Realmente parece um desaforo vir um estrangeiro da sua terra não importa que esteja aqui há muitos anos e a pretexto de fazer arte, invadir o Museu Nacional de Belas-Artes, com uma obra que nada tem de interessante, que é mal feita, primitiva, sem desenho, sem cor, sem alma, e que nos assuntos prima pela “procura” (é o termo da gíria dos modernistas) da porcaria, como um autêntico “vira-lata”...⁴⁶.

A argumentação nacionalista apresenta vários dobramentos. A crítica ao alto custo da exposição, orçada em duzentos mil cruzeiros, é acompanhada pela denúncia do estado de abandono em que se encontrava o Museu Nacional de Belas-Artes e do tratamento diferenciado oferecido a Segall e a legítimos artistas brasileiros. Se a exposição de Segall havia ocasionado o fechamento antecipado da mostra de Helios Seelinger, “para servir os interesses do artista privilegiado!”, não menos grave era o tratamento reservado a Pedro Américo, “o pintor de glórias militares brasileiras”. Não se tratava apenas de apontar para a concessão de espaços hierarquicamente diferenciados. O escândalo ia além, abarcando o horário de visitação das duas exposições que ocupavam ao mesmo tempo o mais importante museu nacional: das 14 às 19, a de Segall; das 11 às 17, a de Pedro Américo. Embora prejudicada em termos de horário, a mostra do artista paraibano despertava o interesse dos brasileiros “dignos e de gosto”, ao passo que a de Segall acolhia visitantes “quase todos da Bessarábia

46 CAMARAGIBE, Valério. Os “vira-lata” da pintura.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 21 maio 1943.

e Odessa” e poucos originários do Brasil⁴⁷.

Pedro Américo não é o único artista nacional a ser contraposto a Segall. *A Notícia* não deixa de assinalar a presença de artistas modernos brasileiros, cuja superioridade seria patente: Portinari e Alberto Guignard, por exemplo, “têm talento, e, se pintam mal, sabem o que estão fazendo”. Portinari, aliás, será usado como contraponto em vários momentos, tanto em termos estéticos, quanto em termos estratégicos. Embora modernista, Portinari “não brinca com os seus autênticos retratos” e é superior a Segall porque conhece bem todas as regras do *métier*. Traçando um contraponto entre o artista dos “fantasmas” e o artista dos retratos, Tristão Ribas não deixa de lamentar que “uma inteligência como a do Sr. Candido Portinari se gaste nessas práticas, porque ele não tem necessidade de fingir de maluco para ser tomado a sério pelos seus contemporâneos”. A exposição individual realizada pelo artista de Brodósqui no mesmo museu que havia hospedado a de Segall é igualmente utilizada pelo jornal como elemento determinante a corroborar a justeza de sua campanha:

Portinari, brasileiro nato, de boa tempera, e moderno na acepção mais rasgada do termo, não obteve o “patrocínio” do Ministério da Educação⁴⁸.

E, no entanto, é modernista...

E como modernista é de muito superior ao tal do Sr. Lasar Segall, porque Candido Portinari é artista, apesar de tudo.

Mas... eis um “mas” atrapalhando... Portinari é brasileiro nato... não precisa de proteções oficiais, que se reservam, com todos os rapapés e as mesuras, aos estrangeiros, numa hospitalidade tupiniquim, que põe tudo o que é forasteiro dez pontos acima do que é indígena⁴⁹.

47 O russo naturalizado está com sorte.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13 maio 1943; Privilégio insustentável. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1943. Do livro de assinaturas consta que mais de doze mil pessoas visitaram a exposição de Segall durante as três semanas de apresentação. Cf. Homenagem a Lasar Segall. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 63, maio 1943, s.p. Ver também: NUNES, Osório. Uma exposição agita o Rio. *Folha da Noite*, São Paulo, 12 jun. 1943.

48 Num breve espaço de tempo, Portinari havia realizado duas exposições no Museu Nacional de Belas-Artes: em 1939, com o patrocínio do Ministério da Educação e Saúde, apresenta 269 obras, tendo o catálogo prefaciado por Manuel Bandeira e Mário de Andrade; em 1943, apresenta 168 obras. Na ocasião é lançado um álbum, que contém uma seleção das principais críticas publicadas no exterior.

49 A.B.C. A decepcionante exposição de Lazar Segall, no Museu Nacional de Belas Artes. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19 maio 1943; Picasso e a pintura maluca. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 maio 1943; RIBAS, Tristão. O homem que ficou nu no meio da rua.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1943; A.B.C. A exposição de Portinari. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1943. Outro artista brasileiro contraposto a Segall é Presciliano Silva, resgatado da pecha de só apresentar cópias fotográficas em seus quadros. Ver LAGE, Cypriano. “Malasartes”.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1943.

O fato de Portinari ser o artista que, naquele momento, detinha uma encomenda oficial como a do ciclo de afrescos do próprio Ministério da Educação e Saúde parece não ter qualquer importância para *A Notícia*, movida pelo afã de denunciar a atitude discricionária de Gustavo Capanema em relação à expressão nacional. Isso torna-se patente na carta que lhe dirige Augusto de Lima Júnior, na qual Capanema é apresentado como um instrumento dos modernistas e, portanto, esquecido dos deveres de seu cargo. Caberia ao Ministério da Educação “dar à nacionalidade uma estrutura moral, uma consciência coletiva nítida e característica, capaz de atenuar as diferenciações próprias às comunidades humanas, com o denominador de uma cultura, fundada na tradição e nas determinantes históricas”, além de “difundir e incutir na consciência coletiva os sentimentos que criaram a civilização que nos construiu e organizou, fortalecendo-os contra as erosões alienígenas e as infiltrações dissolventes da autodecomposição”. Autodecomposição que caracterizaria justamente a obra de Segall, comparada por Lima Júnior com os grafitos anônimos presentes nos muros de Belo Horizonte e Ouro Preto e “nas paredes dos mictórios públicos do Rio de Janeiro”. Perfeito representante do modernismo –“o *tapis roulant* da incultura, do mínimo esforço”–, Segall teria se valido de uma tática específica: chamar a atenção “pelo escândalo, pelo sujo, pelo primitivo, pelo feio”⁵⁰. Numa manifestação posterior, Lima Júnior atribuiria motivação política à mostra de Segall:

Não sou contra ninguém. Sou a favor do Brasil “brasileiro”, dentro de suas tradições que representam quatrocentos anos de sacrifícios e heroísmos. Compreendo agora que a exposição Segall, com os reclames que teve, com o excepcional ambiente que se lhe preparou, num desequilibrado contraste com a do nosso Pedro Américo, tinha objetivos políticos. Muita gente, aliás, já desconfiava disso. Eu agora tenho a certeza⁵¹.

Embora Lima Júnior não seja explícito em suas acusações, o paralelo com Pedro Américo permite levantar a hipótese de que os objetivos políticos da exposição Segall deveriam ser buscados na representação que

o artista fazia de um tema como a guerra. Isso estaria acontecendo logo no momento em que a opinião pública do país estava sendo mobilizada pela ideia da união nacional, que deveria seguir-se à declaração do estado de guerra contra as nações do Eixo, em 22 de agosto de 1942. Dois artigos de *A Notícia* oferecem argumentos para a hipótese proposta. Cypriano Lage escreve:

Não é possível que a guerra encontre todo o seu simbolismo, toda a sua grandeza épica, toda a sua expressão representativa naquela figura de Segall, onde se vê um corpo sem cabeça, o sangue a jorrar do pescoço decepado, uma perna arrancada e um braço esfacelado. A guerra tem, mais alto que essa carnificina, qualquer coisa de sublime, tem a Glória, tem o Heroísmo...⁵².

Carlos Maul não é menos incisivo em sua argumentação, ao qualificar de antimilitarista o quadro de Segall, cujo tema não só traria desestímulo e desencorajamento como seria “fonte de pavor”. Embora a guerra não devesse ser encorajada, não se poderia, porém, naquele momento “tolerar sem protesto a apresentação de motivos ‘artísticos’ capazes de gerar o horror à guerra”⁵³.

No artigo de Maul há uma resposta implícita a um escrito de Moacir Werneck de Castro, intitulado “A quinta-coluna cultural”. Werneck de Castro, que era redator da *Revista Acadêmica* e de *Diretrizes*, havia detectado nos ataques que estavam sendo desfechados contra Segall (e Erico Verissimo) um atentado contra a liberdade de criação artística a pretexto de defender a “legítima tradição”. Vendo no pintor lituano a “vítima de uma fracassada tentativa de provocação”, o jornalista inverte a situação criada por *A Notícia*, ao escrever:

O nó da questão não pode ser cortado com sofismas e se resume nisto: os escritores e artistas modernos é que marcham na vanguarda criadora daquela “mentalidade de guerra” que governo e povo reclamam [...]. O seu esforço se comprova dia a dia, através de livros, artigos, quadros, cartazes, conferências, etc. A sabotagem dessa atividade é a primeira ideia que ocorreria a um representante do Dr. Goebbels que pudesse agir no nosso meio

⁵⁰ Carta ao Ministro da Educação (escrita por Augusto de Lima Júnior). *A Notícia*, Rio de Janeiro, 27 maio 1943.

⁵¹ LIMA JÚNIOR, Augusto de. Objetivos políticos de uma exposição. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1943.

⁵² LAGE, Cypriano. Op. cit. No livro que dedica a Lasar Segall, Cláudia Valladão de Matos comete um lapso, ao conferir a data de 10 de maio ao artigo de Lage, cujos dados bibliográficos não são fornecidos ao leitor. Ver: MATOS, Cláudia Valladão. *Lasar Segall*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 165, nota 52.

⁵³ MAUL, Carlos. Pintura arte e pintura política... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1943. O quadro ao qual os artigos fazem referência é *Guerra* (1942), que integra o acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand (MASP).

intelectual e promover agitação pela imprensa. Se os autores da sabotagem não representassem o Dr. Goebbels, tanto melhor. Mas o seu trabalho não deixa de revestir-se das mesmas características [...], do mesmo espírito de discórdia e confusão⁵⁴.

Maul é igualmente enfático em sua resposta:

se pensar no sossego do Brasil, se cuidar do seu armamento moral e material, se atacar os germes de dissolução que se infiltram na sua sociedade com manhas e artifícios, se apoiar os atos do governo na sua obra ciclópica de preservação da Pátria-território e da Pátria-sentimento é ação de quinta-colunismo, bendita essa quinta-coluna da ordem e da moralidade que se levanta contra as manobras equívocas do cavalo de Tróia...⁵⁵.

Ao criar uma equação perfeita entre a origem estrangeira de Segall e sua adesão à estética moderna, *A Notícia* lança mão de argumentos que haviam sido veiculados alguns anos antes por Raul Machado, juiz do Tribunal de Segurança Nacional, por meio de um opúsculo publicado pela Imprensa Militar. Integrado por três textos – “A insídia comunista nas letras e nas artes do Brasil”, “A falsa ‘arte moderna’” e “A arte moderna – Instrumento de propaganda bolchevista” –, o opúsculo de Machado representa uma clara tomada de posição contra a “perversão das forças vivas e puras do sentimento, tornadas uma das armas secretas do plano de desagregação nacional”, implícita na atitude modernista, a ser neutralizada por “um sistema preventivo de profilaxia moral, intelectual e política”, por uma contrapropaganda capaz de comprovar “a invasão do organismo nacional pelas bactérias insidiosas do comunismo”. Partindo de uma definição de arte alicerçada na clareza, na beleza e no sentimento, Machado confere às manifestações modernas caracteres tão somente negativos, facilmente assimiláveis pelas “forças ocultas do comunismo, que estão sempre presentes a explorar em proveito próprio todo e qualquer elemento favorável à desagregação social”. Esquecido de que a arte defendida pelos comunistas era de caráter afirmativo, em nada diferente daquela propugnada por ele, o juiz atribui ao universalismo da

expressão moderna a desagregação do princípio da nacionalidade. Além disso, estabelece outras (falsas) equivalências entre arte moderna e comunismo, ao conferir à primeira uma destinação proletária – totalmente fora de seu horizonte – e ao transformar o interesse pelo primitivo num instrumento de propaganda, graças ao qual se inculcaria no público o gosto pelo “monstruoso” e pelo “grosseiro” como etapa necessária ao “preparo da alma para o acolhimento da doutrina materialista”⁵⁶.

Os argumentos de Machado repontam em vários artigos de *A Notícia*, que estabelecem um elo direto entre Segall e o comunismo a partir do tratamento deformador dado a temas como a família e a maternidade, e da preferência manifesta por uma realidade degradada como a prostituição. Obras como *Maternidade*, *Família* e *Figura de mãe* seriam guiadas, na visão de Tristão Ribas, pela vontade declarada de “amesquinhar sentimentos respeitáveis e elevados”. Algumas obras que integrarão o álbum *Mangue* (1943) são o alvo privilegiado da campanha do jornal carioca, por representarem “cenas deprimentes da zona que o Chefe de Polícia limpou para bem da higiene e da moralidade dos nossos costumes”. As gravuras de *Mangue* não apresentavam apenas “características de pura obscenidade na forma e na intenção”. O perigo aparentado por elas era eminentemente político, como sublinha Ribas:

Aí o Sr. Segall gravou cenas grosseiras de um bairro de meretrício, algumas delas tão ao vivo que não seria possível nem razoável reproduzi-las sem ofensa ao pundonor do público. Por que tudo isso? Por que essa teimosia em querer forçar o país a aceitar o que outros povos repeliram, o que foi causa de ruína em outras terras, e por que esse “tantan” de propaganda em torno do Sr. Segall, logo depois das tímidas e pálidas comemorações do centenário de Pedro Américo, esse sim um dos maiores pintores do mundo no século XIX, e que ainda neste século não encontrou quem o igualasse?⁵⁷.

54 CASTRO, Moacir Werneck de. A quinta-coluna cultural. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 maio 1943. Ver também a entrevista de Werneck de Castro publicada em AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 111-112.

55 MAUL, Carlos. Op. cit.

56 MACHADO, Raul. *A insídia comunista nas letras e nas artes do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1941, p. 5, 7, 10-12. O primeiro texto do juiz, que dá título ao opúsculo, havia sido publicado pelo jornal *A Noite* em 11 de novembro de 1940. Pelo teor de suas denúncias, que não poupavam nenhum ramo das atividades artísticas, a carta aberta a José Getúlio Monteiro Júnior é impressa pelo Ministério da Guerra em 25 mil exemplares, distribuídos por ocasião da inauguração do Mausoléu aos mortos da intentona comunista, em 27 de novembro de 1940. De autoria de Humberto Cozzo, o Mausoléu da Praia Vermelha, sobretudo nas figuras laterais dos soldados, exhibe traços de um realismo estilizado, típico do estilo oficial dos países democráticos e da União Soviética.

57 RIBAS, Tristão. Foi assim que a França apodreceu.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 18 maio 1943; CAMARAGIBE, Valério. Op. cit.

Em que consistia o “perigo Segall”? Na “procura do hediondo”, na “caça ao monstruoso, ao teratológico”, na “fixação do que há de repulsivo, de feio, de torto, de sujo na humanidade”, de que sua poética seria portadora. Na demonstração de que “o cabotinismo, a dobrez e os grupelhos favorecem o êxito”, desmerecendo o empenho dos verdadeiros artistas. Na possibilidade de “uma utilização política das artes plásticas”, postulada pelos defensores do internacionalismo modernista, a serviço de uma única causa: “fixar na tela as deformidades da natureza, os abortos, o feio, o corrompido, o desagradável aos olhos”⁵⁸. São argumentos que retomam pontualmente os termos do opúsculo de Machado, entrevistado pelo jornal a fim de reafirmar sua visão da arte moderna como expressão infantil, como “sintoma alarmante de desordem do espírito”. A ela só caberiam medidas terapêuticas ou a intervenção da autoridade policial nos casos de manifesta “propaganda política subversiva”⁵⁹. Usar as imagens do Lazareto e da Santa Casa, lembrar a inclusão de uma obra de Segall na exposição *Arte degenerada*, organizada em Munique em julho de 1937⁶⁰, qualificá-lo como “artista judeu”⁶¹, tudo isso faz parte de uma única estratégia: rechaçar o perigo inerente à arte moderna, da qual o pintor lituano era um representante legítimo não apenas em virtude de seu léxico, mas sobretudo por sua condição de estrangeiro.

A imagem da quinta-coluna evocada por Werneck de Castro reaparece em algumas defesas de Segall e da arte moderna em geral, demonstrando que a campanha de *A Notícia* havia despertado no meio intelectual brasileiro a consciência da necessidade de uma tomada de posição politicamente qualificada. A convite da ala modernista da Escola Nacional de Belas-Artes, Aníbal Machado profere, em 5 de junho, a conferência “Arte moderna e arte degenerada”, na qual não destaca apenas os aspectos artísticos da poética de Segall – sobretudo seu componente humanista –, bem como rechaça ener-

58 RIBAS, Tristão. Foi assim que a França apodreceu.... Op. cit.; Carta ao Ministro da Educação (escrita por Augusto de Lima Júnior). Op. cit.; MAUL, Carlos. Op. cit. A acusação de que os defensores da arte moderna constituíam uma igreja é rejeitada por Osório Borba no artigo “Divagações em torno dum velho assunto” (*Unidade*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 64, jul. 1943, p. 32).

59 Em torno das exposições de arte moderna. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1943.

60 Na realidade, são incluídas cinco obras de Segall na mostra, entre as quais *Eternos caminantes* (1919). Cf. CAIRES, Daniel Rincon. Lasar Segall e a perseguição ao modernismo: arte degenerada no Brasil e Alemanha. Disponível em: <[www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1501677471_ARQUIVO_Lasar-Segalle](http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1501677471_ARQUIVO_Lasar-Segalle_apereguicaoao modernismoartedegeneradanobrasilealemanha.pdf) > aperseguicaoao modernismoartedegeneradanobrasilealemanha.pdf>. Acesso em: 20 out. 2017.

61 Carta ao Ministro da Educação (escrita por Augusto de Lima Júnior). Op. cit.; CONSELHEIRO, Antônio. Arte e doenças tropicais.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1943; LAGE, Cypriano. Op. cit.

gicamente os ataques do jornal carioca. Machado é bem claro em sua postura perante a campanha de *A Notícia*:

Com espanto de todos [...] tentou-se, em nome de uma moral farisaica, enxergar nalgumas gravuras perdidas na massa enorme de suas criações pictóricas, versando um tema que solicitou episodicamente o lápis de quase totalidade dos grandes artistas do mundo, tentou-se enxergar, dizia, um atentado aos bons costumes e uma insinuação subversiva.

O atentado não foi do artista; foi dos maus costumes que ele fixou de passagem, como uma ferida que se precisa curar. Procurou-se mesmo desviar o sentido cultural dessa exposição, fazendo-se o mais hipócrita dos apelos ao Ministério da Educação, como se o Ministério, empenhado em incentivar a arte moderna nos diversos domínios em que se vem manifestando no Brasil, a começar pelo da arquitetura, estivesse selecionando os trabalhos de nossos artistas com a ponta da espada de Goering. [...] Na verdade, compreendeu-se logo que essa vergonhosa agitação não é contra Segall [...]. É contra a arte moderna. Uma forma de obscurantismo. [...]

A arte ocidental entrou em colapso provisório. Os artistas da América, mais que nunca, devem e precisam abrir livremente os olhos, olhos agora mais espantados do que extasiados, diante da vida, para fixar as formas de um mundo que se acaba e as de um outro que vem amanehecendo por aí.

Agradecemos a Segall o que a sua arte trouxe como lição de simpatia humana e de poesia⁶².

O primeiro intelectual a pronunciar-se sobre o “caso Segall” parece ter sido Jorge Amado. Três dias depois do início da campanha de *A Notícia* (13 de maio), o escritor publica um artigo intensamente engajado desde o título, “Um pintor antifascista” (*O Imparcial*). Segall não é definido apenas um artista “social e antinazista”, mas é considerado, ao lado de José Pancetti e Cícero Dias, “a trilogia mais alta da nossa pintura”, sem ter abdicado de seu caráter judeu. A maior contribuição de Segall para a arte brasileira é situada por Amado no âmbito da pintura paulista, para a qual teria trazido uma cor própria, “em tons menos violentos que os que marcam e caracterizam a pintura dos cariocas”⁶³. No número especial que a

62 MACHADO, Aníbal. A arte de Lasar Segall. In: *Parque de diversões*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Florianópolis: Editora UFSC, 1994, p. 183-184. A conferência é publicada pela revista carioca *Rumo* no terceiro trimestre de 1943.

63 AMADO, Jorge. Um pintor antifascista. In: MILLER, Álvaro et al. Op. cit., p. 42-

Revista Acadêmica dedica ao pintor, em junho de 1944, Amado publica um novo artigo sobre o episódio, de tom ainda mais militante. Segall converte-se em exemplo paradigmático de resistência contra a fascistização e a burocratização da cultura brasileira, empreendida pela quinta-coluna:

Sua exposição, exposição de uma trincheira desde onde a liberdade lutou contra o fascismo, foi mais uma vez assaltada pelas bestas que obedecem aos cânones artísticos de Berlim oprimida. Que importa! A reação, o fascismo, o obscurantismo, só podem vencer pequenos homens e pequenos artistas. Os grandes saem maiores ainda das lutas e dos ataques violentos. Como certas cidades desta guerra, como a cidade de Stalingrado.

Lasar Segall já hoje é um símbolo. Símbolo da dignidade e da irredutibilidade da arte brasileira!⁶⁴.

Vinícius de Moraes (*A Manhã*, 2 de junho) e José Lins do Rego (*Folha da Noite*, 10 de junho) manifestam-se igualmente a favor de Segall. O poeta, ao chamar a atenção sobre “a má-fé dos caluniadores” do pintor, não deixa de sublinhar os aspectos mais deletérios da campanha de *A Notícia*, associados à propaganda nazista. Segall era um artista que “tinha servido fielmente ao Brasil”: acusá-lo de ser estrangeiro era um falso argumento. Argumento que Moraes reporta a um quadro preciso, no qual se aglutinam todos os adjetivos pejorativos usados pelo jornal numa campanha que, de forma indireta, tinha outro alvo em Gustavo Capanema⁶⁵. Lins do Rego, por sua vez, desmonta os argumentos “estéticos” mobilizados pelos críticos de Segall para transformá-los em atitudes políticas de indubitável derivação:

Os puristas das linhas, os chamados clássicos não eram nem clássicos, nem estavam se importando com o desenho, a cor, os volumes. [...] Saudosistas do tronco aproveitaram o pintor para uma demonstração de força, Segall pintava com cores sombrias, logo Segall era um doente, um mórbido, Segall pintava com cores vivas, logo Segall era um elemento de rebeldia, que tramava contra a ordem, que pretendia acabar com Deus, com a pátria, com a família. [...] Mais uma vez, fingindo servir ao Brasil,

esta gente serve às suas paixões políticas⁶⁶.

O paralelismo entre a atitude de *A Notícia* e a política cultural nazista, sublinhado pelos defensores de Segall no calor da hora, não tem merecido o devido aprofundamento da historiografia hodierna. Aracy Amaral, em *Arte para quê?*, apesar de intitular o tópico específico de seu terceiro capítulo “A importância da polêmica da exposição Segall”, limita-se a enunciar as posturas de Werneck de Castro e Dalcídio Jurandir, sem entrar em considerações ulteriores. Cláudia Valladão de Mattos, por sua vez, aborda a exposição de 1943 por um prisma peculiar, no qual o que ganha destaque é o efeito que a campanha de *A Notícia* teve na consolidação da imagem do pintor como artista brasileiro e como gênio. O caráter político da polêmica é relegado a uma nota de rodapé, na qual a tomada de posição de Maul é associada aos “ataques correntes feitos ao modernismo durante as décadas de ascensão e poder do regime nazista na Alemanha”⁶⁷.

A associação da arte moderna com manifestações teratológicas e agitação política não é exclusiva do nazismo, devendo ser reportada inicialmente a algumas reações suscitadas pelo impressionismo⁶⁸ e a uma figura como Max Nordau, autor de *Degeneração* (1892)⁶⁹,

66 REGO, José Lins do. Arte e política. In: MILLER, Álvaro et al. Op. cit., p. 48-49.

67 AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 111-113; MATTOS, Cláudia Valladão de. Op. cit., p. 66-72, 165, nota 51.

68 Embora não nomeada, a ideia de decadência é associada ao impressionismo por uma crítica e um público que acreditavam nos valores da arte tradicional, recusando, por isso, qualquer novidade. A maior parte da crítica usa um tom zombeteiro para desqualificar a pintura impressionista, chegando, em certos momentos, a estabelecer um paralelo entre os “intransigentes da arte” e os “intransigentes da política” e a nova estética e o “barbarismo”. Alguns críticos não hesitam em usar termos médicos para referir-se aos “desacertos” dos pintores impressionistas. Em 1875, Albert Wolff lança mão das ideias de “demência” e “desvio”, comparando CamillePissarro com os internos do hospital psiquiátrico de Ville-Évrard e os “pensionistas” do doutor ÉmileBlanche. A ideia de “demência” é reproposta por Georges Maillard, sendo seguida pela de “espíritos quiméricos”, enunciada por Paul Mantz (1877). Outro diagnóstico aplicado aos pintores impressionistas é o da “anomalia da visão”. Em 1880, Mantz faz referência a uma “perturbação física do olho”. Dois anos mais tarde, Henry Havard afirma que os discípulos de Édouard Manet sofrem de “daltonismo”, já que cada um “vê a natureza com uma certa cor”. Cf. LETHÈVE, Jacques. *Impressionistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Armand Colin, 1959, p. 77, 79-80, 84-85, 107, 111, 122.

69 De origem latina, o termo “degeneração” refere-se à perda de uma qualidade possuída no passado ou típica da “espécie” (animal, povo, classe social, profissão) à qual pertence o indivíduo. A questão foi amplamente estudada no século XIX pelos representantes do darwinismo social e da fisiopatologia positivista. Inspirado na bibliografia contemporânea – sobretudo Cesare Lombroso, a quem o livro é dedicado, e Bénédicte Augustin Morel, autor de *Traité des dégenerescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* (1857) –, Nordau distingue-se de seus antecessores por aplicar o conceito à arte e à literatura. Defensor de uma visão clássica da cultura, o autor considera “degenerados” os criadores de manifestações artísticas derivadas de “loucura moral, imbecilidade e demência mais ou menos acentuada”. As raízes desse estado de coisas são buscadas nas transformações trazidas pela Revolução Industrial, que haviam produzido uma sociedade profundamente afetada pela doença, cuja etiologia é destrinchada em oito categorias: intoxicação social; influência deletéria das grandes cidades; exaus-

43.

64 AMADO, Jorge. A trincheira Segall. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, ano X, n.64, jun. 1944, p. 46.

65 MORAES, Vinícius de. Em torno da exposição de Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro et al. Op. cit., p. 46.

um livro que fornece não poucos elementos à campanha sistemática empreendida pelo regime de Hitler a partir de 1933. O nazismo nada mais faz do que sistematizar a campanha antimoderna, que ganhará foros de confronto legítimo entre dois sistemas antitéticos em 1937, graças à organização simultânea em Munique da *Primeira grande exposição de arte alemã* e de *Arte degenerada*. Não é por acaso que as duas manifestações são realizadas ao mesmo tempo, pois o ano de 1937 marca o início da entronização da arte alemã, à qual é contraposto seu reverso especular, numa evidente demonstração de que a “luta pela arte moderna” e a “luta pela arte” – ativas no período de Weimar – tinham terminado com a imposição de um modelo único.

O que é arte nacional-socialista? É aquela que serve ao desenvolvimento da comunidade, por ser “a reprodução mais incorrupta e mais direta da vida espiritual de um povo”. Não poderia manifestar sintomas de decadência: era sua função exercer a maior influência direta na população, devendo delinear “uma imagem real da

tão da raça atual; dispêndio extraordinário das forças orgânicas; incremento do progresso; aumento dos delitos, do delírio e dos suicídios; violência política (no caso da França); regressão para o passado no campo da cultura. Os artistas degenerados e histéricos do final do século XIX possuem um conjunto de características psicológicas alicerçadas na fisiologia: depressão, exaltação mórbida, falta do senso da moral e do direito, egoísmo, impulsividade, emotividade, pessimismo, abulia, devaneio e misticismo, entre outras. No campo das artes visuais, Nordau concentra sua atenção nos artistas que se distinguem pela tendência a pôr em xeque a visão cromática “normal” por meio da exaltação das cores (impressionistas, pontilhistas, Albert Besnard) ou por seu esmaecimento (Pierre Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Alfred Roll, seguidores de Manet e arcaicos). Seu caso inscreve-se no estudo dos distúrbios visuais levado a cabo pela escola de Jean-Martin Charcot. Esta demonstrou a existência de algum grau de insensibilidade óptica na retina da maior parte dos histéricos, cujo resultado pode ser a preferência por cores pálidas (Chavannes) e depressivas como o roxo (escola de Manet) ou, ao contrário, por um cromatismo vibrante como o de Besnard. Seu interesse pelo amarelo e pelo azul pode ser reportado à ambliopia histórica; o vermelho, por sua vez, remete a um efeito dinâmico, que produz uma sensação de prazer no espectador. Portadores de um senso de cansaço e exaustão, os pintores histéricos e neurastênicos não dão nenhuma importância ao tema nem se inspiram na natureza, fazendo brotar suas obras de “uma ideia interior, de um estado nervoso”. Outro grupo de artistas degenerados é representado pelos pré-rafaelitas, criticados por seu misticismo, pela indiferença em relação à forma e ao desenho, pela tendência à literatura, pelo interesse pela rigidez dos primitivos, pela reprodução fiel de todos os aspectos da natureza e dos acessórios, pela expressão de emoções por meio de símbolos obscuros e de alusões misteriosas, que nada têm a ver com o que Nordau considera fundamental numa obra pictórica: a reprodução da realidade visível. O autor acredita que essa situação é passageira, pois não abarca a maior parte das classes sociais, que continuam a encontrar um gozo puro nas “antigas formas da arte e da poesia”. A minoria que aprecia tais formas de arte desaparecerá no século XX de duas maneiras. Os casos mais graves deverão ser abandonados à própria sorte e se extinguirão por si. Os “seduzidos” podem ser convencidos de que a diretriz estética na moda é resultado da doença mental dos degenerados e dos histéricos, que os induziram ao erro. Cf. NORDAU, Max. *Degenerazione*. Milano-Torino-Roma: Fratelli Bocca, 1913. Sobre o conceito de degeneração no século XIX, ver: PALANO, Damiano. *Il potere della moltitudine: l'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica*. Milano: Vita e Pensiero, 2002; DALL'ORTO, Giovanni. Il concetto di degenerazione nel pensiero borghese dell'Ottocento. Disponível em: <www.fondazioneandropenna.it/SodomaDue/207GIOVANNIDALLORTOCritica.pdf>. Acesso em: 12 out. 2017; CAIRES, Daniel Rincon. *Arte degenerada – A crítica de arte científica de Max Nordau*. Disponível em: <www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467951240_ARQUIVO_AcriticadeartecientificadeMaxNordau.pdf>. Acesso em: 12 out. 2017.

vida espiritual e das características inatas de um povo”. Por isso, deveria propagar os ideais do sublime e do belo, ou seja, do natural e do sadio, ao ter como norma a clareza e a verdade⁷⁰. Emanação do povo, a arte só poderia ser permanente, eterna. A essa concepção, que fazia da expressão artística o instrumento propagador da saúde no povo, opunha-se a arte moderna, destituída de fundamentos nacionais e sujeita ao fenômeno da moda. É nesse quadro de referências que se inscreve a percepção da arte moderna como manifestação patológica, fruto de criminosos mercedores de internação no cárcere ou no manicômio. Entre esses criminosos a ideologia nazista concede primazia aos “judeus-bolchevistas”, interessados em tornar “inseguras e instáveis as nações civilizadas”⁷¹.

Em que consistia o perigo “judaico-bolchevista”? Os judeus, por seu internacionalismo, por seu apego ao dinheiro e por serem profundamente viciosos, são apresentados como agentes da negação, além de não possuírem qualquer senso artístico. Dominando a imprensa e contando com o auxílio da crítica especializada, tinham conseguido, em pouco tempo, impor uma concepção internacional de arte e conferir dignidade a manifestações destituída de qualquer significado, na tentativa de subverter “o entendimento sadio e o sadio instinto humano”. O “bolchevismo cultural” é identificado com um dos efeitos nocivos da República de Weimar, sendo-lhe atribuídas características mórbidas que o tornavam sinônimo perfeito de arte moderna. Abrigava “as extravagâncias de loucos e decadentes” e nele confluíam de maneira exemplar cubismo, futurismo e dadaísmo, portadores dos germes da dissolução política e cultural⁷².

Semelhantes concepções chocavam-se de modo radical com o ideal de beleza preconizado pelos ideólogos do nazismo. Seus pressupostos fundamentais não deveriam ser buscados no universo das formas, mas naquele dos valores biológicos, uma vez que “o sangue e o solo formam o essencial da comunidade alemã”. Sangue é sinônimo de raça: só quem pertence biologicamente

70 Discurso di Hitler alla sessione sulla cultura del congresso del partito del Reich a Norimberga nel 1935. In: HINZ, Berthold. *L'arte del nazismo*. Milano: Mazzotta, 1975, p. 307, 311; Discurso di Hitler per l'inaugurazione della “Prima grande esposizione d'arte tedesca” del 1937. In: HINZ, Berthold. Op. cit., p. 329; Une ère national-socialiste ne peut avoir qu'un art national-socialiste. In: RICHARD, Lionel. *Nazisme et littérature*. Paris: Maspero, 1971, p. 125.

71 HINZ, Berthold. Op. cit., p. 29-30, 69-70; Discurso di Hitler alla sessione sulla cultura del congresso del partito del Reich a Norimberga nel 1935. Op. cit., p. 302.

72 RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 46; Discurso di Hitler per l'inaugurazione della “Prima grande esposizione d'arte tedesca” del 1937. Op. cit., p. 322-323; L'artiste Adolf Hitler. In: RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 121-122.

à comunidade nacional pode pretender ter acesso à criação de uma arte alemã. Solo é sinônimo de apego à terra dos ancestrais e a suas crenças, pressupondo a assimilação do passado nacional na cultura do presente⁷³. Em seu combate contra a arte moderna, o nazismo lança mão do realismo/naturalismo oitocentista, não só porque este se prestava com facilidade à construção de uma visualidade sadia, mas também porque correspondia às manifestações de uma “mídia digna”, desprezada pelos “gênios da decadência”. Desse modo, o nazismo fere um dos princípios centrais da arte moderna: o da individualidade criadora. Se o artista é o elo de ligação com a alma da comunidade, a criação artística não poderá obedecer a determinações pessoais e temporais. Cabe-lhe, ao contrário, expressar a alma coletiva, renovar a tradição popular, pois é sua função “clarificar a imagem do mundo, torná-la popular e predispor as pessoas a aceitá-la com entusiasmo”, como escreverá George Mosse⁷⁴. Aos temas típicos do século XIX – paisagens, imagens de vida campesina e artesanal, animais, naturezas-mortas, retratos, nus, alegorias –, o nazismo acrescenta novas propostas iconográficas, conferindo importância às representações da guerra e de cerimônias celebrativas. Um lugar particular cabe aos temas da família e da maternidade. A família, por ser o microcosmo da Nação, encerra em si múltiplos significados: solo pátrio, paisagem, lugar de morada, comunidade linguística e cultural. O tema da maternidade ganha igualmente destaque não só pela sacralidade que envolve a mulher-mãe, mas ainda por seu papel de “protetora da vida em suas qualidades mais preciosas de raça e de caráter”⁷⁵.

A adesão de *A Notícia* a tais categorias é evidente. Estigmatizar, através de Segall, a arte moderna produzida no Brasil e opor-lhe como exemplo paradigmático Pedro Américo implicava atribuir à primeira um conjunto de traços negativos que não lhe permitiam alçar-se a manifestação nacional. Por isso, não apenas Segall é alvo de censura, mas também o Ministério da Educação e Saúde que não estaria tomando a si a tarefa de dotar o país de uma expressão condizente com sua história e sua tradição. Nesse contexto, não é muito re-

levante para o jornal carioca o fato de Segall ter abandonado de há muito a poética expressionista e pautar sua pintura por uma fusão harmoniosa de elementos clássicos e elementos modernos, que não o levavam a alterar o sentido da forma em obras como os retratos e as paisagens de Campos do Jordão, como aponta de modo apropriado um jornal da capital pouco antes da exposição que suscitaria tamanho escândalo⁷⁶. E também não é muito relevante o fato de Portinari ser um brasileiro de primeira geração, não partilhando integralmente dos traços constitutivos da nacionalidade da maneira postulada pela ideologia nazista.

Segall serve com perfeição à campanha de *A Notícia* por ser duplamente estrangeiro e por permitir, assim, fazer da arte moderna o sinônimo exemplar de um corpo estranho que vinha pôr em xeque de maneira insidiosa as energias e a saúde de um país como o Brasil. O próprio artista acaba por contribuir para esse tipo de acusação, ao transformar sua primeira exposição no país em elemento deflagrador do modernismo⁷⁷. O ataque constante a algumas gravuras de *Mangue* inscreve-se na mesma linha de argumentação que levava *A Notícia* a denunciar o tratamento iconoclasta de temas como a maternidade e a família. A imagem da prostituta como reverso especular da mãe serve aos propósitos do jornal, empenhado em flagrar na arte moderna os sintomas da degeneração moral, passo inicial para um ataque sistemático contra os fundamentos da nacionalidade. De nada adiantaria, como fará Manuel Bandeira um ano depois, demonstrar o olhar piedoso que Segall lança sobre a prostituta, destituída de toda sensualidade e de todo apelo erótico e transformada num símbolo de injustiça social⁷⁸. O jornal tinha um objetivo bem determinado e nenhuma demonstração dos intuitos do artista viria modificar sua linha de atuação.

Colocar a obra de Segall sob o signo do monstruoso, localizar nas manifestações modernas o “nivelamen-

76 Lasar Segall: um valor representativo da arte moderna no Brasil e na Europa. *Carioca*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1943.

77 CÉSAR, Osório. Segall, o precursor do movimento moderno nas artes plásticas brasileiras. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1943. Num artigo publicado na *Revista Anual do Salão de Maio* (1939), Segall havia apresentado a mostra organizada em São Paulo em 1912 como “a primeira exposição de arte moderna que se havia realizado no Brasil”. Afirmava ainda ter exposto na capital paulista e em Campinas “algumas experiências típicas de arte expressionista ao lado de obras de um modernismo mais moderado” e para calçar o argumento havia ilustrado o artigo com *Aldeia russa*, que trazia a data de 1912. Trata-se de uma evidente falsificação da história do modernismo: o quadro não poderia ter sido exposto em 1912, pois deve ter sido pintado entre 1917 e 1918. Cf. FABRIS, Annateresa. Moderno, mas não brasileiro. In: _____. (Org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 18-19.

78 BANDEIRA, Manuel. Um álbum de Lasar Segall. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, ano X, n. 64, jun. 1944, p. 64.

73 RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 45.

74 Discorso di Hitler per l'inaugurazione della “Seconda grande esposizione d'arte tedesca” del 1938. In: HINZ, Berthold. Op. cit., p. 348; RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 44; MOSSE, George L. *La cultura nazi*. Barcelona: Grijalbo, 1973, p. 20.

75 HINZ, Berthold. Op. cit., p. 60, 85; EBERLEIN, Kurt Karl. Qué es alemán en el arte alemán?. In: MOSSE, George L. Op. cit., p. 180; De certains arts et de leur rôle spécifique. In: RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 133.

to por baixo da dignidade humana”, equivale a atribuir à modernidade cultural aquelas mesmas características primitivas que vinham sendo denunciadas pelo nazismo. A configuração do novo homem – física e espiritualmente belo – estaria sendo posta em xeque pelas “bárbaras exposições de corruptores da arte parados na idade da pedra, de experimentadores daltônicos e rabiscaadores”, empenhados na decomposição e no rebaixamento do ideal racial alemão. Não caberia à arte voltar no tempo: seu único objetivo era o de simbolizar o “desenvolvimento vivo” de um povo⁷⁹. Se bem que não lançasse mão do argumento racial, o juiz Raul Machado havia detectado sinais de regressão primitiva em todas as manifestações da arte moderna: na busca de uma língua brasileira pela literatura; na desvalorização do patrimônio poético tradicional; na transformação da música em ruído; na concepção da dança como “sucessão de gestos grotescos e de atitudes despidoradamente voluptuosas”; na teratologia perseguida pela pintura. E, sobretudo, na apologia do samba, cujos temas seriam “dissolventes da moral” e cuja técnica se subtrairia a “qualquer preceito artístico de criação burguesa”⁸⁰.

Embora use categorias de nítida derivação nazista, *A Notícia*, numa demonstração de confusão conceitual, inclui em sua campanha moralizadora o próprio regime que lhe serve de inspiração. O comunismo e o futurismo de Marinetti acabam constituindo uma dimensão única na visão de Tristão Ribas, que atribui à campanha antipassadista do poeta italiano a mesma intenção que animava os bolchevistas: destruir a beleza e implantar o materialismo. A luta contra o passado preconizada pelo futurismo em nome de uma “nova humanidade” adquire aos olhos do articulista os foros de uma batalha em prol de uma “humanidade padronizada, fundada em formas que saíam do fascismo ou do comunismo, ambos empenhados em dar ao universo a fisionomia de um campo raso de baixezas e onde o cérebro seja submetido ao domínio das tripas”. Ribas fundamenta sua argumentação no opúsculo de Raul Machado, que havia estabelecido uma correspondência perfeita entre deturpação da arte/corrupção da moral/negação da religião e da pátria/menosprezo pelo passado/ridicularização do que é nobre/superexcitação do gosto pelo materialismo, dos

quais brotariam a corrosão dos alicerces do edifício nacional, um futuro sem história e um país sem alma⁸¹.

A campanha de *A Notícia* contra Segall apresenta outros pontos de correspondência com a política cultural do nazismo para além dos já enunciados. O ataque nazista contra a arte moderna é, em parte, motivado pelo lugar de destaque que esta ocupava na República de Weimar. Na tentativa de neutralizar os efeitos da arte revolucionária nascida com a agitação da esquerda socialista, a burguesia alemã do primeiro pós-guerra encoraja as correntes modernas consideradas politicamente inócuas. O maciço investimento estatal em arte moderna tem um paradigma na nova seção da Galeria Nacional de Berlim, inaugurada em agosto de 1919, que congrega ao lado dos “clássicos” do modernismo (os secessionistas Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt, Wilhelm Trübner e seus contemporâneos franceses Édouard Manet, Claude Monet, Paul Cézanne e Pierre-Auguste Renoir) os representantes de A Ponte (Erick Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rotluff), além de Emil Nolde, Ernst Barlach, Christian Rohlf, Franz Marc, August Macke, Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris. Em nenhum lugar do mundo era oferecida uma visão tão abrangadora da arte moderna, continuamente renovada por aquisições e por uma concepção museográfica rotativa, que permitia colocar o público em contato constante com as tendências mais recentes⁸².

O modernismo brasileiro, a partir da década de 1930, passa por um processo de institucionalização também rápido, que tem seu símbolo mais vistoso no empreendimento multidisciplinar do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. A equação país moderno-arte moderna perseguida por Capanema coloca em primeiro plano os expoentes da modernidade nacional, da qual Segall é um legítimo representante na visão oficial. A apresentação do catálogo da exposição de 1943 não deixa dúvidas quanto a isso: a mostra reveste-se de um caráter especialmente didático e o artista, por ter absorvido valores e sugestões do meio brasileiro, é integrado sem conflitos no quadro da moderna pintura nacional. O texto ministerial sublinha as contribuições de Segall à arte brasileira – força, inquietação, espírito de pesquisa, segurança técnica e “profunda e porejante humanidade” –, motivando uma crítica direta por parte de *A Notícia*,

79 Saneamento moral x cabotinismo (carta de Rubens Descartes). *A Notícia*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1943. Ver também Discurso di Hitler per l'inaugurazione della "Prima grande esposizione d'arte tedesca" del 1937. Op. cit., p. 337; Discurso di Hitler per l'inaugurazione della "Seconda grande esposizione d'arte tedesca" del 1938. Op. cit., p. 346; RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 47.

80 MACHADO, Raul. Op. cit., p. 3-4.

81 RIBAS, Tristão. Foi assim que a França apodreceu.... Op. cit.

82 RICHARD, Lionel. Op. cit., p. 42; HINZ, Berthold. Op. cit., p. 32-33.

que discorda do caráter didático conferido à mostra⁸³.

A fim de melhor sublinhar o aspecto negativo da arte moderna, o nazismo denuncia, com as “exposições da vergonha”, os altos preços pagos pelas instituições públicas em suas campanhas de incorporação nos acervos das manifestações mais recentes⁸⁴. *A Notícia* adota um comportamento similar quando denuncia a dissipação do Ministério da Educação e Saúde com a exposição Segall e a contrapõe ao contínuo adiamento das reformas do Museu Nacional de Belas-Artes, apesar do empenho de seu diretor, Oswaldo Teixeira. Ao publicar a resposta de Teixeira ao artigo, na qual este defende a atuação de Capanema, o jornal consegue transformá-la em mais um trunfo a favor de sua campanha, dando à matéria o mesmo título da peça com a qual havia sido iniciada sua cruzada, “O russo naturalizado está com sorte...”⁸⁵.

Não restam dúvidas de que o investimento oficial na exposição de Segall vai além de um interesse simplesmente cultural. Para um país que, até fins de 1941, havia mantido uma posição dúbia perante a guerra e que passa a viver uma contradição interna, isto é, uma cisão entre a aura fascista que cercava o Estado Novo e a defesa da democracia ao lado das potências aliadas, o patrocínio a um artista como Segall configurava-se como um instrumento simbólico dos mais adequados. O esforço bélico brasileiro ganhava um significado ulterior, uma vez que o governo apoiava de modo oficial um artista perseguido duplamente pelo nazismo: por ser judeu e por ter figurado em *Arte degenerada*. Não parece ser outro o objetivo da apresentação do catálogo, na qual Segall é definido um

poderoso artista europeu, impregnado de uma herança cultural milenária, mas não subjugado por qualquer prejuízo ou ideia particularista, e que veio encontrar no meio brasileiro a expressão natural e sensível, capaz de emprestar à sua arte uma segurança de permanência e de comunicatividade⁸⁶.

A integração de Segall à cultura brasileira, promo-

vida oficialmente, deve ter sido o elemento deflagrador da campanha de *A Notícia*, empenhada na defesa de um nacionalismo estrito e de uma concepção de arte eivada de pressupostos oitocentistas e racistas. A defesa de Portinari empreendida pelo jornal é ardilosa: explora a rivalidade existente entre ele e Segall, mobilizando, de um lado, o repertório costumeiro sobre arte moderna, mas ressaltando, de outro, o bom artista, sobretudo o criador de retratos, que se guiava por categorias seculares: segurança de forma, beleza de tonalidades, fidelidade fisionômica⁸⁷. Muitos desses traços estavam presentes no Segall apresentado ao público carioca em 1943, mas como *A Notícia* partia de uma atitude apriorística não era isso que contava. A batalha deflagrada pelo jornal não se dirigia aos olhos. Dirigia-se às mentes e, dentro dela, cabiam os argumentos utilizados, por mais capciosos que fossem.

A campanha, no entanto, parece não ter atingido seus objetivos, se for tomado como parâmetro o Pron-tuário n. 51.749 da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Motivada pela solicitação de um atestado de antecedentes político-sociais por parte de Segall, o qual desejava registrar um prédio de apartamentos de sua propriedade (12 de outubro de 1943), a abertura do processo por parte da Superintendência de Segurança Política e Social (13 de outubro) tem como resultado afastar dele a pecha de “comunista” e de pintor que costumava “usar da arte para fins de propaganda do credo vermelho”⁸⁸. Essa informação inicial virá a ser contradita por um relatório (27 de outubro) resultante de uma entrevista com Segall, no qual ele é definido “um fervoroso democrata, detestando e condenando através do seu pincel os regimes de força”. O veredicto é totalmente favorável a ele: “Não é, claramente, esse artista *elemento vermelho*”. Esse relatório manuscrito havia sido antecedido por outro datado de 20 de outubro, redigido pelo Investigador 234 (Extra-Quadros), no qual o perfil democrático de Segall era mais alentado. Além de concluir que o pintor não era comunista, o investigador afirma taxativamente:

Sempre foi contrário à política reacionária, pelo que se

83 Apresentação. In: *Lasar Segall*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas-Artes, maio 1943, s.p.; LAGE, Cypriano. Op. cit. A importância conferida pelo Ministério da Educação e Saúde à exposição de Segall pode ser inferida por outro índice: a publicação do catálogo em duas versões, português e inglês.

84 HINZ, Berthold. Op. cit., p. 43.

85 O russo naturalizado está com sorte.... *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13 maio 1943, 18 maio 1943.

86 Apresentação. Op. cit.

87 RIBAS, Tristão, O homem que ficou nu no meio da rua.... Op. cit.

88 Maria Luiza Tucci Carneiro lembra que, em 1919, Segall havia recusado filiar-se ao recém-fundado Partido Comunista Alemão, “contrapondo-se a Felix Müller que tentava radicalizar politicamente o Grupo Secessão de Dresden”. Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *A arte de Segall: folhetins de denúncia social*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 41.

tornou antipático aos totalitários.

A sua índole política é democrática.

Pintor que é, fazia caricaturas em que eram focalizados os políticos reacionários internacionais que pretendem implementar no mundo a NOVA ORDEM.

Daí o haverem taxado [sic] de comunista. [...]

Os seus trabalhos de pintura têm sido elogiados pela imprensa do País. É muito relacionado nos meios culturais, contando o ministro Gustavo Capanema no rol dos seus amigos⁸⁹.

Além da amizade com o ministro da Educação e Saúde, outros dados contidos no relatório de 27 de outubro contribuem para uma avaliação positiva do artista: 1) o fato de residir no Brasil “desde 1912, não mais regressando à sua pátria de origem”; 2) o casamento com “mulher nossa patrícia” e a paternidade de dois filhos “aqui nascidos”; 3) a participação no Congresso Internacional de Arte Independente (1937), na qualidade de representante do Brasil a partir de um decreto do Presidente da República; 4) o telegrama enviado a Capanema pela Liga da Defesa Nacional, em abril de 1943, cumprimentando-o pela realização da exposição de Segall, “uma das maiores expressões da pintura moderna no Brasil e no mundo”; 5) ser um “homem de haveres”, com propriedades na cidade de São Paulo. Se é de pouca monta o erro ocorrido com o Congresso Internacional de Artistas Independentes, realizado em 1938, outras informações sobre o pintor revelam um grau de amadorismo pouco condizente com uma polícia política. Segall não fixa residência no Brasil em 1912, e sim desde novembro de 1923. Tampouco é verdade que nunca mais tenha saído do país, já que voltou a residir na Europa em dois momentos: entre dezembro de 1925 e outubro de 1926 e de dezembro de 1928 a abril de 1932. Durante essas ausências do Brasil nasceram os filhos Maurício (Berlim, 1926) e Oscar (Paris, 1930).

O prontuário da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo permite introduzir um novo elemento no debate sobre Segall, graças à cópia do informe “Propaganda comunista pela arte” (datado da década de 1930), lavrada em 3 de junho de 1947. Anexada ao prontuário no dia 4, essa cópia traz a lista de artistas modernos que deveriam ser observados pela polícia,

por estarem entregues a uma “atividade dissolvente” dos mais altos valores sociais: as pintoras Pagu e Tarsila; os pintores Flávio de Carvalho, Paulo Rossi, Arnaldo Barbosa, Gastão Worms, Quirino [da Silva], Nonê José Oswald de Andrade Filho, Di Cavalcanti e Candido Portinari; Carlos Prado, “discípulo de Gastão Worms”; o desenhista Lívio Abramo; o escritor Oswald de Andrade; o médico Osório César; os jornalistas Geraldo Ferraz, Gusmão e Galmão [Galeão?] Coutinho. Segall e Gregori Warchavchik também constam da lista, sendo apresentados como “pintor judeu russo” e “arquiteto judeu russo”, ambos “genros do milionário judeu Klabin”.

A lista soa um tanto estranha, já que uma militância comunista ou de esquerda só podia ser atribuída a Pagu, Oswald de Andrade, Abramo, Prado, Di Cavalcanti e Osório César. A referência ao 3º *Salão Paulista de Belas-Artes* suscita dúvidas, pois este só passa a contar com a presença de artistas modernos a partir da quarta edição (1938), quando Anita Malfatti e Oswald de Andrade Filho participam dele⁹⁰. É provável que o alvo do informe fosse o 3º *Salão de Maio*, realizado no segundo semestre de 1939, no qual expõem alguns dos artistas considerados subversivos: Di Cavalcanti, Carvalho, Segall, Abramo, Andrade Filho, Rossi Osir e Tarsila do Amaral. O discurso inaugural da mostra, no qual havia sido salientado o papel da arte na educação dos povos e “sua influência notável como agente calmante ou excitante das massas”, leva o redator do informe a louvar a volta à tradição na Alemanha, Itália e Japão e a atribuir à criação artística uma “missão evangélica e purificadora no meio árido em que atravessa o mundo de hoje”. Como se isso não bastasse, o autor do texto enfatiza “a necessidade dos governos manterem vigilância no setor intelectual-artístico, auxiliando também a arte equilibrada e sã com que alimentará espiritualmente as multidões sofredoras e fáceis de serem empolgadas pelas promessas falazes dos extremistas”. Além desses argumentos, o informe traz para o centro do debate a figura de crítico de arte francês Camille Mauclair, o qual, em vários escritos, havia revelado “o plano oculto dos judeus-comunistas de pretenderem destruir uma das colunas mais sólidas e nobres da nossa civilização ocidental-cristã que é a arte tradicional latina”. Esse “plano oculto” teria dois objetivos: 1) “rebaixamento do valor dos quadros clássicos devido ao cabotino enaltecimen-

89. “Prontuário 51749 – Lazar Segall”. Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo/Superintendência de Segurança Política e Social, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

90. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 193.

to das bambochadas modernas, verdadeiros bluffs reduzindo assim ao extermínio os valores colossais das coleções ocidentais de arte clássica e são; 2) desorganização, aviltamento e embrutecimento social por meio da arte moderna “a fim de preparar o terreno para uma ação mais segura, num meio inculto insensível e depravado”.

O rol de características da arte moderna descritas no informe, que envolvem “o despudor o cinismo a ousadia e principalmente o desrespeito a tudo que manifesta tradição ataque em velhos com passado e mérito às instituições escolas etc. que [...] se regem no princípio de disciplina respeito ordem e autoridade constituída”, leva a supor que o pensamento de Mauclair fosse conhecido pelos articulistas de *A Notícia*, já que os argumentos são bastante semelhantes. Afinal, o crítico francês, depois de uma militância moderna, se volta, no começo do século xx, para a exaltação do “espírito mediterrâneo”, da latinidade e da história, concebida como um “retorno à raça” e à nação. Acreditando que a tradição francesa havia sido rompida em 1905, Mauclair toma a si a tarefa de resgatar os elos de uma arte nacional, que localiza no gótico, nos primitivos, em figuras dos séculos xv (Jean Fouquet), xvi (Jean Goujon, Jean e François Clouet), xvii (François Puget, Claude Lorrain, Nicolas Poussin), xviii (Jean-Baptiste Chardin, Antoine Watteau, Jean-Honoré Fragonard, Jean-Baptiste Greuze), xix (Pierre Puvis de Chavannes, Auguste Rodin, Albert Besnard, Eugène Carrière) e em tendências como romantismo, realismo e impressionismo, definidas etapas de uma “tradição autóctone”. No período de entreguerras, seu pensamento antimoderno torna-se ainda mais radical, assumindo tons antibolchevistas e antisemitas. É o que demonstram os livros *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale 1928-1929* (1929) e *Les méthèques contre l'art français* (1930). Muito crítico em relação à Escola de Paris, Mauclair define Montparnasse “o lixo” da cidade, habitado por “cerca de 80% de semitas e por quase o mesmo número de fracassados”, que pretendiam dar lições aos verdadeiros artistas franceses⁹¹.

O paralelismo entre as ideias do crítico francês e os argumentos esgrimidos por *A Notícia* é bastante evidente. Se bem que não tenham condições de criar uma

genealogia para a arte brasileira, os articulistas do diário carioca saem em defesa de genuínos artistas nacionais como Pedro Américo, Presciliano Silva, Seelinger e Portinari, ameaçados pelos favores concedidos a um pintor vindo de fora. A visão de Segall como alguém alheio à arte brasileira não é, contudo, exclusiva de *A Notícia*. No debate que se segue à campanha promovida pelo jornal chama atenção a ausência da voz de Mário de Andrade. O escritor, que era autor de um dos textos do catálogo, refere-se ao episódio numa carta escrita a Portinari, mas não manifesta publicamente a própria opinião. Esta estava gravada nos vários escritos que dedicara ao artista, nos quais vai se delineando a figura de uma personalidade eslava (evada de fatalismo, profundidade e dramaticidade, 1924-1925) e judaica (caracterizada por “um curioso conformismo”, pelo humanismo e pela busca de um “espiritualismo irredutível”, 1933)⁹², que não poderia contribuir de fato para a definição de uma arte brasileira. Valorizado num primeiro momento por ser portador de características congeniais à definição de uma arte nacional – sensibilidade extrema e ideia de criação voltada para o estabelecimento de uma relação intrínseca entre lirismo e mundo –, o artista não corresponde, porém, ao perfil de artista brasileiro buscado pelo crítico. Produtor de uma arte cosmopolita, atento tão somente a valores atávicos determinados por suas origens, o pintor lituano configura-se como um “não brasileiro”, como alguém incapaz de contribuir para a definição de uma arte moderna e nacional⁹³.

Ao promover a integração de Segall no âmbito da arte moderna brasileira, a mostra de 1943 acaba produzindo uma discussão sobre a definição de uma visibilidade nacional. Seria, porém, injusto colocar no mesmo patamar as atitudes de Andrade e de *A Notícia*. O único elo entre elas é a ideia de um artista não brasileiro, refutada com ênfase por vários participantes do debate e, sobretudo, pela *Revista Acadêmica*, ativamente engajada na promoção de Segall como um autêntico artista nacional mesmo depois de 1943.

91 JARRASSÉ, Dominique. MAUCLAIR, Camille. Disponível em: <<https://www.inha.fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art>>. Acesso em: 6 nov. 2017; MEISLER, Stanley. *Shocking Paris: Soutine, Chagall and the outsiders of Montparnasse*. New York: Palgrave MacMillan, 2015, p. 83.

92 Num artigo publicado em 1939, “Existe uma arte judaica?”, Segall havia elencado as qualidades introduzidas pelos artistas judeus na arte universal: “profundo sentimento humano” e “nota de contestação, ou de intimidade espiritual, ou ainda de insatisfação com a estética ‘pura’”. A “contribuição ímpar dos judeus no campo da arte” abarcava, a seu ver, três atores sociais: artistas que se haviam destacado a partir do século xix (Camille Pissarro, Jozef Israëls, Max Liebermann, Amedeo Modigliani, Marc Chagall, Chaim Soutine e ele próprio), críticos e *marchands* empenhados na divulgação dos “melhores mestres da arte moderna”. Cf. SEGALL, Lasar. Existe uma arte judaica?. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. Op. cit., p. 23-24.

93 FABRIS, Annateresa. Op. cit., p. 33-34.

LASAR SEGALL E A ARTE DEGENERADA: A EXPOSIÇÃO COMO CAMPO DE DISPUTA POLÍTICA NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940

Helouise Costa

A perseguição à arte moderna no Brasil não se limitou a episódios isolados. Tanto as ideias nazistas a respeito do caráter degenerado da arte moderna, quanto o anti-modernismo que grassou no período entre guerras, tiveram repercussões concretas no país, vindo a marcar, em maior ou menor grau, a trajetória de artistas como Cândido Portinari, Lasar Segall e Wilhelm Woeller. Uma revisão da arte moderna que desconsidere a radicalidade desses embates estará reiterando o mito da América como segunda pátria acolhedora⁹⁴ e a suposta autonomia entre as esferas da arte e da política. A própria trajetória de Lasar Segall desmonta tais pressupostos. Basta lembrarmos do ataque ao autorretrato do artista perfurado em uma exposição realizada em São Paulo, em 1928, do episódio de segregação que sofreu na Sociedade Pró-Arte Moderna, em 1934, ou, ainda, da campanha difamatória contra ele encabeçada pelo jornal *A Noite*, em 1943⁹⁵.

A exposição que dá título a esse catálogo buscou rememorar a história de perseguição à arte moderna empreendida pelos nazistas e evidenciar o impacto que suas ideias tiveram no Brasil, tendo a trajetória de Lasar Segall como fio condutor. Este ensaio mantém o mesmo princípio, mas se detém especificamente sobre as exposições, buscando identificar de que modo elas se colocaram como fóruns do debate político nas décadas de 1930 e 1940, dentro e fora do Brasil, e como viriam a afetar a trajetória de Segall. Seja por meio dos documentos que produziu, seja através daqueles que guardou, Segall se revela testemunha privilegiada de uma história que ainda hoje é repleta de pontos cegos⁹⁶.

Dos livros, catálogos, correspondências, recortes de jornal e material iconográfico encontrados no ar-

quivo do Museu Lasar Segall, emerge uma rede insuspeitada de intelectuais, críticos, artistas e fotógrafos, imigrantes ou não, que tiveram importante papel na afirmação da arte moderna no Brasil e/ou no combate ao nazifascismo. Nicanor Miranda, Sérgio Rodrigues, Miécio Askanasy, Irmgard Burchard, Hanna Levy e Kurt Klagsbrunn são apenas alguns dos que atuaram como sujeitos políticos, altamente comprometidos com as questões de seu tempo, e que irão em alguns momentos cruzar essa narrativa.

Arte Degenerada X Grande Exposição de Arte Alemã⁹⁷

O impacto causado pela exposição *Arte Degenerada*, realizada em Munique em 1937, deveu-se não só a uma tomada de posição radical do Estado alemão contra a arte moderna e os artistas, mas também à divulgação de uma chave explicativa a respeito das vertentes modernistas. O conceito de “arte degenerada” norteou a mostra, que apresentou um conjunto de cerca de 650 obras confiscadas de museus públicos alemães. O discurso procurava explicar ao público leigo o significado de certas características das obras, em especial das deformações expressionistas, associadas a doenças físicas e mentais com base nas ideias de Paul Schultze-Naumburg⁹⁸. A exposição foi montada em um prédio desativado e ocupou espaços adaptados com painéis em mal estado de conservação, sobre os quais foi distribuída uma grande quantidade de obras, de maneira propositalmente desleixada. Frequentemente as obras eram dispostas em fileiras sobrepostas e ficavam lado a lado com textos escritos diretamente sobre os painéis⁹⁹. O que poderia parecer desleixo ou falta de conhecimento especializado por parte dos organizadores revela-se parte de uma estratégia muito bem arquitetada.

No dia anterior à abertura da *Arte Degenerada*, foi

94 A existência de tal mito é defendida por Sabine Eckmann. Ver: ECKMANN, Sabine. “Considering (and Reconsidering) Art and Exile”. In: BARRON, Stephanie & ECKMANN, Sabine (orgs.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, 1997, pp.30-39.

95 Esses episódios estão contemplados nos ensaios de Daniel Rincon e Annateresa Fabris publicados nesse catálogo.

96 Três autores trataram desse tema em publicações que foram fundamentais no início desse estudo: AMARAL, Aracy. *Arte para quê?*. São Paulo: Nobel, 1984. ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940*. O Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991; LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

97 Informações detalhadas sobre essas duas exposições podem ser encontradas em: BARRON, Stephanie. *Exiles and emigrés: the fight of European artists from Hitler*. Los Angeles (EUA): County Museum of Art, 1997; PETERS, Olaf (org.). *Degenerate art: the attack on modern art in nazy German, 1937*. New York (EUA): Prestel-Neue Galerie, 2014.

98 As ideias de Paul Schultze-Naumburg foram veiculadas no livro *Arte e raça*, publicado na Alemanha em 1928.

99 A expografia, além de contribuir para desvalorizar as obras, parece fazer referência às feiras dadaístas que tinham um aspecto propositalmente despojado, incluindo impressos e cartazes feitos à mão ao lado das obras. Ver: “Erste International Dada-Messe. The First International Dada Fair, Berlin, 1920”. In: ALTSCHULER, Bruce. *Salon to Biennial. Exhibitions that made art history, 1863-1959*. London: Phaidon, 2008. Vol.1. ,pp.xxx-202,

inaugurada uma outra mostra, intitulada *Grande Exposição de Arte Alemã*, que reunia obras consideradas belas e edificantes pelo regime. Esta exposição revestia-se de um significado especial, tendo sido planejada para a abertura da *Haus der Kunst*, primeiro museu de arte construído pelo Terceiro Reich. Tratava-se de um imponente edifício neoclássico, cujos espaços, impecavelmente limpos, obedeciam aos padrões museológicos vigentes, sendo as obras dispostas numa única fileira de modo ordenado, com iluminação adequada e etiquetas de identificação padronizadas.

Das duas exposições, a *Arte Degenerada* foi a que contou com maior cobertura da mídia, tendo atraído um público de cerca de dois milhões de visitantes apenas em Munique. Nos três anos seguintes, a mostra itinerou por outras cidades da Alemanha e da Áustria, angariando um milhão de visitantes a mais. Até então nenhuma exposição de arte de vanguarda e/ou moderna havia atraído um público tão numeroso. O sucesso, porém, não se estendeu à *Grande Exposição de Arte Alemã*, como nos conta o brasileiro Nicanor Miranda (1907-1990) em seu depoimento¹⁰⁰. Intelectual paulista, atuante na área de educação infantil, Miranda trabalhava, na ocasião, como chefe da Divisão de Educação e Recreio do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dirigida por Mário de Andrade¹⁰¹. Ele conta que durante uma viagem a Munique, em 1937, recebeu a sugestão, por parte de uma importante autoridade local, de visitar as duas exposições, tendo escolhido começar pela mostra apresentada na *Haus der Kunst*.

Logo que pude, bati à porta da primeira, que não me despertou o menor entusiasmo. Estava vazia. A gente podia contar as pessoas, de tão poucas. Retratos de Hitler de todo o feitio, em todas as posições e em várias indumentárias. (...) Retratos de soldados, de marinheiros, um miliciano nazista, um jovem do campo de trabalho. Pinturas de submarinos, couraçados, *destroyers*, misturados com pinturas de outros assuntos absolutamente desinteressantes para quem vê tanta coisa fabulosa na Europa. (...)

¹⁰⁰ MIRANDA, Nicanor. "Lasar Segall e a Arte Degenerada". *O Estado de São Paulo*, 5/8/1944. Republicado em: *Diário Carioca*, 29/10/1944, Caderno Cultural, p. 1 e 3. O Arquivo do MLS conta com um recorte do artigo publicado nessa segunda edição. Dado o ineditismo desse depoimento optamos por reproduzi-lo na íntegra neste catálogo. (ver p. xx)

¹⁰¹ Nicanor Miranda foi um dos idealizadores do projeto de Parques Infantis na gestão de Mário de Andrade. No ano de 1937, o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo publicou o seu estudo intitulado "Origem e Propagação dos Parques Infantis e Parques de Jogos". Sobre Nicanor Miranda ver: NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa. *Parques infantis de São Paulo: lazer como expressão de cidadania*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

Ora, é evidente que uma exposição organizada nos referidos moldes oferecia pouco ou nulo interesse para um estrangeiro ávido em conhecer algo que contribuísse para sua educação artística. E animado da esperança de ver as coisas das quais eu não fazia a mínima ideia – por que pensava no que será que os alemães chamam "arte degenerada"? – dirigi-me à exposição batizada com tal nome. (...) Quanto para aprender e meditar! e quanta gente, meu Deus! (...) Todos os representantes da escola expressionista de Dresden, que pela sua importância está hoje definitivamente incorporada à história da arte moderna, ali estavam. Grandes e menores. Otto Dix, Chagall, Kokoschka, Segall, Feininger, Nold [sic], Van Gogh, George Grosz, Schmidt-Rottluff, Christoph Voll...

Nicanor Miranda ressalta a onipresença da figura do líder nazista na mostra de arte sancionada pelo regime, comenta a existência de quadros com temas ligados à guerra e não deixa de registrar a insignificância destes e de tantos outros ali apresentados. No entanto, o tom do seu depoimento se transforma quando ele passa a descrever com entusiasmo as obras presentes na exposição *Arte Degenerada*. Ele comenta também alguns aspectos significativos como a proibição de se tirar fotos e o teor das frases escritas sobre os painéis. O autor afirma ter sofrido constrangimento enquanto as copiava em um caderno, o que o levou a interromper suas anotações. Miranda conta, ainda, ter presenciado um visitante nazista escrever discretamente na palma da própria mão, um comentário elogioso sobre a tela "Mutilados de Guerra", de Otto Dix. Nossa testemunha relata, por fim, a emoção que sentiu quando, inesperadamente, se deparou com dois quadros de Lasar Segall.

Seguindo o curso natural da exposição, cheguei ao andar térreo. Na primeira sala havia armários cheios de desenhos, a lápis, a sanguínea, a *crayon*. Subitamente tive a sensação despertada para dois quadros que estavam juntos em uma parede. Eles me pareciam meus conhecidos. Já os tinha visto. Onde e quando? Não me lembrava. Aproximei-me e olhei a assinatura: Lasar Segall. Eram "Os Eternos Caminhantes" e "Par Amoroso". Fiquei contemplando-os, porque aqueles quadros tinham uma significação especial para mim. Eram de um pintor que há muitos anos vivia no Brasil, no meu estado, na minha cidade.

O longo depoimento de Nicanor Miranda, publica-

do sete anos após sua viagem a Munique, dá conta do grande afluxo de público que ele presenciou na exposição *Arte Degenerada*, em contraposição ao número reduzido de pessoas presentes na *Grande Exposição de Arte Alemã*. Além disso, o autor chama atenção para o fato de que nem todos os que foram atraídos pela mostra compactuavam com a tese da degenerescência da arte moderna, mesmo sendo adeptos do Reich. Miranda só não podia prever que dos dois quadros de Lasar Segall que vira ali, apenas “Os Eternos Caminhantes” iria sobreviver à perseguição nazista.

Reações pelo mundo: exposições x contraexposições

A partir da realização da mostra *Arte Degenerada* não haveria mais meias palavras por parte do governo alemão para se referir aos artistas modernistas. A suposta comprovação da degenerescência da arte moderna, propiciada pela exposição, justificaria, a partir de então, não só a destruição de obras, mas toda arbitrariedade e violência contra os artistas e seus apoiadores, fossem eles críticos, marchands, diretores de museus ou donos de galerias. A radicalidade da situação colocou em alerta o circuito artístico internacional, em especial os círculos mais progressistas de esquerda, as redes de intelectuais e artistas de origem judaica, bem como os refugiados e imigrantes alemães espalhados pelos mais diversos países. Foi nesse contexto que grupos organizados e associações da sociedade civil, órgãos da imprensa progressista e instituições, assumiram a tarefa de responder à provocação nazista e denunciar a situação de risco vivida pelos artistas que permaneciam na Alemanha hitlerista. Além da publicação de inúmeros artigos, charges e reportagens na imprensa, que criticavam ou ridicularizavam o gosto artístico do Führer e de seus colaboradores, foram organizados eventos como comícios, passeatas, desfiles, peças de teatro e programas de rádio, além de publicações e exposições¹⁰².

Interessa-nos destacar algumas das exposições realizadas em repúdio à mostra *Arte Degenerada* ou em desagravo ao governo de Adolf Hitler, que justamente por conta da disposição em responder e se confrontar

102 Ver: Todas as informações sobre as ações realizadas em resposta à *Arte Degenerada* e em repúdio ao governo de Adolf Hitler foram retiradas dos seguintes títulos: HOLTZ, Keith. *Modern German Art for Thirties*. Paris, Prague, and London: Resistance & Acquiescence in a Democratic Public Sphere. University of Michigan Press, 2004 e HOLTZ, Keith & SCHOPF, Wolfgang. *Allemands en exil*. Paris, 1933-1941. Paris: Autrement, 2003.

às ideias ali veiculadas eram entendidas como “contraexposições”¹⁰³. Se analisarmos as mostras que se encaixavam nessa categoria no âmbito do debate sobre a arte degenerada é possível identificar duas abordagens distintas. A primeira era temática e reunia materiais diversos, como desenhos, fotografias, livros, cartazes, panfletos, mapas, maquetes, gráficos, etc. Esse tipo de exposição tinha um forte apelo visual e retomava as táticas agitprop (agitação + propaganda) utilizadas na Rússia pós-revolucionária para denunciar a opressão e incentivar a politização das classes populares¹⁰⁴. Já a segunda tipologia apresentava, basicamente, obras de arte originais, produzidas por artistas modernos alemães acompanhadas, ou não, de documentos e impressos. O objetivo nesse caso era reunir a produção de artistas considerados degenerados pelo regime nazista de modo a “provar” que tal avaliação era equivocada e, ao mesmo tempo, enaltecer a qualidade artística das obras.

É possível encontrar menção a uma das contraexposições realizadas em resposta à *Arte Degenerada* na correspondência enviada por Wassily Kandinsky a Lasar Segall, datada de junho de 1938. Nela, Kandinsky fala inicialmente de seu posicionamento em relação aos acontecimentos da época.

Nunca deixo de me alegrar por não ser político, e sim pintor. Assim eu fecho a porta do meu ateliê e o “mundo” (o que eles hoje chamam de mundo) desaparece. Muito mais importante do que a Tchecoslováquia, é pra mim a questão de saber se este azul está bem colocado com aquele marrom, se a extensão e a direção da linha combinam totalmente, se os “pesos” foram colocados de maneira feliz, etc.

Em seguida, Kandinsky conta a Segall que em pouco tempo seria aberta em Londres a exposição *Arte Alemã do Século XX*, na qual ele iria apresentar alguns de seus quadros.

103 Segundo Holz: “Dos grupos de refugiados, o maior e mais bem estruturado foi o Freie Künstlerbund, fundado em setembro de 1937 com o objetivo explícito de realizar uma “contraexposição” em resposta à *Arte Degenerada*”. Idem.

104 As táticas de agitação e propaganda na Rússia após a Revolução de 1917 incluíam diversas linguagens entre as quais teatro, cinema, música e artes plásticas, além das exposições e dos comícios envolvendo performances, carros alegóricos e monumentos efêmeros. Um dos recursos utilizados eram os trens e barcos agitprops que percorriam as regiões mais distantes do interior do país levando exposições com os temas da revolução para públicos afastados dos grandes centros. Ver: STRIGALEV, Anatol. *L'art de propagande révolutionnaire*. L'agitprop. In: HULTEN, Pontus (org.). *Paris-Moscou*. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1979, p. 314-339.

Em 1 de julho será inaugurada em Londres uma exposição que se chamará "Arte alemã do século xx", onde serão apresentadas perto de 200 obras dos "degenerados" alemães. Eu participei com 15 quadros (do período de antes da guerra até hoje). Essa exposição deverá viajar para Bruxelas, provavelmente Paris e os Estados Unidos da América.

Lasar Segall desculpa-se pela demora em responder ao colega e lamenta, não sem uma certa ironia, não poder manter o mesmo distanciamento que ele em relação às agruras do mundo em guerra:

(...) para certas pessoas a vida torna-se cada vez mais complicada, principalmente para aqueles que se sensibilizam de um modo especial com as circunstâncias ao seu redor. O sr., caro Kandinsky, é o mais feliz, o sr. tem força para se fechar ao mundo exterior, e no se próprio mundo, seu ateliê, dedicar-se com tranquilidade ao seu trabalho, e considerar os problemas da arte como mais importantes do que os fatos do mundo de hoje, com os quais nós todos, querendo ou não, estamos estreitamente ligados e dos quais somos infelizmente, como pessoas e como artistas, completamente dependentes. Sou bem mais pessimista que o sr. Talvez isso se deva ao fato de que eu, à distância, veja tudo através de uma lente colorida e opaca. O que aconteceu com a exposição "Twentieth Century German Art", que deveria ter acontecido em Londres? (correspondência datada de 22/4/1939).

Em que pese a contraposição, aparentemente clara, entre Kandinsky e Segall, manifesta nessas correspondências, é preciso levar em conta a complexidade da relação dos artistas com a política durante o período da Segunda Guerra Mundial. Sabine Eckmann chama atenção para as nuances de tais posicionamentos e para a tendência dominante de se rotular os artistas modernistas ora como vítimas, ora como agentes progressistas.

Se começarmos a examinar esses posicionamentos, no entanto, descobrimos que, além de um envolvimento antifascista inequívoco por parte do artista (como exemplificado por Käthe Kollwitz e Hans e Lea Grundig), podem ser identificadas diversas atitudes possíveis, tanto entre artistas emigrados quanto entre aqueles que permaneceram na Alemanha. Muitos - incluindo Lyonel Feininger, Kurt Schwitters e Max Beckmann - insistiram que, como

artistas, eles não eram afetados pela política e tentaram salvar sua autonomia artística de uma ditadura que declinou em reconhecer a existência de tal coisa. Outros artistas, incluindo Emil Nolde e Franz Radziwill, expressaram apoio à Alemanha Nacional-Socialista (...). Outros, ainda, como Gropius e Ludwig Mies van der Rohe, estavam preparados para se comprometer para - como Willi Baumeister, Otto Dix e Conrad Felixmuller - cujas posições são difíceis de determinar porque se deslocaram entre aquiescência e retirada. Se começamos a investigar essas posições, no entanto, xxx um leque de atitudes possíveis podem ser identificadas¹⁰⁵ [rever tradução do trecho assinalado]

É fundamental termos em mente tais nuances se quisermos compreender as disputas ideológicas envolvidas nas exposições realizadas no período, não apenas na Europa e nos Estados Unidos, como também no Brasil.

Segundo os estudos de Keith Holz, as primeiras exposições motivadas pela mostra *Arte Degenerada* e pela campanha difamatória dos nazistas contra os artistas modernos, concentraram-se, inicialmente, na Tchecoslováquia, França e Inglaterra, mais especificamente nas cidades de Praga, Paris e Londres¹⁰⁶. A proximidade geográfica com a Alemanha, a democracia ainda vigente nesses países e a atmosfera cosmopolita, favoreceram tais ações. Praga, por exemplo, foi palco, já em 1934, da *Primeira Exposição Internacional de Caricatura*, que reuniu inúmeros trabalhos contra o nazismo, tendo entre seus participantes John Heartfield, exilado naquele país na ocasião. Em 1937 foram realizadas outras exposições antinazistas, sendo uma delas de pinturas e esculturas que incluía também fotomontagens do mesmo autor.

105 "If we begin to examine those positions, however, we find that, aside from unequivocal antifascist involvement on an artist's part (as exemplified by Käthe Kollwitz and Hans and Lea Grundig), a range of possible attitudes can be identified, both among emigré artists and those who remained in Germany. Many - including Lyonel Feininger, Kurt Schwitters, and Max Beckmann - insisted that as artists they were untouched by politics and attempted to salvage their artistic autonomy from a dictatorship that declined to recognize the existence of any such thing. Other artists, including Emil Nolde and Franz Radziwill, expressed support for National Socialist Germany (...). Yet others, such as Gropius and Ludwig Mies van der Rohe, were prepared to compromise in order to - as Willi Baumeister, Otto Dix and Conrad Felixmuller - whose positions are hard to determine because they shifted between acquiescence and withdrawal". Sabine Eckmann. Ver: ECKMANN, Sabine. "Considering (and Reconsidering) Art and Exile". In: BARRON, Stephanie & ECKMANN, Sabine (orgs.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, 1997, pp.31-32

106 Sobre essas exposições ver: HOLTZ, Keith. *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: resistance & acquiescence in a democratic public sphere*. University of Michigan Press, 2004.

Paris, na mesma época, havia se transformado num importante centro da luta antifascista, abrigando grande número de refugiados, órgãos da imprensa alemã independente, além de diversas organizações políticas e culturais¹⁰⁷. Inaugurada em fevereiro de 1938, num bairro operário de Paris, a mostra *Cinco anos de ditadura hitleriana* (*Cinq ans de dictature hitlérienne*), era composta por 12 painéis com desenhos, gráficos e fotografias e tinha como objetivo denunciar as arbitrariedades do governo alemão desde a ascensão de Hitler. Os painéis tratavam de vários temas como racismo, perseguições religiosas, ataques à liberdade de imprensa, queima de livros e campos de concentração. A virulência do discurso e a força das imagens expostas renderam protestos de autoridades alemãs sediadas na capital francesa.

Em julho do mesmo ano foi montada em Londres, na New Burlington Galleries, a exposição *Arte Alemã do Século xx* (*Twentieth Century German Art*), comentada por Kandinsky em sua carta a Lasar Segall. A mostra contou, entre os membros de seu comitê organizador, com o crítico e historiador da arte britânico Herbert Read e com a jovem marchand suíça Irmgard Burchard. Foram apresentadas 269 obras, de 64 artistas, sendo a maioria proveniente de coleções particulares de diversos países. Pensada inicialmente como uma contraexposição à *Arte Degenerada*, o projeto da mostra sofreu pressões de toda sorte, que lograram esvaziar o seu caráter político. A própria comissão organizadora excluiu as obras ligadas à luta contra o nazifascismo e incluiu outras, de artistas como Emil Nolde, que não escondiam sua admiração pelo Reich¹⁰⁸. Na tentativa de convencer a todos sobre a neutralidade da proposta, o historiador e ex-diplomata Ronald Storrs, afirmou que a exposição era "não meramente apolítica, mas antipolítica"¹⁰⁹.

O debate sobre as motivações da exposição britânica foi bastante acirrado e acabou por envolver Adolf Hitler em pessoa. O ditador não só se referiu ao evento londrino em seu discurso durante a inauguração da segunda edição da *Grande Exposição de Arte Alemã*, como se pronunciou num artigo publicado no jornal *Daily Graphic*, no qual acusou os organizadores de te-

rem propósitos políticos escusos, de serem inimigos da Alemanha nazista e de tentarem subestimar as realizações culturais de seu governo. A resposta de Herbert Read veio a público no mesmo jornal:

O Sr. Hitler afirma que a exposição foi organizada com propósitos políticos. Isso é inteiramente falso. Os organizadores da exposição tiveram apenas um objetivo: mostrar ao público inglês uma fase da arte moderna que acreditam ser de grande interesse histórico e artístico (...). O princípio que os organizadores mantêm é o da liberdade de expressão dos artistas, independentemente das distinções nacionais, religiosas ou raciais. Este princípio é ético, não político¹¹⁰.

A pretensa neutralidade assumida por Herbert Read em sua resposta e a defesa de uma posição apolítica, por parte de diversos artistas e intelectuais, dariam o tom de várias exposições realizadas no período, que buscavam camuflar seu viés político apelando para um discurso humanista de cunho universal. Esse foi o caso de diversas exposições organizadas pelos países aliados, durante o conflito, que seriam enviadas a países da América do Sul, entre os quais o Brasil.

Partindo de um posicionamento claro de repúdio à *Arte Degenerada* e à neutralidade da exposição londrina, a União dos Artistas Livres, fundada na França, organizou a mostra *A Arte Alemã Livre* (*L'art allemand libre*) na Maison de la Culture, local que funcionava como sede da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários. Inaugurada em novembro de 1938, a mostra reuniu em torno de uma centena de obras de autoria de cerca de 70 artistas. Além de obras de artistas imigrantes, foi incluído um painel com reproduções da arte sancionada pelo regime nazista, entre as quais duas aquarelas assinadas por Adolf Hitler. Uma das obras mais chamativas da mostra foi uma pintura de Oskar Kokoschka que havia sido vandalizada pela Gestapo em maio daquele ano em Viena¹¹¹.

107 Idem.

108 HOLTZ, Keith & SCHOPF, Wolfgang. *Allemands en exil. Paris, 1933-1941*. Paris: Autrement, 2003, p.151.

109 Apud: HOLTZ, Keith. *Modern german art for thirties Paris, Prague, and London: resistance & acquiescence in a democratic public sphere*. University of Michigan Press, 2004, p. 208. A autora informa que inicialmente o título da exposição seria "Arte Banida" (*Banned Art*), porém foi modificado ao longo do processo de organização.

110 "Herr Hitler asserts that the exhibition has been arranged for political purposes. This is entirely untrue. The organisers of the exhibition had only one object - to show the English public a phase of modern art which they believe to be of considerable historical and artistic interest (...). The principle which the organisers maintain is that of the artists' freedom of expression, irrespective of national, religious or racial distinctions. This principle is ethical, not political". Apud: HOLTZ, Keith. *Modern german art for thirties Paris, Prague, and London: resistance & acquiescence in a democratic public sphere*. University of Michigan Press, 2004, pp.212-213.

111 Segundo Holz, a tela, cortada em quatro pedaços, seria apresentada na mostra de Londres, mas acabou sendo retirada. HOLTZ, Keith. *Modern german art for thirties Paris, Prague, and London: resistance & acquiescence in a demo-*

Segundo Keith Holz, antes mesmo da realização da mostra parisiense, a União dos Artistas Livres já tinha planos de realizar uma exposição nos Estados Unidos durante a Feira Internacional de Nova York, de 1939. A capital norte-americana era vista como a melhor vitrine para dar visibilidade internacional ao drama dos artistas modernos alemães¹¹². Optou-se por realizar uma exposição intitulada *A Alemanha de ontem - A Alemanha de amanhã*, composta por 30 painéis que apresentavam a contundência típica do discurso agitprop¹¹³. Fiel aos seus propósitos, a exposição incluiu violentas críticas ao governo nazista, com menção à *Arte Degenerada* e exaltação à importância das ações da resistência. A imprensa norte-americana chegou a anunciar a realização da exposição no “Pavilhão da Liberdade, mas durante as tratativas para a apresentação da exposição na Feira de Nova York surgiram impasses intransponíveis envolvendo o Bureau Internacional de Exposições e as empresas financiadoras da Feira, sem contar o imbróglia diplomático que se instaurou entre a França, os Estados Unidos e a Alemanha¹¹⁴.

Dada a complexidade do posicionamento dos EUA em relação à arte moderna alemã durante a década de 1940 e o espaço limitado deste ensaio iremos nos deter no discurso de Alfred Barr, curador do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), por ocasião da mostra que realizou sobre as novas aquisições para o acervo em 1942¹¹⁵. É conhecida a admiração do primeiro curador do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) pela arte moderna alemã que ele veio a conhecer em uma viagem de estudos pela Europa entre 1927-1928, antes de assumir a direção do museu em 1929¹¹⁶. Em 1931 ele montou a mostra “*German Painting and Sculpture*”, uma das

primeiras realizadas nos Estados Unidos sobre aquela produção. Em 1942 seria a vez de Barr organizar uma exposição no MoMA com obras de artistas alemães “(...) not approved by the Nazi government”¹¹⁷. *New Acquisitions: Free German Art*, inaugurada em 24 de Junho, foi uma mostra pequena que tinha como objetivo apresentar as aquisições recentes de obras de quatro artistas alemães: Max Beckmann, Ernst Barlach, Kaethe Kollwitz e Emil Nolde. No texto de apresentação Alfred Barr menciona a perseguição sofrida pelos artistas e contrapõe a brutalidade do regime nazista à liberdade vigente nos Estados Unidos.

Entre as Liberdades que os nazistas destruíram, nenhuma foi mais cinicamente pervertida, mais brutalmente marcada do que a Liberdade da Arte (...). Mas os artistas alemães de espírito e integridade se recusaram a se conformar. Eles foram para o exílio ou caíram numa obscuridade ansiosa. De todos os pintores e escultores que formaram a escola alemã pré-nazista, atrás apenas a de Paris na Europa, quase nenhum é reconhecido, e poucos são tolerados, na Alemanha de hoje. Suas pinturas e esculturas também foram escondidas e exiladas, até mesmo as que um dia foram orgulho dos museus alemães. Mas nos países livres elas ainda podem ser vistas, ainda podem testemunhar a sobrevivência de uma cultura alemã livre (...). Esses homens e suas obras são bem-vindos aqui (...)”¹¹⁸.

Tomar a arte moderna alemã como sinônimo da resistência ao nazifascismo foi o primeiro passo para transformar a arte moderna como um todo em expressão de liberdade e encarnação suprema dos ideais democráticos. Essa associação não era corrente até meados da década de 1930 e foi sendo construída ao longo

cratic public sphere. University of Michigan Press, 2004, pp.204-205; 238.

112 A fim de viabilizar tal projeto a União dos Artistas Livres uniu esforços com a Universidade Alemã Livre e a Sociedade Alemã das Letras, o que resultou na formação de um comitê que reunia exilados, entre artistas, historiadores e jornalistas. Idem.

113 Segundo Holtz, esses painéis desapareceram posteriormente em condições não totalmente esclarecidas. É possível conhecer o conteúdo dos painéis por meio da documentação realizada pelo fotógrafo Josef Breitenbach. Uma análise pormenorizada dessa exposição pode ser encontrada em: HOLTZ, Keith & SCHOPF, Wolfgang. *Allemands en exil*. Paris, 1933-1941. Paris: Autrement, 2003, pp.171-250.

114 Ver: HOLTZ, Keith. *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance & acquiescence in a democratic public sphere*. University of Michigan Press, 2004, p.253.

115 Ver: BARNETT, Vivian Endicott. “Banned German Art: Reception and Institutional Support of Modern German Art in the United States, 1933-1945. ECKMANN, Sabine. “Considering (and Reconsidering) Art and Exile”. In: BARRON, Stephanie & ECKMANN, Sabine (orgs.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, 1997, pp.273-284.

116 KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

117 “Free German art acquisitions shown by Museum of Modern Art”. Release. Vale lembrar que nesse período o MoMA havia aderido ao esforço de guerra e passou à Edward Steichen a incumbência de organizar grandes exposições de propaganda política. Ver: STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge/ London: The MIT Press, 1998.

118 “Among the Freedoms which the Nazis have destroyed, none has been more cynically perverted, more brutally stamped upon than the Freedom of Art. (...) But German artists of spirit and integrity have refused to conform. They have gone into exile or slipped into anxious obscurity. Of all the painters and sculptors who made the pre-Nazi German School second in Europe only to that of Paris, almost none is now honored, and few tolerated, in Germany today. Their paintings and sculptures, too, have been hidden or exiled, even those that were once the pride of German museums. But in free countries they can still be seen, can still bear witness to the survival of a free German culture (...) These men and their works are welcome here (...). In: *Free German art acquisitions shown by Museum of Modern Art*. Release. Ver: < https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325320.pdf > Acesso em 20/1/2018.

daqueles anos, especialmente após a exposição *Arte Degenerada*. A equação era simples: se Hitler e seus correligionários execravam a arte moderna alemã era porque se tratava de uma manifestação artística progressista e libertária¹¹⁹. Esse discurso adequou-se perfeitamente ao propósito norte-americano de assumir o protagonismo artístico e cultural no pós-guerra e buscou colocar o país na vanguarda da defesa da liberdade de expressão.

Reações no Brasil: entre as ruas e as exposições

Pouco tempo após o rompimento das relações diplomáticas do Brasil com o Eixo, anunciado em 28 de janeiro de 1942, o país seria surpreendido pelo início do torpedeamento de navios brasileiros, atribuído a submarinos alemães. Entre janeiro e agosto daquele ano, seriam abatidos 19 navios, causando a morte de mais de 700 pessoas, em sua maioria civis¹²⁰. A imprensa deu grande cobertura a esses episódios e mobilizou a opinião pública para a necessidade do país reagir aos ataques e aderir à guerra ao lado dos países aliados. Foi assim que, em clima de comoção nacional, organizaram-se as primeiras manifestações de grande alcance contra o nazifascismo no país.

No início de julho de 1942 vários órgãos da imprensa noticiaram a manifestação Anti-Eixista, organizada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que tomou as ruas do centro do Rio de Janeiro. Propositadamente, o dia escolhido para o evento foi 4 de julho, aniversário da independência dos Estados Unidos. Os universitários, contando com o apoio do interventor do Estado do Rio de Janeiro e do Ministro da Justiça interino, realizaram um grande desfile de carros alegóricos referindo-se aos grandes temas políticos do momento e deixando clara uma posição a respeito. O jornal *A Manhã* antecipou

como o evento seria organizado: na primeira ala sairiam os carros de homenagens e na segunda os carros críticos.

(...) à frente, carros em homenagem, com as seguintes alegorias: "Homenagem aos aliados", tendo por base a estátua da Liberdade com os dizeres "Símbolo do destino dos povos livres"; "Homenagem ao Panamericanismo" com o busto do ministro Oswaldo Aranha"; "V da Vitória"; "Homenagem à Força Aérea Brasileira"; "Glória aos marinheiros nacionais"; "Aplaudindo a convocação" e outros, e, em seguida os carros críticos, tendo à frente o carro "Morte à Quinta Coluna". O carro-chefe será em homenagem ao presidente Getúlio Vargas, com a legenda "Morreremos pelo Brasil"¹²¹.

As reportagens publicadas após a manifestação estimaram o comparecimento de cerca de 15.000 pessoas. Além da descrição detalhada das alegorias, os jornais e revistas ofereceram uma boa documentação fotográfica da movimentação nas ruas¹²². Abrindo o desfile vinha uma "banda de música da brigada policial", seguida de carros que transportavam sobreviventes do bombardeio ao navio brasileiro *Arabután*. Um dos carros alegóricos mais chamativos trazia uma jaula, montada sobre uma "montanha de neve", dentro da qual se viam três estudantes fantasiados de Hitler, Mussolini e Hirohito, respectivamente. Por meio de gestos afetados, eles imitavam os três ilustres integrantes do Eixo, o que provocava reações entusiasmadas no público presente¹²³. Adolf Hitler foi uma das personalidades mais evocadas no evento e aparece em outro momento como o encantador de uma perigosa serpente, a Gestapo, polícia secreta do Reich. "Como eram verdes as galinhas de outrora..." foi o título de um carro que trazia um caldeirão repleto de galinhas depenadas, representando os quinta-colunas¹²⁴ e

119 Essa ideia reaparece no texto assinado por Barr no livro "O que é arte moderna?", cuja primeira edição data de 1943. O livro seria adaptado, no mesmo ano, ao formato de exposição e disponibilizada para venda ou aluguel. Comprada por Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, foi apresentada ao público paulistano em diversas ocasiões, fazendo com que a interpretação do MoMA acerca da arte moderna circulasse no Brasil justamente durante o período em que os EUA intensificavam o seu apoio à fundação de museus de arte moderna no Brasil. Ver: COSTA, Helouise. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. *Anais do Museu Paulista*. [online]. 2014, vol.22, n.1, pp.107-132.

120 "No total, 34 embarcações brasileiras foram torpedeadas durante a Segunda Guerra Mundial, o que causou a morte de 1081 pessoas, a maioria civis inocentes. Nem nos campos de batalha tantos brasileiros pereceram". SANDER, Roberto. O Brasil na mira de Hitler. A história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p.246.

121 Não foi possível averiguar se de fato todos esses carros foram apresentados. Ver: "O que será a manifestação anti-eixista do dia 4 de Julho". *A Manhã*, 22/7/1942; Segundo a *Gazeta de Notícias* participaram do evento as seguintes representações: Faculdade Nacional de Direito, Medicina, Filosofia, Odontologia, Engenharia, Química, Agronomia; Escola Nacional de Música, Escola Nacional de Belas Artes, Confederação Brasileira de Desportos, União Nacional dos Estudantes. Ver: "Passeata universitária anti-eixista", *Gazeta de Notícias*, 26/6/1942. Juntaram-se aos universitários da capital, secundaristas do Colégio Pedro II e estudantes de Niterói. *Diretrizes*, 9/7/1942, pp.14-15.

122 "Viva a democracia! 'Tudo pelo Brasil' 'Abaixo o totalitarismo' - Eis o lema da mocidade brasileira". *Diretrizes*, 9/7/1942, pp.13-15; "Parada Universitária Contra o Eixo". *Revista da Semana*, 11/7/1942.

123 "Pelo Brasil, pela América, pela democracia". *Jornal de Brasil*, 5/7/1942.

124 Quinta-coluna foi um "Termo cunhado durante a guerra civil espanhola e usado para designar aqueles que, em Madri, apoiavam as quatro colunas que marchavam contra o governo da Frente Popular Republicana do presidente Azaña. Durante a Segunda Guerra Mun-

integralistas.

A manifestação Anti-Eixista organizada pela UNE contou com o apoio de um segmento progressista do governo, teve a proteção da polícia nas ruas e foi objeto de grande repercussão na mídia¹²⁵. Todos esses fatos somados apontam para uma mudança significativa na relação de forças que sustentava a ditadura do Estado Novo até então. Logo após o desfile, Getúlio Vargas iria tirar de cena alguns de seus mais importantes colaboradores, entre os quais Filinto Müller e Lourival Fontes, notórios simpatizantes do Eixo¹²⁶. Em agosto, em meio a pressões, o governo abandona a posição de neutralidade, que vinha tentando manter com dificuldade, e declara guerra ao nazifascismo, aderindo ao bloco dos países aliados.

A divulgação maciça dos bombardeios aos navios brasileiros e o generoso espaço oferecido à manifestação da UNE na imprensa mostram que a censura começava a dar os primeiros sinais de recuo. A partir dali apareceriam, com frequência crescente, notícias sobre as atividades antifascistas promovidas por entidades como a Liga de Defesa Nacional, o Conselho Anti-Eixista do Banco do Brasil, a Sociedade Amigos da América, além da própria União Nacional dos Estudantes. Essas entidades logo iriam perceber o potencial de mobilização dos artistas modernos para a luta antifascista e as vantagens de se associarem a eles. No dia 30 de janeiro de 1943 foi inaugurada a *Feira de Arte Moderna*, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), sob o patrocínio da Liga de Defesa Nacional. Segundo matéria publicada na *Diretrizes*, a mostra contou com:

"(...) centenas de quadros - óleos, desenhos, aquarelas, retratos, marinhas e paisagens. Todos os artistas modernos do Brasil estão aqui representados. Portinari, Ado Malagoli, Augusto Rodrigues, Guignard, Hilda C. Campofiorito, Jorge de Lima, Luiz Soares, Oswaldo Goeldi, Per-

dial, foi utilizado para referir-se àqueles que agiam sub-repticiamente num país em guerra, ou em vias de entrar na guerra, preparando ajuda em caso de invasão ou fazendo espionagem e propaganda em favor do Eixo. Na Europa esses indivíduos também eram chamados de colaboracionistas". Ver: < http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEra-Vargas/glossario/quinta_coluna > .

125 Durante o carnaval de 1943 a UNE já havia realizado um outro desfile nos mesmos moldes, denominado de "Carnaval da Vitória". Ver: "Manifestando no carnaval nossa repulsa ao nazismo", *O Radical*, 5/3/1943; "Um desfile anti-nazista, o cortejo da vitória!". *O Radical*, 11/3/1943.

126 Deixaram o governo, no mesmo momento, o Ministro da Justiça Francisco Campos e o chefe de gabinete do Ministério, Vasco Leitão da Cunha, que estava respondendo pela pasta na ocasião. TORNAIM, Cássio dos Santos. Janela da alma: cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Anablume-Fapesp, 2006, p.141.

cí Lau, Quirino Campofiorito e Quirino da Silva, Rubem Cassa, Silvia Chalreó, Teruz, Thea Haberfeld, Rescala, Gobbis, Oswald de Andrade, dezenas deles"¹²⁷.

Além dos nomes citados estiveram presentes também Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Djanira, Rebolo Gonsales e Mário Zanini, entre outros. A exposição tinha como objetivo angariar fundos para a "Campanha Pró-Bonus de Guerra" da Liga de Defesa Nacional, a qual seria destinado 50% do valor das obras vendidas. Durante a mostra houve várias conferências sobre o tema "Arte em defesa do Brasil", ministradas por Manuel Bandeira, Claudio Manuel da Costa, Álvaro Moreyra, Aníbal Machado e Osório Cesar¹²⁸.

Ainda no primeiro semestre de 1943 destaca-se a realização de uma grande exposição de Lasar Segall, concomitante à Semana Antifascista. A exposição de Lasar Segall foi inaugurada em 15 de maio, no Museu Nacional de Belas Artes, e contou com o patrocínio do Ministério da Educação e Saúde. Embora o evento não tenha se filiado explicitamente a nenhuma causa política, a arte moderna já estava associada à democracia e à luta antifascista no imaginário do mundo em guerra. Não tardaria, assim, para que Lasar Segall voltasse a ser alvo de ataques racistas e xenófobos.

"Está aberta a exposição Lasar Segall, pintor dos chamados modernistas, que são criaturas impunes, que fazem do certo o errado, da luz o escuro, do movimento a paralisia, transformando em monstros e abortos todas as coisas belas da natureza. Trata-se, pois, de uma mostra de monstruosidades, que embora nada ensine, foi feita "com caráter especialmente didático" - no dizer do programa. E nós não entramos em maiores detalhes porque não chegamos ainda a alcançar a transcendência de semelhante arte"¹²⁹.

A virulência dos ataques a Segall pode ser medida pela campanha movida contra ele pelo jornal *A Notícia*, que se inicia justamente por ocasião da abertura da exposição do Museu Nacional de Belas Artes¹³⁰.

127 Os artistas do Brasil formam uma barricada contra o fascismo! *Diretrizes*, 11/2/1943, pp.6-7, 13.

128 O artigo informa, ainda, que ao longo da exposição foram organizados também os Chás das quintas-feiras, pelo Departamento Feminino da Liga de Defesa Nacional que contava com o apoio dos "grupos patrióticos organizados no Rio", entre os quais os Combatentes Franceses, o Comitê Russo e o Comitê Chinês. Idem.

129 *O Malho*, junho, 1943, p.45.

130 Ver o ensaio de Annateresa Fabris publicado nesse catálogo.

Na mesma semana da abertura da exposição de Segall realizou-se a Semana Antifascista em memória do atentado integralista de 1938¹³¹. O evento contou com palestras em sindicatos operários, visita ao Cemitério São João Batista onde foram enterradas as vítimas dos integralistas, missa na Igreja da Candelária e comício em frente ao Teatro Municipal, que teve entre os oradores Herbert Moses, presidente da ABI e o general Manuel Rabelo, presidente da Sociedade de Amigos da América¹³². Na fachada do teatro, como pano de fundo, foi erguido “um enorme painel, de cerca de 10m de alto, esplêndida caricatura deixada ao lápis de Augusto Rodrigues, representando a união de Hitler e Plínio Salgado”¹³³.

Naqueles dias, durante os seus momentos de lazer, o público podia conferir nos cinemas da cidade o desenho animado “Vida de Nazista”, produção dos estúdios de Walt Disney, que seria ganhador de um Oscar. O anúncio dizia: “Se ainda não viu ‘Vida de Nazista’ não perca tempo, veja hoje mesmo como se vive na Alemanha e avalie sua felicidade ao se achar bem longe das graças da Gestapo e do homem do bigodinho”¹³⁴. O desenho acompanha as agruras do Pato Donald que se vê obrigado a trabalhar em regime de escravidão para os nazistas numa fábrica de bombas, até que acorda e descobre aliviado que tudo não passava de um pesadelo¹³⁵. Vinícius de Moraes não deixaria de comentar o lançamento do desenho, em sua coluna sobre cinema, identificando o lado patético do personagem como uma característica dos adeptos do nazismo¹³⁶. Além do desenho dos estúdios da Disney, vários outros filmes com o tema da guerra e afins, estavam em cartaz no circuito

brasileiro no período, como “Confissões de um espião nazista”, anunciado como “o filme que Hitler daria tudo para assistir!”¹³⁷. O mesmo ocorria em relação ao teatro e ao mercado editorial de livros. O que se constata é que a dimensão da política havia tomado as várias esferas da vida cotidiana.

No que se refere às exposições, o ano de 1943 ainda seria marcado por dois acontecimentos importantes¹³⁸. Em outubro uma exposição do Grupo Guignard, montada originalmente no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, foi fechada por um grupo de alunos conservadores, a menos de 24 horas de sua abertura¹³⁹. A mostra foi transferida para a Associação Brasileira de Imprensa, onde voltou a ser aberta ao público, porém, o episódio seria o prenúncio de outros ataques a exposições que viriam nos anos seguintes. A crescente onda de perseguição à arte moderna e a vontade de marcar posição ao lado dos países aliados levou um grupo de artistas a organizar um evento internacional¹⁴⁰. No mês de novembro foi inaugurada a exposição *Pintura Brasileira Moderna (Modern Brazilian Painting)*, na conceituada Royal Academy of Art, sob o patrocínio do British Council¹⁴¹. A mostra contou com 168 obras, entre pinturas, desenhos e gravuras, além de 162 fotografias provenientes da exposição de arquitetura brasileira *Brazil Builds*, apresentadas no MoMA no ano anterior¹⁴². As obras foram doadas pelos artistas e destinadas à venda a fim de arrecadar fundos para a Royal Air Force (RAF). Mais do que levantar fundos, a exposição buscava dar visibilidade à luta antifascista no Brasil a fim de obter apoio internacional.

Em que pesem os esforços no combate às forças conservadoras, o clima de perseguição à arte moder-

131 O evento foi organizado pela Liga de Defesa Nacional, União Nacional dos Estudantes, Sociedade de Amigos da América e Conselho Antieixista do Banco do Brasil. Ver: “Força expedicionária vingará a agressão nazista”. *O Radical*, 12/5/1943, capa.

132 “Iniciada a Semana Anti-Fascista”. *Gazeta de Notícias*, 11/5/1943.

133 Ver registro fotográfico de Kurt Klagsbrunn, publicado neste catálogo, que mostra a fachada do Teatro Municipal com o referido cartaz durante a Semana Anti-Fascista.

134 “Vida de Nazista”. Anúncio publicado em *O Jornal*, 6/5/1943.

135 O desenho animado “Vida de Nazista” pode ser conferido em: <<https://youtu.be/0oqFNGGPsCA>>. Acesso em 10/1/2018

136 Vinícius de Moraes tinha uma coluna de crítica de cinema no jornal *A Manhã*. Sobre o desenho citado ele comenta: “Walt Disney dá-nos, com esse ‘Vida de Nazista’, o primeiro desenho do esquema de propaganda que se traçou no sentido de cooperar com o governo do seu país no esforço de guerra. Nenhuma personagem sua, melhor que Donald Duck, poderia satirizar o tema da vida de um civil na Alemanha hitlerista, sob o controle mecânico dos bonecos cruz-gamados. Donald tem tudo para tornar, dentro da sua comicidade específica, qualquer aventura em que se veja envolvido, uma coisa de fundo patético. (...) É um pobre pato aflito. Uma boa pessoa, aliás, esse pato, sempre levado pelos impulsos mais generosos, uma espécie de Carlito do desenho animado (...) A questão é que o coitado é o tipo de palmípede de boa fé, caindo nas maiores esparrelas, otário como ele só (...)”. MORAES, Vinícius. “Duas variantes sobre o tema da guerra”. *A Manhã*, 5/5/1943.

137 Ver anúncio no *Correio da Manhã*, 1/5/1942.

138 Em 1943 foram realizados ainda várias outras mostras: “Exposição Anti-Eixista”, Palácio do Itamaraty, RJ e Galeria Prestes Maia, SP (agosto); “Exposição Fotográfica do Esforço de Guerra”, no Pavilhão das Indústrias, no Parque da Água Branca em SP (novembro); “Exposição de Caricaturas de Guerra”. Pela impossibilidade de nos estendermos mais sobre o período e pela escassez de documentação, não iremos abordá-las. Ver: “A Noite Ilustrada em São Paulo”. *A Noite*, 31/8/1943, p.33 (sobre a exposição Anti-Eixista); “Exposição Fotográfica do Esforço de Guerra”, *O Estado de S. Paulo*, 11/11/1943; “Liga de Defesa Nacional. Homenagem a J. Carlos na exposição de caricatura de guerra”. *Diário de Notícias*, 1/12/1943.

139 “A exposição do Grupo Guignard na ENBA”. *A Manhã*, 30/10/1943. Guignard ministrava um curso de arte gratuito na sede da UNE na Praia do Flamengo. Ver: AMARAL Jr. “A secretaria de arte da União Nacional dos Estudantes”. *Carioca*, 2/1/1943, pp.38.

140 “Artistas modernos do Brasil em Londres”. *Revista da Semana*, 13/1/1945; “História fotográfica de uma exposição”. *Diretrizes*, 30/12/1943, p.27.

141 “Arte Brasileira em Londres”. *Revista da Semana*, 13/1/1945, p.26.

142 Recentemente foi anunciada a remontagem dessa exposição que será apresentada em Londres com abertura prevista para o primeiro semestre de 2018: “Londres vai rever exposição usada como arma diplomática pelo Brasil em plena 2ª Guerra Mundial”. BBC Brasil, 19/11/2017. <http://www.bbc.com/portuguese/geral-42010289?SThisFB>. Acesso em 20/11/2017.

na não iria arrefecer antes do final da guerra. O primeiro grande acontecimento de 1944 foi a realização da *Exposição de Arte Moderna* em Belo Horizonte, inaugurada no início de maio¹⁴³. A sua importância deveu-se a diversos fatores, entre os quais, o fato de ter sido a maior mostra de arte moderna realizada no Brasil até então, de ter possibilitado reunir os nomes mais representativos da arte moderna em atuação no país e de ter sido realizada fora do circuito Rio-São Paulo. Outro dado relevante foi o vínculo da mostra com a gestão de Juscelino Kubitschek, prefeito que vinha investindo em transformar Belo Horizonte num núcleo de produção e discussão da arte moderna. Organizada por Alberto da Veiga Guignard e pelo escritor José Guimarães Menegale¹⁴⁴, a exposição contou com a presença de caravanas de artistas e críticos, provenientes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Lasar Segall esteve representado pela obra “Mãe Cabocla” e por reproduções de algumas de suas esculturas¹⁴⁵. A *Exposição de Arte Moderna* de Belo Horizonte já vinha provocando intenso debate na imprensa quando oito obras foram cortadas a gilete, num atentado nunca esclarecido¹⁴⁶. A matéria intitulada “Quando ouço falar em cultura, puxo o meu revólver” reuniu depoimentos de diversos artistas, entre os quais Lasar Segall.

Já conheço essa gente. Quando fiz minha exposição no Museu Nacional de Belas Artes fui vítima de uma campanha em que as expressões “arte degenerada” e “russo” (como se fosse uma ofensa...) caracterizavam os seus autores. Essas são as mesmas pessoas, certamente, que depredaram nossos quadros na exposição belorizontina¹⁴⁷.

Foi, portanto, em meio a um momento de grande tensão no campo das artes que seria inaugurada a Ga-

leria Askanasy, em agosto de 1944, no Rio de Janeiro. Ao que tudo indica, ela foi a primeira do país dedicada à arte moderna¹⁴⁸. Imigrante de origem polonesa, Miécio Askanasy¹⁴⁹ chegou ao Brasil em 1941, tendo se dedicado inicialmente ao comércio de livros, de porta em porta, até alugar uma loja no centro da cidade para montar uma livraria, onde também iria comercializar obras de arte¹⁵⁰. A galeria surgiu da adaptação desse espaço e passou a abrigar exposições temporárias de artistas, em sua maioria imigrantes, além de manter uma mostra permanente de reproduções de obras modernistas. Menos de um ano após a abertura da galeria, Askanasy iria inaugurar, em abril de 1945, a sua exposição mais ambiciosa: *A Arte Condenada pelo Terceiro Reich*.

Pensada nos moldes das contra-exposições, a mostra tinha como objetivo apresentar ao público brasileiro a arte execrada pelo regime nazista, a fim de angariar apoio contra o nazifascismo e afirmar a arte moderna como sinônimo de liberdade de expressão. Askanasy contou com o patrocínio da Casa do Estudante do Brasil e a colaboração da marchand Irmgard Burchard¹⁵¹, que havia integrado o comitê organizador da exposição *Arte Alemã do Século xx*, realizada em Londres em 1938, como vimos anteriormente. Foram reunidas 119 obras, sendo a maioria em gravura, de 39 artistas que tiveram trabalhos expostos na mostra *Arte Degenerada* de Munique, entre os quais Otto Dix, Max Beckmann, Kaethe Köllwitz, Paul Klee, Wassily Kandinsky e Lasar Segall¹⁵².

A convite de Miécio Askanasy, Lasar Segall enviou duas obras para a exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich: Mãe Cabocla e O sonho*. A troca de correspondência entre eles refere-se ao convite e às tratativas para o empréstimo das obras, além de conter considerações de ambos acerca da situação de perseguição aos artistas modernos vivida no Brasil. Lasar Segall, embora tenha aceito participar, questiona a pertinência de se fazer uma mostra com tal tema naquele momento.

143 A mostra foi inaugurada no dia 6/5/1944. Para uma reconstituição da exposição ver: MATTAR, Denise. “O olhar modernista de JK”. Belo Horizonte: IAB/Usiminas/Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. Trata-se do catálogo da mostra que buscou reconstituir a exposição de Belo Horizonte de 1944.

144 José Guimarães Menegale era funcionário da Prefeitura de Belo Horizonte e atuava como assessor cultural de Juscelino Kubitschek. É ele quem assina o texto de abertura do catálogo da mostra e responde a algumas das críticas publicadas na imprensa. Idem.

145 Embora não tenhamos encontrado referências a esse respeito, é possível supor que essas reproduções eram as mesmas que o artista havia mostrado na exposição do Museu Nacional de Belas Artes em 1943, que aparecem nos registros do espaço expositivo tomados por Kurt Klagsbrunn. Idem, p.26.

146 Idem. Ver também: VIVAS, Rodrigo. “1944. Do pincel à gilete: a arte moderna em Belo Horizonte”. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emersn Dionisio de; COUTO, Fátima Morethy; MALTA, Marize. História da Arte em Exposições: Modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Book's/Fapesp, 2016.

147 SEGALL, Lasar. In: Quando ouço falar em cultura, puxo o meu revolver. Estado de Minas, 14/6/1944, p.2. Apud: MATTAR, Denise. “O olhar modernista de JK”. Belo Horizonte: IAB/Usiminas/Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008.

148 “Uma exposição permanente de arte moderna”. *A Manhã*, 27/8/1944.

149 O verdadeiro nome de Miécio Askanasy era Mieczyslaw Weiss. Ele adaptou o primeiro nome e adotou como sobrenome uma derivação do termo “Ashkenazim”, que se refere ao grupo de judeus provenientes da Europa Central e Oriental.

150 Sobre a Galeria Askanasy ver: KERN, Daniela. Hanna Levy e a Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich (1945). Comunicação apresentada no 25o Encontro da ANPAP, Porto Alegre, RS, 26 a 30/9/2016.

151 No mês de agosto de 1945, Irmgard Burchard realizou sua primeira exposição como artista na galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro. Ver: “Exposição de pintura de Irmgard Burchard”. *A Manhã*, 5/8/1945.

152 ASKANASY, Miécio. “Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich”. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil/Galeria Askanasy, 1945. Ver também: MIGUEIS, Armando. “Eles foram expulsos da Alemanha”. *Revista da Semana*, 10/3/1945, pp.33-36.

Depois de ter refletido bastante sobre a sua ideia, estive me perguntando por que e para quem é necessária essa exposição. Hitler é hoje um homem sem a mínima significação universal, um homem morto [...]. Para que, então, lembrar ainda hoje a existência de Hitler? O senhor vê que a minha opinião presente difere de maneira sensível do meu ponto de vista anterior. No entanto, não quero de maneira alguma deter o senhor da execução do seu plano, e vou, naturalmente, tomar parte na sua exposição, como o tinha prometido¹⁵³.

Askanasy justifica o motivo pelo qual considerava importante manter o seu projeto de exposição, fazendo um pequeno histórico dos ataques recentes aos artistas e obras, a começar por aqueles sofridos pelo próprio Segall durante a sua mostra no Museu Nacional de Belas Artes em 1943.

Quanto ao valor da exposição, sobre o qual o Senhor está duvidando, queria mencionar, que além do significado político, que hoje em dia já está muito reduzido, uma tal exposição tem um valor propagandístico muito grande. Depois dos ataques ignóbeis contra sua pessoa no tempo da sua grande exposição no Rio, depois do assalto com lâminas à exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, e depois do assalto à exposição dos alunos de Guignard no ano passado, depois de tudo isto, penso, não carece de importância uma Exposição que demonstra que são sempre e exatamente as forças sinistras, as quais tomaram, em nossa época, o apelido de fascistas, que perseguem com violência, Arte e Espírito (...) ¹⁵⁴.

Lasar Segall, por sua vez, aponta o motivo pelo qual escolheu as pinturas *Mãe Cabocla* e *O Sonho* para integrar a exposição, demonstrando receio de que obras muito arrojadas pudessem, mais uma vez, ser alvo das forças reacionárias.

Apenas quero chamar mais uma vez a sua atenção sobre a necessidade absoluta de expor unicamente trabalhos mais equilibrados, sem grandes deformações e exageros, de compreensão mais fácil para o público, a fim de que produzam efeitos no sentido que o senhor procura obter. Não sendo assim, o resultado seria facilmente con-

traproducente¹⁵⁵.

Infelizmente os temores de Lasar Segall iriam se concretizar. A mostra da Galeria Askanasy teve boa acolhida na imprensa carioca mais progressista, não só devido ao caráter antifascista de sua proposta, mas também em função do atentado que sofreu. No dia 28 de maio, três homens, que segundo se noticiou na época seriam adeptos do movimento integralista, atacaram com um objeto cortante, uma das pinturas expostas.

(...) verificou-se ontem, um atentado que nada mais foi senão uma repetição de fatos já verificados em São Paulo e Minas por adeptos do credo verde contra telas assinadas por discípulos dos grandes mestres banidos e desacreditados pelos alemães (...). A tela danificada é intitulada 'Namoro Sentimental', de autoria do artista Wilhelm Wöller, que em 1935 teve uma exposição fechada pela Gestapo vinte minutos depois de inaugurada. Wöller atualmente encontra-se no Rio de Janeiro como refugiado¹⁵⁶.

O ataque à exposição da Galeria Askanasy parecia demonstrar que apesar do final da guerra na Europa os adeptos do integralismo não haviam se dado por vencidos¹⁵⁷. Essa avaliação era compartilhada pelos inúmeros artistas, intelectuais, arquitetos e militantes que estiveram envolvidos na organização da *Exposição Anti-Integralista*. A mostra foi inaugurada no dia nove de junho, na passagem subterrânea do principal terminal de bondes do centro do Rio de Janeiro, situada a poucos quarteirões da Galeria Askanasy.

Por iniciativa da União Nacional dos Estudantes e com a cooperação de várias organizações políticas, cívicas e proletárias, realizou-se nesta capital a "Exposição Anti-Integralista", na passagem subterrânea do "Taboleiro da Baiana", despertando intenso interesse público (...) Montada com o melhor gosto e sob orientação de um grupo de arquitetos e pintores, a exposição apresentava grandes painéis com fotografias, documentos e cartazes alusivos às atividades do integralismo como uma moda-

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ "Atentado integralista contra a exposição da arte condenada pelo Reich". *Diário de Notícias*, 29/4/1945, Segunda Seção. Ver também: "Na exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich - Cortado a gilete um dos quadros expostos". *Diário Carioca*, 29/4/1945, p.5.

¹⁵⁷ No dia 7 de maio de 1945 a Alemanha foi declarada oficialmente derrotada na Segunda Guerra Mundial, o que colocou fim ao conflito na Europa.

¹⁵³ Correspondência de Lasar Segall endereçada a Miécio Askanasy. São Paulo, 9/2/1945.

¹⁵⁴ Correspondência de Miécio Askanasy endereçada a Lasar Segall. Rio de Janeiro, 15/02/1945.

lidade do fascismo internacional (...). Grandes cestas de lixo da Limpeza Urbana estavam cheias de armas apreendidas em poder dos integralistas - revólveres, fuzis-metralhadoras, punhais com a cruz swastica e livros dos teóricos do integralismo¹⁵⁸.

A exposição era parte de uma campanha que visava denunciar as atividades ilegais da Ação Integralista Brasileira e seus supostos planos de tomar o poder¹⁵⁹. A Comissão de Montagem foi constituída por Oscar Niemeyer, Augusto Rodrigues, Alcides Rocha Miranda, Hélio Uchôa, Fernando Brito e Marcos Chaimovich, entre outros¹⁶⁰. Por meio dos poucos registros fotográficos da exposição e das descrições publicadas na imprensa constata-se que houve uma grande preocupação em transmitir os conteúdos por meio de uma cenografia de viés agitprop¹⁶¹. O evento recebeu apoio de inúmeros intelectuais, entre os quais do crítico de arte Mário Pedrosa que, embora tenha apontado a existência de lacunas na mostra, reconheceu a importância de sua realização num artigo publicado no *Correio da Manhã*¹⁶².

O panorama das exposições que traçamos aqui privilegiou aquelas que se colocaram como campo de disputa política e que estiveram diretamente vinculadas à perseguição à arte moderna e/ou à luta antifascista. No entanto, um estudo mais abrangente das exposições de cunho político, realizadas durante o período da Segunda Guerra Mundial no Brasil, não se completa se não levarmos em consideração as diversas mostras organizadas pelos países aliados e enviadas a países da América do Sul. Essas exposições situam-se mais especificamente no campo das relações diplomáticas e exigiriam um tipo de reflexão específica que não caberia nos limites desse ensaio¹⁶³. Além disso, não podemos esquecer que as exposições e eventos aqui abordados estavam em cons-

tante negociação com as representações visuais de um governo autoritário e extremamente atento à construção e ao controle de sua própria imagem. A exaltação da figura de Getúlio Vargas em várias das manifestações autoproclamadas antifascistas faz parte das contradições desse processo.

Não podemos deixar de mencionar, também, da inexistência de um movimento único e coerente a que se possa denominar antifascista naquele contexto. A escassez de estudos sobre o tema dificulta a identificação das redes de sociabilidade e dos campos de disputa entre os agentes envolvidos¹⁶⁴. Keith Holz nos alerta sobre os perigos de uma celebração moral positiva do antifascismo tomada a priori, que nos impeça de adotar um ponto de vista crítico e coerente com as condições históricas de seu surgimento e desdobramentos posteriores. Devemos observar, por fim, que para um aprofundamento desse estudo é preciso buscar outras fontes de pesquisa que possam ser cotejadas com a imprensa.

As exposições e a busca por uma nova dimensão do espaço público

Um dos principais fenômenos que se pode identificar a partir do levantamento aqui apresentado é a intensa politização da arte e mais especificamente das exposições entre o final da década de 1930 e meados da década de 1940, não só na Europa e nos Estados Unidos, como também no Brasil. Nos antecedentes desse processo estão as experiências pioneiras desenvolvidas na Rússia pós-revolucionária, tanto nas ações Agitprop, quanto no design das exposições de arte. As técnicas expositivas ali experimentadas, especialmente ao longo da década de 1920, passariam por um intenso desenvolvimento posterior, sendo adaptadas aos mais variados usos. Surpreendentemente, em um curto espaço de tempo a exposição iria se firmar como uma mídia específica e inovadora, ganhando proeminência para além do circuito de arte, seja no âmbito da propaganda política e das

158 "ABERTA a exposição anti-integralista. Respondendo com provas reais ao recente desafio dos camisas-verdes". Rio de Janeiro, A Manhã, 9/6/1945, p.6; "A Exposição Anti-Integralista". *Revista da Semana*, 16/6/1945.

159 "Exposição Anti-Integralista". *Diário Carioca*, 29/5/1945.

160 Idem. Sobre a comissão de montagem da mostra ver também: "Exposição Anti-Integralista", *Gazeta de Notícias*, 7/6/1945.

161 Não é de estranhar que vários dos envolvidos na montagem da Exposição Anti-Integralista fossem arquitetos e artistas filiados ao Partido Comunista Brasileiro, como Oscar Niemeyer, Augusto Rodrigues, e Marcos Chaimovich. Esse vínculo talvez nos ajude a explicar a orientação dada à mostra, bem como a linguagem adotada, tanto do discurso verbal, quanto visual.

162 Ver: PEDROSA, Mário. "Para a exposição Anti-Integralista". *Correio da Manhã*, 10/7/1945.

163 Sobre esse tema ver: KNAUSS, Paulo. "Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de pintura no contexto da Segunda Guerra Mundial". In: FLORES, Maria Bernardete Ramos & VILELA, Ana Lucia (org.). *Encantos da imagem*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010, p. 127-139.

164 Em sua tese de doutorado, Ângela Meirelles de Oliveira revela que a revista *Diretrizes* e o jornal *A Manhã* eram órgãos ligados à luta antifascista no Brasil. Essa informação abre um novo caminho de investigação para essa pesquisa, na medida em que parte significativa das notícias e dos artigos que utilizamos para recuperar os eventos analisados foram publicados por esses periódicos. Ver: OLIVEIRA, Ângela Meirelles de. *Palavras como balas. Imprensa e intelectuais antifascistas no Cone Sul (1933-1939)*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, 2013.

atividades educativas, seja no âmbito das feiras comerciais e da cultura de massas.

Esse quadro nos permite afirmar que a opção de Adolf Hitler e seus correligionários pela exposição como veículo de esclarecimento público do posicionamento do regime a respeito da arte moderna não foi casual. Mais do que simplesmente organizar duas exposições simultâneas - Arte Degenerada e Grande Exposição de Arte Alemã -, o governo nazista montou um engenhoso aparato didático, por meio do confronto programado de casos exemplares, sustentados por uma retórica panfletária¹⁶⁵. Essa ação, bem como as contraexposições que gerou em várias partes do mundo, apontam para o fato das exposições terem se firmado como fóruns transnacionais do debate político no período da Segunda Guerra Mundial. O papel dos refugiados e imigrantes nesse processo seria absolutamente fundamental. Foi a ampla circulação de pessoas, tecnologias, imagens e ideias, resultantes de diferentes levas migratórias de intelectuais, artistas, fotógrafos, técnicos e militantes políticos, entre outros, que levou à apropriação e ressignificação constante das soluções expositivas, de acordo com as demandas locais.

A dinâmica das exposições de cunho político, realizadas no Brasil durante o Estado Novo (1937-1945) podem ser situadas "(...) no bojo de um processo de modernização social que tanto minou hierarquias sociais, quanto fomentou uma acirrada disputa por uma nova dimensão do espaço público"¹⁶⁶. Se no pós-guerra a arte moderna veio [A COMPLETAR]

LASAR SEGALL (VILNA, RÚSSIA, 1889-SÃO PAULO, BRASIL, 1957)

Lasar Segall nasceu em 1889 na cidade de Vilna, que na época pertencia ao território da Rússia. Em 1906, ele emigrou para a Alemanha onde deu continuidade ao seu aprendizado artístico nas Academias de Arte de Berlim e Dresden. Em 1923, Lasar Segall migrou, novamente, desta vez para o Brasil. As obras do artista começaram a ser aceitas em coleções públicas e privadas na Alemanha, em especial a partir de 1917, quando ele aderiu definitivamente à estética de vanguarda. Essa boa aceitação se intensificou com a implantação da República de Weimar, em 1919, que derrubou o regime imperial tradicionalista e abriu as portas dos museus às obras que desafiavam as linguagens artísticas tradicionais.

Durante os 15 anos da República de Weimar, os museus alemães incorporaram perto de 20 mil obras de arte de vanguarda e moderna aos seus acervos. Nesse período, cerca de 50 obras de Lasar Segall foram compradas por instituições públicas de toda a Alemanha e várias dezenas passaram a integrar importantes coleções particulares. Esse ciclo chegou ao fim em 1933, com a ascensão do nazismo, quando a arte moderna tornou-se alvo de perseguição. As obras dos artistas modernos foram confiscadas dos museus públicos alemães pelo novo regime, entre elas as de autoria de Lasar Segall.

Já na primeira exposição que realizou no Brasil, em 1924, Lasar Segall foi atacado por críticos que utilizaram argumentos muito semelhantes àqueles que seriam empregados pelos nazistas, algum tempo depois, para se referirem à arte moderna. Um jornalista de São Paulo, por exemplo, acusou-o de sofrer "alucinações visuais" e descreveu a sua atividade artística como "a arte de pintar abortos" (Mário Guastini, 1924). Ao longo das décadas de 1930 e 1940, apesar do apoio recebido por parte de intelectuais progressistas, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, Lasar Segall passou por diversos episódios de incompreensão. Além das violentas críticas publicadas na imprensa, em que era acusado de degenerado e subversivo, o artista enfrentou a mutilação de algumas de suas obras, como foi o caso do autorretrato, reproduzido no painel de entrada desta exposição, que teve um dos olhos perfurado.

Durante a sua trajetória artística, Lasar Segall escreveu e publicou textos, proferiu conferências e, sobretudo, pintou, gravou e esculpiu incessantemente, buscan-

¹⁶⁵ ZUSCHLAG, Christoph. "Educational Exhibitions", in: BARRON, Stephanie. *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazie Germany*. Los Angeles, County Museum of Art. New York: H.N. Abrams, 1991.

¹⁶⁶ LISSOVSKY, Maurício & JAGUARIBE, Beatriz. Imagem fotográfica e imaginário social. In: ECO-PÓS, Portfólio: A invenção do olhar moderno na Era Vargas, v.9, n.2, agosto-dezembro 2006, pp.88-109.

do sempre manter-se fiel aos seus ideais estéticos. O artista faleceu na cidade de São Paulo, em 1957, aos 68 anos, sendo reconhecido, já na ocasião, como um dos grandes nomes da arte moderna brasileira. O Museu Lasar Segall funciona na casa em que o artista viveu e é responsável por preservar a sua memória e produzir conhecimento sobre a sua obra.

EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA – MUNIQUE 1937

A exposição *Arte degenerada* [*Entartete Kunst*] foi inaugurada em Munique em julho de 1937 com cerca de 650 obras, entre pinturas, gravuras e esculturas, confiscadas dos museus públicos alemães. A seleção das obras foi realizada por uma comissão, coordenada por Adolf Ziegler, então presidente da Câmara de Artes Plásticas do Terceiro Reich, sob a orientação direta de Adolf Hitler. A proposta era apresentar para o povo alemão exemplos de manifestações artísticas condenadas pelo regime nazista.

A exposição foi organizada para ser assimilada com facilidade pelo público leigo e oferecia uma interpretação muito negativa da arte moderna. As obras eram mostradas como produto de indivíduos mentalmente desequilibrados ou ideologicamente nefastos e funcionavam como provas da suposta degeneração que se espalhara pela Alemanha antes da chegada dos nazistas. Não só as obras eram difamadas, como também os artistas que as produziram, os críticos de arte que as elogiaram e as autoridades responsáveis por adquiri-las para os museus.

Marc Chagall, Otto Dix, Max Ernst, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lászlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian e Lasar Segall estavam entre os 112 artistas que tiveram obras selecionadas para a mostra *Arte degenerada*. A exposição teve ampla divulgação e atraiu cerca de dois milhões de visitantes apenas em Munique. Nos três anos seguintes, a mostra foi apresentada em outras cidades da Alemanha e da Áustria, o que fez com que fosse vista por mais de um milhão de pessoas. Até então nenhuma exposição de arte moderna havia atraído um público tão numeroso.

As fotografias aqui reunidas mostram vários aspectos da exposição *Arte degenerada*, como a fachada do edifício onde foi apresentada em Munique e a presença de visitantes. Nota-se o modo como o espaço da exposição foi organizado com as obras quase sempre amontoadas, sobre painéis malconservados, acompanhadas de trechos dos discursos nazistas ou de palavras de ordem contra a arte moderna. Em muitos espaços, os organizadores inseriram trechos de textos de diretores de museus, artistas e críticos de arte partidários da arte moderna publicados na imprensa de vanguarda, incluindo citações descontextualizadas, com a finalidade de ridicularizar a opinião dos especialistas e convencer o

público. Os organizadores buscaram, propositadamente dar uma aparência sombria e descuidada à exposição para reforçar a ideia de degeneração. Além disso, em muitos casos, divulgaram os valores pagos pelas obras, às vezes acompanhados de frases como: “*Adquirida com os impostos dos trabalhadores alemães*”. Como se tratava, com frequência, de obras compradas nos anos de hiperinflação, os preços pareciam absurdamente altos. Destaca-se, entre as fotografias, o registro da *Parede dadaísta* que recebeu um tratamento especial com uma pintura feita diretamente sobre o painel. Baseada num quadro de Wassily Kandinsky, tal recurso parece indicar um conhecimento superficial do universo dadaísta, uma vez que o pintor nunca esteve ligado a esse movimento artístico.

LASAR SEGALL E A ARTE DEGENERADA

Nicanor Miranda

Um amigo fez chegar às minhas mãos um exemplar do belíssimo número de homenagem da “Revista Acadêmica” a Lasar Segall. E enquanto estava contemplando as magníficas reproduções de alguns quadros, eles foram se substituindo diante de meus olhos por outros, vistos há alguns anos atrás.

Foi em 1937. Eu partia de Berlim e tinha no bolso uma carta de apresentação do secretário do ministro Ley para um dos homens mais importantes de Munique, o dr. Egon Lentzer, cidadão gentil e cavalheiro que, logo à minha chegada, se prontificou a organizar-me um programa de visitas e de estudo na velha e famosa cidade alemã.

Entre outras curiosidades, instituições e serviços públicos que me recomendara examinar, estavam o “*Deutsches Museum*”, um dos maiores do mundo, a “*Alte Pinakothek*”, que continha uma rica coleção de quadros antigos das escolas flamenga, holandesa e alemã, a “*Glipothek*”, que se constituía de uma coleção de esculturas antigas, única no mundo no gênero, e duas exposições de arte contemporânea: a permanente da “*Haus der deutschen Kunst*”, (Casa da Arte Alemã) e a “*Entartete Kunst Ausstellung*” (Exposição da Arte Degenerada).

Logo que pude, bati à porta da primeira, que não me despertou o menor entusiasmo. Estava vazia. A gente podia contar as pessoas, de tão poucas. Retratos de Hitler de todo o feitio, em todas as posições e em várias indumentárias. O busto de Hitler, Hitler de camisa, como líder, como preparador do movimento nacional-socialista. retratos de soldados, de marinheiros, um miliciano nazista, um jovem do campo de trabalho. Pinturas de submarinos, couraçados, *destroyers*, misturados com pinturas de outros assuntos absolutamente desinteressantes para quem vê tanta coisa fabulosa na Europa. Um quadro enorme, com a águia negra em primeiro plano, operários em trabalho, com a seguinte legenda que bem mostra o acerado orgulho teutônico:

“Somos um povo e ninguém pode abater-nos. Permanecemos um povo e nenhum mundo jamais poderá subjugar-nos”.

E mais retratos de Hitler de todos os jeitos, inclusive um em que ele aparecia dentro de uma armadura de cavaleiro do século xv.

Na Itália, era a mesma coisa. Lembro-me de uma

revista italiana, se não me falha a memória, “*Gli sporti*”, continha várias seções. Depois do título de cada seção aparecia o retrato do Duce. Assim, à primeira página da seção de hipismo via-se uma fotografia de Mussolini e embaixo os seguintes dizeres:

“*Il Duce, il primo y cavaliere di tutta l'Italia*”.

Assim era a exposição de Arte Alemã. Hitler de pé, sentado, a cavalo, de automóvel, discursando, saudando crianças, sempre Hitler e só Hitler.

Ora, é evidente que uma exposição organizada nos referidos moldes oferecia pouco ou nulo interesse para um estrangeiro ávido em conhecer algo que contribuísse para sua educação artística. E animado da esperança de ver as coisas das quais eu não fazia a mínima ideia – porque pensava no que será que os alemães chamam “arte degenerada”? – dirigi-me à exposição batizada com tal nome.

“Ó, que não sei de nojo como a conte”, porque antes não fui ver esta para os alemães famigerada mostra artística! Quanto para aprender e meditar! e quanta gente, meu Deus!

Logo à entrada, um aviso em letras garrafais:

“É rigorosa e policialmente proibido tirar fotografias”.

A advertência não me dizia respeito, pois não trazia máquina fotográfica. Subi uma escada e no fim, na parede fronteiria, deparei com uma escultura de madeira em tamanho natural, “*O Cristo*”, do prof. Gies, de Berlim. Era um trabalho notável. Os braços e as pernas longos e esqueléticos. O tronco irregular, sem linhas, enormes cravos nas mãos, os espinhos da coroa gigantescos, um rosto tétrico, tudo isso dava à imagem um sentido intensamente dramático, a representação de um sofrimento inaudito.

Penetrei na primeira sala da exposição. Todas as paredes estavam cobertas de ditos e afirmações de artistas e críticos, aos quais os alemães chamavam “degenerados”. E por cima dos quadros, esta frase:

“Comprado com os vinténs dos impostos do povo alemão que trabalha”.

E a maioria dos quadros tinha um letrado embaixo, com a palavra: “Judeu”.

Todos os representantes da escola expressionista de Dresden, que pela sua importância está hoje definitivamente incorporada à história da arte moderna, ali estavam. Grandes e menores. Otto Dix, Chagall, Kokoschka, Segall, Feininger, Nold (sic), Van Gogh, George Grosz, Schmidt-Rottluff, Christoph Voll... [o nome do

Segall está nas duas versões do texto!]

Ao alto de uma parede estava escrito: “O artista precisa ser, como artista, um anarquista” (Kurt Eisner). “Fanfarrões e impetuosos somos nós com o nosso atrevimento”. Havia um quadro com um grupo de negros. Embaixo podia-se ler:

“O desejo de desperdício do judeu causa-lhe prazer”.

O tema negro é na Alemanha, do seu ponto de vista de uma Raça Ideal, uma arte degenerada. O dr. Edwin Redslobs, antigo conservador de um Museu Alemão, era autor desta sentença:

“O alemão normal é um cretino que não sabe dirigir os destinos da Nação”.

Em outra sala, uma afirmação do pintor George Grosz:

“Como é que o artista sobe no regime burguês? Pelo charlatanismo”.

Enquanto anotava tudo isso, aconteceu um fato que talvez valha a pena contar. Estava copiando as frases no meu caderno de apontamentos, quando de repente [um homem] surge a meu lado aparentando trinta anos mais ou menos, e me encara em atitude hostil. Continuei a olhar para os letreiros, sem mais copiá-los naturalmente, e fingi que não estava vendo o homem. Depois de alguns segundos, continuei a caminhar e, ao contornar o dito, vi que ele tinha uma braçadeira na qual estava escrito:

“Encarregado da exposição”.

Se as frases estão impressas nas paredes é de presumir que não seja proibido copiá-las, pensei. Mas achei mais prudente não continuar. Depois de alguns minutos um outro fato me chamou a atenção. Em frente ao notável quadro do Otto Dix (sic) “*Os Mutilados de Guerra*”, estava um milionário nazista com a sua namorada. Contemplavam o quadro e conversavam em voz baixa. Em um dado momento, o miliciano tirou do bolso um pedaço de papel e um lápis e, disfarçadamente, como se estivesse ocultando o seu gesto, escreveu na concha da mão:

“Otto Dix, ‘*Os Mutilados de Guerra*’, muito bom!”

Em cima do quadro havia uma frase que dizia mais ou menos o seguinte:

“Quem poderá negar que pintam os horrores da guerra, os pacifistas, são covardes e degenerados que não têm coragem de lutar pela Pátria?”.

Indiretamente e sem interferência o miliciano estava me vingando.

Seguindo o curso natural da exposição, cheguei ao andar térreo. Na primeira sala havia armários cheios de desenhos, a lápis, a sanguínea, a *crayon*. Subitamente tive a sensação despertada para dois quadros que estavam juntos em uma parede. Eles me pareciam meus conhecidos. Já os tinha visto. Onde e quando? Não me lembrava. Aproximei-me e olhei a assinatura: Lasar Segall. Eram “*Os Eternos Caminhantes*” e “*Par Amoroso*”¹⁶⁷. Fiquei contemplando-os, porque aqueles quadros tinham uma significação especial para mim. Eram de um pintor que há muitos anos vivia no Brasil, no meu estado, na minha cidade.

“*Os Eternos Caminhantes...*” Quatro figuras justapostas, como grandes cometas do Universo. Grandes cabeças em corpos pequenos, olhos enormes como a exprimir o espelho da alma. Um quadro construído com uma predominância de linhas retas, mais que isso, triângulas, uma expressão de dor e angústia naqueles rostos. Poucas linhas. Depois de algum tempo, tem-se a impressão que tudo desaparece, os olhos, os membros, o corpo, ficam só as cabeças. As cabeças... o espírito que vibra o cosmos...

Passsei a examinar o “*Par Amoroso*”. Duas grandes cabeças encostadas, quatro mãos que se entrelaçam. Mãos ligadas, corações unidos. Quatro olhos que olham penetrantemente para o espectador, fundem-se em uma só mira, encontram-se em um ponto no infinito. O homem tem um olhar forte, ativo, a mulher um olhar romântico, passivo, de quem se entrega totalmente. O quadro é uma construção una. Nenhum detalhe sobre, nem falta. Tudo é uma admirável fusão como o próprio amor.

Essas duas obras são um exemplo magnífico da personalidade do artista. Segall não faz filosofia aplicada à pintura, mas a sua arte é a representação em linhas, volumes e cores do que uma inteligência filosófica vê no cosmos.

Agora, passados sete anos, todos esses fatos reavivam-se no meu espírito. E após fixá-los nestas linhas, algumas reflexões me ocorrem. O nosso Ministério da Educação patrocinou uma exposição de Segall, uma revista de moços lhe presta uma honrosa homenagem, na qual tomam parte os maiores escritores atuais e Segall é um pintor que os nazistas consideram “degenerado”.

Mas “degenerado” por que? Porque pintou figuras humanas deformadas? Porque o artista quis realizar-se a si mesmo, usando de sua própria expressão? Mas não pode o pintor libertar-se das fórmulas acadêmicas e rançosas para entregar-se à transcendência de uma visão da natureza e da vida? A deformação não é também um meio de expressão? E a expressão não é fundamentalmente a essência da pintura e das demais artes? Por que o artista não pode transportar-se para a obra de arte, imprimindo-lhe as suas aversões, as suas paixões? Será isto degenerescência? Mas outros pintores de outras épocas não se portaram da mesma maneira? Na mesma Alemanha?

Dois dias antes eu visitara a “*Frauenkirche*”, a catedral de Munique. Os vitrais exibiam pintura alemã do século XIV. No quarto altar menor da nave esquerda, havia um Cristo bem parecido com o do prof. Gies! No mesmo vitral, um santo que se assemelhava a São Francisco de Assis da Exposição de Arte Degenerada! Aquelas pinturas eram a glória da arte religiosa alemã!

Fiquei contemplando muito tempo aqueles vitrais. Até que a música de uma banda e um canto de muitas vozes me despertou daquela contemplação. Saí da igreja. A juventude hitlerista, garbosa, forte, bélica, desfilava pela *Neuhauserstrasse*. Nessa hora me lembrei das palavras que Jaehische, um jovem nazista de Berlim, me dissera na véspera:

“Somos 70 milhões, comprimidos, sem espaço vital, sem carne, sem leite, sem trigo, sem manteiga...”

MIRANDA, Nicanor. “*Lasar Segall e a Arte Degenerada*”. *O Estado de São Paulo*, 5/8/1944. Republicado em: *Diário Carioca*, 29/10/1944, caderno cultural, páginas 1 e 3.

¹⁶⁷ Refere-se ao quadro *Dois Seres [Liebende]*, que pertenceu anteriormente à coleção do Museu Folkwang. Encontra-se atualmente numa coleção particular no Brasil.

GUIA DA EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA

Aqui entrará um excerto do texto do guia, “O que quer a exposição Arte Degenerada?”. Está sendo traduzido para o português.

KAISER, Fritz. O que quer a exposição Arte Degenerada? In: ALTSHULER, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*. Volume I: 1863–1959. London/New York: Phaidon Press Limited, 2008. p. 275.

ARTE E RAÇA - PAUL SCHULTZE-NAUMBURG (1928)

No livro *Arte e raça* [*Kunst und Rasse*] o pintor, escritor e arquiteto alemão Paul Schultze-Naumburg denunciava a contaminação da cultura nórdica por elementos inferiores e primitivos. Segundo ele, esse processo colocava em risco o futuro da raça ariana. A contundência do texto era amplificada por um conjunto de imagens cuidadosamente editado. O autor estabeleceu um paralelo entre retratos de pessoas acometidas por enfermidades físicas e mentais e reproduções de obras de arte, sugerindo uma conexão direta entre arte moderna e doença. O livro foi um sucesso editorial e trouxe celebridade ao autor, que passou a circular pela Alemanha divulgando suas ideias em seminários e conferências.

ETERNOS CAMINHANTES

A tortuosa trajetória da obra *Eternos caminhantes*, de Lasar Segall, é exemplar dos sucessos e percalços experimentados pela arte moderna. Os juízos a respeito dessa pintura variaram radicalmente ao sabor das circunstâncias. No ano de 1919, ela foi reconhecida como uma obra-prima, merecedora da honra de se tornar o primeiro exemplar da “nova arte” a ingressar no acervo do Museu Municipal de Dresden. Cinco anos depois, em 1924, com a substituição do diretor do museu, foi afastada dos olhos do público, permanecendo encerrada em um depósito.

Na década de 1930, *Eternos caminhantes* não teria melhor destino. Em 1933, ingressou numa das primeiras edições das exposições de arte degenerada, promovidas por membros locais do partido nazista. Nessa ocasião, foi filmada, em meio a muitas outras peças confiscadas, num documentário de propaganda nazista. Nos anos seguintes, ela voltaria a ser exibida nas mostras denominadas “exposições da vergonha”, promovidas por pequenos potentados locais. Isso ocorreu em outras quatro ocasiões, entre 1934 e 1937, em Hagen, Nürnberg, Dortmund e Frankfurt. Em 1937, *Eternos caminhantes* foi confiscada pelo Ministério da Propaganda, na grande ação nacional-socialista contra a “arte degenerada”, ingressando na exposição oficial, que estreou em Munique e circulou depois por diversas cidades da Alemanha e da Áustria.

Por volta de 1938, o paradeiro do quadro *Eternos caminhantes* passou a ser ignorado, o que levou Lasar Segall a considerá-la como definitivamente perdida. Em 1954, o artista recebeu uma carta de Emerich Hahn, comerciante de arte húngaro radicado na França, informando que a obra havia sido encontrada pelas tropas francesas no porão da casa de uma alta autoridade nazista. Confiscada a título de “restituição de guerra”, foi transportada para Paris, onde o comerciante a arrematou num leilão público. Foi somente em 1958, já após a morte de Segall, que sua família conseguiu adquirir a pintura, trazendo-a para o Brasil.

GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ – MUNIQUE, JULHO 1937

A mostra *Arte degenerada* não foi pensada como um evento isolado. No dia anterior à sua abertura, Adolf Hitler inaugurou o primeiro museu de arte de seu governo em um prédio construído especialmente para esse fim. Tratava-se da *Haus der Kunst* [Casa da Arte]. Na ocasião foi aberta a *Grande Exposição de Arte Alemã*, reunindo obras de artistas apontados como racial e politicamente puros. A seleção de obras foi feita pessoalmente por Adolf Hitler, que preencheu os salões com pinturas e esculturas que buscavam materializar um mundo belo e virtuoso, além de enfatizar temas patrióticos e belicistas. A mostra reuniu, ainda, uma série de obras que retratavam o *Führer*, ou seja, o próprio Hitler em situações diversas, sempre de maneira heroica. Em termos formais foram priorizadas obras de linhas naturalistas, adaptadas ao ideal da superioridade ariana. Ao mesmo tempo em que perseguiam a arte moderna, os nazistas procuraram estabelecer um cânone estético considerado adequado à “Nova Alemanha”, o que fica claro na *Grande exposição de arte alemã*, que passaria a ter periodicidade anual.

Os registros fotográficos aqui reunidos mostram a imponente fachada da *Haus der Kunst*, de arquitetura neoclássica, além de vistas do espaço expositivo. A abertura quase simultânea da mostra de *Arte Degenerada* e da *Grande Exposição de Arte Alemã* visava contrapor, de forma didática, a arte degenerada à arte sancionada pelo regime com o objetivo de comprovar a superioridade desta. Enquanto a primeira era apresentada de maneira propositadamente descuidada, a segunda obedecia aos padrões museológicos, sendo as obras dispostas de modo ordenado, com iluminação adequada e em local impecavelmente limpo. A eficácia dessa estratégia pode ser colocada em dúvida se tomarmos informações de época que dão conta do grande número de visitantes atraídos pela mostra *Arte degenerada* e da escassez de público interessado na *Grande Exposição de Arte Alemã*.

ARTE NO TERCEIRO REICH

A revista *A Arte no Terceiro Reich* [*Die Kunst im Dritten Reich*] foi criada pelo Ministério da Propaganda e Esclarecimento Popular do governo nazista, coordenado por Joseph Goebbels, e durou de 1933 a 1945. A proposta editorial da publicação era disseminar a visão de arte e cultura nazistas e divulgar as realizações artísticas consideradas adequadas ao regime. A revista tinha excelente qualidade gráfica e trazia, além de textos diversos, reproduções de obras de arte, muitas delas em cores. As suas páginas eram dedicadas também à exibição de projetos arquitetônicos de prédios e monumentos que o governo planejava construir para abrigar órgãos estatais e instituições culturais. As capas eram padronizadas e traziam sempre o mesmo emblema que aparece neste exemplar publicado em 1939.

ANUNCIAÇÃO

No ano de 1921, Lasar Segall estabeleceu contato com Rosa Schapiro, crítica de arte radicada em Hamburgo, na Alemanha, que o convidou a colaborar com a revista *Kündigung* [*Anúnciação*]. Segall enviou a ela quatro matrizes, que foram impressas primorosamente sobre papel de alta qualidade, conferindo às gravuras o estatuto de obras de arte originais. Dessa forma, as gravuras de Segall publicadas na *Kündigung* chegaram às mãos de colecionadores particulares e ingressaram também na coleção do Museu de Erfurt, de onde seriam confiscadas pelos nazistas em 1937. Esse episódio ilustra o papel central das artes gráficas na consolidação das vanguardas estéticas na Alemanha. A gravura, em razão da reprodutibilidade e do custo relativamente menor, permitiu ampliar o alcance geográfico e social das obras. Essas características permitiram que as gravuras alemãs alcançassem, já na época, lugares tão distantes quanto o Brasil, onde colecionadores como Mário de Andrade reuniam publicações de vanguarda. A predominância das artes gráficas na produção dos artistas de vanguarda alemães fica patente quando se considera que cerca de dois terços das obras confiscadas pelos nazistas na ação contra a “arte degenerada” eram gravuras.

MUSEU DE BRESLAU, ALEMANHA

Durante sua estada em Paris, em 1930, Lasar Segall recebeu o diretor do Museu de Breslau, Erich Wiese, que tomou contato com as gravuras feitas recentemente pelo artista e interessou-se em adquiri-las para a seção de arte moderna do acervo do museu. Segall imprimiu as obras escolhidas por Wiese e enviou-as pelo correio. Como se pode ver aqui, o conjunto era composto por 10 obras que remetiam à experiência de Segall no Brasil, entre as quais a série sobre o Mangue, zona de meretrício da cidade do Rio de Janeiro. As gravuras foram confiscadas do Museu de Breslau pelos nazistas em 1937.

RECORDAÇÕES DE VILNA EM 1917

No ano de 1922, Lasar Segall publicou o álbum *Recordações de Vilna em 1917*, contendo cinco pontas-secas. Exemplares dessas gravuras entraram no acervo do Museu Municipal de Dresden, de onde seriam confiscadas pelos nazistas em 1937.

LASAR SEGALL NOS MUSEUS ALEMÃES

Entre os anos de 1919 e 1931, cerca de 50 obras de Lasar Segall chegaram às coleções de vários museus públicos alemães, em diversas cidades do país. Nesse mesmo período, milhares de obras de artistas de vanguarda foram incorporadas a coleções públicas e particulares na Alemanha, apontando para uma estreita relação entre a República de Weimar e as novas correntes estéticas. A República havia derrubado as interdições contra a arte moderna impostas pelo *kaiser* Guilherme II e pelos funcionários do governo que ocupavam posições de decisão nas instituições culturais públicas. Assim, um sopro de renovação se fez notar. Abrandou-se o poder do ferrenho nacionalismo que impedia o trânsito da arte de orientação cosmopolita no país. Com a ascensão dos nazistas em janeiro de 1933, no entanto, o cenário cultural sofreu uma violenta mudança e a arte moderna voltou a ser olhada com desconfiança. Em 1937, o regime adotou, definitivamente, a interpretação de que a arte de vanguarda era uma manifestação de decadência e degeneração, males de origem estrangeira que ameaçavam destruir a cultura ariana.

EXPOSIÇÃO **ARTE CONDENADA PELO TERCEIRO REICH**, RIO DE JANEIRO, 1945

A grande repercussão da exposição *Arte degenerada*, não apenas na Alemanha como também no exterior, gerou inúmeras manifestações de repúdio, idealizadas por instituições e grupos organizados da sociedade civil, em diversas cidades europeias e norte-americanas. Neste contexto, realizaram-se comícios, passeatas, peças de teatro, programas de rádio, publicações e exposições de diversas naturezas. No âmbito das exposições de arte podemos citar, entre outras, *Twentieth Century German Art*, realizada em Londres, em julho de 1938, e *Forbidden Art in the Third Reich*, montada em Boston, em novembro de 1945.

A perseguição à arte moderna na Alemanha também teve repercussões no Brasil. Em abril de 1945, foi inaugurada na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, a exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*. O objetivo era apresentar ao público brasileiro a arte execrada pelo regime nazista, a fim de angariar apoio contra o nazifascismo e afirmar a arte moderna como sinônimo de liberdade de expressão. Contando com o patrocínio da Casa do Estudante do Brasil, a exposição reuniu 119 obras, sendo a maioria em gravura, de 39 artistas que tiveram trabalhos expostos na mostra *Arte degenerada*, realizada em Munique em 1937. A exposição carioca ficou em cartaz entre 10 de abril e 15 de maio e contou com obras de Otto Dix, Max Beckmann, Kaethe Köllwitz, Paul Klee, Wassily Kandinsky e Lasar Segall, entre outros.

A *Arte condenada pelo Terceiro Reich* teve boa acolhida na imprensa carioca mais progressista, não só em razão do caráter político antifascista de sua proposta, mas também em função do atentado que sofreu. Três homens, que, segundo se noticiou na época, seriam adeptos do movimento integralista, atacaram, com um objeto cortante, uma das pinturas expostas, de autoria de Wilhelm Wöller, que ficou muito danificada. Nesta sessão estão reunidos diversos documentos ligados à exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*, como as reportagens veiculadas em jornais e revistas e o catálogo da exposição.

**MIÉCIO ASKANASY – PSEUDÔNIMO DE
MIECZYSLAW WEISS (POLÔNIA, 1911-?, 1981)**

Miécio Askanasy passou parte de sua juventude em Viena, privilegiado pela situação econômica favorável de sua família. Diante da perseguição nazista, busca refúgio na América e desembarca no Rio de Janeiro em 1939. Sem recursos e isolado pela barreira da língua, passa privações até dar início ao comércio de livros raros, fazendo-os circular entre outros refugiados de língua germânica. Depois de alguns meses vendendo-os com sucesso de porta em porta, Askanasy abre uma livraria no centro do Rio de Janeiro. Logo ele começa a expor e vender obras de arte moderna, junto dos livros importados, e o estabelecimento acaba por se tornar a Galeria Askanasy. Após a exposição de ou Bellá Pais Leme, a Galeria Askanasy passa a ser reconhecida como local de divulgação das correntes estéticas de vanguarda no Brasil. Seguem-se várias exposições de artistas como Roger van Rogger, Maria Helena Vieira da Silva, Antonio Bandeira, entre outros. Dentre todas as mostras, destacou-se a exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*, que atraiu simpatias e amplo destaque na imprensa.

No final da década de 1940, o interesse de Miécio Askanasy pela cultura afro-brasileira, manifesto por ocasião de sua chegada ao Brasil, se acentua, e ele passa a se dedicar à formação de um grupo de dança e teatro composto por dançarinos autodidatas, muitos dos quais oriundos das religiões de origem africana e do universo do samba. Essa atividade levaria à criação do Teatro Folclórico Brasileiro, trupe que circulou por diversos países da Europa nos anos 1950. Para dar início ao seu empreendimento, Askanasy contou com um empréstimo financeiro concedido por Lasar Segall.

Lasar Segall na exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*

A convite do galerista Miécio Askanasy, Lasar Segall enviou duas obras para a exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*, realizada no Rio de Janeiro, em 1945: *O sonho* e *Mãe cabocla*. A troca de correspondência entre Askanasy e Segall trata do convite e das tratativas para o empréstimo das obras, além das considerações de ambos sobre a situação tensa de perseguição aos artistas modernos vivida no Brasil naquela ocasião.

MANIFESTAÇÕES ANTIFASCISTAS, BRASIL, DÉCADA DE 1940

No ano de 1937, o governo Getúlio Vargas implantou o Estado Novo, regime ditatorial altamente repressivo, violento e centralizador. Foram suspensos os direitos civis e estabeleceu-se uma forte censura à imprensa, bem como às atividades culturais e artísticas. O início da Segunda Guerra Mundial em setembro de 1939, no entanto, iria abalar a estabilidade do Estado Novo em razão da necessidade de um posicionamento do país em relação às forças atuantes no conflito. De um lado estavam os países aliados, liderados pelos Estados Unidos, e de outro os países do Eixo, encabeçados pela Alemanha. A polarização daí decorrente abriu espaço para a disseminação de manifestações populares que iriam reivindicar a entrada do Brasil na Guerra, junto com os aliados, e promover uma ampla luta contra o nazifascismo.

As manifestações ganharam as ruas de diversas capitais brasileiras, reunindo grande número de pessoas, como na *Semana Antifascista* organizada no Rio de Janeiro, em maio de 1943, ou nos desfiles da União Nacional dos Estudantes (UNE) em prol da participação efetiva do Brasil na guerra, no mesmo ano. No campo das artes, a luta antifascista manifestou-se por meio de inúmeras iniciativas lideradas por associações e grupos informais. Uma delas foi a *Feira de Arte Moderna*, patrocinada pela Liga de Defesa Nacional e realizada na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1942, cujo objetivo era contribuir para o esforço de guerra. Outra iniciativa, que alcançou grande visibilidade, foi a mostra de arte brasileira, apresentada em Londres, da qual Lasar Segall participou com uma pintura. Inaugurada em janeiro de 1945, a mostra destinava-se a angariar recursos para a RAF (Royal Air Force), mas, sobretudo, obter apoio externo para a causa antifascista no país. A exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich* realizou-se nesse contexto.

KURT KLAGSBRUNN (VIENA, ÁUSTRIA, 1918-RIO DE JANEIRO, BRASIL, 2005)

Kurt Paul Klagsbrunn nasceu na capital austríaca, numa família judia que conseguiu fugir para o Brasil, quando a Áustria foi invadida pelo exército nazista, aqui chegando em março de 1939. Sem condições de dar continuidade ao curso de medicina, interrompido bruscamente por ocasião de sua saída do país, Kurt começa a se dedicar à fotografia para sobreviver. Superadas as dificuldades iniciais, passa a trabalhar com publicidade e obtém um contrato como correspondente do grupo Time-Life no Brasil, o que lhe garante salvo-conduto para circular nos mais diversos ambientes. O jovem fotógrafo, dada a sua origem e inclinações políticas, envolveu-se na luta antifascista e atuou durante algum tempo como fotógrafo da União Nacional dos Estudantes (UNE). Destacamos nesta exposição registros da movimentação antifascista produzidos por Klagsbrunn no início da década de 1940, sendo alguns deles inéditos. No ano de 1943, o fotógrafo foi contratado por Lasar Segall para documentar a exposição que ele estava apresentando no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O conjunto de imagens produzido por Kurt constitui a documentação mais completa da polêmica exposição de Segall.

CRONOLOGIA (1906-1945)

1906 – Lasar Segall migra para Berlim buscando formação artística profissional.

1910 – Segall muda-se para Dresden em busca de um ambiente artístico mais progressista.

1919 – Segall funda com outros artistas a *Secessão de Dresden 1919*; vende a obra *Eternos caminhantes* para o Museu Municipal de Dresden.

1923 – Segall migra para o Brasil.

1924 – Segall faz duas exposições em São Paulo e é acusado de pintar como um “paranoico com alucinações visuais”.

1927-1928 – Segall expõe em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na capital paulista, um visitante fura o olho esquerdo da figura de *Autorretrato* (1927).

- Segall muda-se para Paris.
- Na Alemanha, é publicado o livro *Arte e raça*, de Paul-Schultze Naumburg, obra que populariza a associação entre arte moderna e degeneração.

1930 – Getúlio Vargas chega ao poder por meio de um Golpe de Estado.

1932 – Segall retorna ao Brasil e funda, juntamente com intelectuais e artistas, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), visando divulgar a arte moderna por meio de exposições e conferências.

1933 – Adolf Hitler é nomeado Chanceler da Alemanha.

- Inauguram-se as primeiras exposições difamatórias da arte moderna.
- 10 de maio: movimento nacional de queima de livros de autoria de opositores do regime nazista na Alemanha. Entre os selecionados estavam Thomas Mann, Stefan Zweig, Sigmund Freud e muitos outros.

1934 – No Brasil, surgem acusações antisemitas contra a SPAM. Segall afasta-se da direção da entidade.

1937 – Na Alemanha, o governo nazista decide banir o modernismo e inaugura a exposição *Arte degenerada* em Munique, na qual são exibidas 11 obras de Segall.

- Novembro: Getúlio Vargas fecha o Congresso, dissolve os partidos políticos e instaura a ditadura do Estado Novo.

1938 – 11 de maio: Levante Integralista contra o Estado Novo. Membros da Ação Integralista Brasileira (AIB) realizam atentados e invadem a sede do governo, na tentativa de depor Getúlio Vargas. A ação é reprimida e resulta em inúmeros mortos e feridos.

- Julho: inaugura-se em Londres a exposição *Arte Alemã do Século xx* em repúdio à mostra *Arte Degenerada*, organizada por um grupo no qual estava Herbert Read.
- Novembro: inaugura-se em Paris a exposição *Arte Alemã livre* em resposta à mostra *Arte Degenerada*.

1939 – Março: Kurt Klagsbrunn chega ao Brasil após fugir da invasão da Áustria pela Alemanha nazista. Algum tempo depois, estabelece-se como fotógrafo no Rio de Janeiro e torna-se fotógrafo oficial da União Nacional dos Estudantes (UNE).

- Julho: Miécio Askanasy, após fugir da invasão da Áustria pela Alemanha nazista, chega ao Brasil, onde passa a se dedicar à venda de livros e obras de arte para sobreviver.
- Setembro: inicia-se a Segunda Guerra Mundial.

1941 – Junho: inaugura-se a exposição *Arte gráfica do Hemisfério Ocidental*, reunindo artistas das três Américas, na Galeria Prestes Maia, São Paulo (apresentada também nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro).

- Julho: assinatura de acordo entre Brasil e Estados Unidos para financiamento da primeira siderúrgica brasileira, em troca da construção de bases militares norte-americanas no Nordeste do Brasil.
- Dezembro: os Estados Unidos entram na Segunda Guerra Mundial.

1942 – Fevereiro: inicia-se o torpedeamento de navios brasileiros, atos atribuídos a submarinos alemães. Somente entre fevereiro e agosto deste ano foram abatidos 19 navios, causando a morte de mais de 700 pessoas.

- Agosto: o Brasil declara guerra ao Eixo e adere ao bloco dos países aliados.
- 4 de julho: Manifestação Anti-Eixista com desfile de carros alegóricos, encabeçada pela UNE, no Rio de Janeiro.

1943 – Janeiro: inaugura-se a Feira de Arte Moderna na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Rio de Janeiro, visando angariar fundos para a luta antifascista.

- Maio: inaugura-se uma grande exposição de Lasar Segall no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. O artista é acusado de degenerado e subversivo em críticas publicadas na imprensa.
- Realização da Semana Antifascista em memória do atentado integralista de 1938, com missa na Igreja da Candelária, comício em frente ao Teatro Municipal e manifestações diversas.
- Agosto: inaugura-se a *Exposição Antieixista*, na Galeria Prestes Maia, São Paulo (apresentada também no Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro).
- A União Nacional dos Estudantes organiza desfile em favor da participação efetiva do Brasil na Guerra no 1º aniversário do rompimento do Brasil com o Eixo.
- Outubro: inaugura-se exposição do Grupo Guignard no Diretório da Escola Nacional de Belas Artes. Após ser fechada por um grupo conservador de alunos, é transferida para a Associação Brasileira de Imprensa (ABI).
- Novembro: inaugura-se a exposição *Pintura Brasileira Moderna* na Royal Academy of Art, em Londres, visando levantar fundos para a Royal Air Force (RAF). Segall participa com uma obra.
- Inaugura-se a *Exposição Fotográfica do Esforço de Guerra*, Pavilhão das Indústrias, Parque da Água Branca, São Paulo.
- Dezembro: inaugura-se a *Exposição de Caricaturas de Guerra* que homenageia J. Carlos na sede da Liga de Defesa Nacional, Rio de Janeiro.

1944 – 6 de Maio: inaugura-se a *Exposição de Arte Moderna* em Belo Horizonte, maior mostra dedicada à arte moderna no Brasil até então. Segall apresenta uma pintura e fotografias de suas esculturas; em junho, oito obras são mutiladas por visitantes.

- Primeiro contingente de tropas da Força Expedicionária Brasileira (FEB) embarca para lutar na Itália na Segunda Guerra Mundial, Rio de Janeiro.
- Agosto: inaugura-se a Galeria Askanasy, com a exposição de Bellá Paes Leme, após reforma e adaptação da antiga Livraria Askanasy, Rio de Janeiro.

1945 – Abril: inaugura-se a exposição *Arte Condenada pelo Terceiro Reich* em repúdio à mostra *Arte Degene-*

rada, na Galeria Askanasy, Rio de Janeiro. Segall expõe duas obras. Uma pintura de Wilhelm Wöller é vandalizada.

- 7 de maio: a Alemanha é derrotada na Segunda Guerra Mundial, o que põe fim ao conflito na Europa.
- Junho: inaugura-se a *Exposição Anti-Integralista*, denunciando semelhanças entre o Integralismo e o Nazismo. Taboleiro da Baiana, Rio de Janeiro.
- 18 de julho: multidão recepciona os soldados da Força Expedicionária Brasileira nas ruas da cidade do Rio de Janeiro.
- 29 de outubro: o presidente Getúlio Vargas é deposto por uma ação militar.

**A “ARTE DEGENERADA” DE LASAR SEGALL:
PERSEGUIÇÃO À ARTE MODERNA EM TEMPOS
DE GUERRA**

MUSEU LASAR SEGALL

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

MICHEL TEMER

MINISTRO DA CULTURA

SÉRGIO SÁ LEITÃO

PRESIDENTE DO IBRAM

MARCELO MATTOS ARAÚJO

DIRETOR EMÉRITO

MAURICIO SEGALL

DIRETORIA

JORGE SCHWARTZ E MARCELO MONZANI

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

VAHAN AGOPYAN

VICE-REITOR

ANTONIO CARLOS HERNANDES

CONSELHO DELIBERATIVO

ANA MAGALHÃES

ANA PAULA PISMEL

ARIANE LAVEZZO

CARLOS ROBERTO F. BRANDÃO

CRISTINA FREIRE

EDSON LEITE

EUGÊNIA VILHENA

FERNANDO PIOLA

HELOUISE COSTA

KATIA CANTON

MÔNICA NADOR

REJANE ELIAS

RICARDO FABBRINI

ROSANI BUSSMANN

RODRIGO QUEIROZ

DIRETOR

CARLOS ROBERTO F. BRANDÃO

VICE-DIRETORA

KATIA CANTON

GOVERNADOR

GERALDO ALCKMIN

VICE-GOVERNADOR

MÁRCIO FRANÇA

EXPOSIÇÃO

REALIZAÇÃO

MUSEU LASAR SEGALL

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ORGANIZAÇÃO

JORGE SCHWARTZ

(MUSEU LASAR SEGALL)

MARCELO MONZANI

(MUSEU LASAR SEGALL)

CURADORIA

HELOUISE COSTA

(MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP)

DANIEL RINCON CAIRES

(MUSEU LASAR SEGALL)

PREPARAÇÃO E MONTAGEM

(MUSEU LASAR SEGALL)

ADEMIR MASCHIO

DIMAS KUBO

FERNANDO PEREIRA CORDEIRO

GUILHERME DIAS DE OLIVEIRA

KEVIN ARAÚJO KLOMFAHS

MARIA GILENILDA C. NASCIMENTO

PAULO NASCIMENTO

PIERINA CAMARGO

RICARDO ALBERTON FERNANDES

UBIRATAN TORRES

EXPOGRAFIA E PROGRAMAÇÃO VISUAL

RICARDO ALBERTON FERNANDES

(MUSEU LASAR SEGALL)

COMUNICAÇÃO

SELENE CUNHA

(MUSEU LASAR SEGALL)

SÉRGIO MIRANDA

(MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP)

PUBLICAÇÃO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

HELOUISE COSTA
(MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP)

DANIEL RINCON CAIRES
(MUSEU LASAR SEGALL)

JORGE SCHWARTZ
(MUSEU LASAR SEGALL)

MARCELO MONZANI
(MUSEU LASAR SEGALL)

PRODUÇÃO

MARCELO MONZANI

PROJETO GRÁFICO

JUSSARA FINO

REVISÃO

MARIA CAROLINA DE ARAÚJO

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

JOHN ELLIS-GUARDIOLA

PRODUÇÃO GRÁFICA E

TRATAMENTO DE IMAGENS

JORGE BASTOS

REGISTRO FOTOGRÁFICO

JORGE BASTOS – TODAS AS OBRAS DE
LASAR SEGALL À EXCEÇÃO DE LUIS HOSSAKA
– P. 149, SÉRGIO GUERINI – P. 101 E 148 E
EMERSON SIMÕES – REGISTROS DA EXPOSIÇÃO,
P. 68-73.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL

“ARTE DEGENERADA – 80 ANOS: REPERCUSSÕES NO BRASIL”

COMISSÃO CIENTÍFICA

ANNATERESA FABRIS
(ECA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

JORGE SCHWARTZ
(MUSEU LASAR SEGALL)

HELOUISE COSTA
(MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP)

COMISSÃO ORGANIZADORA

HELOUISE COSTA
(MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP)

ERIKA ZERWES
(MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP)

DANIEL RINCON CAIRES
(MUSEU LASAR SEGALL)

CICLO DE FILMES

CÉLIO FRANCESCHET

AGRADECIMENTOS

MARCO ANTONIO ZAGO (REITOR DA USP ENTRE 2013-2017), FUNDAÇÃO DE APOIO À UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – FUSP, RENATA MOTTA, SANDRA BRITTO (ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MUSEU LASAR SEGALL), JOAQUIM MARÇAL FERREIRA DE ANDRADE (BIBLIOTECA NACIONAL), JULIANA PAES, SUSANNE KNUTH (KULTURHISTORISCHES MUSEUM ROSTOCK), JÜRGEN NITSCHKE, NEIL LEVI (DREW UNIVERSITY), GRIT REINHOLD (SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK - DRESDEN), MARTA E VICTOR KLAGSBRUNN, NACHMAN FALBEL, VERA D'HORTA, FRANCISCO ALAMBERT, MATHIS INGENHAAG (BUNDESARCHIV - KOBLENZ), ELISABETH ANGERMAIR (STADTARCHIV MÜNCHEN), JOSEPH MASHECK (HOFSTRA UNIVERSITY).

CTP, IMPRESSÃO E ACABAMENTO

GRÁFICA SANTA MARTA

© MUSEU LASAR SEGALL 2018

GRAFIA ATUALIZADA SEGUNDO O ACORDO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA DE 1990, EM VIGOR NO BRASIL DESDE 2009.

FOI FEITO O DEPÓSITO LEGAL NA BIBLIOTECA NACIONAL (LEI NO 10.994, DE 14/12/2004)

DIREITOS RESERVADOS E PROTEGIDOS PELA LEI NO 9.610/1998

PROIBIDA A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL SEM A PRÉVIA AUTORIZAÇÃO DOS EDITORES

IMPRESSO NO BRASIL 2018

FICHA CATALOGRÁFICA CATÁLOGO A ARTE DEGENERADA DE LASAR SEGALL

MUSEU LASAR SEGALL/IBRAM/MINC
A ARTE DEGENERADA DE LASAR SEGALL: PERSEGUIÇÃO À ARTE MODERNA EM TEMPOS DE GUERRA; [ORG. JORGE SCHWARTZ; MARCELO MONZANI; CURADORIA: HELOUISE COSTA E DANIEL RINCÓN; TEXTOS ANNATERESA FABRIS ET AL.; TRAD. PARA O INGLÊS JOHN ELLIS-GUARDIOLA] – SÃO PAULO: MUSEU LASAR SEGALL; MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP, 2018. 240 P. IL

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO REALIZADA NO MUSEU LASAR SEGALL DE 25 DE NOVEMBRO DE 2017 A 30 DE ABRIL DE 2018.

1. ARTE MODERNA - ALEMANHA - SÉC. XX 2. ARTE MODERNA - BRASIL - SÉC. XX 3. NACIONAL SOCIALISMO E ARTE. 4. ESTADO NOVO E ARTE L. FABRIS, ANNATERESA II. COSTA, HELOUISE III. RINCÓN, DANIEL IV. ELLIS-GUARDIOLA, JOHN XI. TÍTULO.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA JENNY KLABIN SEGALL DO MUSEU LASAR SEGALL/IBRAM/MINC

APOIO CULTURAL

REALIZAÇÃO



associação cultural
de amigos do
museu lasar segall



