



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Modernismo eclipsado : arte e arquitetura alemã no Rio de Janeiro da era Vargas (1930-1945)

Vianna Neto, L.

Citation

Vianna Neto, L. (2020, April 22). *Modernismo eclipsado : arte e arquitetura alemã no Rio de Janeiro da era Vargas (1930-1945)*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/87414>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/87414>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/87414> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Vianna Neto, L.

Title: Modernismo eclipsado : arte e arquitetura alemã no Rio de Janeiro da era Vargas (1930-1945)

Issue Date: 2020-04-22

UNIVERSITEIT LEIDEN

LISZT VIANNA NETO

**MODERNISMO ECLIPSADO
ARTE E ARQUITETURA ALEMÃ NO RIO DE JANEIRO DA ERA VARGAS
(1930-1945)**

LEIDEN, NEDERLAND
2020

MODERNISMO ECLIPSADO
ARTE E ARQUITETURA ALEMÃ NO RIO DE JANEIRO DA ERA VARGAS (1930-1945)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op woensdag 22 april 2020
klokke 11.15 uur

door

Liszt Vianna Neto
geboren te Belo Horizonte - Minas Gerais (Brazilië)
in 1986

Promotiecommissie

Promotor: Prof. dr. W. F. H. Adelaar
Mw. dr. M. L. Wiesebron

Overige leden: Prof. dr. P. Silva (secretaris)
Prof. dr. E. Amann
Prof. dr. E. Limonad (UFF, Brazilië)
Prof. dr. H. Segawa (USP, Brazilië)
Prof. dr. R.T.J. Buve

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AAB - Associação de Artistas Brasileiros
- ABC - Associação Brasileira de Concertos
- AIB - Ação Integralista Brasileira
- ANL - Aliança Nacional Libertadora
- AO (der NSDAP) - *Auslandsorganisation (der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei)*
- ASB - Ação Social Brasileira
- BIBSA - Biblioteca Israelita Brasileira Scholem Aleichem
- CAM - Clube de Arte Moderna
- CREA - Conselho Regional de Engenharia e Agronomia
- DOPS - Departamento de Ordem Política e Social
- DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda
- ENBA - Escola Nacional de Belas Artes
- FESO - Fundação Educacional Serra dos Órgãos
- FUNARTE - Fundação Nacional de Artes
- IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
- IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
- KPD - Kommunistische Partei Deutschlands
- MALBA - *Museo Latinoamericano de Buenos Aires*
- MESP - Ministério da Educação e Saúde Pública
- MoMA - Museum of Modern Art, Nova Iorque
- NSDAP - *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*
- SPAM - Sociedade Pro Arte Moderna
- SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico
- PCB - Partido Comunista Brasileiro
- UDN - União Democrática Nacional
- UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais
- UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais
- UFBA - Universidade Federal da Bahia

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

GLOSSÁRIO ALEMÃO - PORTUGUÊS

Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums – Academia para a Pesquisa Científica e Auxílio da Germanidade, ver Deutsche Akademie.

Alldeutscher Verband - Liga Pangermânica.

Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft - Cooperativa Geral de Arte Alemã.

Arbeitsfront - Frente de Trabalho.

Arbeitsrat für Kunst - Conselho de Trabalhadores pela Arte, às vezes referido como Soviete das Artes.

Auslandsabteilung - Divisão do Exterior.

Auslandsdeutsche - Alemão no exterior.

Auslandsorganisation der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (AO der NSDAP) - Organização no Exterior do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães.

Auswärtiges Amt - Ministério das Relações Exteriores da Alemanha.

Bacchanal - Bacanal, obra de Leo Putz.

Bauhaus - O Bauhaus foi uma escola de artes e ofícios alemã que tornou-se expoente do modernismo nos campos da arte, da arquitetura e do design.

Bauhausler - Estudante da Bauhaus.

Bauhütte - Corporações medievais de ofício.

Bayer - Empresa química e farmacêutica alemã.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Coleções de pinturas do Estado Bávaro.

Bayerischer Kunstgewerbeverein - Associação de Artes e Ofícios da Baviera.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv - Arquivos do Estado da Baviera.

Begrüßung Parsifals durch Kundrys Blumenmädchen auf der Brücke zur Burg des Zauberers Klingsor - Saudação das jovens com flores de Kundry a Parsifal sobre a ponte para o castelo do mágico Klingsor, obra de Leo Putz.

Beschädigtes Leben - Vida mutilada, forma como Adorno descreve o exílio.

Blocks - Blocos.

Bolschewismus, Nazismus und Christentum - Bolchevismo, Nazismo e Cristandade, obra de Petrus Sinzig.

Börsenverein der Deutschen Buchhändler - Associação de fundos de Livreiros Alemães.

Brasilianische Kuriositäten – Curiosidades Brasileiras, traduzida pela Exposição de Theodor Heuberger como "Coisas Brasileiras".

Brasilianer - Brasileiro.

Bundesarchiv - Arquivo Federal Alemão.

Chorvereinigung Harmonie - Liga de Corais Harmonia

Clientechik - Mascate no Ídiche-brasileiro.

Das Neue Frankfurt - A Nova Frankfurt.

Der Blaue Reiter - O Cavaleiro Azul, grupo de artistas expressionistas.

Der Deutsche Beobachter - O Observador Alemão, periódico.

Der Nationalsozialist - O Nacional-Socialista, periódico.

Der Ring - O Anel, associação de artistas.

Deutschbrasilianer - Teuto-brasileiro.

Deutsche Bücherei - Biblioteca Alemã, instituição.

Deutsche Akademie München - Academia Alemã de Munique.

Deutsche Gruppe - Grupo Alemão.

Deutsche Kultur - Cultura Alemã, ver Kultur.

Deutsche-Rio Zeitung - Jornal Teuto-Carioca, periódico.

Deutsches Volk - Povo Alemão, ver Volk.

Deutsche Woche - Semana Alemã, periódico.

Deutsche Zeitung - Jornal Alemão, periódico.

Deutscher Klub - Clube Alemão.

Deutscher Verein - Clube Alemão.

Deutsches Kunstgewerbe und Kleinkunst in Brasilien - Artes e ofícios alemães no Brasil.

Deutsche - Alemão.

Deutscher Werkbund - , associação de artistas e empresários.

Deutsches Ausland-Institut - Instituto Alemão do Exterior.

Deutscher Morgen - Manhã Alemã, periódico.

Deutsches Wollen - Vontade Alemã, periódico.

Deutschländer - Alemão recém-imigrado, em geral utilizado pejorativamente, referindo ao imigrado aguerrido em suas posições políticas e em seu amor ao Vaterland.

Deutschtum - Germanidade, refere-se também à comunidade alemã.

Deutschtum im Ausland - Germanidade no Exterior, periódico.

Die Brücke - A Ponte, associação de artistas expressionistas.

Die Form - A Forma, periódico associado ao *Deutscher Werkbund*.

Die Großdeutschen Blätter - Folhas da Grã-Alemanha, periódico.

Die Kunstkeramik - A Arte Cerâmica, periódico.

Die Neue Linie - A Nova Linha, periódico.

Die Neue Welt - O Novo Mundo, periódico.

Die primitive Kunst Brasiliens und ihre Bedeutung für die Moderne Kunst - A Arte Primitiva no Brasil E Seu Significado para a Arte Moderna.

Die Rote Fahne - A Bandeira Vermelha, periódico.

Entartete Kunst - Arte Degenerada, exposição nazista de 1937.

Frauenschaft - Associação de Mulheres.

Freies Deutschland - Alemanha Livre, associação antifascista.

Führer - Líder, utilizado para referir-se a Adolf Hitler.

Für Dritte Reich - Pelo Terceiro Reino, periódico.

Gastland, pl. Gastländer - País anfitrião.

Gau - Comarca.

Geheime Staatspolizei, ou Gestapo - Polícia Secreta do Estado Alemão.

Gesamtkunstwerk - Obra de Arte Total.

Gesellschaft Germania - Sociedade Germania.

Gestaltende Kunst - Arte da forma, sinônimo de Bildende Kunst, Arte Visual.

Goethe Institut - Instituto Goethe.

Goethe Institut für Fortbildung Ausländischer Deutschlehrer - Instituto Goethe para a Formação do Professor de Alemão no Exterior.

Gottbegnadeten-Liste - Lista dos Agraciados por Deus.

Grafische Lehr und Versuchsanstalt - Instituto de Ensino e Pesquisa Gráfica.

Hagenbund - Associação de artistas de Viena.

Haus der Deutschen Kunst - Casa de Arte Alemã.

Haus der Kunst - Casa da Arte.

Heil Hitler - Salve Hitler, saudação nacional-socialista.

Heimat - Terra de origem, terra-natal, pátria.

Hitlerjugend - Juventude Hitlerista.

Ibero-Amerikanisches Institut - Instituto Ibero-Americano.

Jugend - Juventude, associação de artistas.

Jungfräulicher Urwald - Selva virginal, ver Urwald.

Kollektiv für sozialistisches Bauen - Coletivo para Construção Socialista.

Kolonie Zeitung - Jornal da Colônia, periódico.

Komödiengärtlein - Jardimzinho da comédia, obra.

Kristallnacht - Noite dos Cristais, ou Noite dos Vidros Quebrados, pogrom ocorrido na Alemanha e na Áustria em 9 novembro de 1938, no qual edifícios e negócios de judeus foram saqueados e destruídos.

Kultur - Cultura.

Kulturamt der AO der NSDAP - Divisão Cultural da Organização do Exterior do Partido Nazista.

Kunstgewerbemuseum - Museu de Artes Decorativas.

Künstlerhaus - Casa do Artista, instituição.

Landesarchiv Berlin - Arquivo Nacional de Berlim.

Landesgruppe - Grupo Nacional.

Landesgruppeleiter - Chefe do grupo do país.

Lateinamerika-Institut - Instituto Latino-Americano.

Latinität - Latinidade.

Lebendig begraben? - Enterrado vivo?, obra de Petrus Sinzig. Sua segunda edição alemã recebeu o título *Mönch und Welt: Erinnerungen eines rheinischen Franziskaners in Brasilien* (1925). No Brasil foi publicado como *Reminiscências de um Frade*.

Lebensraum - Espaço vital.

Lehrerschaft - Associação de Professores.

Lyra Gesangverein - Clube de Canto Lira.

Moderne Bauformen - Modernas Formas Construtivas, periódico.

Münchener Künstlerhaus - Casa do Artista de Munique.

Münchner Sezession - Secessão de Munique, associação de artistas.

Münchner Stadtmuseum - Museu da Cidade de Munique.

Musikhochschule - Escola Superior de Música.

Nachrichten - Notícias, periódico.

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) - Partido Nacional-Socialista do Trabalhador Alemão.

Negerdorf - Aldeia de negros, obra de Leo Putz.

Neudeutsche - Em alguns centros migratórios, recém-imigrados que participaram da Primeira Guerra e em viveram, em parte, o turbilhão político da Revolução de Novembro e da República de Weimar. Eles possuíam um ideário político mais consolidado – no mais das vezes no entorno de ideias nacionalistas –, mantendo no Brasil um forte laço com o *Vaterland*.

Neue Galerie - Nova Galeria, empresa de Theodor Heuberger.

Neue Pinakothek - Nova Pinacoteca de Munique.

Neue Sachlichkeit - Nova Objetividade, vanguarda artística.

Ortsgruppen - Grupos Locais ou Regionais.

Philharmonisches Staatsorchester - Orquestra Filarmônica Estatal.

Pinakothek der Moderne - Pinacoteca dos Modernos de Munique.

Politisches Archiv des Auswärtigen Amts - Arquivo Político do Ministério das Relações Exteriores da Alemanha.

Pogrom - Palavra iídiche de origem russa que designa a perseguição deliberada e sistemática de judeus.

Pro Arte Jahrbuch - Anuário da Pro Arte.

Pro Arte Ring - Anel da Pro Arte, associação de sedes e representações da Pro Arte pelo Brasil.

Proletarische Bauausstellung - Exposição de Arquitetura Proletária.

Protokollführer - Secretário, redator de atas.

Putsch - Golpe de Estado.

Reichsdeutsche - Alemães nascidos na Alemanha.

Reichskulturkammer - Câmara de Cultura do Terceiro Reich.

Reichskunstwart - Secretário das políticas artísticas da República de Weimar.

Reichsleiter - Dirigente Nacional.

Reichstagsabgeordneter Wohlfahrtsamt - Funcionário do serviço de assistência social.
Revolutionäre Dichtungen und Politische Essays - Poemas Revolucionários e Ensaaios políticos, obra de Danton Bodansky.

Romanität - Romanidade.

Schering - Empresa química e farmacêutica alemã.

Scholle - Associação de artistas de Munique.

Reich - Império, Reino.

Sezession - Secessão, associação de artistas.

Siemens - Empresa alemã de comunicações, elétrica e eletrônica.

Siemensstadt - Empreendimento imobiliário da empresa alemã Siemens.

Staatsbibliothek zu Berlin - Biblioteca estatal em Berlim.

Stadtarchiv München - Arquivo da cidade de Munique.

Städtische Galerie im Lenbachhaus - Galeria da Municipal da Lenbachhaus, Munique.

Stadträtin - Vereadora.

Stellvertreter des Führers - Delegado do Führer.

Stilgeschichte - História do Estilo.

Stille Nacht - Noite Feliz, canção natalina.

Sturmb blond - Tempestade Loira, periódico.

Stützpunkte - Pontos de Apoio.

Tageblatt für Brasilien - Diário para o Brasil, periódico.

Urheimat - Território de origem.

Urwald - Selva.

Vaterland - Pátria.

Volk - Povo.

Volk und Heimat - Povo e Pátria, periódico.

Völkischer Beobachter - Observador Popular, periódico nazista.

Volksdeutsche - Alemão nascido no exterior.

Wayss & Freytag - Empresa alemã de construção e concreto armado.

Weltanschauung - Visão-de-mundo.

Wiener Sezession - Secessão vienense, associação de artistas.

Winterhilfe - Ajuda de Inverno, utilizado pelo nazismo durante a guerra.

Zellen - Células.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte - Instituto Central para História da Arte.

Zusammenarbeit - Cooperação.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Logotipos da ABC e da Pro Arte	85
Figura 2 – Capa de <i>Tempestades</i> do Frei Pedro Sinzig	95
Figura 3 – Capa de <i>Guerra!!!</i> do Frei Pedro Sinzig	95
Figura 4 – Cartaz Pro Arte, Hans Reyersbach	105
Figura 5 – Cartaz Pro Arte, Niel	105
Figura 6 – Cartaz da Exposição de Lasar Segall no Rio de Janeiro, com colagens da revista <i>Base</i>	108
Figura 7 - Exposição Colonial e Marítima de Arte Flamenga na Antuérpia (1930), Hans Nöbauer	111
Figura 8 – <i>Carnaval</i> de Hans Nöbauer, 1933	111
Figura 9 – <i>Manuel Bandeira</i> , Friedrich Maron	113
Figura 10 – <i>Manuel Bandeira</i> , Candido Portinari	113
Figura 11 – Capa da revista <i>Base</i> , n.2, 1932	119
Figura 12 – Apresentação da revista <i>Base</i> , Mário de Andrade	119
Figura 13 – Capa de <i>Revolutionäre Dichtungen und Politische Essays</i> , de Gerhard Orthof	123
Figura 14 – Ilustração de <i>Revolutionäre Dichtungen und Politische Essays</i> , de Gerhard Orthof	123
Figura 15 – Passagem da <i>Via Crucis</i> , Max Grossmann	132
Figura 16 – <i>Onça</i> , Max Grossmann	133
Figura 17 – <i>Esperança</i> , Max Grossmann	133
Figura 18 – Caricatura do <i>Suplemento Alemão</i> do jornal <i>A manha</i>	141
Figura 19 – <i>Bacchanal</i> , por Leo Putz	143
Figura 20 – <i>Begrüßung Parsifals durch Kundrys Blumenmädchen auf der Brücke zur Burg des Zauberers Klingsor</i> , por Leo Putz	144
Figura 21 – <i>Autorretrato</i> , Alberto da Veiga Guinard	146
Figura 22 – <i>Bambuzal</i> , Alberto da Veiga Guinard	146
Figura 23 – <i>Composição surrealista</i> , Alberto da Veiga Guinard	146
Figura 24 – <i>Paquetá</i> , Friedrich Maron	150
Figura 25 – <i>Palmeiras à beira-mar</i> , Friedrich Maron	151

Figura 26 – <i>Mulattin mit banane</i> , Leo Putz	156
Figura 27 – <i>Karnival</i> , Leo Putz	156
Figura 28 – Itens da exposição <i>Coisas brasileiras</i> , organizada por Heuberger, incluindo a escultura <i>Índio</i> , de Grossmann	157
Figura 29 – Cartão de ano novo de 1932, Hans Reyersbach	158
Figura 30 – <i>Abaporu</i> , Tarsila do Amaral (invertido verticalmente)	158
Figura 31 – <i>Muitas felicidades para 1933</i> , Hans Reyersbach	159
Figura 32 – <i>Tarde das Bahianas</i> , inaugurado por Cecília Meirelles	161
Figura 33 – Cenografia amazônica com peças indígenas na Pro Arte	165
Figura 34 – Festa de Carnaval na Pro Arte com tema indiano	165
Figura 35 – Figurino de peça de Chinita Ullmann	167
Figura 36 – <i>Curupira</i> , Hans Reyersbach	167
Figura 37 – Busto de Hitler na Exposição de Arte Alemã de 1937	169
Figura 38 – Contracapa da revista <i>Intercâmbio</i> com o embaixador alemão Karl Ritter	170
Figura 39 – “O Brasil acorda!” comemora o Golpe do Estado Novo	170
Figura 40 – Brasão da <i>Neue Galerie</i> Heuberger	192
Figura 41 – <i>Il Duce</i> , W. Heitinger	193

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Império Alemão entre 1871 e 1918	47
Tabela 2 - Cidades brasileiras com sucursais da Pro Arte (vermelho) ou com pontos de venda da revista Intercâmbio (verde)	83
Tabela 3 - Número total de sócios e alunos da Pro Arte entre 1936 e 1941	182

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
1.1 EXÍLIO E MODERNISMO NO BRASIL	24
1.2 DEMANDAS HISTORIOGRÁFICAS E HISTÓRIA DO EXÍLIO	26
1.3 TEORIA E METODOLOGIA	27
1.4 HEURÍSTICA DAS FONTES PRIMÁRIAS: ARQUIVOS E MUSEUS	29
1.5 HISTORIOGRAFIA, EXILIO E MODERNISMO NO BRASIL	31
1.6 ESTRUTURA DA TESE	35
2 TEORIA DA MIGRAÇÃO E DO EXÍLIO	37
3 IMIGRAÇÃO E EXÍLIO NO RIO DE JANEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	46
3.1 A FORMAÇÃO DO MODERNISMO (TEUTO)CARIOCA	56
4 MODERNISMO BRASILEIRO, MODERNISTAS ALEMÃES	71
4.1 A PRO ARTE E SEUS PRECEDENTES	80
4.2 DOS MANIFESTOS ÀS EXPOSIÇÕES	96
4.3 A PRO ARTE E OS ARTISTAS IMIGRADOS	108
4.4 NACIONAL E ESTRANGEIRO NA PRO ARTE	149
5 O <i>PUTSCH</i> SOBRE A PRO ARTE	176
5.1 A PRO ARTE E O EIXO BERLIM-ROMA	188
5.2 A SANHA PERSECUTÓRIA	201
6 O PÓS-SEGUNDA GUERRA	211
7 CONCLUSÃO	214
REFERÊNCIAS	219
ARQUIVOS E MUSEUS	227
ANEXOS	229
ABSTRACT	234
SAMENVATTING	239
CURRICULUM VITAE	245

1 INTRODUÇÃO

Dentre as referências culturais mais fundamentais do século XX no campo das artes plásticas, arquitetura, literatura, música e humanidades, de forma geral, destacam-se emigrantes de língua alemã que vieram para as Américas no período entreguerras. O Brasil certamente fez parte da diáspora desses emigrantes, apesar do baixo fluxo dos que aqui aportaram e de sua baixa taxa de fixação. Se, por um lado, o fluxo migratório para o Brasil foi tímido – se comparado aos Estados Unidos, ao Canadá e à Argentina e levando-se em conta a população e a extensão territorial brasileiras –, por outro, essa imigração foi grande o suficiente para alterar profundamente o perfil das comunidades aqui estabelecidas¹. Esse é o caso, por exemplo, da comunidade judaica, que até então era notadamente emigrada do leste europeu; e da comunidade alemã, cujo fluxo migratório mais urbano, de origem judaica e mais intenso em São Paulo distingue-se dos fluxos do séc. XIX².

Às tensões internas geradas por essa mudança do perfil da comunidade alemã somaram-se a atividade político-cultural nacional-socialista no Brasil e o recrudescimento crescente das políticas xenófobas e autoritárias na Era Vargas, em especial durante o Estado Novo³. Evidentemente, tais tensões internas e externas que se estabeleceram na comunidade imigrada

¹ SEYFERTH, Giralda. “A colonização alemã no Brasil: Etnicidade e conflito”. In: FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, pp. 274-279.

² GRÜN, Roberto. “Construindo um lugar ao sol: os judeus no Brasil”. In: FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, pp. 355-360.

³ A Era Vargas abrange o período de 15 anos em que Getúlio Vargas governou o Brasil entre 1930 e 1945. Dividido em Governo Provisório (1930 - 1934), Governo Constitucional (1934 -1937) e o Estado Novo (1937 - 1945), o período foi caracterizado por transformações econômicas, sociais e políticas, se comparado à Primeira República, até então.

Alcançando o poder pela força através da chamada “Revolução de 1930” – que depôs o presidente Washington Luís, dissolveu o Congresso Nacional e revogou a constituição de 1891 –, Vargas promoveu a intervenção federal em governos estaduais e alterou a estrutura oligárquica de poder, especialmente de São Paulo e de Minas Gerais.

Em seu Governo Provisório (1930–1934), foi apontado Chefe do Governo, por uma Junta Militar, até que uma nova constituição fosse promulgada. Durante o Governo Constitucional (1934-1937), aprovou-se a nova constituição pela Assembleia Constituinte de 1933-1934 e Vargas foi eleito indiretamente como presidente, ao lado de um poder legislativo democraticamente eleito. No Estado Novo (1937-1945), um golpe de Estado autoritário dissolveu o Congresso Nacional e Vargas outorgou uma nova constituição, assumindo poderes ditatoriais com o objetivo de perpetuar seu governo.

A deposição de Getúlio Vargas em 1945 pôs fim à Era Vargas e levou o país novamente à democratização e à promulgação da constituição de 1946. Vargas, no entanto, retornou à Presidência da República, entre 1951 e 1954 – desta vez eleito por voto direto –, governando até seu suicídio. - FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

reverberaram também no campo artístico, entre pintores, arquitetos e músicos imigrados, expressando-se como atritos entre nacionais e estrangeiros.

Congregando artistas nacionais e alemães, além de "amigos das artes", a Pro Arte, "Sociedade de Artistas e Amigos das Bellas Artes", foi fundada em 1931, por Theodor Heuberger, *marchand* emigrado de Munique, Petrus Sinzig, frei franciscano muito ativo no campo da música e da imprensa, e Maria Amélia Rezende Martins, pianista e mecenas das artes, que conferiu à Pro Arte seu caráter de associação nacional. Com mais de mil sócios apenas no Rio de Janeiro, a Pro Arte formava o que chamou de *Pro Arte Ring*, com sedes, quadros e representantes por todo país – Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Florianópolis e interior de Santa Catarina –, além de pontos de venda de sua revista pelo Nordeste.

Contando com sua própria revista, a *Intercâmbio* – subvencionada pela embaixada alemã e distribuída aos sócios e a instituições e bibliotecas alemãs –, a Pro Arte representou no Brasil organizações alemãs, como o *Deutscher Werkbund* e a *Deutsche Akademie München*. Organizando inúmeros concertos e suas próprias exposições coletivas e individuais, a Pro Arte pôs em contato artistas imigrados, como Leo Putz, Friedrich Maron, Alexander Altberg, Hans Reyersbach etc. – todos praticamente desconhecidos atualmente –, e artistas nacionais renomados, como Alberto da Veiga Guignard – que organizou os quatro primeiros Salões da Pro Arte –, Candido Portinari, Cecília Meireles, Emiliano Di Cavalcanti, Arnaldo Gladosch e Victor Brecheret. A Pro Arte foi importante mediadora entre o modernismo carioca e o modernismo paulistano, organizando eventos com o Clube de Arte Moderna (CAM) e a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) de São Paulo – especialmente com Gregori Warchavchik, Lasar Segall e Mário de Andrade.

A Pro Arte contou ainda com uma estrutura adequada ao seu porte. O restaurante da associação funcionava também como salão de festas, recebendo grandes eventos anuais como o Carnaval e o Ano Novo – muitas vezes em parceria com a *Gesellschaft Germania*. A sala de estudos da Pro Arte contava com sua própria biblioteca e com centenas de alunos em seu curso de línguas – que, além do alemão e de outros idiomas estrangeiros, ofertava o curso de português para imigrados.

Os eventos da Pro Arte no Brasil trouxeram ao público e à crítica brasileira obras de artistas alemães muito pouco conhecidos até então – como Käthe Kollwitz, Otto Dix, Lionel

Feiniger e Georg Grosz – e matrizes alemãs do expressionismo, construtivismo, do dadaísmo, da *Neue Sachlichkeit* e de grupos como o *Deutsche Werkbund*, *Bauhaus*, *Münchener Sezession* etc. No entorno da Pro Arte gravitavam ainda outras associações, como a Associação Brasileira de Concertos (ABC), a Cultura Artística, o Seminário de Música de São Paulo, a Associação de Artistas Brasileiro (AAB), entre outras.

O desenrolar dos acontecimentos políticos ao longo da década de 1930, tanto no Brasil quanto na Alemanha, tiveram um impacto decisivo na trajetória dos emigrados de língua alemã – especialmente a Pro Arte e seus sócios. E se por um lado trataremos, dentre outros temas, da intervenção nazista sobre a associação; por outro, não podemos perder de vista que a pressão nacionalizadora e antigermânica do Estado Novo era presente e crescente.

No que tange à imigração alemã para o Brasil, a historiografia foi extremamente prolífica ao tratar da Região Sul do Brasil durante o século XIX. Contudo, acerca da imigração alemã do início do século XX, sobretudo durante o período que abrange as duas Guerras Mundiais, a Região Sul perdeu a intensidade do influxo migratório que tivera se comparada a São Paulo e também ao Rio de Janeiro, que teve mais proeminência nesse contexto de imigração. De perfil mais urbano, as novas levas de imigrados alemães preferiam as grandes cidades, como a capital federal, principalmente quando tratamos de artistas e arquitetos que pertenciam a um certo meio privilegiado e se beneficiavam de um mecenato mais restrito em seu país de origem.

Quando tratamos dos exilados judeus que fugiam da perseguição nazista, especialmente entre 1933-1938, o perfil urbano é ainda mais notável. Por outro lado, os alemães não-judeus imigrados no mesmo período eram cada vez mais próximos do ideário político nacional-socialista. A *Auslandsorganisation der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (AO der NSDAP*, ou simplesmente *AO*), que admitia apenas *Reichsdeutsche*, teve no Rio de Janeiro seu terceiro maior grupo em todo o país – atrás somente de São Paulo e Santa Catarina. Além disso, o Rio de Janeiro, sendo então capital federal e centro das representações diplomáticas, foi sede do grupo nacional da organização nazista no Brasil entre 1933-1934, até sua transferência para São Paulo⁴.

⁴ DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo Tropical? O partido Nazista no Brasil*. Tese de Doutorado defendida em 2007 pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, p. 245.

Desde o início do século XX, a comunidade de língua alemã no Rio apresentava atividade vibrante na imprensa, com a fundação do jornal *Nachrichten*, em 1900, da *Deutsche-Rio Zeitung*, em 1921, e do *Der Deutsche Beobachter*, entre outros jornais e revistas. Todos esses periódicos tiveram destinos semelhantes, sendo cerceados durante as campanhas de nacionalização do ensino, em 1917 e em 1937, e efetivamente empastalados após a declaração de guerra ao Segundo e Terceiro *Reich*, entre os períodos de 1917-1919 e 1942-1945. Há, contudo, periódicos como a revista *Intercâmbio*, publicada pela Pro Arte entre 1934 e 1941, o jornal *Der Nationalsozialist*, a *Deutsche-Rio Zeitung*, no Rio de Janeiro, e o *Volk und Heimat*, de São Paulo (1935-1938), que representaram o verso do antigermanismo, ao propagandear sistemática e abertamente o ideário nazista⁵.

Se comparada à Primeira Guerra Mundial, a entrada do Brasil na Segunda Guerra parece ter estabelecido uma perseguição mais intensa, sistemática e abrangente, mas de repertório repressivo muito semelhante: arbitrariedades jurídicas e policiais, empastelamento de jornais, depredação de lojas, fechamento de associações, destruição de bibliotecas e acervos etc. Talvez o exemplo mais evidente da sistematicidade dessa perseguição sejam os campos de prisioneiros alemães no Brasil – que também vitimaram artistas, como é o caso do Quarteto Fritzsche de Dresden, que excursionara pela Pro Arte⁶. O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS⁷) estabeleceu um clima de terror com intimações, interrogatórios e prisões arbitrárias de emigrados⁸. Ainda, o vandalismo no centro do Rio de Janeiro contra empresas e lojas cujos proprietários eram alemães – que contou com a anuência das autoridades e foi executado pelo ódio antigermânico das multidões – era incapaz de distinguir simpatizantes e opositores do nacional-socialismo – muito menos judeus alemães, exilados do nazismo. Certamente, a fúria da multidão também não diferenciava alemães, austríacos e suíços.

⁵ SEYFERTH, Giralda. “A colonização alemã ...”, pp. 293-294.

⁶ PERAZZO, Priscila Ferreira. *Prisioneiros da Guerra: os súditos do eixo nos campos de concentração (1942-1945)*. Editora: Humanitas: Fapesp, pp. 37-43. Perazzo afirma que não é cabível denominar esses locais como simples “campos de prisioneiros”, referindo-se a eles como campos de concentração, por albergarem civis presos como criminosos de guerra e por desrespeitar as leis, os tratados e os órgãos internacionais.

⁷ Dependendo do período tratado, tal denominação pode referir-se também às Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS), ou ainda às suas unidades estaduais, os Departamentos Estaduais de Ordem Política e Social (DEOPS) - com algumas diferenças em sua organização e atribuição.

⁸ ALVES, Eliane Bisan Alves. *Etnicidade, nacionalismo e autoritarismo: A comunidade alemã sob vigilância do DEOPS*, No. 3. Editora Humanitas, Fapesp, 2006, p. 34.

Quanto aos alemães judeus, as “circulares secretas”⁹ restringiram duramente sua imigração para o Brasil – apesar das muitas brechas abertas para refugiados do Holocausto¹⁰ por embaixadores brasileiros no exterior¹¹. Não apenas a política imigratória da Era Vargas prejudicava a população judaica, mas também a perseguição da polícia política durante o Estado Novo valeu-se de estigmas aderentes aos judeus para justificar a repressão a essa população. O pensamento anticomunista, mais do que perseguir a população russa ou eslava imigrada após a Revolução de 1917, encontrou na figura do judeu seu principal alvo.

Então ativa no Rio de Janeiro, a Organização Revolucionária Israelita Brazcor – que financiava uma biblioteca e cozinhas populares e era ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, teve alguns de seus membros judeus presos após a chamada “Intentona” comunista de 1935. Entre católicos conservadores e fascistas, os judeus eram vistos como mestres das “doutrinas malsãs”: Um exemplo é a obra forjada na Rússia *Protocolo dos Sábios do Sião*, publicada no Brasil por Gustavo Barroso, membro da Ação Integralista Brasileira (AIB). Outro exemplo é o conhecido *Plano Cohen*, obra que leva o nome levita. Até mesmo Pedro Sinzig, fundador da Pro Arte, teve enorme sucesso editorial com sua obras antibolchevistas e antissemitas *Tempestades: O bolchevismo por dentro* e *Em plena guerra*. Após a Segunda Guerra, há uma mudança nesse ideário. Mesmo o integralista Gustavo Barroso não mais publicou

⁹ Entre 1937 e 1948, o Ministério de Relações Exteriores publicou 28 ordens restritivas à imigração judaica - incluindo circulares secretas, ordens de serviço e resoluções. As circulares secretas foram documentos - expedidos, mas resguardados da opinião pública - expressamente desfavoráveis à imigração judaica e que impuseram restrições graves à entrada dessa população no Brasil, dificultando de forma cada vez mais intensa as imigrações coletivas articuladas por organizações internacionais. - In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O anti-semitismo na era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)*. São Paulo: Brasiliense, pp. 166-202.

¹⁰ O Holocausto, ou Shoah, foi o genocídio de judeus europeus durante a Segunda Guerra Mundial. Desde que Hitler chegou ao poder em janeiro de 1933, iniciou-se a organização de campos de concentração para prisioneiros políticos, destacando-se Dachau, aberta nos dois meses seguintes. Após ganhar plenos poderes, Hitler iniciou o boicote a comerciantes judeus, sendo a segregação estabelecida judicialmente pelas Leis de Nuremberg em setembro de 1935. Em novembro de 1938, edifícios e negócios de judeus foram saqueados e destruídos na Alemanha e na Áustria na chamada *Kristallnacht*. Com a invasão da Polônia em setembro de 1939 e o início da Segunda Guerra Mundial, o regime nazista passou a estabelecer *guettos* visando segregar a população judaica. Sob coordenação da SS e direção do Partido Nazista, as *Einsatzgruppen* paramilitares, o Exército Alemão e colaboradores locais assassinaram cerca 1.3 milhões de judeus em *pogroms* e execuções em massa. A segregação de judeus em *guettos* culminou na “Solução Final”, organizada na Conferência em Wannsee, Berlim, em janeiro de 1942. O extermínio em campos de concentração que durou até o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 - contabilizando mais de 6 milhões de judeus assassinados, cerca de dois terços da população judaica à época. Ainda que os judeus tenham sido a principal população exterminada, outros grupos foram vitimados, como eslavos - principalmente poloneses e soviéticos -, ciganos, prisioneiros políticos, enfermos incuráveis e homossexuais. Calcula-se o total de mortos, para além dos judeus, em 11 milhões, em campos de concentração como Auschwitz, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibór, Treblinka e milhares de outros campos menores. - BARTROP, Paul R.. *A History of the Holocaust*. New York: Franklin Watts, 2001.

¹¹ MAIO, Marcos Chor. Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30. In: PAN-DOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 248-250.

obras abertamente antissemitas e abandonou o antissemitismo como plataforma política, posto que a divulgação do Holocausto deixou evidente, para todo o mundo, o horror que esse discurso de ódio representava¹².

Das ações repressivas contra a comunidade alemã do Rio, destaca-se o fechamento do Hospital Alemão e da *Gesellschaft Germania*¹³, em atividade desde 1821 e cuja sede foi entregue à União Nacional dos Estudantes (UNE) e ao Diretório Central da Universidade do Brasil em cerimônia celebrada por Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública. Além disso, a biblioteca da *Gesellschaft Germania* foi expropriada da comunidade alemã imigrada, que perdeu umas das maiores e mais importantes bibliotecas de sua língua nativa e ainda hoje batalha por um *ex libris* junto à Biblioteca Nacional. Por meio do trabalho de localização, identificação e catalogação das obras expropriadas, a comunidade alemã imigrada para o Rio de Janeiro, assim como seus descendentes, poderá reconstruir parte de sua história e reconquistar seu direito à memória através da criação do *ex libris Gesellschaft Germania*.

Mesmo antes da declaração de guerra, políticas xenófobas foram tomadas visando não apenas a coibir a entrada de certos perfis de imigrantes, algo bem relatado pela historiografia, mas também vitimando, especificamente, arquitetos alemães. Weimer¹⁴ apontou como no Rio Grande do Sul a criação do Conselho Regional de Engenharia e Agronomia (CREA), em 1934, foi instrumento de expurgo de arquitetos e engenheiros alemães do mercado de trabalho nacional, concedendo a carteira profissional a brasileiros sem instrução formal, mas negando o reconhecimento de diplomas e históricos universitários de arquitetos e engenheiros alemães. O recrudescimento sucessivo dos critérios de naturalização de estrangeiros e de atuação profissional nas constituições brasileiras de 1934 e 1937 foi, ainda, outro fator de exclusão dos emigrados do mercado de trabalho¹⁵.

No Rio de Janeiro, além do CREA, também o Club de Engenharia corroborou tais políticas de Estado, não apenas expulsando sócios alemães, italianos e japoneses – “súditos do

¹² MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o 'perigo vermelho': o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002, p. 86.

¹³ A Sociedade Germania surgiu logo em 1821 no Rio de Janeiro, apenas treze anos após a abertura dos portos em 1808, mantendo-se ativa ainda hoje, apesar de todas as descontinuidades históricas.

¹⁴ WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Editora Est, 2004, p. 36.

¹⁵ SILVA, Joana Mello de Carvalho e. *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960)*. Tese defendida pela FAU-USP, 2010, pp. 56-60.

Eixo” – antes que qualquer medida de Estado fosse tomada contra eles, mas também remetendo uma carta a Getúlio Vargas, aconselhando-o a estender tal medida a todos os grupos de profissionais e organizações de classe em território nacional. O resultado desse expurgo, no entanto, foi mais tímido do que os discursos em reunião anunciavam, poupando-se descendentes de imigrantes, imigrantes naturalizados e possivelmente figuras mais proeminentes, afetando apenas um sócio japonês, dez italianos e vinte e cinco alemães¹⁶.

Quantos às empresas, oficinas e escritórios de artistas, arquitetos e engenheiros alemães, essas tiveram de se submeter ao decreto-lei¹⁷ que ordenava a apreensão dos bens e a administração pública dos negócios de cidadãos alemães no Brasil – como, aparentemente, foi o caso das filiais da *Bayer*, da *Siemens*, da *Schering*, entre tantas outras, estando as maiores empresas, de fato, próximas das políticas alemãs para o Brasil. Muitas companhias, todavia, já haviam mudado seus nomes, “nacionalizando-se” aos olhos do público e continuando ativas durante a Segunda Guerra. Algumas até mesmo participaram dos grandes empreendimentos públicos durante a modernização após a Revolução de 1930, como foi o caso da empresa alemã de concreto armado *Wayss & Freytag*, que, tendo adquirido a empresa do engenheiro alemão L. Riedlinger, no Rio de Janeiro, mudou seu nome para *Companhia Construtora Nacional* em 1928. A empresa *Lambert Riedlinger*, por sua vez, já havia sido renomeada como *Companhia Construtora em Cimento Armado* antes de ser comprada¹⁸. Outras empresas, de modo a contornar a administração pública ou a apreensão de seus bens, não apenas mudaram seus nomes como também passaram sua propriedade para o nome de sócios ou acionistas brasileiros¹⁹.

Ao longo desta tese, tratamos da Era Vargas a partir das interpretações de sua política cultural – em especial por meio do Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema –, alcançando finalmente seu impacto sobre o campo artístico e as comunidades de

¹⁶ VIANNA NETO, Liszt. *Modernismo, socialismo e exílio: Alexander Altberg no Rio de Janeiro da Era Vargas (1930-1945)*. Dissertação de Mestrado defendida pela Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG em 2014, pp. 97-98.

¹⁷ DECRETO-lei no. 4.166, *Diário Oficial da União*, Seção 1, 12 de março de 1942, p. 3918.

¹⁸ AZEVEDO, Paulo Ormino de. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia. *Arquitextos* n.º. 081.01. São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2008, n.p., Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/268>>. Acessado em 13 de maio de 2009.

¹⁹ “AUFSTELLUNG der im Staate Pernambuco ansässigen Deutschen sowie ihrer Unternehmen”, s.d. *Ata 127507*. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin, n.p.

artistas imigrados. Antes de concluirmos nossa tese, tratamos ainda do campo artístico e arquitetônico em sua busca por autonomia – que, contraditoriamente, o levou a se aproximar do Estado pelo Ministério de Capanema. Enfocamos a trajetória da Pro Arte – que configurou-se como um importante centro da sociabilidade de artistas alemães imigrados para o Rio de Janeiro –, analisando as tensões estabelecidas entre a política cultural nacional-socialista, da diplomacia alemã e da *AO der NSDAP*, e a pressão nacionalizadora da Era Vargas. Por não ser um campo autônomo, analisaremos o campo artístico e arquitetônico em suas relações com o campo político, o qual impactou diretamente as trajetórias pessoais de artistas e arquitetos imigrados.

1.1 EXÍLIO E MODERNISMO NO BRASIL

No decorrer desta pesquisa, buscamos responder a seguinte questão: como se inseriram os artistas alemães no campo artístico brasileiro, mais especificamente no Rio de Janeiro, capital federal, durante o entreguerras? Postulamos, ainda, a seguinte questão norteadora: como as instâncias políticas – seja a política cultural brasileira durante o Estado Novo, seja a alemã, sob o nacional-socialismo –, impactaram as trajetórias individuais e coletivas desses artistas? Tendo em vista as relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, e a política cultural alemã para o Brasil, qual o impacto sobre a trajetória de artistas imigrados? A historiografia trata com frequência das relações econômicas e políticas entre Brasil e Alemanha, mas apenas recentemente tem investigado o impacto da política cultural alemã para o Brasil e, por isso, ainda sabemos muito pouco como tal política impactou a trajetória de artistas imigrados, especialmente fora da região Sul do Brasil.

Ao tratarmos da Era Vargas, temos como objeto um contexto fundamental para a formação do Estado moderno brasileiro e, por conseguinte, do desenvolvimento de sua democracia. Tratar, portanto, da liberdade do imigrado no Brasil é reconhecer desafios intrínsecos da sociedade brasileira e compreender o que diferia o Brasil do fascismo e do totalitarismo que grassavam na Europa ou o que o aproximava de democracias modernas e consolidadas.

Nossas questões da pesquisa pretendem atender a demandas historiográficas que ignoram ou tratam acriticamente o discurso nacionalista interno ao modernismo brasileiro durante a Era Vargas. Constatamos que a História da Arte abordou o modernismo do período como um campo autônomo, ignorando seus contatos com o campo político e considerando a imigra-

ção de artistas como um evento biográfico. Já a historiografia da imigração na Era Vargas tratou o fenômeno sob a ótica política – mais especificamente da política migratória e de colonização –, em seus contatos com Alemanha, sob a perspectiva diplomática e econômica.

O período entreguerras no Brasil foi de breve liberdade para os imigrados alemães, circunscrevendo-se entre a perseguição das campanhas de nacionalização durante a Primeira e da Segunda Guerra Mundial. A declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo definiu claramente direções políticas e selou trajetórias pessoais definitivamente, de forma que a distensão do Pós-Guerra não sanaria suas consequências. O artista imigrado sofreu tanto com o nacionalismo brasileiro, quanto com o nacionalismo alemão: se o alinhamento ao nacionalismo brasileiro não lhe garantia qualquer salvaguarda, o alinhamento ao nacionalismo alemão seria coibido anos antes da declaração de guerra de 1942. Sem espaço para uma autonomia possível, ao imigrado, restou a marginalização ou a reemigração, sendo suas trajetórias individuais e coletivas o objeto de nossa pesquisa.

Como vimos, esta tese tem por objetivo compreender qual a inserção dos imigrantes de língua germânica no campo artístico e arquitetônico brasileiro durante a Era Vargas. Consideramos que as migrações de europeus durante a primeira metade do século XX seriam impactantes na estrutura do campo cultural em diversos países das Américas. Consideramos ainda que, no Brasil, os imigrados de língua alemã, a despeito das condições e medidas que dificultavam sua imigração e permanência no país, seriam atores fundamentais nos primórdios do modernismo brasileiro.

Temos em vista, no entanto, que as disposições autoritárias, xenófobas e nacionalistas dos sucessivos governos Vargas obliterariam a atuação e a memória dos artistas e arquitetos imigrados na formação do modernismo brasileiro, em favor das matrizes nacionais. Ainda, o projeto e o discurso modernista nacional, propagados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema, elegeram a chamada Escola Carioca como sua legítima representante, o que implicou na marginalização de elementos que lhes eram estranhos, como os artistas imigrados. A política-cultural alemã, para o Brasil, valeu-se de sociedades e instituições teuto-brasileiras para estender sua influência – seu alinhamento à Itália e sua oposição aos países Aliados – tendo a Pro Arte função de destaque em seus projetos para o *Deutschtum* carioca. Por breve período, a Pro Arte seria um ecúmeno de diversidade - congregando brasileiro, teuto-brasileiros, alemães, judeus ou não judeus, assim como acadêmicos e amadores,

classicistas, modernistas ou *naïfs*, arquitetos, músicos, artesãos e um grande número de amantes das artes e alunos línguas estrangeiras.

Nosso recorte espaço-temporal abarca o Rio de Janeiro, capital federal, entre o período pós-Revolução Intraoligárquica de 1930 até o fim do Estado Novo (1930-1945). Os eventos desencadeados a partir de 1930 no Brasil foram produto de uma considerável ruptura no tecido das relações entre as oligarquias dirigentes regionais e o Estado nacional. Isso ecoou no desenvolvimento do campo artístico e arquitetônico carioca, estrutural e historicamente, subjugado ao aparato e ao mecenato estatal.

O período abrangido, grosso modo, coincide com eventos basais ocorridos na Alemanha, como a eleição de 1932, a nomeação de Adolf Hitler como Chanceler, sua pronta ascensão como ditador, e sua derrocada do poder após o fim da Segunda Guerra Mundial (1933-1945). No Brasil, ao longo da década de 1930, aumenta o vulto de imigrantes alemães refugiados do nazismo – desde a posse de Hitler em 1933 até a *Kristallnacht* em 1938 – e a tensão com relação ao estrangeiro, atingindo seu ápice com a declaração de guerra do Brasil à Alemanha e aos países do Eixo. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, do Holocausto e do Estado Novo, a maior parte das tensões políticas e sociais distende-se e dissipa-se, escapando ao nosso recorte temporal.

1.2 DEMANDAS HISTORIOGRÁFICAS E HISTÓRIA DO EXÍLIO

Em nossa investigação, pretendemos atender a demandas historiográficas específicas, posto que o campo modernista não foi devidamente analisado em seus contatos com o modernismo alemão. Assim, nossa tese apresenta considerável originalidade. Isto porque, como vimos, o tema da imigração alemã sempre foi abordado sob perspectiva da História Política e Social, com vistas às condições de imigração e à política migratória no amplo panorama das relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha. No que tange à História da Arte, que versou frequentemente sobre artistas brasileiros – à exceção de Lasar Segall na pintura e Gregori Warchavchik na arquitetura –, objetivamos investigar a trajetória e as obras de artistas alemães imigrados nunca antes pesquisados, sob a perspectiva da História Social da Arte.

Nossa investigação demonstra considerável relevância acadêmica, assim como grande interesse social, por tratar de questões que ainda são pertinentes ao Brasil contemporâneo: o desafio das democracias em lidar com a migração e fenômenos a ela relacionados, como o racismo, a xenofobia e discriminações relacionadas. Pretendemos, dessa forma, gerar novas

possibilidades analíticas para a História do Brasil, assim como produzir novos campos de pesquisa para historiografias futuras.

1.3 METODOLOGIA

O senso-comum questiona-se frequentemente acerca da utilidade e da finalidade do conhecimento histórico, de seus métodos e de sua teoria. Mais do que partir de uma postura cínica e desfazer-se do problema, sob o pretexto de se tratar de uma visão utilitarista do conhecimento humanístico, é necessário encará-lo, mesmo que brevemente. Para responder a tal questão, abordamos a metodologia em história a partir do conceito de História-Problema, que nos permite traçar um fio-condutor ao longo de nossa pesquisa, buscando até-lo ao final.

Nesse sentido, ao analisarmos eventos históricos, como o totalitarismo, a diáspora e o Holocausto, nos é importante a afirmação de certos valores que, de forma geral, se aproximam da proposta teórica de uma *História da Arte como Disciplina Humanística*, de Erwin Panofsky. A obra de Panofsky, judeu-alemão exilado nos Estados Unidos, e seguramente um dos maiores historiadores da arte do século XX, responde aos horrores da guerra e do totalitarismo com valores humanísticos universalizantes para a disciplina histórica: liberdade e democracia. Tratar da migração e do exílio, fenômenos que, como veremos são diretamente ligados ao totalitarismo e ao nacionalismo, implica, necessariamente, em assumir posturas: não se pretender isento ante o horror, colocar-se contra o racismo, a xenofobia e o autoritarismo, em favor da liberdade e da democracia como processo a ser agudizado. Nosso tema torna-se especialmente importante na atualidade, uma vez que imigração, nacionalismo, racismo e xenofobia ainda insistem em serem questões bastante atuais, tanto no Brasil quanto na Europa. Passando ao largo de qualquer pressuposto utilitarista, a história humanística de Panofsky serve ao presente, não por atender suas demandas imediatas, mas simplesmente porque “[...] o presente sem passado é uma irrealdade”²⁰.

Abordaremos o nosso objeto de pesquisa sob a perspectiva e a metodologia da História Social da Arte e da Arquitetura, na qual a análise e interpretação da obra-de-arte não é fim em si, mas é inextricável de seu contexto histórico e das relações sociais que se estabelecem dentro e fora do campo artístico. Nesse sentido, nossa História Social nega os pressupostos

²⁰ PANOFSKY, Erwin. *História da Arte como Disciplina Humanística*. In: PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995.

teóricos ditos “formalistas” e da *Stilgeschichte*, através da heurística de fontes escritas e do método iconológico de E. Panofsky.

Dentro da proposta de um método histórico “à contra-pêlo”, proposto por Walter Benjamin, que busca revolver as sedimentações da historiografia e do senso-comum acadêmico, fazendo emergir novos sentidos do mesmo objeto, nos é fundamental a análise de Miceli do “verso” e das urdiduras do modernismo. A análise e o método de Pierre Bourdieu utilizados por Miceli²¹ baseiam-se não apenas nas trajetórias e nas obras dos artistas modernistas, mas visam às suas relações extra-campo: suas ligações com o mecenato, com a formação dos especialistas e da crítica da arte no Brasil, com a formação do “gosto modernista” da clientela; enfim, objetiva a análise de sua posição social, suas sociabilidades, suas resistências e concessões estéticas para com o mecenato burguês e estatal.

Por extensão, o arcabouço metodológico da sociologia de Pierre Bourdieu²² também nos é essencial. Seu conceito de campo supera a análise interna da arte e da arquitetura e compreende como parte do campo a educação formal e informal, a formação dos gostos e do *habitus*, os financiamentos, as sociabilidades, as revistas, os eventos, entre outros. É importante, também, o reconhecimento do campo artístico como um espaço de conflitos internos no qual o artista desempenha o papel fundamental das forças coercitivas, seja do mercado, seja do Estado, de coesão social em torno da classe dominante e deslegitimação do que lhe é estranho – no caso do Brasil, o estrangeiro.

Remetendo a uma questão cara também ao método iconológico de Panofsky, Sérgio Miceli afirma que as fontes escritas – correspondências, material oficial, livros e fontes secundárias – tiveram o privilégio de ter historicamente manejado e orientado a leitura do material visual. Devemos cotejar a fonte escrita com outros materiais visuais, do ponto de vista da intercalação, do confronto, e jamais apoiar-nos exclusivamente no material impresso – algo pertinente à História Cultural do modernismo brasileiro:

É óbvio que a visão dominante da história cultural brasileira é de caráter literário. Se formos discutir o modernismo brasileiro, a visão hegemônica é uma visão literária, mesmo da história das artes plásticas, a visão hegemônica é estritamente dada e construída pela história literária²³.

²¹ MICELI, Sérgio *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²² BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Portugal: Editora Presença, 1997. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, c1982.

²³ MICELI, Sérgio. "Política Cultural". In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 193.

Miceli também interessa-se pela fonte visual em sua materialidade. Do ponto de vista sociológico, é no tamanho da tela, no tipo de suporte utilizado, no número de poses, estudos, retoques, enfim, nos aspectos técnicos do processo criativo que podem ser encontradas as informações mais preciosas sobre a relação artista/retratado²⁴.

Na confluência da História da Arte e de uma sociologia da Arte, a História Social da Arte insere-nos em debates historiográficos sincrônicos à primeira metade do século XX.

1.4 HEURÍSTICA DAS FONTES PRIMÁRIAS: ARQUIVOS E MUSEUS

Abordando a imigração de artistas de língua alemã para o Rio de Janeiro, então capital federal, durante a Era Vargas (1930-1945), alguns núcleos de artistas imigrados interessam-nos inicialmente e, por isso, foram os objetos mais imediatos da pesquisa que fomentou esta tese. Uma grande rede desses artistas articulou-se na Pro Arte e, por isso, as fontes primárias relativas a essa associação encontram-se hoje, a grosso modo, no arquivo do Centro Cultural Fundação Educacional Serra dos Órgãos (FESO) - Pro Arte, em Teresópolis, Rio de Janeiro. Lá encontram-se cartas, fascículos de periódicos e publicações dessa e de outras associações teuto-brasileiras, como a Cultura Artística, além de publicações alemãs do *Deutscher Werkbund* e da *Deutsche Akademie München*. Além do acervo pessoal de Theodor Heuberger e parte do acervo pessoal de Maria Amélia Rezende Martins, ambos fundadores da associação, nos arquivos da FESO, encontram-se volumes minuciosamente organizados, contendo críticas de jornais e revistas, assim como fotografias de eventos, salões e exposições da Pro Arte.

No Acervo João Falchi Trinca, do Centro de Memória da Universidade Estadual de Campinas (CMU), Campinas, São Paulo, encontramos o dossiê de Maria Amélia de Rezende Martins, pianista, neta de Barão Geraldo Rezende, patrona das artes e fundadora da Pro Arte. O acervo concentra documentos da família, como fotos e cartas, mas especialmente críticas de jornais e materiais de divulgação de eventos da pianista e de sua mãe, Amélia Martins, escritora e fundadora da Ação Social Brasileira.

Na Universidade São Francisco, Campus Bragança Paulista, São Paulo, encontra-se a Coleção Frei Pedro Sinzig, frei franciscano fundador da Pro Arte, músico e editor da Editora Vozes, de Petrópolis, religioso de grande importância na esfera católica do início do século XX. Contando com grande número de obras publicadas, entre romances, revistas, obras polí-

²⁴ MICELI. "Política Cultural", p. 194.

ticas, partituras, pretendemos identificar seu ideário político e a dicção artística de suas obras. Localizamos, também, obras de Pedro Sinzig em diversas bibliotecas nacionais e alemãs, o que atesta com a trama estreita entre membros da Pro Arte e institutos culturais alemães.

No Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, em especial na Coleção de Polícia Política das Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS), encontramos prontuários de Heuberger, de Sinzig, de Maria Amélia Rezende Martins e do pintor Hans Nöbauer, apontado sua atividade nazista colaboracionista, além de referências a várias organizações teuto-brasileiras, incluindo a Pro Arte. Pela natureza politicamente persecutória do Estado Novo e do pós-declaração de guerra, os documentos das DOPS são analisados criticamente nos capítulos finais.

No Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC – Fundação Getúlio Vargas), encontramos diversos documentos que tecem uma ampla contextualização histórica da Era Vargas, incluindo o Ministério de Gustavo Capanema. Foram localizados documentos de natureza semelhante no Arquivo Nacional na Biblioteca Nacional, no Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e no Museu Nacional de Belas Artes.

Ainda, graças ao acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, consultas aos periódicos cariocas foram viáveis durante todo o período de pesquisa, estando livre o acesso aos artigos e críticas escritas por sócios da Pro Arte, além das notícias de eventos da comunidade alemã imigrada.

Projetos arquitetônicos, como os de Alexander Buddeus e Alexander Altberg, foram encontrados no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e no Departamento de Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (arquivo esse ainda ativo). Já o Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) contribuiu com a maior parte da documentação acerca da vida profissional de Max Grossmann. Do arquivo pessoal Alexander Altberg provém documentos acerca da vida profissional desse arquiteto berlinense.

Dentre as descobertas mais relevantes no exterior, destaca-se, claramente, o *Auswärtiges Amt Archiv*, cujos documentos abordam diretamente a atuação partidária e diplomática da Alemanha do período nacional-socialista, assim como de sua política cultural no Brasil. No *Bundesarchiv*, além de documentos bastante específicos sobre tais políticas culturais, relativas ao ensino de línguas, às artes, ao cinema, à literatura etc., destacam-se transcrições de reuniões na embaixada alemã no Rio de Janeiro entre autoridades alemãs e dirigentes da Pro

Arte. Outros arquivos situados em Berlim contribuíram muito pontualmente. O *Landesarchiv Berlin*, por exemplo, revelou documentos acerca da *Exposição de Arquitetura Proletária*, organizada por Altberg. Ainda, em diversas bibliotecas alemãs, localizamos as primeiras publicações de livros infantis escritos e ilustrados de Hans Reyersbach, ilustrador alemão de origem judaica e tesoureiro da Pro Arte.

No entanto, nem todas buscas por fontes primárias na Alemanha foram bem-sucedidas. Algumas temáticas investigadas nos arquivos alemães revelaram-se infrutíferas, como a busca pelos arquivos individuais de elementos relacionados à Pro Arte no Brasil. Da mesma forma, resultaram infrutíferas as pesquisas em acervos artísticos de Munique, ecoando do passado de Heuberger apenas a pesquisa no *Stadtarchiv München*. Investigações foram empreendidas em arquivos como do *Münchner Stadtmuseum*, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, *Pinakothek der Moderne*, *Neue Pinakothek*, *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, sem resultado positivo. Ainda, documentos relativos à Pro Arte dentre a coleção da *Deutsche Akademie München* no *Bayerisches Hauptstaatsarchiv*, remetem apenas a breves citações de sua representação no Brasil. Da mesma forma, não encontramos documentos relativos à formação de Altberg nos Arquivos do *Bauhaus* em Berlim e Weimar.

1.5 HISTORIOGRAFIA, EXÍLIO E MODERNISMO NO BRASIL

O debate historiográfico acerca do exílio, em sua acepção contemporânea, desenvolveu-se mais intensamente no campo dos estudos literários. Salman Rushdie e Edward W. Said, a partir de suas experiências pessoais como emigrados, abordam como a literatura do século XIX e XX foi permeada pela experiência do exílio. Mesmo sendo um fenômeno de massa, como veremos, a abordagem teórica do exílio depende frequentemente da experiência pessoal, que confere ao exilado uma certa alteridade, uma capacidade empática de compreender a realidade de outro exilado.

Apesar dos estudos do exílio como conhecemos integrarem, inicialmente, o campo dos estudos literários, eles são encarados, hoje, como uma disciplina autônoma que investiga não apenas a vida e as obras de escritores, mas também de músicos, artistas, arquitetos, personalidades do teatro e outros intelectuais²⁵. Tratando especificamente da historiografia do exílio de alemães durante o regime nazista, na maioria dos países, seu desenvolvimento ope-

²⁵ HOLFTER, Gisela (Ed.). *German-speaking Exiles in Ireland 1933-1945*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, p. 32.

rou de forma similar. Deu-se inicialmente muito destaque às figuras mais proeminentes, especialmente escritores e cientistas. Das colunas de jornais, a presença desses famosos exilados condensa-se em biografias e autobiografias, relatando os horrores da “vida mutilada” (*beschädigtes Leben*, em Adorno²⁶). Apenas posteriormente abandonou-se o tratamento individualizado das trajetórias dos exilados, cabendo à História Social abranger coletivamente os exilados menos ilustres. Nas décadas seguintes, o contexto do Holocausto tornou-se um tema efetivamente presente, não apenas na mídia, mas principalmente na indústria cultural. A partir de então, os relatos e as biografias de muitos outros sobreviventes, até então desconhecidos ou não representados pelas mídias, passou a ganhar destaque e a ser individualizado, inclusive pelo cinema²⁷.

Se comparado aos estudos literários, a História da Arte ainda carece muito de desenvolvimento no que tange ao exílio. Entre artistas, o exílio não operou de forma menos intensa do que entre escritores. Contudo, as matrizes artísticas europeias transplantadas para as Américas são frequentemente interpretadas à luz do “centro”, tendo a Europa como referência. Pouco se investiga como a experiência do exílio e o contexto local impactaram os movimentos, as obras e as trajetórias dos artistas. Talvez possamos atribuir tal lacuna às reminiscências da abordagem formalista da História da Arte que se desenvolveu desde o início do século XX, que pressupõe que a obra e o artista tenham um sentido interno, independente do contexto. A crítica à internalidade da História da Arte produzida por artistas exilados condensa-se em uma questão simples, porém fundamental: “O problema fundamental na pesquisa do exílio é que, por um lado, demanda um trabalho histórico detalhado e minucioso, e por outro este deve ser inserido em uma contextualização ampla”²⁸. Nesse sentido, é basal a convergência entre a história social do exílio e a história da arte dos exilados²⁹.

Acerca do campo artístico e arquitetônico, a notável influência dos imigrados de língua alemã na formação do modernismo brasileiro ainda está por ser devidamente rastreada. Na historiografia da arquitetura, excetuando as obras exemplares de Gunther Weimer sobre o

²⁶ ADORNO, Theodor W.. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

²⁷ HOLFTER. *German-speaking Exiles in Ireland 1933-1945*, p. 21.

²⁸ “The basic problem of research into exile is that it, on the one hand, demands detailed and painstaking historical work, while on the other hand it must place this in a broad framework”. - *Ibid.*, p. 31.

²⁹ SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 58.

Rio Grande do Sul, tal influência esteve relegada à sombra da Escola Carioca de arquitetura e às vagas notas de rodapé, que geralmente reconhecem a importância dos alemães e seus descendentes em conquistas técnicas – como no cálculo estrutural do concreto armado. Entre historiadores da arte, salvo notáveis exceções, a influência alemã é comumente remetida à formação no exterior de Anita Malfatti e Lasar Segall, expoentes do modernismo paulistano. Outras vezes, tal influência alemã é associada ao expressionismo, difundido no Brasil pelas artes decorativas, gráficas e pela publicidade. Tal lacuna historiográfica, como a maioria delas, não se deve ao simples esquecimento e relaciona-se diretamente à mútua aproximação do Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema e a chamada Escola Carioca, capitaneada por Lúcio Costa.

No que concerne à história do autoritarismo e da repressão do Estado Novo, a historiografia encontra-se bastante consolidada, empreendendo, ainda hoje, grandes avanços. Além de sua obra basal acerca do antissemitismo na Era Vargas, a Profa. Tucci Carneiro e seus orientandos desenvolveram uma série de pesquisas acerca do DOPS e das distintas comunidades emigradas em São Paulo. Apesar de tratarmos da imigração para o Rio de Janeiro, um contexto fundamentalmente distinto de São Paulo, as políticas migratórias e algumas práticas repressivas estendem-se a todo território nacional ou assemelham-se muito. Destacamos a obra de Perazzo, que tem escopo nacional e aborda a detenção de alemães imigrados em campos por todo o Brasil³⁰. No escopo da capital federal, destacamos a contribuição de Moraes acerca da atividade da *Auslandsorganisation der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei* no Rio de Janeiro³¹.

Acerca do modernismo brasileiro, após a Semana de Arte Moderna de 1922, a historiografia também é consideravelmente bem estabelecida³². Já sobre o campo artístico carioca do início da década de 1930, ainda há muitas questões a serem colocadas. Se consideramos a atuação de imigrados nesse contexto, nossa ignorância a esse respeito é ainda mais

³⁰ PERAZZO. *Prisioneiros da Guerra: os súditos do eixo nos campos de concentração (1942-1945)*. Editora: Humanitas: Fapesp.

³¹ MORAES, Luís Edmundo de Souza. *Konflikt und Anerkennung: Die Ortsgruppen der NSDAP in Blumenau und Rio de Janeiro*. Berlin: Metropol, 2005.

³² Dentre as obras citadas em nossas referências, destacam-se: MATTOS, Cláudia V. *Lasar Segall*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997; GERALDO, Sheila Cabo. *Goeldi: modernidade extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995; AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. Ed. rev. e ampl. São Paulo: [s.n.], 1992, entre outros.

profunda. Entretanto, na última década emergiram pesquisas apontando a direção para novos estudos que pretendem revolver as sedimentações da arte e da arquitetura brasileira, dando respostas às lacunas acerca da atuação dos imigrantes.

Recentemente, têm frutificado os esforços do Prof. Segawa e do Prof. Lira, tencionando uma história da arquitetura moderna brasileira mais crítica³³. Publicações curtas têm investigado a arquitetura brasileira para além da Escola Carioca. Destaca-se a publicação de Pedro Moreira, sobre Alexander Altberg, e de Paulo Ormino, sobre Alexander S. Buddeus³⁴. Ainda, acerca da comunidade alemã, somos precedidos pelos artigos de Lacombe³⁵, acerca da Pro Arte que, para além de parte do objeto, divide conosco o embasamento teórico-metodológico da sociologia Bourdiana.

Se constatamos uma clara lacuna no tocante ao campo artístico carioca, especialmente em seus contatos com a Alemanha, acerca dos contatos econômicos, políticos e diplomáticos, abundam as pesquisas³⁶, assim como sobre a política cultural alemã no Brasil³⁷.

As pesquisas acerca da imigração para outros países, ainda que não contribuam diretamente para o objeto de nossa pesquisa, conferem-nos subsídios para uma história comparada da migração, ou, pelo menos, revelam-nos tendências e trajetórias comuns aos imigrados desse período. Por se tratar de um fenômeno global, complexo e moderno, é impossível

³³ Dentre as obras citadas em nossas referências, destacam-se: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1999; SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke: a arte de bem projetar e construir*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012; LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, entre outros.

³⁴ Dentre as obras citadas em nossas referências, destacam-se: MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. *Arquitextos n.º. 058*, São Paulo, Portal Vitruvius, mar. 2005; AZEVEDO, Paulo Ormino de. Alexander S. Buddeus: a passagem do cometa pela Bahia. *Arquitextos n.º. 081.01*, São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2008; LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Modernismo e nacionalismo: O jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha*. Tese de pós-doutorado defendida pela Fapesp-Unicamp; entre outros.

³⁵ LACOMBE, Marcelo S. Masset. 1924: Uma Exposição de Arte e Arte Decorativa Alemã no Brasil. *Baleia na Rede*, Revista do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura, v. 1, no. 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN - 1808-8473.

³⁶ Dentre as obras citadas em nossas referências, destacam-se: SEITENFUS, Ricardo. *O Brasil vai à Guerra: o processo do envolvimento brasileiro na Segunda Guerra Mundial*. 3a ed. Barueri, SP: Manole, 2001; SANKE, Heinz (Org.). *Der deutsche Faschismus in Lateinamerika. 1933-1943*. Berlin, 1966; JACOBSEN, Hans-Adolf. *Nationalsozialistische Außenpolitik (1933-1938)*. Berlin, 1968, entre outros.

³⁷ Dentre as obras citadas em nossas referências, destacam-se: MORAES, Luís Edmundo de Souza. *Konflikt und Anerkennung: Die Ortsgruppen der NSDAP in Blumenau und Rio de Janeiro*. Berlin: Metropol, 2005; RINKE, Stefan. *Der letzte freie Kontinent: Deutsche Lateinamerikapolitik im Zeichen transnationaler Beziehungen, 1918-1933*, 2 Teilbände. Stuttgart: Heinz, 1996; RINKE, Stefan. *Im Sog der Katastrophe: Lateinamerika und der Erste Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Campus, 2015; BARTELT, Dawid Danilo. "Fünfte Kolonne" ohne Plan Die Auslandsorganisation der NSDAP in Brasilien, 1931-1939. In: IAA 19, 1-2 (1993); BARTELT, Dawid Danilo. *Die Auslandsorganisation der NSDAP in Brasilien im Rahmen der Deutsch-Brasilianischen Beziehungen von 1931-1939*. Magisterarbeit Freien Universität Berlin, 1991, entre outros.

compreender o fenômeno da reemigração e da emigração de retorno sem tais estudos. No campo da história da arquitetura, destacam o caso de arquitetos imigrados para a América Latina como Hannes Meyer e Max Cetto, no México, e Hans Möller, na Argentina³⁸. E, apesar da emergência relativamente recente de biografias sobre judeus imigrados serem importantes para a historiografia, é necessária uma história social que transponha a trajetória pessoal e as monografias de artistas.

1.6 ESTRUTURA DA TESE

Nossa tese estrutura-se da forma como se descreve a seguir. No próximo capítulo, *Teoria da migração e do exílio*, daremos à tese seu embasamento teórico, discutindo a migração e o exílio, desde sua gênese moderna, até suas implicações. Introduziremos brevemente os conceitos de migração de retorno, reemigração, monolinguismo, entre outras noções que, mesmo que não sejam plenamente contempladas nessa tese, demonstram como quão complexo é o fenômeno moderno da migração em massa. Remetemos, ao final do capítulo, às fraturas causadas pela experiência do exílio nas comunidades e nos indivíduos emigrados.

No segundo capítulo após esta Introdução, *Imigração e exílio no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*, abordaremos as especificidades da imigração alemã na então capital federal. Em seu sub-capítulo, contextualizaremos a formação do campo modernista nacional, os contatos desse com o campo político da Era Vargas e a inserção de artistas e arquitetos imigrados no campo. No tocante às condições para imigração no Brasil, analisaremos a questão étnica da política migratória brasileira e a imigração de alemães no século XX, comparada à imigração de outras proveniências e de outros períodos históricos.

Abordaremos os pormenores estatísticos relativos à população alemã imigrada no Brasil, especialmente para a cidade do Rio de Janeiro. Apontaremos os pormenores demográficos de seus bairros, destacando os principais centros de sociabilidade, a organização da imprensa desta comunidade, e o perfil político dos recém-imigrados. Na seção seguinte, intitulada *A formação do Modernismo Carioca*, trataremos da reestruturação que o Estado brasileiro passou após a Revolução Intraoligárquica de 1930, abordando a reorganização do campo cultural,

³⁸ Dentre as obras citadas em nossas referências, destacam-se: NICOLAI, Bernd (heraus.). *Architektur und Exil Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Trier, Porta Alba Verlag Trier GmbH, 2003; GORELIK, Adrian; LIERNUR, Jorge Francisco. *La sombra de la vanguardia: Hannes Meyer en Mexico, 1938-1949*. Buenos Aires: Proyecto, 1993; HAYS, K. Michael. *Modernism and the posthumanist subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1992. CETTO, Max. *Moderne Architektur in Mexico*. Stuttgart: 1961, entre outros.

destacando-se o Departamento de Imprensa e Propaganda e o Ministério de Educação e Saúde Pública, e introduzindo a modernizadora diretoria de Lúcio Costa da ENBA e seus contatos com artistas e arquitetos imigrados.

O capítulo em seguida, *Modernismo brasileiro, modernistas alemães*, contextualiza a atuação de imigrados alemães na formação do modernismo brasileiro, desde suas primeiras manifestações. Através da trajetória de imigrados alemães, como Herborth, Buddeus e Altberg, analisaremos as posições de artistas imigrados alemães na gênese do modernismo carioca. Na seção *A Pro Arte e seus precedentes*, trataremos de Sinzig, Maria Amélia Rezende Martins e principalmente Theodor Heuberger.

Nas partes que se sucedem, abordaremos a formação da Pro Arte, não apenas através de seus fundadores, mas também através de suas primeiras exposições, das disputas entre correntes artísticas, dos alinhamentos políticos de seus artistas e das matrizes do imaginário nacional gestadas na associação. Na seção *Dos manifestos às exposições* trataremos dos primeiros eventos organizados pela Pro Arte - que articularam a comunidade imigrada, brasileira e teuto-brasileira -, assim como da política cultural Alemã para o Brasil. Na seção *A Pro Arte e os artistas imigrados* trataremos dos artistas alemães ativos na Pro Arte, visando compreendê-los a partir de seus perfis artísticos, políticos e migratórios da comunidade alemã no Brasil.

A seguir, em *O Putsch sobre a Pro Arte*, discorremos sobre a articulação das autoridades alemãs no golpe sobre a Pro Arte e como a associação passou a seguir as diretrizes da política cultural alemã para o Brasil, a partir de então. Na seção *A Pro Arte e o Eixo Berlim-Roma*, abordaremos a propaganda da Pro Arte à luz política cultural e propaganda na cooperação diplomática entre a Itália fascista e a Alemanha nazista. Na seção *Sanha persecutória*, tratamos como a mídia impressa nacional e o e o aparato repressor do Estado Novo à propaganda nacional-socialista - representado mormente pelo Departamento de Ordem Política e Social -, lidou com a Pro Arte e seus associados.

No último capítulo, *O Pós-Segunda Guerra*, discutimos, muito brevemente, a retomada das atividades da Pro Arte após o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial - trilhando novos caminhos que escapam ao nosso recorte temporal. Finalmente, na conclusão da tese, retomaremos os objetivos e as questões iniciais da pesquisa, assim como abordaremos seus pressupostos teóricos acerca do fenômeno moderno do exílio e da emigração, reinserindo a tese no debate historiográfico acerca da Era Vargas e da imigração para o Brasil.

2 MIGRAÇÃO, EXÍLIO E MODERNISMO

Apresentada nossa metodologia de pesquisa, cabe expôr a teoria da migração e do exílio que nos concerne. Isto porque tanto a metodologia quanto a teoria são partes indissociáveis da pesquisa histórica. Fazer uma sem a outra, ou solapa a pesquisa histórica em suas bases, ou torna a teoria mera abstração³⁹. Esta etapa da pesquisa é fundamental para a compreensão de trajetórias individuais e coletivas de artistas e arquitetos alemães imigrados para o Rio de Janeiro. Como veremos, os exemplos suscitados empiricamente pela pesquisa histórica se encaixam nos conceitos aqui apresentados - exílio, migração, reemigração, emigração de retorno, etc. Abordaremos como as migrações modernas distinguem-se fundamentalmente do êxodo e do nomadismo dos milênios passados, e como a miríade de formas contemporâneas de deslocamento de indivíduos e de populações gerou inúmeras novas formas identitárias, sofrendo a resistências de fenômenos modernos como o nacionalismo, o totalitarismo, a revolução, a xenofobia etc.

O conceito de exílio é inextricável à modernidade. Ainda que o exílio perpassasse a literatura antiga – a expulsão de Adão e Eva do paraíso, o trabalho e a errância de Caim pelo mundo, o ostracismo da *pólis* grega, entre tantos outros exemplos – tratamos, aqui, do exílio como um fenômeno de massa, globalizado. Ainda, o conceito moderno de anomia da sociologia de Durkheim torna o exílio onipresente – para exilar-se, basta perder seus laços com seu meio social. Nesse sentido, a conformação das cidades modernas, após as Revoluções Industriais e o êxodo rural que as seguiram, criaram novos agentes históricos no espaço público, como a multidão, a massa, que impele os indivíduos ao exílio em suas próprias casas, no espaço privado, sem com isso ser necessário se deslocar fisicamente, espacialmente, no contexto social no qual se inserem. E, ainda que a maioria dos artistas estudados não sejam exilados, eles tornaram-se exilados *de facto*: impossibilitados de retornar por conta da guerra ou da perseguição, ou perseguidos e discriminados no país que os recebeu, mas sendo forçados a nele permanecer⁴⁰.

Quando tratamos de migração e exílio, referimo-nos a dois processos que se distinguem, como a reforma diferencia-se da revolução: se o primeiro remete à gradual transi-

³⁹ PANOFSKY, Erwin. "História da Arte como Disciplina Humanística". In: PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995.

⁴⁰ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Brasil, um refúgio nos trópicos: A trajetória dos refugiados do nazi-fascismo*. São Paulo: Editora Liberdade, 1996, p. 125.

ção que, apesar de suas motivações, é razoavelmente voluntária ou condicional, o segundo necessariamente remete a uma ruptura, a uma violência. Dizemos que a migração é razoavelmente voluntária porque ela conta, geralmente, com algo no lugar de origem que a impele, de forma, muitas vezes, intensa: crises econômicas, desastres naturais, desemprego intenso etc. O exílio, no entanto, é motivado por uma violência, uma perseguição, geralmente de caráter político, étnico ou religioso. Trataremos da questão da temporalidade posteriormente, mas podemos afirmar que ambos guardam em si a esperança em algum lugar, em algum tempo: seja no porvir, na utopia ou no futuro como retorno ao passado, seja em outro lugar, físico ou imaginado⁴¹.

Se o migrante e o exilado distinguem-se claramente, a diferença entre exilado e refugiado – termo mais em voga atualmente – é mais sutil. Esses são conceitos utilizados frequentemente de forma intercambiável, como quase sinônimos. Contudo, eles apresentam conotações ligeiramente distintas: o conceito de exilado denota as forças que repelem o sujeito de seu lugar original, impelindo-o a um novo lugar, o lugar exílico. O conceito de refugiado, por sua vez, denota, claramente, o refúgio, o recebimento desse sujeito em um novo lugar, tendo, portanto, uma conotação ligeiramente mais positiva⁴².

É importante pontuar que exílio e migração se distinguem de outras formas de movimentar-se pelo espaço, por assim dizer. O nomadismo, por exemplo, muito comum entre as culturas tradicionais, não pressupõe a ausência de lar ou o deslocamento compulsivo, mas o abandono da ideia, do desejo e da nostalgia pelo fixo. O nomadismo é uma identidade feita de transições, de identidades sucessivas, de mudanças coordenadas, contra ou sem uma unidade essencial. Isto, por sua vez, não pressupõe a ausência total de unidade ou do fixo, mas uma unidade de padrões sazonais, ou rotas fixas, coesa em suas repetições, seus movimentos cíclicos e deslocamentos rítmicos. Isso distingue o nomadismo da errância, da deriva, que estabelece relações fluidas e transitórias com o espaço, mas que, infelizmente, em nosso léxico se associa ao erro, ao desvio e à perversão. Ao contrário do exílio, a errância define-se mais pela jornada acidental do que pelo deslocamento forçado⁴³.

⁴¹ SAID. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p.58.

⁴² HOLFTER. *German-speaking Exiles in Ireland 1933-1945*, p. 3.

⁴³ KAMINSKY. Amy, *After exile: Writing the Latin American diaspora*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999, p. 15.

O movimento migratório ou exílico, mais do que a transposição de um lugar a outro, geralmente pressupõe cruzar territórios, limites ou fronteiras. Muitas fronteiras, como as fronteiras nacionais, não são apenas entes bidimensionais entre dois territórios⁴⁴. A fronteira é uma zona, um ente tridimensional, uma área que frequentemente permite o franco hibridismo cultural, furtando-se de se definir pela língua ou por outras identidades nacionais rígidas. Apesar de ser um local do fluxo, há na fronteira habitantes fixos – uma situação ambivalente e de contradições, dado que essas pessoas vivem num entre-lugar, semelhante ao lugar exílico⁴⁵.

Como as identidades que se transculturalizam nas zonas de fronteiras, a transnacionalidade, impelida pelos processos de globalização, estabelece sua identidade entre nações. Esse “transmigrante” está em contato com grupos em diversos países. Se diáspora moderna foi viabilizada pela flexibilização de fronteiras, de identidades, e pelo o contato espacial facilitado, contemporaneamente tal processo acelerou-se muito, impellido pelas revoluções tecnológicas que tendem a “desespacialização” no meio digital. Assim, o simples conceito de “transmigrante” dá conta de uma realidade muito complexa e diversa em cada situação, desafiando generalizações e reducionismos, que não explicam questões individuais, etárias e de gênero⁴⁶.

Nesses estudos acerca da migração transnacional, apenas muito recentemente tem se atentado para o fenômeno, extremamente comum e pouco investigado, da migração de retorno. A importância do tema é ainda maior, quando analisamos alguns dados: estima-se que 25% dos 16 milhões de europeus emigrados para os EUA no séc. XX retornaram aos seus países de origem⁴⁷. A importância desse conceito amplifica-se ainda mais quando tratamos da migração de retorno étnico, que se refere não apenas aos migrantes de primeira geração, mas também de seus co-étnicos, ou seja, seus descendentes consanguíneos⁴⁸.

Como vimos, exílio e modernidade são conceitos inextricáveis. O exílio liga-se diretamente à utopia, como veremos, por uma relação de mútua causalidade, e ambos associ-

⁴⁴ KAMINSKY. *After exile*, p. 16.

⁴⁵ ROMPAY-BARTELS, Ingrid Monique Maria van. *Migração de Retorno, Identidade e Transnacionalismo: Famílias nipo-brasileiras e as experiências de vida entre o Brasil e o Japão*. Doctoral Thesis, Faculteit Geesteswetenschappen, Leiden University, 2015, pp. 40-41.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 27-42.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 32-34.

am-se, por sua vez, à modernidade. Entretanto, o conceito de moderno, assim como seu derivado mais contemporâneo, o modernismo, e seu oposto, a tradição, é de difícil definição.

Apesar de se poder encontrar ecos na Antiguidade, o moderno surge na Idade Média, da palavra latina modo, “recente”, oposto a *anticus, vetus*, “antigo”, “velho”. Então, a ideia de moderno era associada ao tempo cíclico e ao eterno retorno – de forma análoga à passagem do conceito moderno de revolução da astronomia para a política. Desenvolveu-se na “república das letras” do século XII o debate entre os humanistas que liam os antigos e os modernos. Também é do século XII a famosa metáfora do “anão no ombro de gigantes”, referindo-se à permanência da cultura clássica no ocidente. Tal metáfora guarda a curiosa união, um tanto quanto harmônica entre antigo e moderno. No entanto, muitos teóricos identificam no romantismo do XVIII a busca por superação do passado clássico, valorizando o indivíduo criador e o conhecimento novo. Surge então o mito criação *ex nihilo*, até então, exclusivamente divina. Como Prometeu, os modernos deixam de ser anões e se tornam titãs rebeldes⁴⁹.

O modernismo, no que lhe concerne, pode ser localizado, como termo derogatório, desde o séc. XVIII. Ele estende-se à segunda metade do século seguinte, no rastro do ataque romântico ao racionalismo iluminista. Na França do século XIX, o modernismo torna-se um *cri de guerre*, especialmente com Baudelaire e a valorização da “estética” moderna, em detrimento do burguês. Porém, mesmo na França, por conta da violência revolucionária, especialmente da *Terreur*, a modernidade passou a ser vista no século XIX como algo a ser evitado, passando por uma leitura negativa, tanto da modernidade, quanto da revolução⁵⁰.

Ao tratarmos do século XX, não falamos, entretanto, do moderno, mas sim do modernismo. O modernismo rompe com a modernidade, ao visualizar uma *tabula rasa*, que se destaca das referências clássicas e antigas. Para o modernismo, o futuro é aberto, assim como o é para a utopia. Ele busca remediar a sociedade, a cultura, a moral, salvando-a da dissolução e da decadência. Mais do que buscar uma nova sociedade, um futuro diferente, o modernismo tem uma busca ontológica pelo “novo homem”. O Imaginário exílico-utópico, por ser moderno, pressupõe o fim do tempo cíclico. Dessa forma, a história linear oferece a esse

⁴⁹ SPARIOSU, Mihai I. *Modernism and Exile: Liminality and the Utopian Imagination*. Palgrave Macmillan: UK, 2015, pp. 35-78.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 35-78.

imaginário duas posições positivas em relação ao tempo: uma “Idade de Ouro” no passado ou o futuro utópico projetado.

A crise da modernidade, ou a decadência constatada no presente pelo discurso do modernismo, tem seu ponto mais extremo na primeira metade do século XX. O cenário de violência da guerra e da revolução que diagnostica a crise da modernidade são temas exaustivamente tratados por seus teóricos e os totalitarismos foram sua mais extrema consequência. Guerra e revolução são os dois grandes motores do exílio. Todavia, por se tratar de um fenômeno distinto, pleno de especificidades, a violência do exílio distingue-se claramente da violência que o gerou⁵¹.

Entre as diversas violências do exílio, a que opera de forma mais subreptícia – e aí sua eficiência – é a violência simbólica. Bourdieu define como violência simbólica todo uso do poder simbólico que visa a obter o que, de outra forma, seria conquistado pelo uso da força física. O poder simbólico deriva, portanto, da posse de capital cultural, e mostra-se como alternativa mais eficiente, mais como estratégia de dominação do que a força física, por exemplo, pois faz com que o subordinado defenda sua própria sujeição, um produto do reconhecimento errôneo acerca de sua condição de subordinado. Nesse sentido, o poder não é apenas controle, mas a capacidade de impor-se uma definição específica da realidade que é desvantajosa para outros⁵².

Das violências simbólicas, talvez a mais estrutural e estruturante dizem respeito ao uso da língua, como o choque fundamental em não se falar a língua do país de imigração, por mais que se busque assimilá-la. Há, ainda, a violência que opera na esfera simbólica, mas é praticada como violência de fato, como a proibição formal do uso de língua estrangeira pelas comunidades, ocorrida no Brasil durante a Era Vargas. Tal proibição desfaz a identidade individual, assim como impede a constituição de uma identidade coletiva pelas comunidades imigradas. Talvez seja essa a maior forma de censura, geradora de afasia e da perda de referências culturais, naturalizada, até mesmo, pelos próprios imigrados, que defendem e coagem pela própria assimilação. Sendo a comunicação um elemento fundamental para a saúde de uma

⁵¹ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 27.

⁵² BOURDIEU, Pierre; TOMAZ, Fernando. *O poder simbólico*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 7-17.

comunidade cultural, produz-se com a proibição uma comunicação forçada, que nada diz, que é apenas ruído⁵³.

Há que se considerar, como Derrida pontua, que não há monolinguismo absoluto e, logo, não se pode tratar simplesmente de uma fronteira entre “língua nativa” oposta à “língua estrangeira”. Isso implica, também, na dissolução dos limites entre idioma, língua e dialeto, que não se distinguem por razões internas ou estruturais. A língua nunca é, assim, “minha língua” e, como o exílio, está sempre em uma condição liminar, como uma praia: nem dentro, nem fora. Contudo, se Derrida considera a fluência na língua como flexibilidade e mobilidade espacial, não ser fluente implica na imobilidade, na estagnação⁵⁴.

Partilhando de nossa abordagem, Edward Said concentra sua teoria do exílio nos mesmos dois fenômenos históricos por nós tratados: o exílio como produto direto do nacionalismo e do totalitarismo. Opostos que se constituem mutuamente, exílio e nacionalismo relacionam-se como na dialética hegeliana do senhor e do escravo:

O nacionalismo, que inicialmente uniu os separados, passou a criar um *habitus* nacional coletivo que antagoniza o “nós” e os “outros”. Como o nacionalismo, também o exílio gera um reconhecimento errôneo e um “sentimento exagerado de solidariedade de grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo, mesmo aqueles que podem, na verdade estar na mesma situação que você”. Por esse exagero, um dos remédios para o desenraizamento pode ser pior do que o mal-estar do exílio: a adoração do Estado nacional. Outra possível forma de lidar com o exílio é assumir a posição masoquista e narcisista de desdenhar da aculturação, renunciando a realidade local, como se tudo a sua volta fosse temporário. Com isso o exilado pode perder o pouco da positividade que o exílio lhe oferece: sua perspectiva crítica, de reserva intelectual e de coragem moral.⁵⁵

Imerso no nacionalismo e no totalitarismo do século XX, o exílio exige a compreensão humanística que remete diretamente ao ofício do historiador: opor-se ao esquecimento, à negação do passado original do exilado, à supressão de sua história. O exílio, para Said, é uma experiência fundamentalmente negativa, uma fratura incurável entre o eu e seu verdadeiro lar, um estado de ser descontínuo, uma tristeza essencial jamais superada: “[...] o exílio é a vida levada fora da ordem habitual”⁵⁶.

Há, todavia, certa positividade na condição do exílio: por estar em um entre-lugares – imerso em uma cultura, ainda que impregnado por outra; imerso na realidade presente, ainda

⁵³ SEYFERTH. “A colonização alemã no Brasil: Etnicidade e conflito”, pp. 274-279.

⁵⁴ DERRIDA, Jacques. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*. Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 120.

⁵⁵ SAID. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 51.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

que saudoso de um lugar no passado –, o exilado possui uma visão contrapontística única, que lhe confere certa perspectiva sumamente original. Há, ainda, certa positividade na vida fluida, líquida, do exilado: sua casa é sempre provisória, assim como sua vida, sua satisfação. Tal vida líquida opõe-se ao sedentário, ao constante, ao mesmo, àquele que permanece em seu lar⁵⁷.

O exílio é desagradável e compulsório, oposto ao lúdico. Entretanto, o exílio pode ser um espaço de liberdade de certas amarras ou um espaço para intersecção entre culturas. Esse entre-lugares do exílio pode, portanto, ser lúdico-liminar, limítrofe. Claudio Guillen⁵⁸ trata, ainda, de um contra-exílio, que guarda em si um distanciamento positivo. Um exemplo seria a visão cínica-estóica, que vê no exílio uma liberdade que transcende sua condição histórica, seus laços sociais, a política e a origem. O contra-exílio seria, então, a passagem do simplesmente marginal para o liminar, superando a dicotomia entre centro-periferia.

Adorno também concebe a positividade na trágica experiência do exílio, pois, ao atravessar fronteiras e romper barreiras do pensamento e da experiência, o exilado rompe também com o mundo “administrado”, com os lares “pré-fabricados”. O exílio muda nossa percepção do lar, um estranhamento moderno que nos faz olhar a própria casa com distanciamento: “[...] faz parte da moralidade não se sentir em casa na própria casa”⁵⁹. Apesar do saudosismo exílico, o passado é apenas mais um paraíso perdido.

Segundo Said, a “[...] moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados”⁶⁰. Nesse sentido, os modernistas exilados da Europa parecem conferir outra positividade ao exílio: uma certa dignidade na condição criada justamente para negar a dignidade. Como nos Estados Unidos, cujo pensamento acadêmico, intelectual e estético foi moldado por um vasto número de refugiados do fascismo, do regime soviético e de outros regimes, os exilados e sua perspectiva única parecem enriquecer o ambiente cultural no qual passam a se inserir.

De acordo Said, ao se referir ao caso palestino, o exílio também pode fundar a unidade como “um povo”, por oposição ao período anterior à expulsão, quando se são apenas

⁵⁷ SAID. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 60.

⁵⁸ GUILLÉN, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Quaderns Crema, 1995, p. 45.

⁵⁹ ADORNO, 1993 apud SAID. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 58.

⁶⁰ SAID. *Op. Cit.*, p. 46.

“os mesmos”. Isso confere ao exílio não apenas uma dimensão formadora de identidades – novas identidades –, mas também consolidadora de identidades passadas, perdidas ou sequer notadas. Contudo, quanto mais distante o exilado está de seu passado, mais precário é seu status, mais fraturada sua presença e existência, legando sua identidade à memória. Essa liquidez da identidade, fraturada, plástica, ainda em conformação, permite sua auto-invenção constante e inquieta. Há, todavia, fraturas visíveis nesse espaço identitário: o lugar de origem não é estático e, muitas vezes, é lugar de disputas e mudanças abruptas. Há fraturas, também, na própria identidade interna do exilado – entre aqueles que emigram e aqueles que permanecem – se quem permanece poderia ser considerado submisso por quem se exilou, com o passar das décadas de provação o não-exilado pode tornar-se símbolo de resistência⁶¹.

Said descreve, ainda, um certo psiquismo do exilado, algo próximo de uma mentalidade do exílio. Ele nota no exilado uma certa compulsão pelo excesso, que, às vezes, adquire tons nacionalistas, às vezes de auto-superação, mas sempre de forma exagerada. A identidade do exilado, então, pode revelar-se de forma forçosa, através de tradições e hábitos que ignoram aspectos históricos, de modo a preservar uma coesão social interna, que talvez nunca tenha existido⁶². Nesse sentido, a “mentalidade do exílio” dialoga com a “invenção das tradições” nacionais, como tratadas por Eric Hobsbawm, ou com as “Comunidades Imaginadas”, tratadas por Benedict Anderson⁶³.

Apesar de não tratarmos, aqui, especificamente do conceito de memória, fundamental ao referir-se aos sobreviventes do Holocausto, é possível apontar o hábito mental do exilado de recontar perpetuamente suas histórias, como forma de elaborar e articular psicologicamente toda a profundidade da experiência do exílio. Esse hábito relaciona-se às demandas históricas do exílio: do indivíduo fazer-se representar coletivamente, de deixar sua voz para as próximas gerações e de afirmar sua própria história não-contada. Apesar dos exílios anteriores à *Kristallnacht* e à eclosão Segunda Guerra não serem comparáveis à experiência do Holocausto, tal traço psíquico é muito semelhante aos relatos dos sobreviventes dos campos de concen-

⁶¹ HOLFTER. *German-speaking Exiles in Ireland 1933-1945*, pp. 27-31.

⁶² RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*, Essays and criticism 1981-1991. London: Granta, 1991, pp. 167-175.

⁶³ HOBBSAWM, E. J.; RANGER, T. O. *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984; ANDERSON, Benedict R. O’G. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

tração que, como referido por Primo Levi, além de ter de superar as dificuldades de elaborar suas experiências absolutamente traumáticas sob a forma um relato, tinham de torná-las compreensíveis a um público não raramente desinteressado e incapaz de conceber sua real dimensão trágica⁶⁴.

Na intrincada história social do exílio a ser construída, há, ainda, a questão da representação dos relatos de diferentes grupos sociais. Por exemplo, as mulheres são claramente subrepresentadas. Isso toma dimensão especialmente aterradora quando notamos que a família de Said, fazendo parte da absoluta minoria protestante da Palestina – inserida na comunidade ortodoxa, que, por sua vez, inseria-se na comunidade sunita – não sofreu qualquer atrito com a comunidade muçulmana. Mesmo sendo esse apenas um exemplo, podemos notar que algumas identidades que cremos determinantes para a construção identitária coletiva e sua inserção na comunidade nacional – como a identidade religiosa –, não são tão relevantes quanto outras identidades – como a identidade de gênero – na escrita da história do exílio⁶⁵.

Neste capítulo, abordamos o exílio em massa ocorrido no século XX como um fenômeno fundamentalmente moderno, relacionado à guerra, aos totalitarismos e à revolução. Estes fenômenos, por sua vez, geraram fraturas incuráveis e uma anomia estrutural nos indivíduos e nas comunidades imigrados. Estes imigrados, no entanto, desenvolveram uma perspectiva contrapontual, baseada em suas experiências exteriores, produzidas em seus contextos originais. Assim, a experiência da migração e do exílio é geradora de uma complexa diversidade de identidades e de relações com a temporalidade e com a espacialidade do local de origem em contraponto ao local de destino.

⁶⁴ LEVI, Primo; DEL RE, Luigi. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

⁶⁵ RUSHDIE. *Imaginary Homelands*, p. 178.

3 IMIGRAÇÃO E EXÍLIO NO RIO DE JANEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Ao tratarmos da inserção de artistas imigrados e da Pro Arte no campo artístico brasileiro, devemos levar em consideração o contexto da imigração germânica no início do século XX. Abordaremos nesse capítulo as especificidades da moderna imigração de alemães para o Rio de Janeiro, desde as identidades que precedem a emigração para as Américas, até a articulação desses imigrados em comunidades étnicas, religiosas, nacionais e artísticas no Rio de Janeiro. Para tanto, nos valem frequentemente da comparação entre especificidades da imigração para o Rio de Janeiro e para os demais estados.

Destarte, devemos considerar que o longo processo de unificação tardia da Alemanha criou um complexo mosaico de imigrantes vindos em distintos períodos e de diversas regiões, que passaram a não mais existir como território ao longo dos anos. Talvez o caso mais paradigmático seja o da Polônia, que passa a existir apenas com o fim do Império Alemão. Várias outras regiões do antigo império dissolvem-se, mas permanecem na identidade de comunidades brasileiras. Por isso, imigrantes naturais de regiões como Prússia oriental, Pomerânia, Silésia, Boêmia, Morávia (Tabela 1), assim como europeus orientais, suíços e austríacos, compartilham a língua alemã, espaços de sociabilidade da comunidade imigrada no Brasil e certa identidade com a *Kultur* alemã.

No Rio de Janeiro, a sociabilidade dos imigrantes alemães desenvolve-se desde cedo através da *Gesellschaft Germania*, provavelmente a mais antiga associação cultural e recreativa de uma comunidade imigrada para o país⁶⁶. No sul do país, a criação da colônia de São Leopoldo no Rio Grande do Sul remonta ao ano de 1824 e, logo a partir de 1830, as colônias expandem-se para Santa Catarina e Paraná. Dos jornais desses primeiros colonizadores, destacam-se a *Deutsche Zeitung* (1861), de Porto Alegre, e a *Kolonie Zeitung* (1860), de Joinville⁶⁷.

Como sabemos, a Lei de Terras – Lei nº.601 de 1850 – foi um marco determinante para as difíceis condições de colonização no Brasil, pois disponibilizou terra públicas a partir da compra. Após a lei, o ano de 1890 marcou o ápice da imigração, com o montante de 1,2 milhões de emigrantes. Tal ápice da taxa de imigração não é mera coincidência, pois justa-

⁶⁶ SEYFERTH. “A colonização alemã no Brasil: Etnicidade e conflito”, pp. 273-274.

⁶⁷ DIETRICH. *Nazismo tropical?* p. 34.

mente o período de 1850-1888 é delimitado pelo pico no preço dos escravos e pela abolição da escravatura – mesmo ínterim em que se dão a Lei de Terras e o ápice da imigração europeia⁶⁸.

Tabela 1 - Império alemão 1871-1918 (Territórios citados estão marcados em vermelhos)



Fonte: DEUTSCHES REICH. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2019.⁶⁹

Até o Estado Novo – a rigor, até 1940 – o Brasil recebeu 5 milhões de imigrantes. Desses imigrantes, 75% eram de origem latina (principalmente portugueses, espanhóis e itali-

⁶⁸ FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 9-12.

⁶⁹ Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deutsches_Reich_\(1871-1918\)-de.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deutsches_Reich_(1871-1918)-de.svg)>. Acessado em 16 de julho de 2019.

anos), algo expressamente visado pela política imigratória nacional. O maior vulto de imigrantes não-latinos são os alemães, que totalizavam 250 000 imigrantes⁷⁰.

Desde a Primeira Guerra Mundial – especialmente entre 1917-1919 – duras medidas foram tomadas contra as comunidades de alemães imigrados. Sem sombra de dúvidas, eles constituíram o principal alvo da campanha pela nacionalização do ensino e contra a desnacionalização⁷¹.

Apenas o montante dessa população de imigrados não-latinos não explica, porém, as medidas tomadas contra a desnacionalização, que precedem em muito a Segunda Guerra Mundial. Quanto aos aspectos culturais das imigrações latinas e germânicas, discrepâncias muito claras emergem. Contraposta ao *Deutschtum*, a *latinità* italiana, por exemplo, era considerada um fator facilitador dos esforços de integração, assim como o catolicismo romano. Dentre outros fatores, a diferença linguística impelia os imigrados alemães à formação de escolas próprias, além de grupos, clubes, associações de nacionais e, até mesmo, hospitais de ajuda mútua. Dessa forma, o estigma dos alemães como formadores de “quistos raciais” aderiu muito fortemente à comunidade alemã, tornando-os alvos fáceis das campanhas de nacionalização, ainda que italianos colonos também resistissem à integração forçosa dessas campanhas⁷².

Evidentemente, tais discrepâncias culturais das comunidades imigradas ecoariam de forma claramente distinta na política cultural e na propaganda de ambas nações no Brasil, especialmente no período entre a revolução intraoligárquica de 1930 e a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo. Da mesma forma, por parte do Estado brasileiro, atitudes distintas em relação a ambas comunidades foram tomadas durante a campanha de nacionalização em 1938⁷³.

Para compreendermos o contexto que se delineia, há que se considerar a formação da identidade alemã no Brasil do início do século XX. Assim como a identidade polonesa, ela se caracterizou pelo nacionalismo, representado pelo conceito de *Deutschtum*. De modo algum

⁷⁰ SEYFERTH, Giralda. "Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo". In: PANDOLFI, Dulce (Org.) *Repensando a Era Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 202.

⁷¹ *Ibid.*, p. 209.

⁷² *Ibid.*, p. 202.

⁷³ *Idem.*

tais ideais difundidos nas comunidades alemãs justificam as medidas de Estado, contudo, contribuíram muito para a difusão do alerta contra o “perigo alemão” entre as autoridades brasileiras, tornando a comunidade um alvo fácil da política contra os “quistos raciais”⁷⁴.

De forma geral, havia sido disseminado entre os imigrantes alemães urbanos do século XX, por oposição aos imigrados no século XIX, um forte sentimento pangermanista, articulado efetiva e internacionalmente pelo *Alldeutscher Verband*. Ela precedeu em muitas décadas a propagação de ideais posteriormente associados ao nazismo. Além de propagar o racismo, o *Alldeutscher Verband* elaborou a política imperialista do *Lebensraum*. Defendia-se, com isso, a Alemanha como *Urheimat* e o imigrado como *Auslandsdeutsche*⁷⁵. Além disso, havia uma representação do *Deutschtum* bastante difundido entre os *Auslandsdeutsche* que identificava como virtudes germânicas o “trabalho alemão” e “espírito pioneiro”. E, se por um lado, a identidade da comunidade alemã mais instruída definia-se como *Deutschbrasilianer*, a grande maioria dos membros da comunidade entendia-se como *Deutsche*. Nota-se, assim, a clara prevalência do *jus sanguinis* dentro a comunidade alemã, contrapondo-se ao *jus solis*, defendido pelo Estado brasileiro e assegurado pelo exército⁷⁶.

O caso dos judeus imigrados antes do Holocausto é exemplar, ao tratar-se da diversidade identitária da imigração alemã. O período de atividade da Pro Arte coincide com o ápice da chegada desses imigrantes. Quando exilados, deixaram a Alemanha sob procedimentos burocráticos humilhantes e constrangedores. Os pedidos desesperados aos consulados e companhias transportadoras, as filas intermináveis por certidões negativas nas delegacias de polícia e nos departamentos fiscais, o desembarço aduaneiro interminável – que beirava o confisco ou o roubo –, todos esses foram abusos e assédios que se tornaram rotineiros por volta de 1935 e em diante. Após a *Kristallnacht* – *pogrom* ocorrido em 9 de novembro de 1938 –, a perseguição nazista estava efetivamente deflagrada e muitos destinos foram então traçados em direção aos campos de concentração⁷⁷.

⁷⁴ SEYFERTH. “Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo”, p. 207.

⁷⁵ WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Est, 2004, pp. 158-159.

⁷⁶ SEYFERTH. *Op. Cit.*, pp. 203-220.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 203-220.

O número total de exilados judeus que deixaram a Alemanha e a Áustria, entre 1933 e 1941, gira em torno de 250 000. Dentre eles, de 30 000 a 40 000 eram considerados inimigos políticos do regime⁷⁸. Ainda que o Brasil fosse consideravelmente desconhecido pelos emigrantes, ou visto como um lugar de passagem para outros países, o período entre guerras é fundamental para compreender as dinâmicas da população judaica imigrada para o Brasil. Os números expressam isso claramente: essa população triplicou, entre 1920-1928, saltando de 10 mil para 30 mil pessoas. Em meados da mesma década, mais de 10% dos imigrantes judeus europeus tiveram o Brasil como destino e cerca de metade dos emigrados da Europa Oriental para o Brasil eram judeus⁷⁹. Dessa forma, quando se desencadeiam os processos políticos que levaram Vargas ao poder em 1930, cerca de 60 mil judeus já viviam no Brasil, alcançando em 1939 o ápice da entrada de judeus no Brasil⁸⁰.

Contudo, tal elevado vulto de exilados contrasta com a restritiva política migratória da Era Vargas e justifica-se na desobediência sistemática às chamadas circulares secretas por parte de algumas autoridades diplomáticas, visando a salvar vidas de milhares de pessoas. Certamente, era a política migratória a faceta mais antissemita da Era Vargas. O Brasil buscou efetivamente “regenerar ou normalizar” a “raça” judaica, como se referem as fontes da época, através do trabalho do campo, como é o caso da Colônia agrícola Philippon, em 1904, no Rio Grande do Sul. Isso porque a ocupação desses imigrantes era tipicamente urbana, no comércio prestamista a domicílio, como “mascates”, ou *clientchiks* no Lídice-brasileiro. Esses imigrantes ocuparam o espaço dos sírio-libaneses, que passaram a fixar-se em pequenas lojas e indústrias, mas não atendendo à demanda de mão-de-obra da zona rural, principal slogan da política migratória brasileira⁸¹.

É curioso o fato de o Brasil tornar-se um destino atrativo aos imigrantes no período, mas tal fato relaciona-se mais intrinsecamente a fatores externos do que internos. Isso porque em outros países, como os EUA, o Canadá e a Argentina, medidas restritivas à imigração fo-

⁷⁸ HOLFTER. *German-speaking Exiles in Ireland 1933-1945*, pp. 5-24.

⁷⁹ MAIO, Marcos Chor. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 232.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ FAUSTO. *Fazer a América*, pp. 9-12.

ram instauradas após décadas de receptividade, enquanto a industrialização no Brasil tornava o país um destino mais interessante⁸².

No que tange ao debate acadêmico acerca da política migratória relativa aos judeus, podemos afirmar que predominou até a década de 1930 a defesa do branqueamento do brasileiro através da imigração⁸³. Ao longo da Era Vargas, desenvolve-se, em linhas gerais, uma clara política nacional assimilacionista, miscigenista, objetivando o caldeamento das raças. Tal política, em referência à população judaica e seus descendentes, tornou mais viável sua ascensão social e assimilação cultural. Entretanto, se houve de fato a assimilação e a ascensão social dos judeus no Brasil, isso não se deveu somente às políticas integracionistas e de fusibilidade no Brasil, mas às especificidades da imigração dessa comunidade⁸⁴.

A formação da identidade judaica no Brasil relaciona-se à fragmentação multinacional da comunidade e à assimilação da população. Dentro da comunidade judaica, grassavam dissensos que, grosso modo, diluiriam-se apenas com longos anos de assimilação cultural no Brasil. Certa unidade na identidade judaica brasileira, até então muito difusa, só seria conquistada no pós-guerra com a articulação de organizações internacionais, em torno da causa sionista, e com a posterior criação do Estado de Israel. Havia divisão entre alemães, poloneses e demais europeus orientais, entre Sefarditas e Ashkenazim, entre direita e esquerda, entre religiosos e laicos, entre sionistas e antissionistas. E, de fato, muito pouco unia esses imigrados: havia diversos espaços de sociabilidade, escolas, clubes e até mesmo cemitérios, diferenças nas línguas nativas, no iídiche, na leitura do hebraico, na profissão da religiosidade, nos casamentos etc⁸⁵.

⁸² MAIO. "Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30", p. 239.

⁸³ SEYFERTH. "Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo", p. 212.

⁸⁴ MAIO. *Op. Cit.*, p. 230.

⁸⁵ Até mesmo a ilustre visita de Albert Einstein ao Brasil, em 1925, ilustra como essas diferenças culturais podiam expressar todo tipo de disputas simbólicas por representação no campo cultural brasileiro: "Apesar de Albert Einstein ser uma personalidade respeitada e admirada por todas as correntes do judaísmo naquele momento, não se conseguiu chegar a um acordo sobre a composição do comitê de recepção. Disputas sobre a hegemonia da representação dos judeus pelas diferentes organizações acabaram por excluir o grupo da Biblioteca Scholem Aleichem, que, representando a esquerda, se recusava a ficar subordinada a uma organização central controlada por sionistas. Encontrar uma língua comum entre audiência e palestrantes locais parecia impossível. No evento, que reuniu 2 mil pessoas no Automóvel Clube do Brasil, fizeram uso da palavra, em iídiche, o tesoureiro da Federação Sionista do Brasil e representante dos asquenazim; em francês, o diretor do Colégio Hebreu Brasileiro e representante dos sefardim; em alemão, o rabino Raffalovich" . - MAIO. *Op. Cit.*, p. 233.

Fragmentada, a comunidade judaica estava consideravelmente disposta à efetiva assimilação no Brasil. Há, ainda, que se considerar que a historiografia se focou, por muito tempo, nos instrumentos estatais de repressão e de cerceamento à entrada de imigrantes judeus. A letra escrita da lei, entretanto, nesse e em outros casos, está muito distante da realidade que podemos constatar. Veremos, ainda, que as autoridades foram muito mais complacentes do que as circulares secretas contra a imigração judaica podem nos indicar⁸⁶.

As primeiras décadas do século XX foram pautadas economicamente pelo surto de industrialização dos grandes centros urbanos e migratórios, principalmente São Paulo, mas também Rio de Janeiro e Porto Alegre. Todavia, a pesquisa da imigração alemã no Rio de Janeiro é também justificada pelo vigor da economia do estado: calcula-se, grosso modo, que o Rio de Janeiro contaria com um terço das indústrias e dos negócios no Brasil. Tal expansão econômica representou, também, uma mudança do perfil da imigração para o Brasil, até então predominantemente rural. No século XIX, por exemplo, a imigração para a cidade portuária do Rio de Janeiro era notadamente temporária, seguindo os imigrantes para zonas rurais, no mais das vezes do sul do país. Essa transitoriedade dos imigrantes fez com que as estruturas para recepção de imigrantes no Rio permanecessem praticamente inalteradas até o fim da Primeira Guerra Mundial⁸⁷.

Como vimos, a nova leva de imigrantes alemães de perfil mais urbano pôde adequar-se mais facilmente ao alto custo de vida no distrito federal, por ser mais elitizada ou por ser composta por homens de negócio e comerciantes em viagens de curto período, que, após o fim da Primeira Guerra, buscariam atender à alta demanda comercial, antes reprimida por razões político-diplomáticas. Além da imigração temporária, o imigrante urbano industrial é mais tecnicamente, ou academicamente, qualificado, ocupando melhores postos nas indústrias recém-estabelecidas do que os descendentes de imigrados colonos.

Tendo muitos desses recém-imigrados participado da Primeira Guerra e vivido, em parte, o turbilhão político da Revolução de Novembro e da República de Weimar, eles possuíam um ideário político mais consolidado – no mais das vezes no entorno de ideias nacionalistas –, mantendo no Brasil um forte laço com o *Vaterland*. Em alguns centros migratórios, eles tornaram-se conhecidos como *Neudeutsche*, por se estabelecerem em atrito interno na

⁸⁶ MAIO. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”, p. 230.

⁸⁷ *Idem*.

comunidade teuto-brasileira. Estabelece-se, também entre os colonos, a figura do *Deutschländer*, o alemão recém-imigrado, mas muito orgulhoso e aguerrido em suas posições políticas e seu amor ao *Vaterland*. Reconhecido pelos colonos por sua soberba, o *Deutschländer* não se reconheceria sequer na língua dos teuto-brasileiros, que, segundo eles, não falariam alemão, mas algo vagamente parecido com antigos dialetos. Apesar do intenso influxo de *Neudeutsche*, no Rio de Janeiro esse tipo de conflito não ocorria por não haver uma população anteriormente estabelecida da zona rural na cidade⁸⁸.

As estatísticas acerca da população imigrada, especificamente para o Rio de Janeiro, ao longo da década de 1930, é eloquente. No final do século XIX, o Rio de Janeiro contava com a surpreendente cifra de 23,8% de imigrantes dentre sua população total (124 352 imigrantes entre os 522 651 habitantes). Até 1920, o percentual mantinha-se estável em 20,75% (239 129 entre 1 157 673), apesar da população carioca ter mais do que dobrado. Em 1940, após a deflagração da guerra na Europa, esse percentual caiu drasticamente para 12,25% (215 524 entre 1 759 267), apesar da intensa imigração teuto-judaica nos anos anteriores⁸⁹.

As estatísticas sobre a população alemã no Rio são refinadas o suficiente para traçarmos um perfil bastante preciso da comunidade. De modo geral, em oposição ao cenário do sul do Brasil, especialmente nas décadas anteriores, a população alemã na capital federal é estritamente urbana e densamente concentrada nos novos bairros de classe mais alta. Recenseados por grupos de bairros, o conjunto formado pelos bairros do litoral sul, zona mais elitizada – composta por Santa Tereza, Glória, Lagoa, Copacabana e Gávea – contavam com a segunda maior população carioca, a maior população de estrangeiros, e flagrantemente a maior população de alemães entre os estrangeiros, tanto em termos absolutos – tendo 5 465 imigrantes alemães, enquanto o segundo maior grupo teria apenas 1 377 indivíduos – quanto relativos – com 10,51% de alemães, mais do dobro dos 4,21% do segundo colocado. Vale notar, a título de comparação, que os dois grupos de bairros com maior percentual de estrangeiro dentre sua população – Candelária, São José e Ajuda; e Santo Antônio, Santana e Espírito Santo –, contavam com um percentual relativamente baixo de alemães (3,84% e 1,59%, respectiva-

⁸⁸ MORAES, Luís Edmundo de Souza. *Konflikt und Anerkennung: Die Ortsgruppen der NSDAP in Blumenau und Rio de Janeiro*. Berlin: Metropol, 2005, pp. 73-91.

⁸⁹ *Ibid.*, p.74.

mente)⁹⁰. Tais cifras corroboram o perfil do imigrado alemão no Rio de Janeiro, que descrevemos anteriormente.

Dentre a população alemã imigrada para o Rio, o censo registrou que 9 475 falavam sua língua materna em casa e 945 brasileiros, 10% da cifra de alemães, também falavam alemão em seus domicílios. T tamanha população falante de sua língua nativa mantinha viva uma variada sorte de periódicos em alemão. A *Deutsche-Rio Zeitung*, por exemplo, criado em 1922, foi um dos raros jornais a sobreviver boa parte do entre guerras, sendo publicado até o começo de 1940. De forma geral, esse jornal demonstrava sintonia com o Estado e com o poder estabelecido na Alemanha. O nacionalismo e o revanchismo alemão contra o “inimigo” ecoavam nos jornais no Brasil, inflamando a vontade de unidade entre alemães imigrados. Com a emersão do partido nacional-socialista do anonimato, a *Deutsche-Rio Zeitung* acompanhou seu ideário, especialmente em seu discurso antissemita. Todavia, certamente, o porta-voz do partido no Rio de Janeiro foi o jornal *Der Nationalsozialist - Mitteilungsblatt der NSDAP* – que antes existiu independentemente do partido com o nome *Die Großdeutschen Blätter*⁹¹.

O ideário político que transparece nos jornais é claramente conservador. Apesar da Revolução de Novembro na Alemanha ter gerado posições pró e antirrepublicanas, predominou nos jornais brasileiros uma tendência oposicionista e uma rejeição geral à social-democracia e à esquerda. Tendo mais facilidades de acesso à mídia, a direita no Rio era mais voltada às questões do Reich e seus representantes no Brasil, enquanto no Sul havia aparentemente um maior apelo ao *Volk*, incluindo os teuto-brasileiros. Isso porque encarava-se o desfecho da Primeira Guerra não como uma derrota do Reich, mas sim do povo alemão, da *Deutsche Kultur* e do *Deutsches Volk*. Por isso, geralmente, a demanda política mais expressa não era “restaurar a monarquia, mas restaurar o povo alemão”⁹².

O anti-republicanismo expressava-se também nos eventos dos emigrados e na rejeição da nova bandeira alemã, constituindo o mais emocional dos debates políticos. Para a *Deutsche-Rio Zeitung*, a nova bandeira – com as cores da social democracia – não representavam um povo unido, como a bandeira antiga. Paulatinamente, a crítica à Social-Democracia trans-

⁹⁰ MORAES. *Konflikt und Anerkennung*, p. 74.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 71-77.

⁹² *Ibid.*, pp. 92-94.

formou-se em curiosidade com o novo movimento Nacional Socialista. Ganhando espaço nas eleições de setembro de 1930, o programa nazista foi presença constante na *Deutsche-Rio Zeitung* nos anos seguintes⁹³. Posteriormente, o jornal perderia qualquer reserva com relação a Hitler, referindo-se a ele abertamente como patriota, louvando o golpe que empreendera⁹⁴.

O nazismo no Rio de Janeiro, capital federal, merece destaque na história do partido no Brasil, suplantando, em alguns momentos, São Paulo e a região Sul. Como vimos, a sede nacional do partido estabeleceu-se no Rio de Janeiro, logo em 1933. Herbert Guss, após dispensado por “desonrosa conduta”, foi substituído por Willy Kohn, vindo do Chile. Em 1934, Hans Henning von Cossel assume a presidência e a sede do partido muda-se para São Paulo. Veremos, também, que, se São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina tinham, nessa ordem, a maior população alemã no Brasil, o número de filiados ao partido nazista distancia-se muito entre esses estados, especialmente por conta de suas diferentes formas e períodos de colonização. Por receber com uma imigração mais recente e mais urbana, São Paulo contava com o maior número de alemães e de filiados, totalizando 785 partidários, sendo seguido por Santa Catarina com 528⁹⁵.

Curiosamente, o Rio de Janeiro desponta na terceira posição com o total de 447 partidários, à frente de grandes centros de imigração como Rio Grande do Sul e do Paraná, cada um com 439 e 185 filiados, respectivamente. Tal fato parece ser explicável pelo perfil migratório carioca, como já tratamos, mas também pelo fato de que a maioria dos funcionários do corpo diplomático alemão, e parte dos representantes de empresas alemãs influentes no Terceiro Reich com representação no Rio de Janeiro, serem filiados ao partido⁹⁶.

Se a sociabilidade dos imigrados alemães no Rio de Janeiro era bastante estreita desde o século XIX, contando com uma elite mercantil politicamente conservadora no século XX e, na década de 1930, com considerável adesão ao ideário nazista, as medidas repressivas contra a comunidade foram também especialmente intensas na capital federal durante o Estado

⁹³ MORAES. *Konflikt und Anerkennung*, pp. 98-105.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Idem*.

Novo, como veremos nos capítulos que tratam especificamente da repressão do Estado brasileiro durante a Era Vargas⁹⁷.

Abordamos, especificidades da migração urbana de alemães para o Rio de Janeiro, em suas identidades fragmentadas entre judeus e não-judeus, comunidades religiosas e não-religiosas, nacionalistas e internacionalistas, em suas distintas filiações políticas. Veremos que entre os artistas e arquitetos de língua alemã, em especial os associados à Pro Arte, tais condições sociais de imigração expressam-se claramente⁹⁸. Ainda que breve, a contextualização das condições de imigração e exílio e a construção do perfil da comunidade alemã no Rio de Janeiro da Era Vargas parecem-nos fundamentais para a construção de nossa História Social do Modernismo carioca, tecida nos capítulos seguintes.

3.1 A FORMAÇÃO DO MODERNISMO (TEUTO)CARIOCA

Nesta seção buscaremos inserir os imigrados alemães e a Pro Arte no contexto dos governos Vargas, especificamente da expansão do campo artístico modernista no Rio de Janeiro, cujo grande ponto de inflexão foi o Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema (1934), não deixando, é claro, de tratar do impacto da criação Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC, em 1934) e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP, em 1939), de Lourival Fontes, na cultura popular e de massa brasileira. O protagonismo que o Estado assumiu para si no campo cultural ao longo da Era Vargas afetou diretamente a trajetória dos imigrados, impondo uma tônica nacionalista e alterando as estruturas do mecenato no campo artístico carioca e nacional. Devemos, no entanto, pontuar certos aspectos políticos do período e, para tanto, cabe, primeiro, apresentar como concebemos os processos que se desenrolaram a partir da Revolução Intraoligárquica de 1930.

Dizemos Revolução Intraoligárquica porque, como bem pontua Sérgio Miceli, a “Revolução de 1930” representou uma disputa, uma ruptura e um reordenamento entre as elites regionais em sua articulação nacional. As razões para tal observação são claras e abundantes: em 1930 ocorre a subversão de uma ordem política constitucional, marcada por um pacto estrito entre as oligarquias paulistanas e mineiras. Em torno de Vargas, articulam-se as oligarquias de outros estados, levando a uma nova ordem, que também não deixa de ser marcada

⁹⁷ MORAES. *Konflikt und Anerkennung*, pp. 98-105.

⁹⁸ *Idem*.

pela centralização autoritária das elites regionais, durante a passagem do Brasil como país rural agroexportador para um país mais urbano, mais industrial e com a ascensão das camadas médias ao cenário político.

Tratar o governo provisório de Vargas simplesmente por revolução implica em cair no discurso varguista do “novo” – o Estado Novo em oposição à “República Velha” –, que tomava pra si a ideia de modernidade, posteriormente alardeada pelos discursos políticos e pelas propagandas do DIP, falseando a permanência autoritária e oligárquica pós-1930⁹⁹. Referir-se a uma revolução implica também no envolvimento de outras camadas da sociedade brasileiras que estavam excluídas da participação nos projetos oligárquicos – especialmente a classe trabalhadora que, dentre outras vertentes políticas, não raro vislumbrava uma revolução social profunda de matriz anarquista ou “maximalista”, bolchevique. Se, no entanto, tratamos de um Brasil mais urbano, mais industrial, com maior participação das camadas médias, não podemos mecanicamente implicar que a Revolução de 1930 representou o protagonismo das elites industriais ou das camadas médias urbanas¹⁰⁰.

O ideário político que permeava a Revolução de 1930 era notavelmente polarizado. O liberalismo, tanto para os comunistas quanto para integralistas, era visto como fonte de desordem e desigualdades ou como algo alheio ao contexto nacional. Sob esse ponto de vista, a elite nacional seria a grande responsável pela crise de 1929, por ter se voltado para a Europa. Também a sociedade civil era vista como débil, conflituosa, indefesa e fragmentária, opondo-se, a partir de então, à solução autoritária. O Estado, por sua vez, fonte de ordem, organização, unidade e cultura, representava a desmobilização da sociedade civil já enfraquecida¹⁰¹.

Do ponto de vista econômico, talvez, o maior desafio no que concerne à política da Era Vargas, tenha sido o pós-crise de 1929 que, segundo esse ideário político, exigia a agência do Estado. Tornou-se patente que a intervenção e regulação do mercado pelo Estado era imediatamente necessária, não apenas de forma pontual, mas de forma a articular e incentivar estrategicamente os setores produtivos nacionais. Muito além da queima dos estoques de café, o

⁹⁹ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os intelectuais e a política Cultural do Estado Novo”. In: *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, 1997, p. 61.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os intelectuais e a política Cultural do Estado Novo”. In: *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, 1997, pp. 57-58.

Estado interveio ao criar institutos que dedicavam-se exclusivamente a determinados setores, em especial ao setor agroexportador, como o Instituto do Café, do Cacau, do Açúcar e do Álcool, do Mate, do Pinho, do Sal e o Conselho de Planejamento Econômico. Esses institutos concentravam seus esforços, obviamente, nas regiões onde a produção se concentrava, como o Instituto do Cacau e do Açúcar no Nordeste, do Mate e do Pinho no Sul etc¹⁰².

Fato é que a Era Vargas fez presente o Estado onde ele antes se ausentara, nos mais diversos setores da esfera econômica e cultural, pública ou privada. Para fazer-se presente, o governo criou Ministérios como o de Educação e Saúde Pública (1930), Trabalho, Indústria e Comércio (1930) e Aeronáutica (1941); departamentos e conselhos, como o Departamento de Administração do Serviço Público (1938), Departamento de Imprensa e Propaganda (1939), Conselho Federal do Comércio Exterior (1934), Conselho de Imigração e Colonização (1938), Conselho Nacional de Águas e Energia (1939), Conselho Nacional do Petróleo (1938), Conselho Nacional de Segurança. Como veremos em capítulos posteriores, tal expansão do aparato estatal teve impacto direto na conformação do campo artístico e arquitetônico, sob financiamento estatal, que no período passam por importante reordenamento conjunto, financiando obras e projetos, e absorvendo mão de obra de artistas¹⁰³.

Com a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública, em especial após a posse de Gustavo Capanema como ministro (1934), articularam-se, efetivamente, os esforços nacionais pela educação e pela expansão do campo cultural. Pertinente à política de patrimônio cultural, criou-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN¹⁰⁴, de 1937, antiga Inspetoria de Monumentos Nacionais de 1933), a partir de anteprojeto de Mário de Andrade e direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, ao longo de décadas. Foram, ainda, criados museus como o das Missões, da Inconfidência, do Ouro, o Imperial em Petrópolis e da Arquitetura no Rio.

A estruturação da política nacional para a educação, que estabeleceu normas e metas comuns para todo país, também se deu através da criação de institutos, em especial através dos livros didáticos e dos meios audiovisuais. Dentre esses institutos, o Instituto Nacional de

¹⁰² SCHWARTZMAN, Simon. *Estado Novo, um auto-retrato*: arquivo Gustavo Capanema. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982, p. 204.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 120-145.

¹⁰⁴ O SPHAN mudaria de nome após a Era Vargas, tornando-se Departamento (DPHAN) em 1946 e Instituto (IPHAN) a partir de 1970.

Cinema Educativo, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço da Radiodifusão Educativa (1937), o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (1938). Fundou-se, ainda, o Conselho Nacional de Desportos (1941), a Comissão de Teatro Nacional (1936), o Serviço Nacional do Teatro, além do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), proliferando escolas técnicas por todo país¹⁰⁵.

De forma geral, constatamos, então, uma enorme expansão do aparato estatal, o que definitivamente impactou o campo da cultura e da arte no Brasil. Obviamente, a maior presença do Estado no campo cultural muda as regras do jogo, especialmente do mecenato, e altera a distribuição do poder dentro e fora do campo. Tal reestruturação implicou na expansão do mecenato estatal no Rio de Janeiro, através dos mais diversos órgãos federais. Contudo, o contexto da capital da nação diverge muito do contexto paulistano, por exemplo, que, por conta das tensões políticas geradas após a revolução intraoligárquica de 1930 e a constitucionalista de 1932, manteve o mecenato nas mãos da elite agrária, especialmente a cafeicultora em vias de elite industrial, ou na política cultural da esfera municipal ou estadual, também atrelada à essa elite¹⁰⁶.

Em 1934, o governo Vargas capitalizou legitimidade, ao ser eleito indiretamente. As tensões com a elite política paulista em 1932 são distendidas e alguma conciliação é encontrada, dado que os políticos liberais paulistas obtiveram boa parte dos assentos na assembleia. Isso, aparentemente, representa alguma distensão entre o campo cultural paulistano e carioca, alguma reconciliação entre certa intelectualidade e o Estado. Talvez, a atuação de Mário de Andrade, antes na Secretaria de Cultura de São Paulo e, posteriormente, em colaboração com os projetos de Capanema, represente tal aproximação. Essa mudança na relação entre intelectuais e Estado representa também um novo paradigma da função social do intelectual. Expande-se, dessa forma, a intelectualidade orgânica nacional, da elite para a elite, através do Estado. Além do intelectual orgânico, desenvolve-se o papel do intelectual como vanguarda social, algo como um agente da consciência, do discurso, da representação, que buscava falar pelos destituídos de capacidade de discernimento e expressão. Mesmo não sendo imediatamente reconhecido como tal, Vargas tornar-se-ia o paradigma do intelectual brasileiro: um homem

¹⁰⁵ SCHWARTZMAN, Simon. *Estado Novo, um auto-retrato: arquivo Gustavo Capanema*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982, pp. 120-145.

¹⁰⁶ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 61.

de pensamento e também ação, diluindo fronteiras entre o homem de letras e o homem político¹⁰⁷.

Dentre outras mudanças na intelectualidade e no funcionalismo público, ocorreu, na década de 1930, uma vertiginosa expansão das escolas de direito pelo país. O Direito tornou-se uma profissão verdadeiramente plenipotente, sendo uma carreira viável para a formação, não apenas de magistrados e praticantes do Direito, mas também para historiadores, filósofos, poetas, escritores, professores das mais diversas áreas e funcionários públicos dos mais diversos setores. Os exemplos de intelectuais das Letras que possuem formação jurídica é interminável. Portanto, a “cultura bacharelesca” torna-se indissociável da expansão do ensino do Direito, da formação da intelectualidade na Era Vargas e da articulação do campo cultural em torno do governo¹⁰⁸.

Assim, ainda na geração de 1920 e mais intensamente na década de 1930, a carreira nas humanidades alcança o Estado, antes reduto do cientificismo. Tal premência das humanidades rompe com o paradigma da geração de 1870, cujos intelectuais, cientistas e especialistas, levaram a cabo a remodelação do Estado brasileiro¹⁰⁹.

Contudo, as áreas técnicas e científicas não são completamente alijadas da ação política e social. Não apenas os advogados, mas também engenheiros passaram a ocupar todo tipo de cargo, muitos deles relacionados ao pensamento social – na área do saneamento, urbanismo, zoneamento, tráfego, estruturas, rodovias etc. Estamos diante do mote recorrente na história brasileira, de se tratar “problemas sociais como caso de polícia”, referindo-se à violência com a qual se tratava tais questões desde priscas eras. No entanto, ao longo da década de 1930, os problemas sociais também eram uma questão de engenharia¹¹⁰. Isso porque se acreditava piamente que a técnica era capaz de solucionar toda sorte de problema. Pensamento semelhante expressou-se no passado carioca, não muito anterior. Por exemplo, o contexto que gerou a revolta da vacina (1904) amalgamou o uso da força e da autoridade do Estado à confiança da técnica como solução maior dos problemas sociais cariocas.

¹⁰⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os intelectuais e a política Cultural do Estado Novo”. In: *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, 1997, p. 60.

¹⁰⁸ MICELI. *Intelectuais à brasileira*, p. 34.

¹⁰⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹¹⁰ MICELI. *Op. Cit.*, p. 42.

Os planos de renovação urbana do Rio de Janeiro, como a reforma de Pereira Passos (1902-1906) e o Plano Agache, ao longo da década de 1920, já uniam ideais sanitaristas, técnicos e estéticos, a partir das experiências de cidades europeias como Paris, Barcelona, Viena etc. A exemplo da aliança entre a autoridade do Estado e a legitimidade da técnica, a elite dirigente carioca – governadores, prefeitos, senadores, deputados etc. – amalgamava militares e engenheiros, quase todos formados pelas Escolas Militares do Rio de Janeiro¹¹¹.

A expansão vertiginosa do funcionalismo público, em especial no campo cultural, através da modernização nacional proposta por Vargas, impactou fortemente o campo artístico e arquitetônico, mesmo que de forma heterogênea. Todavia, tamanha expansão do campo, muito próximo ao Estado, não implicou mecanicamente em sua autonomização. No Rio de Janeiro, o curso da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) não oferecia uma formação arquitetônica destacada da artística, mesmo após a diretoria de Lúcio Costa. Apenas a Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais (posteriormente federalizada, tornando-se UFMG) possuía um curso de arquitetura destacado da formação em engenharia ou Belas Artes, o primeiro no Brasil em 1930.

A formação da carreira específica e independente foi um passo importante em direção à autonomia do campo – que implicaria na contratação de mais professores, no estabelecimento de concurso estritamente para arquitetos, na formação de uma crítica arquitetônica, em publicações etc. Porém, no Rio de Janeiro, a chamada Escola Carioca é exemplo. Artistas, escultores, arquitetos, urbanistas, dividiam, não apenas a formação na ENBA e o mecenato estatal, mas também muitos dos meios de circulação, consumo, reprodução e consagração de suas obras¹¹².

O desenvolvimento do campo cultural brasileiro na década de 1930 parece ser tomado por um *horror vacui*, uma vontade de onipresença e autolegitimação do Estado, que busca ocupar todos espaços vazios, antes preenchidos pela sociedade civil. Tal vontade onipresença do Estado reflete-se na cooptação, ou pelo menos atração, da intelectualidade através de seu aparato cultural recém-criado. Um exemplo é a Revista “*Cultura Política*”, que recebeu a fundamental contribuição de pensadores do Brasil, como seu diretor Almir de Andrade, Nelson Werneck Sodré, Graciliano Ramos e Gilberto Freyre. Outro exemplo seria a contribuição

¹¹¹ AGACHE, Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento*. Paris: 1926-30, p. 63.

¹¹² MICELI. *Intelectuais à brasileira*, p. 34-42.

no Departamento Cultural de Rádio Nacional de poetas e pensadores, como Carlos Drummond de Andrade – chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) –, Cecília Meireles – ativa sócia da Pro Arte –, Vinicius de Moraes, José Lins do Rêgo, Manuel Bandeira, Oliveira Vianna, Gustavo Barroso, entre outros¹¹³.

O campo artístico e arquitetônico, amalgamados e dependentes do mecenato estatal, ou verdadeiramente por ele cooptados, delega sua autonomia e submete-se a uma tutela trabalhista muito própria da Era Vargas. Tal tutela institucionalizou-se através dos Conselhos Regionais de Engenharia e Arquitetura (CREA, fundados em 1933) que, mais do que simplesmente implicar na perda de autonomia do campo arquitetônico nacional, causou o cerceamento da atividade profissional de estrangeiros, em detrimento dos profissionais brasileiros. Dissipadas as tensões xenófobas após o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, a chamada Escola Carioca, através do mecenato do MESP, conquistou decisivamente a posição dominante em relação ao campo do modernismo artístico e arquitetônico, provocando a marginalização não apenas de outros grupos regionais do Brasil, mas também dos profissionais estrangeiros¹¹⁴.

Dessa forma, fica explícito que a marginalização de artistas e arquitetos estrangeiros precedeu, em muitos anos, a declaração de guerra ao Eixo. De forma geral, a Segunda Guerra Mundial valeu-se de instrumentos muito semelhantes à Primeira Guerra na perseguição de alemães e teuto-brasileiros. O principal instrumento de perseguição foi, mais uma vez, a campanha de nacionalização do ensino que, se comparada à ocorrida durante a Primeira Guerra Mundial, foi consideravelmente mais dura e sistemática. A campanha de nacionalização da educação teve grande impacto no sul do país, onde se acreditava que a colonização em meio rural formara “quistos raciais”. Dos 60 jornais da Região Sul, quase um terço dirigia-se à comunidade teuto-brasileira e, portanto, sofreram com essas sanções. Inicialmente, exigiu-se que fossem bilíngues, mas, pouco depois da declaração guerra, foram todos esses jornais empastelados. Das cerca de 1 500 escolas alemãs no Rio Grande do Sul e Santa Catarina, muitas fecharam por simplesmente não atender às inúmeras exigências dos decretos estaduais e da

¹¹³ VELLOSO. “Os intelectuais e a política Cultural do Estado Novo”, p. 67.

¹¹⁴ A aprovação de plantas arquitetônicas dependia de um projeto de fachada. Esse podia ser assinado por um engenheiro, mas, ao mesmo tempo, os primeiros edifícios modernos não eram aprovados por não serem decorativos. Aprovava-se um projeto tradicional e justificava-se que por falta de dinheiro o projeto original não poderia ser concluído.

legislação federal de 1938-39. Entre as demandas da lei, exigia-se que as escolas deveriam ter nomes brasileiros, que a direção fosse ocupada apenas por brasileiros natos, que os professores fossem brasileiros natos ou naturalizados, graduados em escolas brasileiras. Ainda, todas as aulas deveriam ser em português e as línguas estrangeiras seriam proibidas para os alunos menores de 14 anos. Assim como durante a Primeira Guerra, impôs-se o ensino de História Brasileira, Geografia Brasileira, Educação Moral e Cívica e Educação Física ministrada por professores militares¹¹⁵. Finalmente, proibiam-se subvenções de governos e instituições estrangeiras. Segundo Weimer¹¹⁶, tal campanha contra as escolas no sul gestou a primeira geração de imigrantes analfabetos na Região Sul. Segundo Seyferth, as medidas contra a língua alemã chegaram ao extremo de proibir placas com caracteres góticos nas cidades, incluindo nos cemitérios, e obrigaram a mudança do nome de ruas e localidades¹¹⁷.

Outras medidas, no entanto, tiveram sucesso muito restrito. A proibição de línguas estrangeiras em lugares públicos, incluindo cerimônias religiosas¹¹⁸, por exemplo, não foi significativa em meio urbano, pois a comunidade imigrada já era bilíngue. Entretanto, a comunidade rural, que ainda não falava português, manteve a língua estrangeira na esfera doméstica e nos locais onde a denúncia era improvável. Com a declaração de guerra aos “súditos do Eixo”, medidas mais discricionárias foram tomadas, invadindo, até mesmo, o espaço doméstico dos imigrados. Curiosamente, tais invasões afetaram quase exclusivamente alemães e japoneses, estigmatizados como nacionalistas e responsáveis pelos “quistos raciais”, sendo poupados os imigrados italianos, integrantes da comunidade latina, considerada mais assimilável. Nessa campanha, a língua nacional era considerada o “cimento da brasilidade”, sendo a maior representante do espírito nacional e do “ensino nacionalizador”¹¹⁹.

Dessa maneira, pode-se dizer que a campanha do Estado brasileiro contra a “desnacionalização” nos núcleos coloniais, ou contra os “quistos raciais”, deu-se “pela caserna e pela

¹¹⁵ SEYFERTH. “Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo”, pp. 205-220.

¹¹⁶ WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Est, 2004, p. 28.

¹¹⁷ Uma outra medida tomada pelo Conselho de Imigração e Colonização (através do artigo 40 do decreto-lei 406) determinou que os núcleos coloniais em formação deveriam contar com 30% de brasileiros e no máximo 25% de imigrantes de cada nacionalidade estrangeira. - SEYFERTH. *Op. Cit.*, pp. 221-222.

¹¹⁸ Segundo o Decreto-Lei no.1545, 25 de agosto de 1939.

¹¹⁹ SEYFERTH. *Op. Cit.*, pp. 218-223.

escola”. Mesmo assim, era evidente à época que apenas a atuação do exército e das escolas seria insuficiente para cumprir a tarefa, sendo defendida o envolvimento de várias instituições sociais, inclusive as igrejas. Outras medidas atentaram contra as liberdades individuais, como a obrigatoriedade de autorização para viajar dentro do país, a apreensão de materiais como livros, revistas, jornais, documentos, o que envolveu a destruição da memória histórica coletiva desses imigrantes, e, em alguns casos, a prisão arbitrária e a detenção em campos de concentração¹²⁰.

Das tais medidas, a mais traumática à comunidade imigrada carioca foi o fechamento do Hospital Alemão e da Sociedade Germania. Quando do fechamento do clube em 1942, o Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, com ares de generosidade, entregou a sede à União Nacional dos Estudantes (UNE) e ao Diretório Central da Universidade do Brasil. Os estudantes dirigentes da UNE deixam clara sua intenção de transformar o então Club Germania em um quartel-general da luta contra a “quinta coluna” e as atividades subversivas durante a Segunda Guerra:

Os universitários, ao iniciar os seus trabalhos na nova sede, reafirmaram os seus propósitos de prosseguir decisivamente na campanha cívica e patriótica contra o nazismo, contra a ‘quinta coluna’, contra os inimigos do Brasil nessa hora de perigo, esta de proporções maiores e mais duráveis, a saber, a campanha pela ‘União Sagrada’ dos brasileiros para que a nossa Pátria neste momento possa formar toda ela não propriamente um povo, mas na verdade um exército¹²¹.

Tal pecha de “povo-exército”, ou “povo-invasão”, segundo Graça Aranha, que geralmente era utilizada contra a comunidade imigrada alemã, é utilizada pelos membros da UNE, para referir-se aos brasileiros, o que representa o ápice de uma tendência autoritária que se desenvolvera nos anos do Estado Novo.

Se, por um lado, o campo artístico modernista carioca expandiu-se intensamente em sua proximidade com o Estado no final da década de 1930, tal expansão não implicou necessariamente em sua autonomização e, mais gravemente, implicou na desarticulação de grupos antagônicos ou periféricos. Em alguns casos, medidas do Ministério da Educação e Saúde Pública tiveram um impacto violento no cotidiano das comunidades imigradas. O exemplo mais extremo foi a Nacionalização do Ensino. A mobilização nacional pretendendo estabelecer critérios e bases comuns para o ensino em todo país, também foi a responsável pela inserção da ideologia nacionalista do Estado, incluindo o culto ao líder Vargas. Tal Nacionalização do En-

¹²⁰ SEYFERTH. "Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo", pp. 195-224.

¹²¹ QUARTEL-GENERAL da luta contra a 'Quinta Coluna!' *O Globo*, 22 de agosto de 1942, n.p.

sino, que se concentrou, inicialmente, nos estados da Região Sul e São Paulo, teve como objetivo principal “[...] remover do território nacional a aparelhagem desnacionalizadora do ensino primário estrangeiro”¹²².

Ainda, a Constituição Federal, promulgada em 1937 pelo Estado Novo, restringiu drasticamente o direito de livre circulação dos estrangeiros no país, seus direitos à propriedade, de ocupar cargos públicos e na imprensa, de ser acionista ou diretor de empresas jornalísticas. Apenas com a Constituição de 1946 tornou-se a garantir mais direitos iguais entre nacionais e estrangeiros – mesmo que ela, no entanto, não facilitasse o reconhecimento do título profissional ou da cidadania. Desde a lei n. 6948 de 1908, exigia-se no Brasil, dentre uma série de documentos, a residência no país pelo tempo mínimo de dois anos e certidões de bom procedimento moral e civil. Para os imigrados judeus refugiados do nazismo, tal demanda exigia, além de reaver uma série de documentos perante autoridade alemãs, uma certidão de bom procedimento moral e civil do lugar de domicílio no Brasil e na Alemanha nazista¹²³.

As restrições ao exercício profissional, fonte de subsistência do imigrado, eram inúmeras, a começar por sua aquisição depender do visto permanente. Para os profissionais que registraram seu diploma no Ministério da Educação e Saúde Pública, antes de promulgado o Decreto Federal n. 23.569 de dezembro de 1933, a lei estabelecia que somente “[...] aqueles formados no exterior em escolas ou institutos técnicos superiores [que tivessem] revalidado os seus diplomas de acordo com a legislação federal do ensino superior”, até aquela data, poderiam atuar profissionalmente no Brasil¹²⁴.

Nos capítulos posteriores, veremos que artistas e músicos contavam com a possibilidade de trabalhar sem que um diploma validado lhes fosse exigido – o que parece ter sido o caso da maioria dos concertos e exposições organizados pela Pro Arte. No entanto, arquitetos, como tantos outros profissionais liberais, necessitavam que sua atuação e projetos fossem autorizados por instâncias oficiais. Como em outros países, mesmo contemporaneamente, havia no Brasil a possibilidade de validar o diploma e registrar-se no CREA. Para aqueles que tivessem sua formação considerada insuficiente, havia a possibilidade de complementar ou refazer

¹²² SCHWARTZMAN. *Estado Novo, um auto-retrato*, p. 362

¹²³ SILVA, Joana Mello de Carvalho e. *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960)*. Tese defendida pela FAU-USP, 2010, pp. 56-57

¹²⁴ *Idem*.

o curso no Brasil, como qualquer outro brasileiro e, então, poder registrar-se no CREA. A prática mais difundida e viável para engenheiros e arquitetos imigrados envolvia o exercício irregular da profissão: esses, geralmente, associavam-se a brasileiros ou a imigrantes naturalizados que simplesmente assinavam o projeto perante as autoridades brasileiras¹²⁵.

Isso denota que o grande expurgo dos arquitetos alemães do campo deu-se através da burocracia estatal, principalmente através dos empecilhos criados para a naturalização e para o reconhecimento da carteira profissional pelo Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (CREA), o que também afetou imigrados de outras nacionalidades. Weimer apontou como no Rio Grande do Sul a criação do CREA foi instrumento de exclusão de arquitetos alemães do mercado de trabalho nacional, concedendo a carteira profissional à brasileiros sem qualquer instrução formal, mas negando o reconhecimento de diplomas e históricos universitários de arquitetos alemães¹²⁶.

Se o Estado perseguiu implacavelmente os imigrantes alemães, muito provavelmente as empresas alemãs da construção não passaram por tal constrangimento. Devemos destacar que as grandes multinacionais alemãs, como as empresas alemãs da construção, por exemplo, não sofreram a mesma perseguição que a população imigrada. Empresas como a pioneira do concreto armado, *Wayss & Freytag* – que convenientemente mudou seu nome para *Companhia Construtora Nacional* –, e a L. Riedlinger – posteriormente, *Companhia de Concreto Armado*, e adquirida pela *Wayss & Freytag*, em 1925 – revestiram-se de um “verniz nacional”. “Nacionalizando-se” aos olhos brasileiros, essas empresas levaram a cabo os maiores projetos públicos da modernização pelo interior do país. Recaíram sob o escrutínio do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) apenas empresas direta e abertamente financiadas pelo Partido Nazista, como a *Bayer*, por exemplo¹²⁷.

Como referimo-nos acerca da intelectualidade após a revolução de 1930, a engenharia gozava de um status bastante distinto do atual. A carreira de engenheiro, mais do que simplesmente técnica, possibilitava a inserção no aparato estatal de distintas formas, incluindo no alto escalão da política. Além disso, a formação dos engenheiros cariocas ocorria desde a

¹²⁵ WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Est, 2004, p. 59.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹²⁷ AZEVEDO. "Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia", n.p.

América Portuguesa através das Escolas Militares – integradas à Universidade do Brasil apenas em 1937, durante a reestruturação do ensino feita pelo ministro Capanema. Após 1930, os presidentes eleitos do estado do Rio de Janeiro são substituídos por interventores federais, em sua maioria militares de alta patente com formação nessas escolas.

Esses engenheiros-militares deixaram sua marca no tecido urbano do Rio de Janeiro, trazendo avanços emergenciais para o abastecimento hídrico, o saneamento e a circulação, mas partindo, no mais das vezes, de ideais urbanísticos autoritários e higienistas de matriz europeia - como a reforma urbana de Haussmann em Paris, ou de Cerdá em Barcelona. O Clube de Engenharia, um grupo da elite nacional que aglutinava engenheiros e arquitetos próximos a essa elite foi presidido até o início da Era da Vargas por Paulo de Frontin (1903-1933)¹²⁸, senador e prefeito pelo Rio de Janeiro. Após o rompimento das relações diplomáticas do Brasil com o Eixo, em agosto de 1942, o Clube de Engenharia deliberou a expulsão de todos sócios alemães, italianos e japoneses – os “súditos do Eixo”. O Clube não apenas tomou tal medida, como também remeteu uma carta a Getúlio Vargas aconselhando-o a estendê-la a todos os grupos profissionais e organizações de classe em território nacional. O resultado desse expurgo foi mais tímido do que os discursos inflamados anunciavam, poupando-se descendentes de imigrantes, imigrantes naturalizados e, possivelmente, figuras mais proeminentes. A exclusão afetou apenas um sócio japonês, dez italianos e vinte e cinco alemães, sendo o mais proeminente deles Rudolf H. Baumann, engenheiro chefe da empresa de construção alemã *Wayss & Freytag*. É notável que medida tão radical tenha partido espontaneamente de uma associação civil, que remete ao Estado sua decisão¹²⁹.

Tratando do nacionalismo irradiado pelo Estado, não se deve esquecer da ampla e imediata adesão da sociedade civil. Ao longo do Estado Novo e após a declaração de guerra, tal adesão transformou-se em participação na violência simbólica e, de fato, contra estrangeiros. O programa e o discurso de unidade nacional celebrado por Vargas, transposto ao campo modernista pelo Ministério de Capanema e em parte levado a cabo pela Escola Carioca, deveria, necessariamente, afirmar o pretense caráter autóctone da cultura nacional e apagar com-

¹²⁸ Patrono da engenharia, Frontin chefiou a construção da Avenida Central durante a prefeitura do engenheiro Pereira Passos, foi senador e prefeito por breve período e teve seu sobrinho, Henrique Dodsworth, como prefeito no fim da Era Vargas

¹²⁹ *ATA da Assembléia Geral realizada em 31 de agosto de 1942*. Arquivo do Club de Engenharia, Rio de Janeiro, n.p.

pletamente o rastro do estrangeiro da memória social, transformando a causa modernista em mero formulário estético e discurso nacionalista. A xenofobia no interior desses campos chegou, por vezes, a antecipar o antigermanismo do Estado, intentando a afirmação e a manutenção de sua posição dominante sobre o campo¹³⁰.

No campo artístico e arquitetônico, o nacionalismo foi a contrafôrma da xenofobia e do antigermanismo e expressou-se principalmente através do financiamento estatal. O projeto da sede desse Ministério, atualmente conhecida como Edifício Gustavo Capanema, foi concebida não apenas como cartão postal da “modernidade” do Estado brasileiro, mas também como manifesto da Escola Carioca. Nos anos seguintes à construção do Edifício, o *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque organizaria uma exposição e um catálogo publicado por P. Goodwin, chamado *Brazil Builds* (1942). Essa obra projetaria internacionalmente a Escola Carioca, integrando-se nos esforços da Boa Vizinhança norte-americana que propagandeou, entre outros, a cantora Carmen Miranda e o simpático Zé Carioca. A consagração da Escola Carioca, através da promoção nacional e da propaganda internacional, representou a marginalização deliberada da memória e do legado dos primeiros artistas e arquitetos modernistas brasileiros imigrados¹³¹.

Posteriormente, Lúcio Costa legou à historiografia a supressão dos estrangeiros na formação da Arquitetura Moderna Brasileira, propondo consolidar uma matriz modernista “genuinamente” nacional. Aliado ao Ministério de Gustavo Capanema, Lúcio Costa é o grande responsável pela construção do discurso artístico e arquitetônico oficial da nação na Era Vargas. À frente desse discurso, a figura do jovem arquiteto Niemeyer é evocada rememorando Aleijadinho, o grande herói modernista do barroco nacional. O nome dos dois grandes pioneiros do modernismo em São Paulo, G. Warchavchik e Flávio de Carvalho, esse último com formação em artes e arquitetura na Inglaterra, são descartados sumariamente por remeterem ao modernismo europeu:

[...] a obra pioneira do nosso querido Gregório e a personalidade singular de Flávio de nada podem adiantar, porquanto o que se passou então aqui teria ocorrido, sem alteração sequer de uma linha, ainda quando o primeiro houvesse realizado a sua obra alhures, e o segundo espairecesse exilado, desde bebê, em Paris ou na Passárgada. E isto porque as realizações posteriores ao ‘advento’ do arquiteto [...] Oscar Niemeyer [...] tem vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial de

¹³⁰ SCHWARTZMAN, Simon. *Estado Novo, um auto-retrato*: arquivo Gustavo Capanema. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, c1982, p. 141.

¹³¹ SCHWARTZMAN, SCHARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra/ FGV, 2000, p. 212.

renovação tendente a repor a arquitetura sobre bases funcionais legítimas. Não foi de segunda ou terceira mão, através da obra do Gregório, que o processo se operou: foram sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier em 1936, que frutificaram [...]

... o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.¹³²

A lusofilia neocolonial de Lúcio Costa é, por vezes, tão extrema, que ele preferia se referir ao jovem Oscar Niemeyer como Oscar de Almeida Soares, a parte “legítima” e lusitana de seu nome¹³³. Niemeyer que, por sua vez, é mais generoso, atribui seu “gênio” à influência estrangeira de Le Corbusier na arquitetura brasileira. Ironicamente, o projeto do próprio Le Corbusier para o edifício do Ministério fora rejeitado à época, tornando-o mero consultor em detrimento de um projeto mais “nacional”, que seguia canonicamente todos os preceitos do mestre estrangeiro. Por razão desconhecida, também foram excluídas do “edifício-manifesto” da Escola Carioca sete esculturas de Ernesto de Fiori, artista judeu austro-italiano, incluindo uma intitulada *O Brasileiro*¹³⁴. Por outro lado, Portinari, responsável pelos painéis do edifício, escreve ao presidente colocando seus serviços de muralista à disposição do “grande patriota” Getúlio Vargas para “irradiação”, “influência coletiva”, “educação” e principalmente “propaganda” do regime¹³⁵.

No entanto, os arquitetos da “ala conservadora” da ENBA também valeram-se da xenofobia em benefício próprio. Isso é bem expresso pela denúncia de Archimedes Memoria, arquiteto professor da ENBA, cujo projeto eclético para o Ministério da Educação e Saúde foi eleito por um júri no concurso. Ele revolta-se com o apontamento de Lúcio Costa para o novo projeto e despeja toda sua indignação diretamente com o presidente Getúlio Vargas. Curiosamente, a carta sequer dirige seu ataque a Costa, mas muito maliciosamente volta-se para G. Warchavchik, seu sócio na época. Archimedes Memoria atacou da forma mais baixa possível o elo mais fraco, o emigrado “judeu russo de atitudes suspeitas”, que sequer estava envolvido no projeto, assim como a “célula comunista” do Club de Arte Moderna de São Paulo (CAM) e Carlos Drummond de Andrade:

¹³² COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 51.

¹³³ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁴ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Weltbürger: Brasilien und die Flüchtlinge des Nationalsozialismus, 1933-1948*. Berlin: LIT, 2014, pp. 123-156.

¹³⁵ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA. *Tempos de Capanema*, p. 62.

O que acabamos de narrar [o abandono do projeto de Memoria em favor de Costa], tem, no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse architecto é sócio do architecto Gregorio Warchavchik, judeu russo de atitudes suspeitas, por esse mesmo Lúcio Costa levado para uma cadeira da Escola Nacional de Belas Artes, onde ambos, tanto têm concorrido para as constantes agitações em que esta escola se tem visto.

Não ignora o Sr. Ministro da Educação as atividades do architecto Lúcio Costa, pois, pessoalmente já o mencionamos a V. Exc. entre vários nomes dos filiados ostensivos às correntes modernistas que tem como centro o Club de Arte Moderna [fundado por Lasar Segall], célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo. Esses elementos deletérios se desenvolvem justamente à sombra do Ministério da Educação, onde têm como patrono e intransigente defensor o Sr. Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro.¹³⁶

Também Lasar Segall, concunhado de Warchavchik, fora publicamente denunciado por Cypriano Lage, posteriormente diretor d'*A Noite*, em carta endereçada ao ministro Capanema no jornal "*A Notícia*", fazendo referência à exposição nazista *Entartete Kunst*. Lage aconselha Segall a:

[...] voltar atrás em suas iniciativas a favor da arte moderna (...) até o dia em que tivéssemos um 'Salão Independente' ou um 'Museu de Arte Degenerada' [exposição contra artistas modernistas organizada pela Alemanha nazista], em cujos salões – e aqui vai a revelação sensacional – Lasar Segall já figura, e desde alguns anos, com um dos melhores quadros [...]¹³⁷.

Do crescente *horror vacui* desenvolvido durante a Era Vargas, que visava a preencher os espaços e o cotidiano da sociedade brasileira, testemunhamos a expansão do campo artístico em seu entorno e de sua estreita margem de autonomia ante ao Estado. Nesse contexto, a condição do imigrado alemão era especialmente delicada, sendo agravada durante o Estado Novo pela arbitrariedade das forças coercivas, tornando-se insustentável após a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo.

¹³⁶ LISSOVSKY, Mauricio, SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, p.26

¹³⁷ CARNEIRO. *O anti-semitismo na era Vargas*, p. 430.

4 MODERNISMO BRASILEIRO, MODERNISTAS ALEMÃES

A formação do modernismo carioca, desde a influência da Semana de Arte de 1922 em São Paulo¹³⁸, até a Reforma da ENBA no Rio de Janeiro¹³⁹, é permeada pela atuação de imigrados alemães – como Theodor Heubeger, Herbert Herborth, Alexander S. Buddeus e Alexander Altberg. E por formação do campo artístico modernista, compreendemos o desenvolvimento da crítica de arte - manifesta em colunas de jornais e revistas especializadas -, do mecenato - cujo gosto desperta para o modernismo -, dos centros de formação - como a Escola Nacional de Belas Artes-, entre outros. Nesse contexto, a diretoria de Lúcio Costa, da ENBA, não surge como grande conquista do modernismo no campo artístico carioca sem ser precedida por diversos avanços contra as trincheiras “conservadoras” que a prenunciavam. No Rio de Janeiro, por exemplo, destaca-se a atuação de artistas imigrados que, como o *mar-chand* Heuberger e sua “Exposição Allemã” de 1924, lançaram as bases do modernismo carioca através de textos, manifestos, eventos etc.

No âmbito da Escola Nacional de Belas Artes, Herbert Herborth delineou os caminhos para a arte brasileira em palestra de 1924. Emigrando para o Brasil em 1922, permanecendo cinco anos, Herborth fora recebido no seio do academicismo brasileiro por José Marianno Filho, diretor da ENBA que lhe conferiu a medalha de ouro no Salão de Belas Artes, e por Raoul Pederneiras, famoso ilustrador e caricaturista¹⁴⁰. Em sua palestra *Die primitive Kunst Brasiliens und ihre Bedeutung für die Moderne Kunst*, Herborth se integrou à pes-

¹³⁸ A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um evento cultural e artístico ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo, e abrangeu música, literatura, poesia, pintura e escultura ao longo de cinco dias. O evento foi um marco histórico do modernismo no Brasil e tornou-se referência cultural do século XX. A Semana de 1922 marcou a ruptura entre as correntes modernistas e a tendências acadêmicas do passado. O evento contou com a participação de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos, Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet, entre outros. - AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998.

¹³⁹ O jovem arquiteto Lúcio Costa, nomeado pelo ministro da Educação e Saúde Francisco Campos como chefe de gabinete de Rodrigo Melo Franco de Andrade, foi apontado por este como diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 1931. Visando reformar a Escola e afastar a influência historicista, Costa modernizou os cursos de artes plásticas e arquitetura ao mudar o currículo e contratar professores alinhados ao modernismo - muitos deles imigrados europeus. Por conta da ruptura modernista que a reforma de Lúcio Costa representou, a 38ª Exposição Geral (1931) da ENBA ganhou a alcunha de “Salão Revolucionário”. - COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

¹⁴⁰ Além desses, citam-se Assis Chateaubriand, que contribuiu cedendo espaço em seus jornais, Coelho Neto (Presidente da Academia Brasileira de Letras) e Afranio Peixoto (*Staatabgeordneter*). Dada a proeminência do artista e historiador paraense Theodoro Braga no âmbito da arte marajoara, além de sua proximidade a Marianno Filho, é possível que Herborth também o conhecesse. Ainda, Herborth é anunciado pelo *O Jornal*, em 13 de agosto de 1926, e pelo *O Jornal do Brasil*, em 21 agosto de 1926. Cf. HERBORTH, Herbert. *Die primitive Kunst Brasiliens und ihre Bedeutung für die Moderne Kunst*, In: *Akt 54 860*, Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlin, p. 36.

quisa por uma nova direção estética para o Brasil. Para tanto, Herborth vale-se da arte “primitiva”, indígena, como fundação de uma arte moderna verdadeiramente brasileira. Sua teoria defende que – assim como a arte europeia surgiria do Egito e das culturas asiáticas, ou o classicismo adviria da antiguidade grega – a arte brasileira deveria emular a arte indígena. A comparação de Herborth entre os “primitivos”, europeus ou americanos, não é apenas historicista, mas também formal: Ele identifica nas cerâmicas indígenas dos museus brasileiros uma surpreendente semelhança com as cerâmicas da antiguidade clássica nos museus europeus.

Em sua teoria da arte historicista, o desenvolvimento artístico brasileiro deveria trilhar um caminho autônomo, ainda que fundado a partir de uma matriz estrangeira, da mesma forma que a arte indígena se desenvolveu autonomamente da Europa:

A formação do gosto do Brasil se desenvolveu a partir da precisão material (*Materialgerichtigkeit*) e da técnica em sua mais pura forma. Tal situação provavelmente se deve ao fato das tribos brasileiras, sem influência de outras raças, criarem sua arte de seu sentimento e imaginação (*Phantasie*) pessoal, baseados em um senso natural de beleza sob o total domínio técnico. No Brasil, graças a seu isolamento a arte permaneceu intocada à especulação artística. Desta forma, novo problema para a arte e a ciência a se resolver. O novo direcionamento das artes atualmente em conjunto com o tão brilhante desenvolvimento da técnica pode partir do Brasil. A magnífica floresta tropical (*Urwald*), seus 'bosques sagrados' são o berço da Arte para nossa contemporaneidade.¹⁴¹

A teoria da arte de Herborth busca claramente atender às demandas nacionalistas do campo artístico, em defesa do *Espírito nacional brasileiro* (em português no original). As pretensões ufanistas de Herborth ficam claras em sua busca por uma síntese nacional, que visa a transformar a multiplicidade da arte de distintas origens no Brasil e em uma única corrente, que daria à arte moderna sua direção unívoca, fundindo não somente as formas das tradições brasileiras de norte a sul, mas também seu povo, em defesa da unidade nacional. Esse é um discurso que em vários aspectos antecipa o nacionalismo varguista.

Ainda, muitos paralelos podem ser traçados entre o discurso de Herborth e movimentos proto-modernos alemães, como o *Deutscher Werkbund*: Herborth defende abertamente a união das artes – das "Belas Artes" e das Artes Decorativas – pretendendo a modernização e atualização da indústria brasileira. Tal defesa da indústria nacional tende à superação da in-

¹⁴¹ “Die Geschmacksbildung Brasiliens hat sich aus der Materialgerichtigkeit und Technik in seiner reinsten Form entwickelt. Dieser umstand ist wohl darauf zurück zu führen, dass die Stämme Brasiliens, unbeeinflusst von anderen Rassen, sich aus den persönlichen Empfindungen und aus der Phantasie, auf Grundlage eines ihnen von Natur gegebenen Schönheitssinnes bei voller Beherrschung der Technik, ihre Kunst geschaffen haben. In Brasilien blieb diese Kunst dank der Abgeschlossenheit von der Kunstspekulation unberührt. Dadurch wird für die Kunst und Wissenschaft ein neues Problem zu lösen. Die neue Kunstrichtung der Zeit in Verbindung mit der sich so glänzend Entwickelnden Technik kann von Brasilien aus ihren Ausgangspunkt nehmen. Brasiliens herrliche Urwälder, seine ‘geheiligten Haine’ sind die Wiege der Kunst für unsere heutige Zeitepoche.” Cf. HERBORTH. "Die primitive Kunst Brasiliens und ihre Bedeutung für die Moderne Kunst", p. 37.

dustrialização tardia e da dependência econômica baseada na produção de matérias-primas ou de produtos semi-industrializados, tema que perpassa o pensamento econômico brasileiro do século XX, mas que, nesse caso, remete à industrialização e à unificação política tardia da Alemanha¹⁴².

A vivência artística de Herborth no Brasil foi bastante bem-recebida e divulgada em publicações e eventos na Alemanha. Seu artigo é publicado na revista *Die Kunstkeramik* e uma exposição no *Kunstgewerbemuseum*, em Berlim, foi organizada com auxílio do *Reichskunstwart*, Erwin Redslob¹⁴³. Não podemos ignorar que a empreitada de Herborth visava, nem que seja como justificativa ao financiamento das autoridades alemãs, a superar a onipresente influência cultural francesa no Brasil, especialmente na ENBA, onde a Missão Artística Francesa imprimira seu legado desde o século XIX. Assim, Herborth previu retornar ao Brasil com a exposição *Deutsches Kunstgewerbe und Kleinkunst in Brasilien*, com aprovação do enviado alemão no Brasil, Hubert Knipping. Isso demonstra que, mesmo no breve período de paz do entre guerras, a política cultural alemã na América Latina não arrefecia em seus interesses geopolíticos. Ao contrário, apesar da dicção marajoara ser uma tendência estilística nacional, é notável a ampla adesão de artistas imigrados ao estilo. A Pro Arte não foi uma exceção e uma miríade de expressões do interesse alemão pelo Brasil nativo e exótico fizeram-se presentes, como veremos, posteriormente.

A defesa de Herborth da arte marajoara, como identidade originalmente brasileira e discurso de união nacional, triunfaria na Era Vargas, porém, por razões complementemente diversas. Abandonado o nativismo marajoara, a Era Vargas optou pelo *Art Déco* como discurso arquitetônico da nação, de maneira geral, porque o estilo não inspirava nem o conservadorismo nem a ruptura e abrangia a dimensão figurativa, narrativa e iconográfica que o modernismo, tendendo à abstração e à síntese, não possuía. Além disso, o *Art Déco* manteve valores fundamentalmente clássicos e historicistas, como a simetria, a euritmia, a hierarquização, entre outros e, ainda, atendeu, sobretudo, à monumentalidade e à legitimidade histórica necessárias ao discurso do Estado¹⁴⁴. O *Art Déco* pareceu atender às demandas de uma arquitetura oficial,

¹⁴² HERBORTH. "Die primitive Kunst Brasiliens und ihre Bedeutung für die Moderne Kunst", pp. 38-40.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁴ REIS, Márcio Vinícius. *O Art Déco na Obra Getuliana*, Moderno antes do modernismo. Tese de doutorado defendida pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, p. 59.

por sugerir o moderno e o arrojo, deixando as referências mais óbvias ao historicismo e ao classicismo para trás, contudo, sem aproximar-se da radicalidade proposta pelo modernismo.

Apesar de o modernismo ter sido seu principal “produto de exportação”, a Era Vargas foi, de maneira geral, moderna, mas não modernista. Por isso, a ampla predominância do *Art Déco*, que suplantou largamente o modernismo do MESP. Sobre a predileção pessoal de Capanema pelo modernismo corbusiano, senão do modernismo fascista de Piacentini, devemos considerar que a maior parte das obras do Ministério não estavam sob escrutínio direto do ministro, restando a ele apenas os projetos mais importantes e significativos. Ainda, ao longo do Estado Novo, os Ministérios tenderam a delegar cada vez mais a administração de suas obras a outros órgãos e instituições especializadas. Um contra-exemplo do modernismo no MESP são as escolas primárias construídas em diversos estados brasileiros. Até 1938, sua construção estava a cargo dos governos estaduais e, quando o Ministério se incumbia dos projetos, esses, em sua maioria, eram de partido *Art Déco*. Além dos vários sanatórios para leprosos e tuberculosos construídos pelo MESP, obras importantes, como o Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina de Salvador e a Faculdade de Medicina de Porto Alegre, eram de dicção *Art Déco*.

A própria *Obra Getuliana* – livro documentário, concebido a partir da exposição, comemorando uma década do governo Vargas – abrangia obras dos demais Ministérios e, por isso, no livro (nunca efetivamente publicado), constaria a diversidade de matrizes proto-modernas muito diversas do modernismo de Capanema. Se tal livro, como planejado por Capanema, não chegou a ser publicado, uma série de exposições levaram ao público as obras realizadas pelo governo Vargas: a Exposição do 30º aniversário do Ministério da Viação e Obras Públicas (1938), a Exposição do Estado Novo (1938), a Exposição do Ministério da Guerra (1941) e a Exposição de Edifícios Públicos (1944).

Não muito posterior à atuação de Herborth, a Exposição do *Deutscher Werkbund*, organizada por Heuberger, além de colocar o público e a crítica brasileira em contato com essa matriz artística alemã, apresentou respostas distintas para problemas semelhantes aos colocados por Herborth. Se a Herborth interessava o problema da atualização estilística da indústria nacional, o catálogo da Exposição de Heuberger propõe uma solução anti-historicista para o problema, como o *Deutscher Werkbund* propunha, ainda que fortemente formalista:

Naquelle tempo os fundadores [do *Deutscher Werkbund* em 1907 na Alemanha] ainda não alcançavam bem claro qual era a importância da sua tarefa. Sentira apenas que uma nova época se anunciava nas linhas e nas formas. Tornou-se necessário em

primeiro lugar não mais imitar um “estyllo” determinado, que era a língua dum outro tempo com outra cultura e outras condições de vida.¹⁴⁵

A ideia de estilo, portanto, não é abolida. Defende-se, entretanto, uma ruptura profunda com o passado, visando às demandas objetivas do presente e abrindo caminho para a tabula rasa que o modernismo instauraria. E, apesar de universalista como o modernismo, o *Deutscher Werkbund* defendia, como interpretava Heuberger, a expressão local, ou as tendências nacionais, como o *Art Déco* de Herborth:

A nova época precisava dum styllo próprio. Outros que tentarem de crear um styllo novo, cometteram o grave erro de colocar o fim preconcebido na frente dos seus planos; no “Werkbund” não se fallou do character ou da expressão do novo styllo, mas se juntaram todos aquelles que têm bastante competencia para trabalhar na formação da nossa época: as principais figuras das artes, dos officios e do commercio. Por principio cada trabalho sómente devia nascer da sinceridade e do pensamento real do seu creador. Por isso justamente o *Werkbund* exige que os trabalhos não sejam feitos por um capricho qualquer da moda ou com o fim de representar outra cousa do que realmente são. Cada objeto, seja qual for o seu uso e o seu material, pode ser bello em verdade se não procurar esconder o seu caráter verdadeiro, antes mostral-o com evidencia natural. [...]

O aspecto do novo styllo ainda não é o mesmo em todo o mundo. Mas já é comum a todos que precisamos de uma formação viva. Nisto temos a garantia para a possibilidade dum desenvolvimento futuro. Teremos realmente o novo styllo o qual, como todos os anteriores, tornar-se-á, com o tempo, um styllo mundial. Os diferentes povos devem e hão de trabalhar para esse desenvolvimento, cada um conforme as suas tendências nacionaes.¹⁴⁶

O modernismo alemão posterior ao *Werkbund* se eximiria da noção de estilo, se voltando à realidade social objetiva e funcional - mantendo sua preocupação com a verdade construtiva e do material. Alexander Siegfried Buddeus, um dos imigrados contratados por Lúcio Costa na ENBA, publicou seu manifesto como artigo em um jornal de grande circulação no qual coloca justamente a “questão do estilo”. Se compararmos o projeto de Herborth para a arte brasileira, através do *Art Déco* marajoara, com o manifesto de Buddeus pela arquitetura moderna no Brasil, temos duas posturas absolutamente divergentes. O que mais destoa entre ambos é o historicismo de Herborth – voltado à cor local, buscando nas raízes indígenas o caráter verdadeiramente nacional, através de uma interpretação do *Art Déco* francês – e o anti-historicismo modernista de Buddeus, cujos preceitos arquitetônicos europeus seriam aplicados à realidade brasileira, através de uma interpretação racionalista:

Não é possível considerar a architectura moderna como sendo uma continuação dos estylos da architectura tradicional, pela evolução ou mesmo pela revolução” (...) “A origem dessas duas direções se refere a condições inteiramente diversas de tempo e de espirito. As bases fundamentais da architectura tradicional quasi não tem importância nenhuma para a architectura moderna. Da mesma forma, as bases fundamen-

¹⁴⁵ CATÁLOGO da Exposição Decorativa Allemã no Brasil de 1929. *Ata 0004*, Arquivo FESO - Pro Arte, n.p.

¹⁴⁶ *Idem*.

taes da architectura moderna pode ser definida como sendo a solução mais adequada aos problemas de hoje com o mínimo dos meios.¹⁴⁷

Buddeus também retira o debate do âmbito do formalismo e do decorativismo, no qual Herborth enquadrara a arte brasileira, trazendo seu discurso para a esfera social do funcionalismo e do racionalismo, defendidos pelo modernismo europeu:

O problema da architectura moderna é, em primeiro lugar, a solução pratica e social do numero múltiplo das funcções, exigidas pelas necessidades de viver da massa humana. A architectura tradicional data do edificio do culto, da única funcção do culto, da representação e manifestação da divindade. No primeiro plano dos tempos modernos, figura a funcção social e econômica. No primeiro plano dos tempos passados, figura o culto, o symbolo, a representação. Os valores esthéticos do passado não comprehendem em nada da solução funccional, por exemplo, de um warehouse moderno.¹⁴⁸

A radicalidade do antidecorativismo de Buddeus assemelha-se à obra *Ornamento e Crime*, de Adolf Loos, quando afirma:

A manifestação mais extrema da architectura moderna - o arranha-céu - a acumulação de um numero incontável de funcções diferentes numa só construção, essa complexa mistura de banco, armazém, igreja, "music-hall", etc. - é incompreensível, digamos, dentro de uma Parthenon (sic) de uma Notre Dame de Paris" (...) "A importância das soluções formaes da architectura cessou hoje diante da superior importância das soluções funcionaes, comerciaes e econômicas. Da mesma forma, a vida moderna, desenrolando-se com uma pressa de automóvel, perdeu o gosto pelo supérfluo do detalhe decorativo de outrora." (...) "A localização de milhares de seres humanos em habitações dignas e econômicas, é, sem duvida, mais fácil a realizar com os meios da architectura moderna do que com os relevos clássicos. Essa declaração talvez vá a ferir os apóstolos da nudez e da triste uniformidade - esses taes apóstolos que não tem espirito e nem entusiasmo, e se assemelham lastimavelmente aos burocráticos falsificadores da eterna columna corinthica."¹⁴⁹

O manifesto moderno de Buddeus é notável no contexto nacional, sendo, talvez, precedido em sua radicalidade apenas pelo manifesto de Warchavchik (1925). Além de seu manifesto, Buddeus apresentou aos seus alunos da ENBA os primeiros preceitos modernos através de revistas alemãs como *Moderne Bauformen* e *Die Form*. É de Buddeus o projeto do Instituto Normal da Bahia (1936-39), que remete claramente a um dos mais importantes projetos do modernismo alemão, a escola do *Bauhaus* em Dessau. Muito anteriormente a Buddeus, um precedente curioso do *Bauhaus* no Brasil foi o projeto da nova sede da Sociedade Germanica por Hugo Häring, arquiteto fundador do grupo *Der Ring* e do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) que participou dos projetos da *Siemensstadt* junto com Walter Gropius. À época, dois irmãos Häring haviam imigrado para o Rio de Janeiro e fre-

¹⁴⁷ BUDDEUS, Alexander. "As impressões de Alexander Buddeus acerca da Nova Architectura". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 de julho de 1930, n.p.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Idem*.

quentavam a Sociedade, cujo projeto da nova sede, ainda que nunca executado, foi exposto na Primeira Exposição do *Bauhaus* em Weimar¹⁵⁰.

Buddeus ganhou projeção no campo modernista nacional com seus projetos públicos em Salvador, em plena modernização pós-1930. O Instituto do Cacau (1932-34) é um desses projetos notáveis, não apenas esteticamente – sendo tributário do expressionismo arquitetônico de Erich Mendelsohn –, mas também tecnologicamente avançado. Para além de sua importância na formação do modernismo nacional, através de seus projetos e seus alunos, Buddeus era extremamente bem articulado com a intelectualidade modernista nacional, amigo próximo de Sérgio Buarque de Hollanda e Rodrigo Melo e Franco de Andrade. A Buarque de Hollanda, Buddeus confidenciaria sua saudade do Brasil, após seu retorno à Alemanha, logo antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial¹⁵¹.

Outro contributo coetâneo ao manifesto de Buddeus é a revista *Base* de Alexander Altberg. Apesar de não construir um manifesto, propriamente dito, como fizera Buddeus, Warchachik ou a palestra de Herborth, a *Base*, financiada pela Pro Arte, SPAM, CAM e AAB, deixa claro seu alinhamento com um programa modernista. Tal programa escapa da estrutura regimental do manifesto e é construído coletivamente em seus artigos, assinados por Mário de Andrade, Alcides Rocha Miranda Quirino da Silva, dentre outros:

A política e a “economia” criam pela timidez [das] fronteiras nacionais; a arte e as ciências procuram e acham o entendimento entre as nações. No mundo inteiro trabalham os intelectuais (...) [pelo] desenvolvimento da humanidade [...] Queremos facilitar o entendimento entre a nova e a velha geração. Entre o Brasil e os países estrangeiros. O nosso programa é dinâmico, isto é, pode variar com todas as conquistas do pensamento, o que nos impede de fixar um programa.¹⁵²

O tom internacionalista do editorial da *Base* conflui com um texto de Alcides Rocha Miranda que critica o nacionalismo propagado por artistas e arquitetos, até mesmo modernistas: “O nacionalismo é para o povo o mesmo que o egoísmo é para o indivíduo, si (sic) o egoísta é pernicioso à sociedade, o nacionalista é nocivo ao universo”¹⁵³. Nesse artigo, Rocha Miranda critica o *Art Déco* de “cor local”, que Herborth defendera, e a “Exposição Marajóara” de 1933 da Pro Arte, argumentando que de nacional a exposição tinha apenas os “jacarés”,

¹⁵⁰ MOREIRA, Pedro. A cultura arquitetônica dos países de língua alemã e seus reflexos no desenvolvimento da Arquitetura Moderna no Brasil 1880-1945, In: *Martius-Staden-Jahrbuch*. n.52, 2005.

¹⁵¹ AZEVEDO, Paulo Ormindo de. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia. *Arquitextos* n.º. 081.01. São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2008, n.p.

¹⁵² MIRANDA. “Exposição Pasana ou nacionalismo artístico”. In: *Base*, n.3, 1933, p. 70.

¹⁵³ *Idem*.

pois o restante era uma cópia formalista e ornamental do estilo europeu. João Lourenço, por sua vez, colega de Rocha Miranda no escritório de Lúcio Costa, dirige os ataques de seu artigo ao Club de Engenharia, entidade notoriamente de elite e conservadora.

Em consonância com a proposta da *Base*, está o artigo de abertura *Esta revista*, assinado pelas iniciais “m.d.a.”, Mário de Andrade - como era a praxe da revista. O artigo trata do papel da razão e da ciência, em harmonia com arte e com a vida, para além de um debate formalista e estilístico:

A arte é uma atividade social tão importante e imprescindível como qualquer outra. As suas manifestações penetram todas as circunstâncias de existência do indivíduo socializado, quer como pertencente da família, quer como participante dum grupo étnico, quer ainda como fator molecular da humanidade. E é justamente nos períodos históricos em que a sociedade humana toma consciência mais nítida de si mesma, que a arte se torna mais lógica, mais necessária, conformando melhor o indivíduo às manifestações da coletividade, ao mesmo tempo em que ameniza em graça e espiritualidade a aspereza das contingências sociais.

[...] Hoje a arte quer penetrar os escaninhos mais ásperos da vida coletiva; entra nos laboratórios, nos hospitais, nas fabricas. nunca se fez tanta arte no mundo, e jamais os problemas dela, não apenas puramente de ordem estética, mas problemas científicos, étnicos (sic), sociológicos, preocuparam tanto a humanidade.¹⁵⁴

Mário de Andrade ainda discorre acerca da formação do homem contemporâneo que acaba com a cisão entre artista e público: “[...] a cisão que ainda nalguns países persiste, entre o público e o artista, ha-de acabar então. essa nova harmonia, essa integridade necessária do ser humano é que a ‘base’ proclama e defenderá”¹⁵⁵.

Seguramente, Mário de Andrade é no Brasil o exemplo mais próximo do “intelectual total” que se pode encontrar, cujo autodidatismo o fez cobrir praticamente todas as áreas da cultura, nas quais atuou ao longo da vida. Inúmeras são as obras, eventos e projetos culturais basais do modernismo brasileiro que ocorreram sob os auspícios do “augusto acadêmico”. O fato de a revista *Base* ser inaugurada pelo texto de um artista dessa importância é simbolicamente da maior significância¹⁵⁶.

Alinhada à carta de Mário de Andrade, a crítica arquitetônica de Altberg é claramente funcionalista. Ele critica a arquitetura de “belas fachadas”, a ornamentação e a invenção artística autoral extremada, expressando as impressões e a curiosidade desse imigrado alemão com o contexto da arquitetura na capital federal. Altberg sugere uma arquitetura racional, sendo a

¹⁵⁴ ANDRADE, Mário de. "Esta revista". *Base*, n. 1, 1932, p. 3.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ MICELI. *Intelectuais à brasileira*, p. 61.

estética uma decorrência do projeto funcional - em uma abordagem próxima à “*machine à habiter*”, proposta por Le Corbusier e pelos eventos do CIAM:

Hoje em dia o arquiteto, de acordo com a essência da arquitetura moderna, tornou-se mais engenheiro do que artista. Alegra-o tudo quanto é claro e sincero. Construir significa plasmar processos vitais. O organismo de um edifício resulta da sucessão dos acontecimentos que nele se desenrolam, numa residência são as funções da moradia: Dormir, lavar, cozinhar, comer, etc. que dão, forçosamente, toda forma ao complexo construtivo.

[...]

Pode-se viver economicamente numa casa somente se ela foi construída de acordo com uma planta racional. Racionalização só se atinge pela análise. Também o construtor de máquinas pergunta primeiro: Qual é o primeiro problema a resolver? Primeiro analisa para construir a seguir. [...]

Assim, o projeto arquitetônico e o desenho de uma máquina se aproximam através da análise funcional, pouco importando se se tratam de estações de estradas de ferro e fábricas, ou de residências e escritórios. Tal análise geraria o programa de construção, constituído por células - ou cômodos -, e pela circulação através de elementos horizontais (os corredores), e elementos verticais (as escadas).

Seguindo a preceptiva moderna, Altberg defende que o traçado da planta baixa e da fachada não são autônomos entre si, mas emanam da funcionalidade do projeto. Segundo ele, a arquitetura moderna seria caracterizada por seus "traços bem proporcionados, sem quaisquer adornos supérfluos, assim como, igualmente, os produtos da engenharia moderna (máquinas), deles se acham desprovidos."

Quanto à beleza arquitetônica, esta emanaria do "domínio completo de todas as preliminares econômicas, técnicas e formais, das quais resulta o organismo do edifício"¹⁵⁷. Gerando quietude ao substituir os ornamentos desnecessários por superfícies lisas e sem divisões artificiais, o projeto arquitetônico do exterior seria acompanhado pelo ritmo interior da planta, -marcada por paredes e aberturas não-ornamentadas. Sobre o ofício do arquiteto, Altberg discorre:

Constitue um dos encargos do arquiteto moderno reunir todas as forças artísticas e técnicas, na luta contra a concepção formalística, para a criação de uma arte arquitetônica, que sirva à pulsação vital¹⁵⁸.

Dialogando com os modernistas brasileiros e com seu imaginário de brasilidade, mas aportando com novas ideias trazidas das vanguardas modernistas europeias, os imigrantes

¹⁵⁷ ALTBERG, Alexander. [Sem título]. *Base*, n.1, 1933, p. 27.

¹⁵⁸ *Idem*.

alemães foram presença fundamentais à formação do modernismo carioca. Através de seus manifestos, estes artistas contribuíram substancialmente para a formação do campo artístico modernista carioca ao dar impulso ao surgimento de novas exposições e novas revistas especializadas, ao estruturar seus próprios círculos de sociabilidade, e ao se aproximar do público brasileiro - afinando seu gosto e sua apreciação crítica ao modernismo. Na seção seguinte, intitulada *A Pro Arte e seus Precedentes*, analisaremos o surgimento e a inserção da Pro Arte no campo artístico carioca - inicialmente a partir de seus fundadores e, posteriormente, através de seus artistas associados.

4.1 A PRO ARTE E SEUS PRECEDENTES

Contextualizada a inserção de recém-imigrados na comunidade de língua alemã do Rio de Janeiro, podemos, finalmente, compreender a complexa rede social que a Pro Arte estabeleceu no campo artístico nacional e analisar criticamente as matrizes artísticas que nela se desenvolveram. Após apresentarmos brevemente a Pro Arte, principal centro de sociabilidade de artistas alemães imigrados no Rio de Janeiro, quisá do Brasil, trataremos individualmente de seus fundadores, especialmente de Theodor Heuberger - *marchand* bávaro que organizou as primeiras exposições modernistas alemãs no Rio de Janeiro -, mas também de Pedro Sinzig - frei franciscano alemão muito ativo no campo da música clássica, mas também da imprensa católica -, e Maria Amélia Rezende Martins - mecenas e pianista de Campinas.

Por conta de sua complexa dimensão político-cultural e das tensões ideológicas internas e externas, a Pro Arte escapa à uma análise histórica apressada. Desde sua fundação em março de 1931, até a tomada da associação pelos nazistas, em dezembro de 1933, a Pro Arte organizou exposições de artes que apresentaram aos brasileiros matrizes artísticas modernistas incomuns no contexto nacional. Situava-se em uma capital de tradição academista e claramente pautada na referência cultural francesa, que, quando moderna, era proto-moderna – ou seja, predominantemente de dicção *Art Nouveau* e *Art Déco*. Então, a dicção artística da Pro Arte versava-se sobre matrizes diversas, como o Expressionismo, a *Neue Sachlichkeit*, o *Deutscher Werkbund*, o *Bauhaus* e até mesmo o Dadaísmo – referências invulgares no campo artístico nacional.

A Pro Arte surgiu em um contexto politicamente conturbado do pós-revolução intraoligárquica de 1930, mas muito fértil ao modernismo. A associação foi fundada no início do ano em que ocorre a reforma da ENBA perpetrada pelo recém-diretor Lúcio Costa, que

organizou o “Salão Moderno” ou “Salão Revolucionário” de 1931. Para a reforma da ENBA, Lúcio Costa contratou artistas e arquitetos imigrados: Gregori Warchavchik, arquiteto russo-ucraniano, o alemão Alexander S. Buddeus e austro-húngaro Leo Putz, responsáveis por introduzir o modernismo aos alunos brasileiros.

No ano seguinte, foram fundadas em São Paulo quase simultaneamente a Sociedade Pro Arte Moderna (SPAM), encabeçada por Lasar Segall, e o Clube de Arte Moderna (CAM)¹⁵⁹, mantendo os sócios de ambos os grupos colaboração estreita com eventos da Pro Arte ao longo dos anos, como veremos. Ao contrário dos posteriores, CAM e SPAM, a Pro Arte optou por não carregar a modernidade em seu nome, por escolha deliberada de seus fundadores. Theodor Heuberger – que estava presente em São Paulo quando L. Segall e G. Warchavchik idealizam o SPAM – acreditava que a “arte é uma só”. Já frei franciscano Petrus Sinzig, que sugere o nome Pro Arte, preferia a neutralidade na disputa contra os “conservadores”. Ainda, ao longo de nossa pesquisa, deparamo-nos com diversas outras “Pro Artes” em países de língua germânica, o que sugere se tratar de um nome bastante generalista, neutro e até convencional, oposto às propagandas “futuristas” de outras sociedades¹⁶⁰.

Contando, em dado momento, com mais de mil sócios apenas no Rio de Janeiro¹⁶¹, além de artistas associados e do público pagante, a Pro Arte tornou-se, provavelmente, uma das maiores e mais ativas associações de artistas do Brasil. Seu curso de línguas – criado em 1935 para os atletas brasileiros participantes das Olimpíadas de Munique – contava com centenas de alunos de alemão, português para estrangeiros e outras línguas. A sede da Pro Arte na avenida Rio Branco, centro nevrálgico do Rio, expandiu-se rapidamente, adquirindo uma biblioteca, um salão de festas, restaurante e uma sala de estudos¹⁶².

Entre 1931 e 1934, a Pro Arte inclinou-se mais intensamente às Artes Plásticas, em afinidade com os interesses de seu fundador-*marchant* Heuberger, promovendo quatro impor-

¹⁵⁹ FORTE, Graziela Naclério. *CAM e SPAM: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna, do início dos anos 1930*. Dissertação de mestrado defendida em 2008 pelo departamento de História da USP, p. 37.

¹⁶⁰ AMARAL, Aracy. *Theodor Heuberger: A presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro, Das exposições do Deutscher Werkbund e dos expressionistas alemães nos anos 20 aos Festivais de Teresópolis (1950-1980)*. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Studio Nobel, 1982, p. 97-103.

¹⁶¹ O livreto comemorativo de 45 anos da Pro Arte refere-se à cifra de 1 850 alunos, sem explicar se trata-se de um número total de sócios e alunos em um dado momento. LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Pro Arte: Uma experiência de centro cultural na década de 1930*. Relatório de bolsa de Pós-Doutorado, UNICAMP, novembro de 2007.

¹⁶² *Idem*.

tantes salões anuais, cuja organização coube a Alberto da Veiga Guignard, com a participação de Paulo Rossi-Osir, Antonio Gomide, Emílio Di Cavalcanti e artistas de língua alemã, como Friedrich Maron, Hans Nöbauer, Hans Reyersbach, Gerhard Orthof etc. Contou, ainda, com a participação de modernistas ilustres como Candido Portinari, Cecília Meireles, Oswaldo Goeldi, Victor Brecheret, entre outros¹⁶³.

Expandindo-se rapidamente pelo território nacional no final da década de 1930, a associação pretendeu formar o que chamou de Pro Arte Ring, um grupo de sucursais que se estenderiam por grandes centros do Sudeste – Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Santos –, capitais e interior do Sul – Curitiba, Florianópolis, Blumenau, Brusque, Joinville Pelotas e Porto Alegre –, contando, também, com a distribuição de sua própria revista, a *Intercâmbio*, por diversas capitais do Nordeste. Ao forjar seu anel pelo Brasil, a Pro Arte valia-se de figuras proeminentes da intelectualidade local como forma de legitimar-se no campo artístico local e atrair seu público desejado. Por isso, figuras como Érico Veríssimo, em Porto Alegre, e Henriqueta Lisboa em Belo Horizonte, foram convidadas como sócios de honra das sucursais da Pro Arte.

Apesar de, formalmente, as sucursais serem obrigadas a remeter 10% da mensalidade para a sede no Rio de Janeiro, não se pode dizer que a associação contava com essa renda para financiar suas atividades e sua expansão, se é que tal obrigação fosse cumprida a risca. Mais do que contribuir com a sede no Rio de Janeiro, a articulação nacional da Pro Arte envolvia especialmente a organização dos concertos, o que, na década de 1930, requeria uma logística e uma capacidade organizacional excepcionais, dadas as imensas dificuldades de transporte e comunicação à época.

Além da intelectualidade nacional, tanto na capital federal quanto nas capitais estaduais, a Pro Arte também tratou de manter em bons termos sua relação com as mais altas instâncias dos governos Vargas. Como veremos, na revista *Intercâmbio* obras do modernismo brasileiro e alemão compartilhavam as páginas com a propaganda nacionalista varguista, onipresente durante no Estado Novo, e com a propaganda nacional-socialista alemã, imposta pelo *Putsch* sobre a Pro Arte. Tais publicações eram elaboradas em colaboração com o DIP, através de Lourival Fontes, que remetia fotos e o material impresso que a Pro Arte solicitava. Talvez,

¹⁶³ CATÁLOGO DA Primeira Exposição da Pro Arte de 1931, Segunda Exposição da Pro Arte de 1932, Terceira Exposição da Pro Arte de 1933, Quarta Exposição da Pro Arte de 1934, Catálogo do 5o Salão de Artistas Brasileiros de 1933. Ata 0007 à 00011. *Arquivo do centro cultural FESO – Pro Arte*, Teresópolis, n.p.

o mesmo ocorresse com o Ministério da Educação e Saúde Pública, que recebia remessas da revista *Intercâmbio*, como apontam as cartas de Capanema e de Carlos Drummond, chefe de gabinete, a Pro Arte¹⁶⁴.

Tabela 2 - Cidades brasileiras com sucursais da Pro Arte (vermelho) ou com pontos de venda da revista *Intercâmbio* (verde)



Fonte: CAPITAIS brasileiras. *Todo Estudos*, 2019¹⁶⁵.

Quanto aos institutos alemães, Heuberger representava o *Deutscher Werkbund* no Brasil, e a *Deutsche Akademie München*, posteriormente. Além de correspondente no Brasil, a revista *Intercâmbio* provavelmente teve uma considerável circulação na Alemanha por conta

¹⁶⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. [Atas não-catalogadas]. *Arquivo do centro cultural FESO – Pro Arte*, Teresópolis, n.p.

¹⁶⁵ Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/geografia/capitais-brasileiras>, acesso em: 9 de outubro de 2019.

de seu financiamento estatal, alcançado a *Staatsbibliothek zu Berlin*, o *Lateinamerika-Institut* e o Centro de Cultura Portuguesa e Brasileira de Hamburgo. No Pós-Guerra, H. J. Koellreuter contribuiria, ainda, como representante do *Goethe Institut* no Rio, assim como representante do *Goethe Institut* de Nova Delhi e de Tokyo.

De forma geral, a Pro Arte propôs um franco intercâmbio entre o Brasil e a Alemanha, defendendo, inclusive, a “brasilidade” artística. No entanto, não há qualquer traço de homogeneidade ou continuidade em seu discurso, dado as gravíssimas cisões internas que se desenvolveram na associação. Após o *Putsch*, um discurso muito frequente no que tange à música orquestral “erudita” destacava o papel da Alemanha como cultura mais antiga, em tutelar o Brasil, uma jovem nação, no aprendizado dos clássicos da música alemã. Isso explicita uma desarmonia estrutural nesse intercâmbio cultural, estabelecendo-se uma clara relação de poder que confere à Alemanha uma posição superior. Tais exemplos da música alemã, assim como da filosofia e literatura, eram usados como atrativos para seus cursos de línguas. Não é preciso pontuar que nas matérias impostas pela embaixada a superioridade cultural alemã é absoluta. Entretanto, se no departamento de música predominaram compositores clássicos alemães – ainda que houvesse um espaço notável para os jovens compositores brasileiros –, nas artes plásticas, variadas dicções do modernismo alemão buscavam sua própria matriz de “brasilidade”, distintas das investigações nacionais que surgiram desde a Semana de Arte Moderna de 1922. Ainda que por vezes pautada no exotismo tropical, vislumbrando um Brasil nativo, natural e profundo, em muitos casos tal “brasilidade” era próxima de temas caros ao modernismo nacional: a identidade do brasileiro negro, da “mulata”, do índio, as lendas, costumes e tradições populares, a luz tropical, a flora e a fauna, as diversas identidades do Brasil moderno ainda em construção. Dessa forma, a “brasilidade” imigrada põe-se em contato com a “brasilidade” modernista nacional¹⁶⁶.

A trajetória da Pro Arte como instituição autônoma teve seu fim em 1934, menos de três anos após sua fundação, com um *Putsch* orquestrado por representantes do partido nazista e da embaixada da Alemanha no Brasil. A associação permaneceu sob as novas diretrizes até a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo em 1942, quando é parcialmente fechada pelo Estado brasileiro, como tantas outras associações alemãs e teuto-brasileiras.

¹⁶⁶ LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Modernismo e nacionalismo: O jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha*. Tese de pós-doutorado defendida pela Fapesp-Unicamp, p. 158.

Contudo, por ser a Pro Arte oficialmente uma associação brasileira, a transição foi mais silenciosa e menos violenta do que as demais associações. Reaberta em 1950, já no Pós-Guerra, a Pro Arte, de certa forma, permaneceu ativa após seu fechamento em 1942 através da Associação Brasileira de Concertos (ABC). A ABC parece ter substituído quase mecanicamente a Pro Arte, com praticamente os mesmos sócios fundadores, programas musicais e uma logomarca extremamente similar (Figura 1). No entanto, a atividade da Pro Arte durante seus anos mais sombrios deve ser compreendida à luz das posições que artistas e sócios, e especialmente seus fundadores, tomaram no campo artístico nacional.

Figura 1 – Logotipos da ABC e da Pro Arte



Fonte: Arquivo do Centro Cultural FESO – Pro Arte, Teresópolis

Se pretendemos, aqui, compreender as relações que se estabeleceram entre a Pro Arte e o campo artístico carioca, em sua estreita margem de autonomia entre o nacionalismo brasileiro e alemão, devemos antes partir das trajetórias de seus fundadores, que tiveram impacto decisivo na inserção da associação na rede modernista nacional e em seus contatos com o institutos culturais nacionais e estrangeiros.

A fundação da Pro Arte dependeu amplamente da iniciativa de Theodor Heuberger, *marchand* de Munique, que veio ao Brasil pela primeira vez em 1924 com Elisabeth Gronau

(posteriormente Sra. Hees), sua secretária, logo após a imigração de seu irmão Ludwig, artista plástico. Em Munique, Heuberger trabalhou como funcionário do serviço de assistência social (*Reichstagsabgeordnete Wohlfahrtsamt*) no gabinete da vereadora (*Stadträtin*) Luise Kisselbach, reconhecida por sua atuação pelos mais pobres e pelos direitos das mulheres¹⁶⁷.

Impelido pelo desemprego e pela inflação sem precedentes, em 1923, Heuberger decidiu seguir sua vocação e vender obras de arte alemãs no exterior. No *Künstlerhaus* de Munique, Heuberger articula sua iniciativa, sendo auxiliado por Rosa Putz, filha do pintor Mueller-Landeck. A oportunidade de emigrar surgiu quando Navarro Costa, cônsul-geral do Brasil em Munique e fundador da AAB, convidou Heuberger, com apenas 26 anos de idade, para organizar a Exposição de Arte e Arte Aplicada Alemã de 1924 no Liceu de Artes e Ofícios. Heuberger impressionou o cônsul-geral por sua fluência em francês e por ser um “jovem adepto da escola *Bauhaus*”¹⁶⁸. Apesar de ser algo muito pouco apreendido pela crítica e pelo público brasileiro à época, fica claro, pela curadoria de Heuberger, que a exposição tinha por objetivo romper as fronteiras entre as “Belas Artes” e as artes aplicadas, de forma análoga às posições do *Deutscher Werkbund*¹⁶⁹ e do *Bauhaus* na Alemanha. Ao dispor no mesmo espaço pinturas, esculturas, xícaras de porcelana, brinquedos de madeira, entre outros objetos de uso cotidiano, de forma harmoniosa, Heuberger rompe como espaço privilegiado da “alta cultura”, do pedestal e da moldura e até dos museus, ao expor em clubes, galerias, lojas e espaços alugados. Tal curadoria meticulosa é novamente atestada nas posteriores exposições de artes gráficas e propaganda, temas que, à época, raramente eram dignos de exposição. Recém-chegado, Heuberger viu-se impressionado com o ambiente expositivo do *milieu* acadêmico carioca:

Eu quase desmaiei quando vi a exposição do Salão de 1924, na Escola de Belas Artes, com quadros em quatro filas... por isso eu organizei uma exposição em uma linha só! Foi uma beleza! Eles disseram: ‘Que coisa, a gente pode respirar, a gente pode ver um quadro diferente do outro, em vez de um quadro matar o outro!’¹⁷⁰

¹⁶⁷ THEODOR Heuberger. *DIR ZR 860*, Arquivo da Cidade de Munique, 12.10.70, n.p.

¹⁶⁸ LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Pro Arte: Uma experiência de centro cultural na década de 1930*. Relatório de bolsa de Pós-Doutorado, UNICAMP, novembro de 2007, p. 10.

¹⁶⁹ O *Deutscher Werkbund* surgiu da iniciativa de artistas e arquitetos, como H. Muthesius e H. van de Velde, assim como de políticos e industriais, e articulou esforços nos campos das artes, do artesanato e do design, aliando-os à indústria e ao empresariado, visando a uma coesão em seus objetivos e sua produção, alcançando uma verdadeira renovação nas artes e ofícios alemães.

¹⁷⁰ VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *O Salão de 1931 - Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984. p. 63 *apud*: VALLE, Arthur. Instalação nas Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1a. República. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011.

Dessa forma, as exposições de Heuberger também pretendiam romper com a organização amontoada de quadros, semelhantes ao antiquarianismo, aos gabinetes de curiosidades e às coleções principescas, típicas do séc. XIX europeu, mas que persistiam no âmbito acadêmico brasileiro. A pequena revolução museológica modernista de Heuberger levou a imprensa brasileira a referir-se ao evento como “exposição vazia”¹⁷¹.

Assim como para tantos imigrantes, a permanência regular de Heuberger no Brasil era uma questão fundamental para sua subsistência, e dependia do sucesso de seus negócios no Brasil. Fica claro o caráter comercial de suas primeiras exposições no Brasil: Heuberger sempre pretendia vender todas as peças trazidas, fosse através de vendas na exposições, vendas consignadas, leilões e até bingos, garantindo que nenhuma peça voltasse, o que envolveria custos extras. Para seu triunfo nas vendas, foi fundamental a isenção dos impostos aduaneiros, provavelmente conquistada por influência do cônsul Navarro Costa.

Tendo o privilégio de se aclimatar ao campo artístico nacional antes de emigrar, Heuberger imigrou definitivamente para o Brasil apenas em 1928, quando seus empreendimentos comerciais já estavam bastante consolidados. Acumulado capital no Brasil, tanto financeiro quanto social, Heuberger só conseguiu abrir seu próprio negócio estável, para além das exposições itinerantes pelo Brasil, muitos anos após fundar a Pro Arte: ele inaugurou a Galeria Heuberger (1936) e a Nova Galeria (1938) e, mais posteriormente, a loja de arte e decoração “Casa & Jardim”, com sucursal em São Paulo (1938) e nova sede em prédio projetado por Ernesto Becker (1943). É notável que Heuberger empreende seus mais ousados passos como empreendedor e *marchant* entre a deflagração da guerra na Europa e a declaração brasileira contra o Eixo. Após o *Putsch* sobre a Pro Arte, Heuberger busca maior autonomia em seus negócios, ao mesmo tempo em que se vale de seu capital social acumulado na comunidade teuto-brasileira¹⁷².

Segundo Aracy Amaral, talvez a Galeria Heuberger tenha sido umas das primeiras, senão a primeira, galeria particular a expor obras modernas ao público carioca e paulistano. De sua atuação em São Paulo, destaca-se o design de mobiliário projetado pelo arquiteto Bernard Rudofsky, austríaco que permaneceu por poucos anos em São Paulo. Rudofsky precedeu

¹⁷¹ AMARAL, Aracy. *Theodor Heuberger: A presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro, Das exposições do Deutscher Werkbund e dos expressionistas alemães nos anos 20 aos Festivais de Teresópolis (1950-1980)*. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Studio Nobel, 1982, p. 97-103.

¹⁷² *Idem*.

Lina Bo e Joaquim Tenreiro no design de móveis em escala industrial no Brasil, utilizando, inclusive, materiais nativos. A atuação de Rudofsky pela *Casa & Jardim* era absolutamente polímata: ele era encarregado do design e projeto dos móveis, da decoração da loja e até da programação visual e diagramação dos catálogos de produtos. Em 1941, Rudofsky foi premiado pelo desenho de seus móveis pelo *Museum of Modern Arts*, de Nova Iorque (MoMA), dentre concorrentes de dezessete países americanos. Na exposição *Organic Design* que se sucede, Rudofsky apresentou móveis feitos de juta, cânhamo e caroá, materiais tipicamente brasileiros. O prêmio conferiu-lhe a possibilidade de produzir seus móveis junto a uma loja de departamentos norte-americana, assim como uma passagem para os EUA, para onde ele reemigra¹⁷³.

Diferentemente das primeiras exposições de Heuberger no Brasil, de forma alguma podemos considerar que predominavam nas exposições da Pro Arte seus interesses comerciais. E se, por um lado, a Pro Arte tornou-se reduto da clientela de Heuberger e a importância da associação o tornou uma figura muito respeitada por uma certa elite artística carioca, por outro, habitavam na Pro Arte agentes, artistas, clientes e mecenas cujos interesses antagônicos deveriam ser conciliados. Ou seja, a falta de autonomia de Heuberger na Pro Arte cobrava seu preço¹⁷⁴.

Muito além de seu tino comercial, ou até mesmo de sua rara habilidade museológica da qual suas exposições são testemunhos, Heuberger era um grande mediador cultural. Desde 1924, as exposições de Heuberger alcançam o circuito paulista, em Santos, Campinas e São Paulo e, na década de 1930, sua colaboração com Warchavchik e Segall em eventos no Rio de Janeiro fortalece ainda mais o contato da Pro Arte com o CAM e com os modernistas de São Paulo, de forma geral. Mesmo antes da inauguração da *Casa & Jardim* em São Paulo, o trânsito entre artistas e exposições das duas metrópoles já era extremamente intenso e profícuo. Graças a ele, a Pro Arte pôde tecer uma verdadeira rede transatlântica de cooperação cultural que em alguma medida foi "sequestrada" pela política cultural nazista, mas também fora conquistada anteriormente em grande medida pelos esforços do próprio Heuberger, que reteve sua notoriedade e seus contatos¹⁷⁵.

¹⁷³ AMARAL. *Theodor Heuberger*, pp. 13-17.

¹⁷⁴ LACOMBE. *Modernismo e nacionalismo*, n.p.

¹⁷⁵ ATA 0007 à 00011. *Arquivo do centro cultural FESO – Pro Arte*, Teresópolis, n.p.

Como veremos em capítulos posteriores, ante a imposição de uma política cultural francamente nazista, a atuação de Heuberger na Pro Arte é ambígua: em parte resistiu, ocultando documentos que exporiam sócios judeus, em parte retirou-se – concentrando seus esforços nos seus negócios em São Paulo e delegando a diretoria a Maria Amélia Rezende Martins – e em parte colaborou, mudando radicalmente o perfil das obras de sua galeria de modo a atender a um público politicamente e artisticamente mais conservador. Contudo, Heuberger conta a seu favor o fato de ser considerado *persona non grata* pelo partido nazista no Brasil e por um certo grupo de artistas alemães conservadores e nacionalistas na Pro Arte. E mais: ainda que o *Putsch* tenha retirado sócios judeus e antinazistas dos quadros da Pro Arte, alguns permaneceram, o que não implica necessariamente em colaboracionismo, mas em resistência. No entanto, era sabido pelas altas instâncias da política cultural alemã, mesmo fora do Brasil, que a permanência de Heuberger era condição *sine qua non* para a continuidade das atividades da Pro Arte e para a expansão da influência nazista sobre o *Deutschtum* carioca. Assim, a permanência de Heuberger, mesmo que fora dos quadros diretivos, garantia uma continuidade simbólica na estrutura da instituição¹⁷⁶.

Interpretando Heuberger sob uma luz mais humana, mais subjetiva e pessoal, transparece um homem polido, muito bem relacionado, de aguda inteligência política, tino para os negócios e extremamente contemporizador em tempos politicamente extremados. Desde o Pós-Guerra até seu falecimento em 1987, Heuberger fez da Pro Arte a missão de sua vida de forma surpreendentemente desinteressada, sendo figura fundamental para a compreensão da conformação do campo artístico fluminense no século XX, como pretendemos demonstrar¹⁷⁷.

Retomando o contexto de fundação da Pro Arte, juntou-se à empreitada de Heuberger Maria Amélia de Rezende Martins e sua mãe Amélia Rezende Martins, figuras fundamentais para a compreensão da trajetória e inserção da associação nos círculos mais restritos da elite carioca. Maria Amélia Rezende Martins era bisneta de Estevão Ribeiro de Rezende, Marquês de Valença, e neta do Barão Geraldo Ribeiro de Souza Rezende, político conservador ligado à elite cafeeira de Campinas. Maria Amélia viria a ocupar diversas funções na Pro Arte, incluindo a direção, quando Heuberger tornou-se *persona non grata*, dedicando-se mais inten-

¹⁷⁶ DR. MUELLER, Der Kulturwar der Landesgruppe Brasilien der NSDAP. Erich Müller à Deutsche Akademie. Ata R57 2560, 24.11.1933, Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde, p. 3.

¹⁷⁷ ATA 0007 à 00011. Arquivo do centro cultural FESO – Pro Arte, Teresópolis.

samente ao departamento de música, organizando concertos e escrevendo artigos para a revista *Intercâmbio* sobre o tema¹⁷⁸.

Rezende Martins destacou-se ainda muito cedo no contexto cultural de Campinas, apresentando-se como pianista pelo menos desde 1917. Amélia Rezende Martins, a matriarca, publicou uma série de livros como historiadora, como seu *Compêndio de História do Brasil* (1918) e suas *Reflexões sobre o momento social* (1919), que tratam mais profundamente de seu pensamento político-social e de sua análise da conjuntura nacional, assim como obras de história universal e história da música¹⁷⁹. Nas colunas dos jornais, Amélia Rezende opunha-se fortemente ao maximalismo – ou bolchevismo – e ao anarquismo. Seus artigos têm sempre uma forte carga dramática, apelando à figura da criança, da mãe e às alegorias cristãs. Com sua escrita convoluta, dirigida claramente às senhoras fidalgas e ressaltando seu papel de mãe, Amélia denunciava a insania do comunismo e apontava o catolicismo e a caridade cristã como salvação¹⁸⁰.

Amélia Rezende escreveu a biografia do próprio pai, o Barão Geraldo Rezende, que recebeu apreciação crítica extremamente positiva de Gilberto Freyre, destacando o caráter sociológico da obra, escapando do relato meramente sentimental, mas que, no entanto, não se furtou ao caráter monumentalizador do passado familiar da obra:

O livro que a sra. Amélia de Rezende Martins acaba de publicar sobre a vida do seu pae – o commendador e depois Barão Geraldo de Rezende – se não é rigorosa de moderna técnica biográfica, dado o tom apologético em que a autora, por ternura de mulher e saudade de filha, as vezes se extrema, representa, por outro lado, um esforço inteligente no sentido da reconstrução da antiga vida patriarcal brasileira de fazenda na sua ultima phase – que foi paulista – e nos seus aspectos mais brilhantes. Esforço inteligente porque à illustre senhora não faltam aquellas qualidades intellectuaes de discernimento, de discriminação, de reflexão, sem as quaes o livro teria apenas interesse sentimental¹⁸¹.

Sendo mulheres da alta sociedade, Maria Amélia Rezende Martins e sua mãe investiram muito de seus capitais na empreitada do jovem alemão Heuberger. Para que a Pro Arte pudesse ser registrada como uma associação brasileira, fazia-se necessária uma sede própria. Além de oferecer um endereço, Maria Amélia Rezende Martins cedeu seu nome ofi-

¹⁷⁸ MARTINS, Amélia Rezende. *Barão Geraldo: um idealista realizador*. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger e Museu Histórico Nacional, 1949, p. 12

¹⁷⁹ ATA 0056 (1917-26). *Arquivo do Centro Cultural FESO – Pro Arte*, Teresópolis.

¹⁸⁰ MARTINS, Amélia Rezende Martins. *Reflexões Contemporâneas*. Rio de Janeiro: 1931, p. 54.

¹⁸¹ FREYRE, Gilberto. Uma biografia de interesse sociológico. *Correio da manhã*, 17 setembro de 1940. FREYRE, Gilberto. Ainda o livro de Dona Amélia. *Correio popular*, Campinas, 26 de setembro de 1940.

cialmente como fundadora, dado que uma associação brasileira não poderia ser registrada sob o nome de um estrangeiro. Tal fato é fundamental para compreender a atuação da Pro Arte como instituição nacional, em especial entre a intervenção nazista na associação em 1934 e a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo em 1942. Veremos posteriormente que Maria Amélia Rezende Martins foi o principal alvo das denúncias contra as atividades “quintacolonistas” da Pro Arte, livrando das acusações o imigrado alemão, como poder-se-ia esperar.

A função legitimadora que Rezende Martins exerceu durante a fundação da Pro Arte, empregando muito do capital simbólico e social seu e de sua família, ao inserir a Pro Arte na alta sociedade do Rio de Janeiro e de São Paulo, foi aproveitada com calculada astúcia pelas autoridades alemãs. Se, por um lado, Maria Amélia parece não estar diretamente envolvida com a transição que precedeu o *Putsch* sobre a Pro Arte – provavelmente por ser brasileira e por ser mulher –, por outro lado, sua atividade na associação não esmoreceu até seu fechamento, ao contrário de Heuberger e, principalmente, Petrus Sinzig. No Pós-Guerra, com re-fundação oficial da Pro Arte em 1950, e o falecimento de Sinzig em 1952 na Alemanha, Rezende Martins permaneceria ao lado de Heuberger como bastião da associação até sua morte em 1968¹⁸².

O pensamento católico e anticomunista de Amélia Rezende Martins encontraria respaldo em Petrus Sinzig, frei franciscano alemão¹⁸³. Sinzig, contudo, apesar de autor consagrado de uma obra anticomunista muito bem-sucedida *Tempestade - O Bolchevismo por dentro* (1931), fora também ferrenho crítico do nazismo, articulando o movimento *Freies Deutschland* (1942)¹⁸⁴, que uniu alemães e austríacos no Brasil contra o nazismo, prefaciando a obra proibida na Alemanha *Bolschewismus, Nazismus und Christentum* e publicando *O Nazismo sem Máscara: Fatos e Documentos* (1938), sob o pseudônimo de João Bauer Reis¹⁸⁵.

O uso de pseudônimo por Sinzig visava não apenas a evitar um mal-estar com alemães

¹⁸² ATA 0007 à 00011. *Arquivo do centro cultural FESO – Pro Arte*, Teresópolis.

¹⁸³ Nascido em Linz am Rhein em 1876, Sinzig ordenou-se franciscano aos 16 anos e estudou filosofia e teologia em Harreveld em Lichtenvoorde, Países Baixos. Emigrou para o Brasil em 1893, naturalizando-se brasileiro cinco anos depois, logo antes de tornar-se sacerdote.

¹⁸⁴ MÜHLEN, Patrik von. "Fluchtziel Lateinamerika". *Die deutsche Emigration 1933-1945. Politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*. Bonn: Verlag Neue Gesellschaft, 1988. p. 205.

¹⁸⁵ Apesar de seus muitos escritos antinazistas, aparentemente a única obra de Sinzig encontrada nos arquivos da censura alemã foi sua introdução ao livro *Christentum, Hitlerismus, Bolchewismus* de T. H. Tetens, publicado em Buenos Aires em 1937. In: *Ata R56V 69*. Bundesarchiv, Lichterfeld, Berlim.

imigrados afiliados ao partido nazista, mas principalmente driblar sanções e até ameaças de morte por parte do partido nazista no Rio de Janeiro.

Além de Sinzig, cujo anonimato não o protegeu, também foram monitoradas pelo *Kulturamt der AO* as denúncias feitas por franciscanos da Ação Católica no Sul do país ao jornal *Globo*, dirigido por Herbert Moses, de origem judaica, fundindo-se, assim, a imagem da Ação Católica ao complô judaico, comunista, maçônico e de propaganda norte-americana, que era praticamente onipresente no imaginário conspiratório nazista. Ainda, por anos, Sinzig manteve uma coluna no *Jornal do Brasil* na qual, além dos temas políticos e religiosos costumeiros, trazia notícias e atualidades sobre a situação da Alemanha.

Não obstante, a atuação política de Sinzig, durante e imediatamente após a Primeira Guerra, diverge amplamente de suas posições posteriores. A obra de Sinzig *Em plena guerra*, por exemplo, é um libelo abertamente antissemita. O discurso de Sinzig é prenhe de ódio contra o amalgama entre judaísmo, anticlericalismo e imprensa, mas imputa justamente aos judeus o ódio contra o clero:

O ódio dos judeus contra Jesus é um facto histórico, somente eles não querem torná-lo público" [...] "é o característico mais nacional do judaísmo"; "aproximando-se o cristianismo, os judeus ficam presos de uma raiva e de um ódio [...]" [...]

Os judeus ainda hoje são os filhos daquelles israelitas sensuais na antiga Palestina, "em cuja historia, por mais que nella remontemos, não escapamos nunca ao lodo que mancha o pé da lampada portadora da luz eterna" [...] "o judeu continua judeu seja como for. Qualquer assimilação é apenas exterior" [...] São eles - haja vista seu ódio a Christo - quem calumniam o clero de todos os modos, para desviarem de si a atenção publica.

Sinzig ainda ataca a imprensa, aderindo-a à figura do "eterno judeu":

[...] Todas as grandes agências telegráficas, fonte de imprensa, que transmittem as noticias que lhes convém aos nossos diários, estão nas mãos de judeus." [Segue citando nominalmente todas as agencias de noticiais da Europa, dos EUA e do Brasil que, segundo ele, eram propriedades de judeus.]

A imprensa, que hoje domina, merece levar em sua bandeira e em seu brasão o que mais caracteriza: o abutre. Tem cheiro de cadáveres. Tem cheiro de sangue. Que os judeus trabalhem nos bancos e nas empresas comerciaes, mas que não continuem a dominar a alma do povo. Arranquem-lhe a máscara de amigos e de pontífices da verdade, e mostrem-n'os em sua nudez de caça-nickeis!"

A imprensa, na mão dos judeus, não e a luz dos povos, nem o amparo dos fracos: é um simples negocio com meios lícitos e ilícitos; é uma bajulação aos instintos baixos com fim de ganhar. [...]¹⁸⁶

Apesar de francamente antissemita, a grande "cruzada" de Sinzig foi pelo que ele chamava de "boa imprensa". Em sua campanha pela "Boa Imprensa", Sinzig fundou inicialmente a revista *Cruzeiro do Sul* (1902), em Santa Catarina, redigiu e dirigiu a revista *Vozes de*

¹⁸⁶ SINZIG, Pedro. *Em plena guerra*: Scenas da actualidade. Petrópolis: Typographia das Vozes de Petrópolis, 1º e 2º milheiro, 1912, pp. 68-72.

Petrópolis e fundou a editora e gráfica *Centro da Boa Imprensa* (1910). O ápice de sua campanha seria fundar um *Diário Católico* no Rio de Janeiro, empreitada essa malsucedida, apesar de enorme esforço empreendido por ele no 1º Congresso Nacional dos Jornalistas Católicos. Concentrou-se, também, no trabalho de censura, ou indexação, de “boas obras” para o público católico em sua obra, *Através dos Romances*, reeditadas diversas vezes. Nesse front, teceu ferozes ataques à imprensa anticlerical, especialmente a blague de cartunistas, aos quais dedicou a obras *A Caricatura na Imprensa Brasileira*, além de manter os ataques à conspiração de uma “imprensa judaica”.

Os romances políticos de Sinzig também tinham clara função propagandística. As capas das obras *Guerra!!!* e *Tempestades*, apontam ao caráter popular desses “romances leves”. Se uma capa tem dicção *Art Nouveau* e a outra expressionista, ambas convergem na dramaticidade [Figuras 2 e 3]. A primeira representa a alegoria da morte ou da própria guerra, como um esqueleto em vestes femininas, carregando um coração ensanguentado e uma cabeça decepada em pleno campo de batalha. A segunda representa uma mulher claramente desolada, em uma paisagem sombria, ladeada por uma árvore ressequida e um relâmpago que cruza o céu. Ambas as obras apelam para o romance de ficção para informar o leitor acerca de fatos históricos reais, pelo menos segundo a perspectiva do autor, como a Grande Guerra e a Revolução Russa. Os relatos de guerra efetivamente não-romanceados eram reservados às colunas de Sinzig em periódicos, como *O Jornal*, e à obra *O nazismo sem máscara*¹⁸⁷.

Após o falecimento de Sinzig, uma obra coletou inúmeros necrológios de figuras eminentes, tanto dentre autoridades eclesiásticas, como dentre figuras das elites cariocas. Dentre eles, coube a Alceu Amoroso Lima¹⁸⁸ tratar da atuação de Sinzig como escritor. Fortuitamente, a análise de Amoroso Lima não segue o locus próprio dos necrológios e coloca a vocação de Sinzig às letras de forma dura, mas ponderada:

Para um franciscano de vocação tão prematura e tão persistente como foi a de Frei Pedro Sinzig, a escrita é sempre uma atividade acidental. Não foi, portanto, Frei Pedro um escritor de vocação. Foi um franciscano de vocação, que escreveu apenas para servir à sua vocação religiosa. O escritor, portanto, em sua vida, ocupa um posto secundário. Inferior, mesmo, ao do músico. Mas nem por isso se deve passar em silêncio um aspecto de sua personalidade que se traduziu por numerosos volumes

¹⁸⁷ PAIVA, Aparecida. *A voz do veto: a censura católica à leitura de romances*. Belo Horizonte: Autêntica, 1997, p. 31-55.

¹⁸⁸ Alceu Amoroso Lima (1893-1983), escritor modernista, imortal da Academia Brasileira de Letras, que adotou o pseudônimo de Tristão de Ataíde, líder da renovação católica no Brasil, membro fundador da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, representante brasileiro no Concílio Vaticano II.

publicados, onde teve ocasião de exprimir o seu pensamento (...). “Não era um pensador, um filósofo, ou um escritor sutil e original¹⁸⁹”

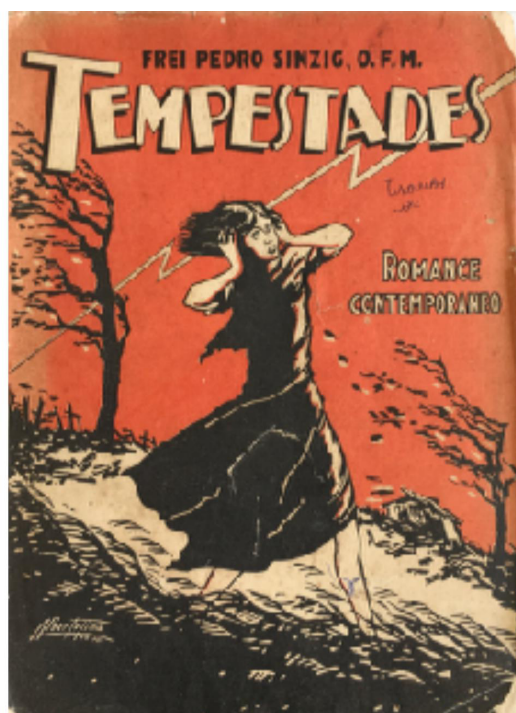
Os pensamentos político e religioso, católico, de Sinzig e Amoroso Lima contrastavam tanto que, por anos, foram desafetos um do outro. Durante a primeira guerra, ambos divergiram quanto aos lados tomados. Quando jovem, Alceu via Sinzig como um “agente do pangermanismo” envolvido nas “vestes da religião”. Encarava o “kaiserismo” e a valorização da cultura alemã de Sinzig como “expressão antipática” do imperialismo e do nacionalismo alemão. Durante a segunda guerra, Amoroso Lima relata uma mudança na atuação de Sinzig que “teve a lucidez e a coragem de não confundir a Alemanha com o hitlerismo”, uma atitude que ele considera louvável para um alemão e, à época, até para um não-alemão.

Além de seu intenso engajamento político, Sinzig atuou muito intensamente no campo da música orquestral – compondo, regendo, ensinando etc. – e da literatura, publicando dezenas de obras pela Editora Vozes¹⁹⁰. Compôs e dirigiu mais de setenta peças musicais, dentre elas 14 missas, seis ladainhas, quatro marchas processionais, peças folclóricas e a ópera *Frei Antônio*, para o quatrocentenário de São Paulo em 1954. Ironicamente, sua obra musical mais famosa e popular foi a tradução da canção natalina alemã *Stille Nacht* (c.1912). Sinzig foi também diretor e professor da Escola de Música Sacra, pertenceu à Academia Brasileira de Música, à época presidida por Villa-Lobos, regeu concertos sinfônicos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, editou um dicionário musical e criou a revista *Música Sacra* (1941-52), o que o coloca no centro de uma certa elite do campo musical carioca.

¹⁸⁹ BEUTTENMÜLLER, Leonilda Linhares. *Frei Pedro Sinzig O.F.M.* Petrópolis: Editora Vozes, 1955, p. 101.

¹⁹⁰ Como Max Fleiuss, presidente teuto-brasileiro da Pro Arte após o *Putsch*, Sinzig foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Junto a Amélia Rezende Martins, fundou a Cultura Artística, em 1933, ligada à Ação Social Brasileira. Sinzig foi um dos fundadores do Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1920 e pela Pro Arte, junto a H. J. Koellreutter, lecionou no Curso Internacional de Férias em Teresópolis e apoiou a Escola Livre de Música em São Paulo.

Figura 2 – Capa de *Tempestades* do Frei Pedro Sinzig



Fonte: SINZIG, Frei Pedro. *Tempestades: o bolchevismo por dentro, romance contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1931.

Figura 3 – Capa de *Guerra!!!*, Pedro Sinzig



Fonte: SINZIG, Frei Pedro. *Guerra!!! Quadro da actualidade*. Petrópolis: Vozes, 1915.

Ao longo de sua vida, Sinzig produziu mais 50 obras, que abarcam do romance à musicologia, da política à religião, dentre elas sua autobiografia *Reminiscências de um Frade* (na Alemanha, *Mönch und Welt: Erinnerungen eines rheinischen Franziskaners in Brasilien*, de 1925), cuja segunda edição alemã recebeu o curioso título *Lebendig begraben?*¹⁹¹. De certa forma, Sinzig também precedeu a atuação cultural de Heuberger como curador, organizando a Exposição de Arte Sacra Alemã (1923), por ocasião do centenário da Independência no Brasil, e a Exposição Antoniana, em homenagem ao sétimo centenário de morte do santo franciscano¹⁹².

Quando a Pro Arte sofreu o *Putsch* em 1934, Sinzig foi o principal agente de conciliação entre as partes, tem em vista garantir a continuidade das atividades culturais da associação, mesmo sob diretrizes nazistas. Tal complexo mosaico de ideários políticos dos fundadores e sócios da Pro Arte tornar-se-ia ainda mais evidente após o *Putsch* – o qual representantes nazistas chamaram simplesmente de “cooperação” (*Zusammenarbeit*) –, demonstrando diversas posições possíveis entre o alto grau de polarização política que preexistia na sociedade brasileira da Era Vargas.

Ao se investigar os precedentes da Pro Arte através de seus fundadores, fica patente a diversidade de suas trajetórias e de seus perfis sociais e políticos - algo que, como veremos se estende aos artistas que à Pro Arte se associaram. A compreensão de tais perfis, além de revelador da filiação artística, política e social da Pro Arte, será fundamental para a análise do contexto do *Putsch* sobre a associação, e da retomada de suas atividades no período do Pós-Guerra.

4.2 DOS MANIFESTOS ÀS EXPOSIÇÕES

Introduzidos os precedentes da Pro Arte através de seus fundadores, cabe analisar as posições relativas que Pro Arte e seus associados ocuparam no contexto cultural do Rio de Janeiro da Era Vargas - destacando-se suas primeiras exposições como primeiras manifesta-

¹⁹¹ Algumas de suas obras são: *Em Plena Guerra* (1912), *Pela mão de uma Menina* (1913), *Através dos Romanes* (1928), *A Caricatura na Imprensa Brasileira, Pelo Brasil e pela Fé, Frei Fabiano de Cristo, Tempestades, Os nossos Escritores, O Nazismo sem Máscara* (1938), *Frei Rogério Neuhaus, O Zepelim e o cão de casa, O mês de maio e a Folhinha, De automóvel para o céu e Reminiscências de um frade*.

¹⁹² RINKE, Stefan. *Der letzte freie Kontinent: Deutsche Lateinamerikapolitik im Zeichen transnationaler Beziehungen, 1918-1933*, 2 Teilbände. Stuttgart: Heinz, 1996, pp. 484-485.

ções da associação no campo artísticos carioca. Ainda que a Pro Arte tenha se fundado coletivamente, associando artistas brasileiros e imigrados, assim como "amigos" das artes alemãs, vimos que nesse contexto destacou-se claramente a participação do frei Petrus Sinzig, de Maria Amélia Rezende Martins e principalmente de Theodor Heuberger na empreitada. Contudo, se Sinzig e Rezende Martins foram importantes para o desenvolvimento das atividades musicais da associação, Heuberger foi fundamental para as exposições de Artes Plásticas e Decorativas na Pro Arte. E, mesmo que os Salões da Pro Arte (1931-1934) representassem a autonomização de seus artistas associados, as atividades da associação partiram do ímpeto das exposições anteriores de Heuberger, organizadas no Rio de Janeiro desde 1924.

Os primeiros eventos de Heuberger no Rio de Janeiro foram realizados no Liceu de Artes e Ofícios, na Avenida Central, de 13 de setembro a 25 de outubro 1924. O Liceu era um dos mais nobres espaços expositivos do Rio de Janeiro, com mais de cinco mil metros quadrados de área, sugerindo que Navarro Costa colocou Heuberger no epicentro da elite artística acadêmica carioca. Dentre os quadros e esculturas, muitos objetos de uso foram expostos juntos com as obras de arte: brinquedos de madeira *Fröbel*, feitos pelo irmão de Theodor Heuberger, tecidos, peças de cerâmica, conjuntos de porcelana, peças de adoração religiosa, guarda-chuvas, cadeiras, livros: uma miríade de objetos.

A recepção da exposição no Rio, assim como das seguintes, foi, de forma geral, positiva, mas muito conservadora e raramente atentou-se para a proposta realmente inovadora de Heuberger – de expor obras de arte e utensílios domésticos lado-a-lado¹⁹³. Além de ter sido noticiada de forma abrangente pelo noticiário local, incluindo os periódicos da comunidade alemã, como o *Tageblatt für Brasilien*, o evento foi divulgado internacionalmente pelo *Baye-rischen Kunstgewerbeverein*, que esteve envolvida na organização do acervo exposto.

Em São Paulo, o evento ocorreu em endereço muito mais simples e austero, de 22 de novembro de 1924 a 3 de janeiro de 1925, organizado meses após a Revolta Paulista de

¹⁹³ LACOMBE. *Modernismo e nacionalismo*, n.p.

1924¹⁹⁴. O espaço expositivo bastante estreito e alongado, similar a muitas lojas do centro de São Paulo, exigiu de Heuberger todo seu esmero como curador. Seu arquivo pessoal, meticulosamente organizado, guarda a planta que ele desenhou para a exposição, como fizera para muitas outras, detalhando medidas e elementos arquitetônicos e definindo lugares precisos para as obras¹⁹⁵. Ainda em 1925, mais exposições ocorreram no estado de São Paulo, em Campinas, por exemplo (provavelmente a partir do contato com Maria Amélia Rezende Martins), em Santos e, posteriormente, em Petrópolis, novamente no Rio de Janeiro.

Após as exposições iniciais, ocorridas nos meses da virada entre 1924-1925, Heuberger lançou cinco outras exposições especiais, entre 1925 e 1926, cujos temas variavam, mas, inevitavelmente, gravitavam entre as diversas artes, da arte aplicada e da arte gráfica alemã. Somente em 1926 foram realizadas seis exposições, incluindo uma Exposição Geral e outra Especial de Natal, cujo apelo comercial, é claro, contava com um Papai Noel fantasiado para o evento.

O sucesso comercial e crítico da Exposição Alemã a fez expandir do Rio de Janeiro e São Paulo, para Campinas e Santos, somando-se, então, pelo menos cinco outras exposições entre 1925 e 1926. Curiosamente, essas exposições, em um primeiro momento, não contavam sequer com o conhecimento da legação alemã no Brasil, sendo uma empreitada viabilizada por Navarro Costa, fundador da AAB, reconhecido pintor, ainda que amador, e respaldada pela Academia de Belas Artes, que conseguira isenção de tarifas alfandegárias para as obras vindas da Alemanha¹⁹⁶.

Se as exposições tinham inicialmente uma dicção muito distante do modernismo, há que se considerar que as obras eram selecionadas em Munique pessoalmente por Navarro Costa. O caráter “conservador” das obras, no entanto, sequer foi objeto da crítica brasileira,

¹⁹⁴ A Revolta Paulista de 1924 foi o maior conflito bélico da cidade de São Paulo, e a segunda revolta tenentista no Brasil, após a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana. O evento teve início na madrugada de 5 de julho e terminou em 28 de julho de 1924, após um longo bombardeio da cidade, no qual diversos prédios e casas foram destruídos, principalmente em áreas periféricas operárias. A revolta foi motivada pelo descontentamento dos militares com a crise econômica e a concentração de poder nas mãos de políticos de São Paulo e Minas Gerais, tendo objetivos semelhantes aos da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana no Rio de Janeiro - voto secreto, fim da corrupção e destituição do presidente e reforma no ensino público. A revolta contou com a participação de cerca de mil militares e durante a revolta aproximadamente 300 mil paulistanos deixaram a cidade, em busca de proteção no interior do estado. Com o fim da revolta, muitos militares revoltosos foram presos, mortos ou feridos, enquanto outros rumaram ao Sul do país, alguns deles se rearticulando na Coluna Prestes. - COHEN, Ilka Stern. *Bombas sobre São Paulo, A Revolução de 1924*, Editora Unesp, 2006.

¹⁹⁵ *Ata 1924-25*. Teresópolis: Arquivo do Centro Cultural FESO - Pro Arte, n.p.

¹⁹⁶ *DIÁRIO Oficial*, nº. 16939, 7 de agosto de 1929, seção 1, p. 17.

sendo algo até mesmo louvado, diga-se de passagem. Ainda, a crítica referia-se a Heuberger sempre como artista ou crítico de arte, nunca como *marchand*, encobrendo o patente interesse comercial de Heuberger nas exposições, nas quais as obras eram vendidas, leiloadas e até mesmo rifadas. O sucesso financeiro desses eventos foi decisivo para a permanência definitiva de Heuberger no Brasil após 1928, levando-o a inaugurar uma galeria com seu nome, no endereço que posteriormente receberia a sede da Pro Arte. O caráter comercial e o ambiente acadêmico dessas exposições alemãs foram um passo fundamental para a inserção de Heuberger no campo artístico nacional, como uma aclimatação à clientela, à crítica e ao gosto de seu público¹⁹⁷.

A autonomia financeira e curatorial de Heuberger torna-se mais patente na Exposição de Arte Alemã, de 1928, e na Exposição de Arte Gráfica Alemã, de 1930, que denotam claramente sua afinidade com vertentes modernistas de diversas dicções, apostando especialmente no expressionismo alemão. O investimento de Heuberger no modernismo é, além de uma afinidade pessoal, um risco corrido a partir de sua estabilidade financeira rapidamente alcançada nas primeiras exposições e do estabelecimento definitivo de Heuberger no Rio de Janeiro. Entre as obras selecionadas, gravuras de Käthe Kollwitz¹⁹⁸, aquarelas de Max Pechstein¹⁹⁹, aquarelas e águas fortes de Otto Dix²⁰⁰, e obras de Lyonel Feininger, Johannes Itten – ambos professores do *Bauhaus* –, Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Erich Heckel, entre outros²⁰¹. Todos esses nomes, se citados sem maior explanação, não nos remetem ao caráter contestatório

¹⁹⁷ LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 346.

¹⁹⁸ Käthe Kollwitz (1867-1945) foi uma pintora, gravurista e escultora cuja obra expressionista se dedicou às mazelas da guerra, da fome e da pobreza dos trabalhadores. Aproximou-se do pensamento socialista e até comunista. Integrou o *Arbeitsrat für Kunst* (às vezes traduzido como “soviete das artes”), e sempre foi pacifista. Ao contrário da maioria dos artistas que sofreram com a perseguição nazista, Kollwitz permaneceu na Alemanha, o que teve severo impacto em sua vida pessoal.

¹⁹⁹ Max Pechstein (1881-1955) foi um pintor e gravurista alemão, membro do grupo expressionista *Die Brücke* em 1906. Pechstein teve 16 de suas obras expostas na exposição *Entartete Kunst*, em 1937. 326 de suas obras foram retiradas dos museus alemães e ele perdeu seu cargo de professor na Academia de Berlim.

²⁰⁰ Otto Dix (1891-1969) foi um grande nome da Nova Objetividade, assim como do Dadaísmo alemão, juntamente com George Grosz. Retratou em suas pinturas a sociedade alemã após a Primeira Guerra Mundial, marcada por soldados mutilados e pelas primeiras movimentações da extrema direita. Teve sua obra exposta como Arte Degenerada e foi destituído de seu cargo na Academia de Dresden. Permaneceu na Alemanha durante a Segunda Guerra, sendo acusado de conspiração. Atuou na linha de frente da guerra, onde foi capturado por forças francesas.

²⁰¹ CATÁLOGO da Exposição de Artes Gráficas Alemãs de 1930. *Ata 0005*. Teresópolis: Arquivo Centro Cultural FESO – Pro Arte.

de suas obras no contexto artístico alemão. Contudo, nos anos seguintes, muitos desses artistas seriam execrados pelo partido nazista e figuraram, posteriormente, na exposição *Entartete Kunst* de 1937²⁰².

A exposição de 1928 marca, também, uma maior aproximação de Heuberger da rede modernista alemã, pois, a partir de então, ele torna-se representante da *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* e, posteriormente, do *Deutscher Werkbund*, com auxílio do enviado alemão no Brasil Hubert Knipping.

Além de sua filiação com instituições alemãs, Heuberger teceu nesse mesmo ano contatos relevantes com modernistas paulistanos. Celebrando os quatrocentos anos de falecimento Albrecht Dürer, artista renascentista alemão, Heuberger organizou uma exposição em 1928 que contou com convidados como Mário de Andrade e palestrantes como Afonso D'Escragnole Taunay²⁰³, diretor do Museu do Ipiranga, Menotti del Picchia²⁰⁴ e Quirino da Silva, organizador dos Salões de Maio em São Paulo, membro da Sociedade Brasileira de Belas Artes e posteriormente sócio da Pro Arte. A Exposição de Dürer foi organizada sem contar com a cooperação de instituições da Alemanha - como ocorrera com as primeiras exposições de Heuberger no Brasil. As 147 gravuras de Dürer expostas encontravam-se no Arquivo da Biblioteca Nacional por mais de um século, trazidas pela Coroa Portuguesa ao se mudar para o Rio de Janeiro - não eram provenientes da Alemanha, como poderia se pensar²⁰⁵.

Além da Exposição de Dürer, no catálogo de uma das Exposições Alemãs, Olívia Guedes Penteado²⁰⁶, notória patrocinadora do modernismo paulistano, figura no comitê de

²⁰² A exposição foi um grande sucesso de público e visava a denunciar como o modernismo degenerava a *Kultur* alemã, representando as formas humanas deformadas, de aspectos doentios, sub-humanos. In: AUSSTELLUNGSFÜHRER. *Entartete Kunst*. München-Berlin, 1937, König, Köln.

²⁰³ Afonso D'Escragnole Taunay (1876-1958) formou-se em engenharia civil, mas sempre atuou no campo cultural. Seu pai, visconde de Taunay, foi presidente da província de Santa Catarina. Afonso Taunay foi diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945, professor da Universidade de São Paulo, reorganizou a biblioteca e o arquivo do Ministério das Relações Exteriores em 1930 e atuou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

²⁰⁴ Menotti del Picchia (1892-1988) foi um polímata das letras que ocupou cargos políticos. Foi também um ativo participante da Semana de 1922, envolvido na criação do Movimento Verdameleto, diretor do Grupo Anta e eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1943.

²⁰⁵ VIANNA NETO, Liszt. Mário de Andrade e o modernismo alemão no Brasil. pp. 100-107. In: VIII ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA, 13 a 17 de maio de 2019, UFMG, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2019.

²⁰⁶ Olívia Guedes Penteado (1872-1934) foi uma importante articuladora do modernismo paulistano. Nascida em Campinas e de origem aristocrática, sendo filha de José Guedes de Sousa, Barão de Pirapitingui, Guedes Penteado organizou importantes eventos modernistas das mais distintas naturezas: pavilhões, tertúlias, viagens, clubes etc.

honra – uma posição no mais das vezes simbólica, mas que sugere sua contribuição para a realização do evento em São Paulo. Também colaborador das Exposições Alemãs de 1928 foi Mário de Andrade, que emprestou gravuras de George Grosz de sua coleção para Heuberger, um significativo voto de confiança do literato no empreendimento do jovem marchand. Tais movimentações entre modernistas paulistanos e alemães foi internacionalmente divulgada pela revista *Deutscher Werkbund*, de setembro de 1929²⁰⁷.

As relações de Heuberger com o modernismo paulistano se estreitam ainda mais após a fundação da Pro Arte. Na inauguração da Primeira Casa Modernista do Rio de Janeiro, projetada para a família Nordschild por Gregori Warchavchik em 1931, objetos importados e obras de arte da Galeria Heuberger compuseram a decoração. Isso é algo notável, já que a Primeira Casa Modernista de São Paulo foi decorada por John Graz com pinturas de Tarsila do Amaral e Lasar Segall, compondo uma integração entre arquitetura, decoração, arte e paisagismo no espaço modernista, o que, no âmbito do modernismo alemão, poder-se-ia chamar de *Gesamtkunstwerk*²⁰⁸.

Contando com a ilustre presença do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, a inauguração da Casa Modernista do Rio foi um evento basal para a formação do modernismo carioca, aproximando Warchavchik a Lúcio Costa, surgindo uma breve sociedade entre eles. Finalmente, devemos lembrar que a primeira exposição de Lasar Segall, concunhado de Warchavchik, após seu retorno da França, ocorreu através da Pro Arte no Rio de Janeiro. Tais laços tramados muito cedo entre a Pro Arte e o modernismo paulistano prenunciaram a expansão da associação por outras cidades e regiões do país²⁰⁹.

O contato entre Heuberger, Segall e Warchavchik reverteu-se na proximidade entre o SPAM e a Pro Arte, que recebeu cerca de 100 obras de pintura, escultura e arquitetura e, em troca, o SPAM ofereceu a “Quinzena da Pro Arte”, que abrangeu exposições, conferências, concertos e teatro. Além da proximidade entre a Pro Arte e o SPAM, também o CAM tramou laços estreitos com a associação. A Pro Arte recebeu uma exposição dedicada exclusivamente ao grupo e, ainda, os sócios de ambos os grupos poderiam usar livremente as instalações mú-

²⁰⁷ CATÁLOGO DA Exposição Alemã de 1928. *Atas 0005*. Arquivo do centro cultural FESO – Pro Arte, Teresópolis.

²⁰⁸ LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, pp. 276-278.

²⁰⁹ *Idem*.

tuas, em São Paulo ou no Rio de Janeiro²¹⁰. Essa relação *quid pro quo* entre Pro Arte e CAM parecem ter sido regulares durante a década de 1930, como o jantar de honra a Heuberger e a exibição de sua coleção gráfica no CAM deixam testemunho.

Os eventos que provavelmente mais conferiram prestígio a Heuberger – através da imprensa e entre a diplomacia brasileira e alemã – foram suas “Exposições Alemãs dos Livros e Artes Gráficas”. Essas Exposições circularam pelo Brasil como as outras, mas sua passagem pela Argentina representa o ápice da atividade de Heuberger como mediador cultural da Alemanha. Prestigiada em sua inauguração no *Pabellón Argentino* pelo presidente da república José Félix Uriburu, assim como no Uruguai pelo presidente Gabriel Terra, a exposição envolveu diversas associações alemãs como o *Börsenverein der Deutschen Buchhändler* e a *Deutsche Bücherei*²¹¹. A seleção gráfica ficou a cargo do professor de História da Arte pela Universidade de Freiburg, Alfred Kuhn²¹², e dos artistas Karl Hofer²¹³ e, curiosamente, o dadaísta George Grosz²¹⁴. À época, Heuberger já era próximo de instituições alemãs, que lhe conferiam legitimidade, como a Associação de Propaganda da Cultura Alemã na América do Sul, sendo ele representante da Sociedade Geral de Artistas da Alemanha e da Sociedade Maior de Arquitetura e Artes Aplicadas, o que sinaliza também sua aproximação mais estreita com a diplomacia e a política cultural alemã no Brasil, que se ausentara inicialmente.

Essas Exposições Alemãs do Livro foram eventos de alta complexidade, mesmo para os padrões atuais e, certamente, envolveram diversos atores e muitos recursos. Ela contou com manuscritos do séc. XIII, com alfarrábios góticos, com os primeiros livros europeus im-

²¹⁰ ZUSAMMENARBEIT mit anderen Vereinungen. *Pro Arte Jahrbuchbericht 1932*. p. 23.

²¹¹ La exposición alemana de libros e artes gráficas. *La Literatura Argentina*. Ano 3, nº. 34, junho de 1931. In: Ata 0080. Arquivo do Centro Cultural FESO - Pro Arte, Teresópolis.

²¹² Alfred Kuhn publicou introduções às obras de diversos artistas como Käthe Kollwitz (1921), Emy Roeder (1921), Anselm Feuerbach (1922), Asmus Carstens (1924), à obra *Max Liebermann. Gedanken und Bilder* (1924), e dedicou uma obra inteira à arte de Lovis Corinth. Atuou nas exposições no Brasil e na América Latina através do *Leipziger Börsenverein der Deutschen Buchhändler* Escreveu também sobre a arquitetura moderna de sua época (1923), elogiando a objetividade da *Novembergruppe* e criticando o Expressionismo de Bruno Taut, cujo irmão, Max Taut, foi objetivo de uma monografia de Alfred Kuhn em 1932.

²¹³ Artista expressionista, Hofer teve oito trabalhos listados “degenerados” pela Exposição do partido nazista. Abertamente antinazista desde 1933, Hofer publicou artigo em jornais, sendo difamado como liberal-judeu-marxista. Seu ostracismo definitivo deu-se por sua esposa ser considerada de descendência judia.

²¹⁴ George Grosz destacou-se como uma das figuras mais notáveis do movimento dadaísta de Berlim, entre 1917 e 1920. Foi também um dos principais expoentes da Nova Objectividade, juntamente com Max Beckmann e Otto Dix, sendo crítico da situação política e social da Alemanha durante a República de Weimar. Militante do Partido Comunista Alemão, emigrou para os Estados Unidos, em 1932, antevendo a ascensão ao poder do nazismo. Naturalizou-se norte-americano em 1938, voltando apenas a Berlim Leste, pouco antes de falecer.

pressos, coetâneos a Gutemberg, com várias xilogravuras, litogravuras de águas-fortes, incluindo algumas de Albrecht Dürer. Dividida no total de 21 seções, abrangia amplamente livros, artes gráficas e arte em geral. A curadoria artística, foi organizada pelo representante da Academia de Belas Artes Alemã, Max Liebermann, e por George Grosz.

Em São Paulo, a exposição atraiu a atenção, e os elogios, de Mário de Andrade que, no entanto, fez questão de denotar preeminência dos gravadores franceses:

[...][Constatai o] progresso e estado formidável de perfeição em que estão as artes gráficas na Alemanha [demonstrando] a riqueza, a probidade e a força da literatura científica alemã.

[Sobre as gravuras e edições de luxo, comparadas aos livros científicos] Confesso que aí já a superioridade alemã é mais discutível. Já não estamos mais na forçura subterrânea dos alicerces, já não é mais o domínio das leis astronômicas. é o trabalho das estrelas agora, e nisso os franceses vencem brilhantemente.

[...] como ilustradores, apesar dum Slevogt [Slewgt], dum Orlik, que são incontavelmente dois mestres da ilustração livresca, e de George Grosz que é um gênio, a França internacionalizada apresenta uma riqueza, uma força criadora que põe, não apenas a Alemanha, mas o mundo inteiro num chinelo, como os alias admiráveis xilógrafos ingleses inclusive²¹⁵.

Além da crítica ao evento, Mário de Andrade colaboraria com a Pro Arte em uma palestra sobre folclore e musicologia brasileira.

A mesma “Exposição Alemã dos Livros e Artes Gráficas” ocorreu na Biblioteca Nacional em 1930 e contou, além de vários representantes de Estado, com figuras centrais da ENBA e de Roquete Pinto como diretor do Museu Nacional²¹⁶. O evento teve, ainda, Olívia Guedes Penteado e Carlos Chagas no comitê de honra.

Por volta de 1931, os eventos e exposições já demonstram como a rede de sociabilidade imigrada da Pro Arte encontrava-se consideravelmente conformada. A Exposição Antoniana – desvinculada da Pro Arte, mas organizada por Sinzig em 1931 pelo sétimo centenário de morte do santo – contou com a contribuição de associados à Pro Arte, com destaque para os arquitetos, geralmente excluídos das exposições. Além de comemorar o sétimo centenário, a exposição pretendia levantar fundos para fundar um jornal católico no Rio de Janeiro – a grande “cruzada” de Sinzig em Teresópolis. Entre os expositores, artistas como

²¹⁵ *Diário Nacional*, 21 de setembro de 1930, *apud*. AMARAL, Aracy. *Theodor Heuberger: A presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro, Das exposições do Deutscher Werkbund e dos expressionistas alemães nos anos 20 aos Festivais de Teresópolis (1950-1980)*. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Studio Nobel, 1982, p. 97-103.

²¹⁶ EXPOSIÇÃO Alemã do Livro e das Artes Gráficas Alemãs. *Revista da Semana*, 14 de junho 1930. In: *Ata 0005 (1930)*. Arquivo do Centro Cultural FESO - Pro Arte, Teresópolis.

Max Grossmann, que expõe duas esculturas²¹⁷, Hans Nöbauer²¹⁸, Arnaldo Gladosch²¹⁹, com um projeto de igreja de Santo Antônio em estilo moderno para uma comunidade de poucos recursos e, curiosamente, R. Riedlinger, próspero empreiteiro²²⁰.

A Pro Arte representou o *Deutscher Werkbund*, tendo seus eventos publicados pela revista da associação alemã, assim como veiculando obras e ideias do *Deutscher Werkbund* em eventos no Brasil. Por conta da representação do *Deutscher Werkbund*, o 5º Salão de Artistas Brasileiros de 1933 trataria extensamente da associação em seu catálogo, assim como seria referida em artigos da revista *Intercâmbio*. Com a intervenção da embaixada nos assuntos da Pro Arte, a associação desenvolveu laços estreitos com o *Deutsche Akademie München*, veiculando todo tipo de evento organizado por ela na revista *Intercâmbio*.

A proximidade com o *Deutscher Werkbund* ficou ainda mais clara na Exposição de Cartazes, na qual a Pro Arte expôs obras de Design Gráfico, abrangendo um escopo para muito além das Belas Artes. O evento contou com obras de Hans Reyersbach, Américo (Érico) Rosenberg, Gerhart Orthof, Niel, Kohout, além do *Deutscher Werkbund*. Trata-se de um objeto expositivo bastante avançado para época, integrando matrizes artísticas de vanguarda, como o Construtivismo e Expressionismo [Figuras 4 e 5].

²¹⁷ Grossmann expôs as esculturas *Sermão aos peixes* e uma cerâmica para um monumento em frente ao convento de Santo Antônio. É possível que essas esculturas relacionem-se ao conjunto feito para a Igreja de Santo Antônio em Teresópolis, como veremos posteriormente.

²¹⁸ Nöbauer expôs as obras *Aparição do menino Deus* e um desenho de imagem-sacra trazida pelo bispo de Mariana.

²¹⁹ Arnaldo Gladosch coordenou o Departamento de Arquitetura da Pro Arte desde sua fundação, ainda que a associação não tenha organizado nenhuma exposição sobre o tema.

²²⁰ Junto a Riedlinger, Max Grossmann e Abraão Bordinhão apresentaram uma maquete do Convento de Santo Antônio em escala 1:24.

Figura 4 – Cartaz Pro Arte por Reyersbach



Fonte: A PRO arte no anno de 1932. Pro Arte Jahrbuch. Arquivo FESO Pro Arte. Teresópolis. p.24.

Figura 5 – Cartaz Pro Arte por Niel



Fonte: A PRO arte no anno de 1932. Pro Arte Jahrbuch. Arquivo FESO Pro Arte. Teresópolis. p. 36.

A Exposição individual de Lasar Segall na Pro Arte (1933) foi outro evento marcante. Além de marcar o retorno de Segall de Paris, os discursos de Segall contra o Terceiro Reich e o discurso de Carlos Lacerda pela liberdade e humanidade, marcaram a posição da Pro Arte e do evento²²¹. O cartaz da Exposição Lasar Segall na Pro Arte, feito pelo próprio artista, contém fontes gráficas e imagens retiradas da revista *Base*, de Altberg. Aparentemente, até mesmo o convite para a exposição possui o mesmo arranjo gráfico da revista *Base*: mesma fonte não serifada, parágrafos sem recuo conformando um bloco, arranjo assimétrico etc. [Figura 6]. Isso corrobora a hipótese da proximidade entre os dois, dado que Altberg colaboraria com Warchavchik, concunhado de Segall, e elogiaria bastante o moderno ateliê de Segall, projetado pelo arquiteto lituano.

Após o *Putsch* sobre a Pro Arte, Heuberger não deixou de expôr artistas modernos. Ainda que sua *Neue Galerie* no Rio de Janeiro tivesse claramente uma dicção classicista e representasse uma aproximação política da comunidade alemã imigrada, em São Paulo, a Casa & Jardim expôs artistas modernos entre 1938 e 1939, como Aldo Bonadei, Emiliano A. Di Cavalcanti, os italianos Dario Mecatti e Silvio Nigri, Paulo Gagarin, o recém-imigrado Ernesto De Fiori, entre outros. Até às vésperas da declaração de guerra ao Eixo, Heuberger expôs artistas imigrados, como o judeu italiano Di Fiori.

Entre as primeiras exposições organizadas por Heuberger em 1924 e os eventos da Pro Arte em 1931, há uma notável continuidade, o que demonstra o engajamento do *mar-chand* em uma empreitada coletiva. Também é patente o direcionamento da Pro Arte às artes plásticas e ao que chamaríamos hoje de design, o que se destaca claramente da aproximação da associação à música orquestral no Pós-Guerra. As exposições bem-sucedidas de Heuberger – como as exposições de livros, artes, artes gráficas e objetos de decoração alemães – foram reorganizadas repetidas vezes pela Pro Arte. Isto porque partiu inicialmente de Heuberger grande parte da articulação com instituições alemãs, principalmente produtores bávaros e berlinenses de gravuras e objetos de decoração.

Contudo, os quatro Salões Pro Arte demonstram uma organização autônoma e uma atividade própria dos pintores e escultores associados que, capitaneados por Guignard, puseram efetivamente em contato artistas modernistas brasileiros e alemães. Se tratamos nesta seção das primeiras exposições de Heuberger e da Pro Arte, na seção seguinte, trataremos de

²²¹ 40 JAHRE brasilianische Kunst. *Ata DN*, 22.08.64, Stadtarchiv München.

trajetórias pessoais dos artistas mais ativos e representativos do período de fundação da associação, visando a sua inserção no campo artístico carioca, assim como traçar uma História Social do artista imigrado do período.

4.3 A PRO ARTE E OS ARTISTAS IMIGRADOS

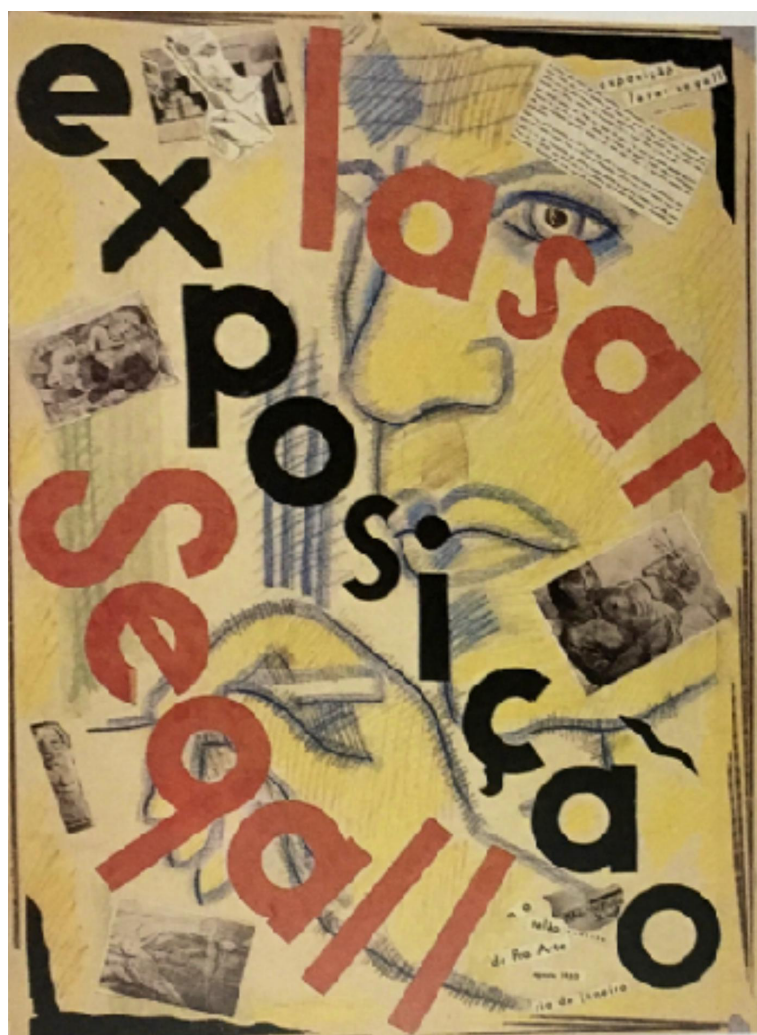
Partindo dos eventos e exposições para uma contextualização mais ampla dos artistas alemães envolvidos com a Pro Arte, veremos que, apesar de suas trajetórias serem extremamente distintas entre si, tendo em comum apenas sua origem alemã ou austríaca e sua permanência no Brasil, o percurso desses artistas enquadra-se em perfis muito característicos da imigração alemã. Na presente seção, o traçaremos um certo perfil social, político e artístico dos associados mais proeminentes da Pro Arte, partindo, então, para a análise de suas obras.

Ao tratar desses artistas, objetivamos reconstruir as relações estabelecidas pelos sócios e compreender os tipos de tensões que se desenvolveram na Pro Arte, tendo em vista os distintos perfis de seus membros: brasileiros e imigrados, judeus e não-judeus, recém-imigrados ou cidadãos naturalizados, artistas, designers e arquitetos de diferentes matrizes artísticas etc. Os estudos de caso aqui apresentados têm valor microhistórico: revelam as possíveis inserções dos artistas imigrados no campo artístico nacional e, ao mesmo tempo, parecem traçar algo do perfil dos artistas da Pro Arte, sem pretensões quantitativas ou de totalidade.

Talvez, o traço comum mais evidente na trajetória desses artistas da Pro Arte, como veremos, seja o polimatismo: o fazer artístico como um ofício generalista, que abarca todas as *gestaltende Künste*, distanciando-se da “arte pura” dos círculos mais restritos e viabilizando a sobrevivência desses imigrados no mercado de trabalho. Se em uma perspectiva esses imigrados apresentam diversas dicções artísticas – tratamos da influência do *Deutscher Werkbund* sobre as exposições de Heuberger, do *Bauhaus* sobre Altberg, da *Münchener Sezession* sobre Leo Putz, etc. –, em outra, vemos claramente que os artistas imigrados foram impelidos ao polimatismo, principalmente pela dificuldade de inserção no mercado ou de sua absorção de forma estável pelo funcionalismo público. Por isso, além de pintores, escultores e arquitetos, esses artistas atuaram como tipógrafos, antiquarianistas, moveleiros, ilustradores, cartunistas e, até mesmo, como funcionários do setor público relacionados à cultura de forma geral – podendo atuar em secretarias estaduais e municipais, no recém-criado SPHAN, na Universidade do Brasil, entre tantos outros.

Nosso estudo de trajetórias individuais não nos permite tecer qualquer conclusão definitiva sobre a emigração para o Brasil, ou sobre a reemigração para outros destinos, pois é fundamentada qualitativamente no estudo do campo artístico nacional. Contudo, se aliada à

Figura 6 – Cartaz da Exposição de Lasar Segall no Rio de Janeiro, com colagens da revista *Base*



Fonte: MORAIS, Frederico; MACHADO, Anibal M. Lasar Segall e o Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. p.45.

sólida contextualização histórica que precedeu nossa abordagem da Pro Arte, a análise dessas trajetórias confere uma dimensão social a simples eventos individuais e torna mais claros os fenômenos sociais recorrentes – a reemigração, a migração de retorno, a precarização profissional, a perseguição étnico-política, o embate político polarizado entre o nacionalismo alemão, o nacionalismo brasileiro e o socialismo internacionalista etc.

Inicialmente, tratando do nacionalismo alemão como pólo político extremo, devemos notar que o *Putsch* nazista sobre a Pro Arte não foi simplesmente imposto à associação, mas contou também com apoio interno. Os documentos alemães citam uma certa *Deutsche Gruppe*, que, em linhas gerais, era composto por artistas que se descontentavam com a inclinação modernista, que tomavam os Salões da Pro Arte sob a direção de Guignard. Tal oposição interna exerceu pressão sobre Heuberger, que não cedeu em sua defesa dos modernistas. A oposição nacionalista, somada à proximidade de Heuberger a artistas judeus e com matrizes artísticas indesejadas pelo partido nazista, seriam a razão principal de seu afastamento do processo de “negociação” da Pro Arte por autonomia após o *Putsch*²²².

A *Deutsche Gruppe* era constituída por quatro artistas: H. Nöbauer, F. Maron, O. Singer e H. Reiner. Ironicamente, apenas Maron era alemão, sendo os demais austríacos. Os dois primeiros destacam-se dos demais nos salões de arte, dentro e fora da Pro Arte.

Imigrado para o Rio de Janeiro em 1921, Hans Nöbauer usufruiu do mecenato de instâncias públicas em todos estados do Sudeste brasileiro, ainda que sem vínculos estáveis. No Rio de Janeiro expôs na importante Mostra Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil (1922) e pintou para o Museu Histórico Nacional 24 telas a óleo de monumentos históricos coloniais de Minas Gerais (1926). Em Minas Gerais, pintou telas semelhantes para o projeto do novo Seminário do Arcebispado de Mariana. Para o governo de São Paulo, Nöbauer pintou quatro grandes dioramas. No Espírito Santo, produziu 12 quadros e um painel a óleo para a Sala Nobre da Prefeitura de Vitória, representando o porto e a baía da cidade. Para a Feira de Amostras de 1928, no Rio de Janeiro, expôs um imenso painel da cidade representando a baía da Guanabara e os perfis de seus morros. Contemporâneo às exposições organizadas por Heuberger, Nöbauer expunha em um circuito paralelo, baseado em encomendas e exposições de financiamento público.

Nöbauer também representou o país internacionalmente, no Salão do Brasil da Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1930), apresentando ao público os fundamentos extrativistas da economia brasileira: três grandes painéis acerca da extração da madeira, da mineração de carvão e da produção da borracha²²³. Localizamos, também, dois enormes digra-

²²² EINFUEHRUNGSREDE zum 1. Literarischen Zirkel der “Pro Arte”. Gehalten von Theodor Heuberger. *Ata R57 2560*, 2 de junho de 1933. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlin.

²²³ *FON-FON*, 23 de novembro de 1929, p. 58.

mas retratando a baía da Guanabara e uma fazenda de café, além de um diorama de abertura do pavilhão, representando o mapa brasileiro sustentado por um “caboclo” e o brasão da república ladeado por bens de exportação²²⁴. De Sevilha, as obras partiram para a Exposição Colonial e Marítima de Arte Flamenga na Antuérpia (1930), onde Nöbauer foi agraciado por três grandes prêmios [Figura 7].

Em 1933, Nöbauer expôs um painel representando uma paisagem carnavalesca carioca, localizado atualmente no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [Figura 8]. O painel, uma encomenda pública para alguma decoração do carnaval carioca, possui um rigoroso estilo arquitetônico *Art Déco* e, por seu tema carnavalesco, apresenta um estilo mais ilustrativo e gráfico em relação à figura humana: coloridas, estilizadas, fantasiadas, destoando do rigor acadêmico de seus diorama anteriores. Além desse painel, Nöbauer dedicou-se às artes gráficas ao ilustrar a revista carioca *Beija Flor* (1924) e livros, como *O pequeno Muck*, de Guilherme Hauff. Um pintor acadêmico, que gozou do financiamento público e especializou-se em grandes murais e painéis para exposições nacionais e internacionais, Nöbauer aproximou-se das artes gráficas ao adequar-se à realidade profissional no Brasil.

Servindo ao nacionalismo brasileiro propagado pelo Estado em exposições internacionais, Nöbauer também serviu ao *Deutschtum* brasileiro, como é o caso da Décima Feira internacional de Amostras do Rio de Janeiro de 1937. Nela, Hans Nöbauer e Friedrich Maron contribuíram com o Pavilhão Alemão com paisagens e “aspectos” da vida na capital nacional, financiados pela Câmara do Comércio Teuto-brasileira em cooperação para o “governo forte e organização da nação amiga”²²⁵.

²²⁴ HANS NOBAUER, o miniaturista plástico das nossas riquezas e formosuras naturaes. *Vida Domestica: Revista do Lar e da Mulher*. Dezembro de 1930, p. 213.

²²⁵ O PAVILHÃO da Allemanha, na X Feira Internacional de Amostras do rio de Janeiro. *O Jornal*, 4 de novembro de 1937. p. 7.

Figura 7- Exposição Colonial e Marítima de Arte Flamenga na Antuérpia (1930), Hans Nöbauer



Fonte: FON-FON, 23 de novembro de 1929, p. 58.

Figura 8 – *Carnaval* de Hans Nöbauer, 1933



Fonte: NÖBAUER, Colección Hans. Museo del Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Diorama cartón, papel e hilos em caja de acrílico. 68 x 50 x 14 cm, 1933.²²⁶

²²⁶ Disponível em http://intranet.malba.org.ar/www/coleccion_obra.php?idobra=371. Acesso em 10 mai.2019.

Um franco nacionalista germânico, Nöbauer pôs a serviço do Estado brasileiro sua pintura de enormes painéis – alguns com mais de dez metros de comprimento –, propagando, também, o nacionalismo brasileiro, de forma não muito distinta que o muralismo de Portinari serviria ao Estado Novo. Também um pintor de monumentos históricos nacionais, o discurso artístico de Nöbauer é claramente monumentalizante e grandiloquente. São representações tipicamente acadêmicas, tendendo ao realismo, que apontam para o crescente culto ao Barroco mineiro, representando a expansão do campo cultural e das instituições de patrimônio no Brasil. Trata-se de um artista cuja atuação teve abrangência nacional significativa, o que evidencia certo reconhecimento de seu valor artístico pela esfera pública e pelo campo artístico nacional.

Após a declaração de guerra aos Países do Eixo, a suscetível posição de Nöbauer entre o nacionalismo brasileiro e o nacionalismo alemão é, ao que tudo indica, definitivamente posta em xeque. Consta no prontuário de Nöbauer no DOPS que o governo da Áustria cassou seus direitos de cidadania em 1936, em virtude de suas atividades nazistas contra o governo²²⁷. E, apesar das suspeitas de colaboracionismo nazistas por parte do DOPS e das autoridades brasileiras frequentemente serem infundadas ou baseadas em denúncias levianas, informações diplomáticas e de inteligência internacional, como as provenientes da Áustria, tendiam a ser mais confiáveis.

Compartilhando com Nöbauer os espaços expositivos, Friedrich Maron imigrou em 1924 para o Brasil, onde seus pais já viviam desde 1912. Como muitos artistas da Pro Arte, Maron expôs no Salão “Revolucionário” de 1931, com três obras, dentre elas o retrato de Manuel Bandeira, e Nöbauer com quatro obras, incluindo um retrato de Juarez Távora, futuro ministro de Vargas.

²²⁷ NÖBAUER, Hans. *Prontuário no. 21.619*, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro - APERJ, Coleção Polícia Política, DOPS, Série Pront.GB.

Figura 9 – *Manuel Bandeira*, por Friedrich Maron



Fonte: SCHICKSALSWEG einer Ausstellung: Ende gut – alles gut! Deutsche-Rio Zeitung, 1 de novembro de 1940, n.p.

Figura 10 – *Manuel Bandeira*, por Cândido Portinari



Fonte: PORTINARI, Cândido. Manuel Bandeira. Óleo sobre tela. Coleção particular, 73 x 60 cm, 1931. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ Cultural de Arte e Cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.²²⁸

²²⁸ Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3198/retrato-de-manuel-bandeira>>. Acesso em 10 mai. 2019.

Dois retratos de Manuel Bandeira chamaram a atenção de Mário de Andrade: um executado por F. Maron, o outro por C. Portinari, ambos expostos no mesmo dia, no mesmo salão, com o mesmo retratado [Figuras 9 e 10]. Sua crítica expressa os atritos entre os elementos nacionais e estrangeiros - que tornavam-se cada vez mais frequentes à época:

Entre os modernos, tanto escritores como artistas plásticos, logo se estabeleceu forte discussão a respeito de um retrato do poeta Manuel Bandeira, pintado por um artista alemão que vivia aqui. Era com efeito uma obra impressionante, que procurava seguir os princípios baixamente sensuais da *Neue Sachlichkeit*, que já devastava reclamisticamente a pintura nazista de então. O vigor de acentuação dos volumes, o realismo quase absurdo obtido na transcrição da fisionomia, o anúncio luminoso da cor e composição, toda a vasta paisagem montanhosa de Santa Tereza com seus verdes ensolarados, eram todos elementos que agarravam o observador incauto [...]. Mas a uma contemplação mais atenta logo o quadro principiava a fatigar pelo abuso dos truques sem motivo, pelo realismo quase repulsivo, a teatralidade banal e anedótica da composição. E havia mesmo alguns erros pueris da técnica, como principalmente o dos verdes da montanha de segundo plano, que embora admiráveis de luminosidade isoladamente, o artista não conseguira ajustar no conjunto e “jogar” para trás a figura, e desmoronavam sobre esta [...] o retrato, visto assim sem a menor contemplação, me impressionou fortemente [...] resolvi voltar à exposição, para, assim sozinho, examiná-la mais profundamente [...] Numa das salas menores, havia outro retrato de Manuel Bandeira, sem grande parecença talvez e nenhum brilho. Todo em tons baixos, de grande segurança na obtenção dos valores, obra muito boa. Percorri o catálogo. Era de um tal Cândido Portinari, artista de que nunca ouvira falar, naturalmente um “novo” Ao lado, ainda outro retrato, o Violinista, do mesmo autor, era já uma obra admirável, pela composição e a firmeza extraordinária do desenho, e deixei-me empolgar, entusiasmado²²⁹.

Apesar da única reprodução encontrada da obra de Maron ser preta-e-branca, a crítica de Mário de Andrade parece ser excepcionalmente dura contra o artista imigrado. Há que se considerar que a crítica de Mário de Andrade fora escrita em 1943, quando Maron já havia esmaecido do cenário artístico carioca após a declaração de guerra do Brasil, enquanto Portinari se projetara nacionalmente e internacionalmente durante o Estado Novo, com obras muralistas no Palácio Capanema e, posteriormente, na sede da ONU (1952-56). Ainda, a crítica foi escrita para uma obra dedicada a Portinari e não em uma crítica de jornal coetâneo ao evento, por exemplo. A crítica surge em um momento em que o modernismo “verdadeiramente” nacional já conquistara sua posição dominante no campo artístico do Rio de Janeiro, enquanto o modernismo “estrangeiro” perdia consideravelmente seu espaço. Veremos que, também o brasileiro Guignard, à época recém-chegado da Alemanha e já à frente dos Salões da Pro Arte, seria positivamente criticado por Mário Andrade no mesmo Salão. É preciso atentar para a relevância simbólica de se expôr Manuel Bandeira como retratado no "Salão Revolu-

²²⁹ ANDRADE, Mário de. O Pintor Portinari; e CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE CANDIDO PORTINARI NO MUSEU NACIONAL DE BELAS-ARTES, 1934, n.p., apud VERBETE Cândido Portinari, *Salão de 31*, Disponível em <<https://www.salao31.com/>>. Acessado em 13 de maio de 2009.

onário" da ENBA, já que ele e Rodrigo M. F. de Andrade contribuíram muito para a nomeação de Lúcio Costa como diretor da Escola.

Manuel Bandeira também deixou registrada a fricção cultural patente ao servir de modelo a Maron:

Com a mesma cara que Deus me deu, a mesma gravata que Dodô me deu, posei para Frederico Maron. Muitas vezes posei de tarde para Maron depois de ter posado pela manhã para Portinari. No mesmo estado de espírito. Mas com o alemão o tête-à-tête assumia não raro o caráter de luta. Os esforços do pintor, que é nervosíssimo, aumentavam a meu contragosto essa força de inércia peculiar a todos os modelos. Maron avançava e recuava, observava longamente, e quando ia tocar a tela eis que se detinha sobressaltado. O seu trabalho é um debate dramático. Em certas ocasiões toma as proporções de um *match de box* ou de uma demonstração de esgrima. A espontaneidade lírica é coisa que exclui sistematicamente de suas criações. Tudo nele é relação precisa. Nunca mistura as tintas no gesto reflexo que já é do domínio do instinto. [...]

Portinari, com o meu retrato, começa a pintar por si, já emancipado das influências que recebeu na Europa. [...] Que rapaz tranquilo este Cândido Portinari, que na realidade não é tão cândido assim! Recordo as manhãs tão agradáveis em que posei para ele na salinha magra da rua do Catete. Pequeno [...], louro, olhos azuis, já com um pequeno enbonpoint que os artistas europeus só se permitem depois dos cinquenta anos, disfarçando o gosto por uma doce cabeleira com o horror aos cabeleireiros. Portinari é um pintor repousante que não cansa nunca o seu modelo. Deixa mexer, conversa. Quase imóvel e ligeiramente apoiado sobre a direita, vai tirando da "paleta de Velázquez" as tintas com que preliminarmente "dá matéria" à carnadura: os olhos ficam para depois e nem sempre os faz. [...] Tudo nele respira placidez, frescura, sutil facilidade. A sua pintura, que pode não impressionar à primeira vista, tem no entanto um encanto de penetração lenta, mas segura. É por todas essas qualidades que o meu retrato é também retrato dele: ajudou-me a conhecê-lo.²³⁰

Ao surgir ainda muito jovem no campo artístico nacional, Portinari causou forte impressão positiva, tanto em Manuel Bandeira quanto em Mario de Andrade:

O júri premiou o Sr. Portinari pelo retrato do poeta Olegário Mariano. Cândido Portinari é um paulista de 23 anos que possui excelentes dons de retratista. A sua fatura é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos. Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio.²³¹

O recinto estava quase vazio na calma pesada das quatorze horas e pude observar tudo com sossego. Numa das salas menores, havia outro retrato do Manuel Bandeira, sem grande parecença talvez e nenhum brilho, todo em tons baixos, de grande segurança na obtenção dos valores, obra muito boa. Percorri o catálogo. Era de um tal Cândido Portinari, artista de quem nunca ouvira falar, naturalmente um "novo". Ao lado, ainda outro retrato, o Violinista, do mesmo autor, era já uma obra admirável pela composição e a firmeza extraordinária do desenho, e deixei-me empolgar, entusiasmado.²³²

²³⁰ BANDEIRA, Manuel. "Retratos de Meus Pintores". *Bazar*. Rio de Janeiro, 7 outubro 1931. apud VERBETE Cândido Portinari, *Salão de 31*, Disponível em <<https://www.salao31.com/>>. Acessado em 13 de maio de 2009.

²³¹ *Idem*.

²³² ANDRADE. "O Pintor Portinari", n.p.

A clara predileção dos literatos modernistas por Portinari, em detrimento de Maron, pode ser relativizada pela crítica de Tina Canabrava acerca das obras expostas:

Cândido Portinari, embora tenha ouvido Paris, ainda não é propriamente um pintor "liberto". Sua arte é uma transição prometedora, é claro, mas que infelizmente ainda se apega ao formal e ao exterior. Dos seus envios quase todos já expostos em exposições anteriores, lembramos pela excelência qualitativa da obra, a natureza-morta no 98 e o retrato no 91, que leva a orientação de um caminho que deve ser prosseguido, pela pureza clássica de linhas e de expressão. E onde se descobre o grande artista que há nele.²³³

Da predileção dos augustos literatos pelo pintor, é difícil discernir a defesa do gênio nacional e o elogio a *posteriori* a um pintor consagrado, de uma crítica artística coetânea e isenta. Contudo, o debate envolvendo a participação de Maron no primeiro grande evento modernista no Rio de Janeiro deixa claro o embate nacional-estrangeiro presente na gênese do modernismo carioca.

Na contramão do que representou a *Deutsche Gruppe* na Pro Arte, estavam os artistas judeus, A. Altberg, G. Orthof, H. Reyersbach e O. Kowsmann. Os dois primeiros eram francamente socialistas, sendo Altberg nominalmente citado pelas autoridades alemãs como *persona non grata*. Os dois últimos, responsáveis pelas finanças da Pro Arte, foram objeto de perseguição e escrutínio pela embaixada. Atuantes na resistência ao *Putsch*, lado-a-lado com os sócios judeus, estavam brasileiros e teuto-brasileiros indignados com o nacionalismo estrito que se impunha, como é o caso de Carlos Lacerda, membro ativo do Partido Comunista Brasileiro à época.

Na Alemanha, Altberg estudou brevemente no *Bauhaus*, como vimos, e envolvera-se desde muito cedo na militância do Partido Comunista Alemão. De família judaica-eslava, Altberg nunca conviveu com tradições religiosas, mas lembra-se de receber o jornal espartaquista *Rote Fahne* em casa e de ver, ainda na infância, Rosa Luxemburg discursar. Logo jovem, Altberg integrou a célula comunista de Wilmersdorf em Berlim e foi membro atuante do *Kollektiv für sozialistisches Bauen*, criado pelo arquiteto Arthur Korn, organizando com o coletivo a *Proletarische Bauausstellung*, que divulgou, em Berlim, as experiências de arquitetos alemães na União Soviética²³⁴. Altberg é, portanto, um excelente exemplo de uma certa matriz moder-

²³³ CANABRAVA, Tina. A XXXVIII Exposição de Belas-Artes ou o Primeiro Salão Revolucionário. *Diário da Noite*, São Paulo, 18 setembro 1931. apud VERBETE Cândido Portinari, *Salão de 31*, Disponível em <<https://www.salao31.com/>>. Acesso em 13 mai. 2009.

²³⁴ VIANNA NETO, Liszt. "Um espectro ronda o Rio de Janeiro": Modernismo soviético, a Nova Frankfurt e a obra de Altberg no Brasil. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 25, n. 36, p. 104, dez. 2018.

nista alemã que, mais do que um estilo artístico, era verdadeiramente uma causa – algo como um imaginário ou uma *Weltanschauung*²³⁵.

No Brasil, no entanto, a atuação política de Altberg foi gravemente cerceada por conta de sua condição delicada como imigrado, sendo ele, até mesmo, objeto das intimidações do DOPS. Na Pro Arte, Altberg parece ter representado uma oposição aos ditames autoritários que se impunham, sendo citado pelas autoridades nazistas por ter trazido ao grupo de leitura um livro proibido pelo regime alemão e, principalmente, por ser um dos sócios de origem judaica que articulou uma malfadada resistência ao *Putsch*.

Altberg representa um bem-sucedido caso de integração à rede modernista nacional. Conseguiu, em curtíssimo espaço de tempo – pouco mais de um ano – tecer relações consistentes com os modernistas imigrados, cariocas e paulistanos. Além de seus próprios projetos arquitetônicos, Altberg contribuiu com a organização da Exposição de um Apartamento Moderno (1932) de G. Warchavchik, segundo projeto do arquiteto no Rio de Janeiro. Altberg conheceu o pintor L. Segall, concunhado de Warchavchik, através de uma recomendação que obtivera na Alemanha e, através deles, teve contato com Mário de Andrade, cuja carta de abertura da revista *Base* Altberg recebeu pessoalmente em São Paulo. O período de Warchavchik no Rio de Janeiro, como professor da ENBA, foi ocupado também por sua breve sociedade com Lúcio Costa. Com o fim da sociedade, a Altberg foi oferecido um posto no escritório de Warchavchik em São Paulo. Por conta de sua situação profissional favorável no Rio, Altberg declina a oferta, motivo de grande arrependimento, visto que suas décadas seguintes seriam pautadas pela aguda precariedade profissional durante o Estado Novo²³⁶.

De São Paulo, Altberg trouxe, também, a promessa de financiamento de sua revista *Base* pelo Clube de Arte Moderna (CAM) e pela Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). Infelizmente, CAM e SPAM não fizeram cumprir tal promessa de financiamento. Apesar da Associação de Artistas Brasileiros (AAB) e da Pro Arte contribuírem também com a revista – que divulgava extensamente seus eventos – a *Base* contou, principalmente, com o autofinanciamento²³⁷. Porém, o investimento da Pro Arte na revista revela uma disposição surpreendente de se apostar em um projeto extremamente arrojado, estritamente moderno, levado a cabo por

²³⁵ KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990.

²³⁶ VIANNA NETO. *Modernismo, socialismo e exílio*, pp. 118 - 119.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 123-124.

um jovem judeu comunista, ex-aluno do *Bauhaus* com ideias bastante radicais sobre arte e sociedade.

O design gráfico da revista *Base* revela uma proximidade com matrizes europeias inéditas no Brasil, até onde podemos afirmar. Sua capa é influenciada pelo construtivismo e pelo neoplasticismo holandês, especialmente pelas revistas *De Stijl* e *Wendingen*, em sua disposição ortogonal e uso de cores primárias e secundárias – vermelho, azul e verde [Figura 11]. Do *Bauhaus*, é patente a influência de seus livros, editados por László Moholy-Nagy, professor das oficinas tipográficas e fotográficas da escola, e Walter Gropius, diretor da escola, à frente também das publicações. De seu período como aluno, Altberg recordava-se justamente desses dois professores. Décadas depois Gropius até mesmo enviar-lhe-ia uma carta tratando de assuntos do CIAM na América Latina²³⁸.

As publicações do *Bauhaus* representaram um novo paradigma das artes gráficas ao propor uma não-hierarquização gráfica geral do texto, que implicava em um arranjo constituído por grandes blocos-parágrafos justificados e homogêneos, dispostos de forma não simétrica na página, sem recuo e sem letras maiúsculas ou minúsculas [Figura 12]²³⁹. A filiação da revista *Base* ao *Bauhaus*, no entanto, é recebida com estranhamento pelo público brasileiro. Altberg justifica tal filiação, não por razões estilísticas, mas por privilegiar a função e a racionalidade em seu design.

Devemos ainda esclarecer um ponto do nosso programa: escrevemos só com minúsculas, não porque a revista seja “futurista”, nem por capricho, mas: para que usar dois alfabetos, se um só é suficiente? porque escrever com maiúsculas, se não as podemos pronunciar? escrevendo somente com minúsculas nós economizamos tempo e material, quer dizer dinheiro, tanto na máquina de escrever como na tipografia. como na produção industrial nós suprimimos todo o trabalho inútil, assim racionalizamos nossa forma de escrever e de imprimir.

A língua alemã, por exemplo, escreve todos os substantivos com maiúsculas. podemos entretanto observar noutros idiomas que isso é desnecessário e portanto é uma justificação clara. escrever com maiúsculas, só é um mau costume que podemos abandonar de um momento para outro como qualquer vício de linguagem.

Alguém nos disse que para melhor compreensão e necessário, lêr atenciosamente, para se compreender a parte editorial da nossa revista, e não passar desapercibido, por exemplo, o início das frases. a êsse amigo só podemos responder: “v. deve ler a revista com muita atenção? nós temos muito prazer!”²⁴⁰

²³⁸ MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. Arquitextos n.º. 058. São Paulo, *Portal Vitruvius*, março 2005.

²³⁹ VIANNA NETO. *Modernismo, socialismo e exílio*, pp. 74-76.

²⁴⁰ ALTBERG, Alexander. "Base". *Base*. N.º. 3, 1933, p. 49.

Figura 11 – Capa da revista *Base*, n.2, 1932



Fonte: *BASE*, n. 2, 1932.

Figura 12 – Apresentação da revista *Base*, por Mário de Andrade



Fonte: ANDRADE, Mário de. Esta revista. *BASE*, n. 2, 1932, p. 2.

Já entre o público especializado, Altberg indica certa recepção positiva, afirmando que a revista, recém-criada, “já fazia escola” entre as revistas brasileiras.

Duas fontes tipográficas relacionadas ao *Bauhaus* destacam-se na revista *Base*, algo muito provavelmente sem precedentes no Brasil. A primeira é a *Sturmblood* criada por Herbert Bayer, designer gráfico ex-aluno da escola e editor da revista *Die Neue Linie*. Ela é utilizada na capa da revista pela logo da *Base* e tornou-se extremamente popular nos EUA nas décadas posterior à Segunda Guerra, quando muitos antigos elementos do *Bauhaus* exilaram-se por lá, sendo novamente utilizada, por exemplo, na logo da *American Broadcasting Company*, “ABC”²⁴¹.

A outra fonte criada por um *bauhausler* foi utilizada nos anúncios e na paginação da revista *Base*. Tal fonte, criada por Josef Albers e apresentada na revista do *Bauhaus* de janeiro de 1931, fora utilizada no catálogo da Exposição de Arquitetura Proletária, organizada por Altberg em cooperação com Arthur Korn e Hubert Hoffmann. Com design rigorosamente construtivista, essa fonte é constituída apenas por formas fundamentais, derivadas do quadrado e do círculo. Ela representa muito bem o ideário mais estritamente racionalista e idealista que permeia o design gráfico e infiltra-se no conteúdo modernista da revista *Base*²⁴².

Como no caso de Altberg e da revista *Base*, muitas das primeiras revistas europeias a divulgar o pensamento e o design gráfico de diversas matrizes modernistas foram criadas por jovens arquitetos: a *Das Neue Frankfurt*, de Ernst May, a *Die Neue Welt*, de Hannes Meyer, a revista do *Bauhaus*, de Gropius e Moholy-Nagy, a *Die Form*, relacionada ao *Deutscher Werkbund* etc.

Com baixa vendagem, poucos anunciantes e consumindo uma energia enorme de Altberg, que atuou como editor, tipógrafo, redator, articulista e até financiador, a revista *Base* existiu por apenas três fascículos. Talvez a brevíssima existência da revista *Base* não fosse algo absolutamente inesperado. Muitas revistas modernistas, hoje reconhecidas como precursoras, tiveram tiragens curtíssimas e foram pouco longevas. Atuando praticamente como manifestos, sua circulação dava-se no mais restrito círculo de artistas modernos, influentes no campo artísticos, mas insuficientes em sua vendagem.

²⁴¹ VIANNA NETO. “Um espectro ronda o Rio de Janeiro”, p. 104.

²⁴² VIANNA NETO. *Modernismo, socialismo e exílio*, pp. 75-76.

Altberg dependeu fortemente do autofinanciamento, não apenas na organização da revista *Base*, como também em sua atuação como arquiteto, desde sua imigração em 1931. Por isso, a trajetória pessoal de Altberg no Brasil é marcadamente pautada pela precariedade profissional. Recém-chegado ao Rio de Janeiro em 1931, Altberg naturalmente buscou associar-se a outros arquitetos alemães²⁴³, como faziam os recém-imigrados que não tinham sua carteira profissional reconhecida. Ele, então, entrou em contato com Anton Floderer, arquiteto austríaco já muito bem estabelecido no Brasil, que o recebeu com frieza e profundo antisemitismo: “Por que o Sr. não vai procurar trabalho com a sua turma de judeus?”²⁴⁴. Frequentador dos altos círculos da elite carioca, Floderer associara-se a Buddeus em seus projetos mais revolucionários, em Salvador, e ao bem-sucedido arquiteto escocês Robert Prentice. Com uma clientela da mais alta elite carioca, Prentice e Floderer participaram de projetos públicos maiores, como o novo pavilhão do Palácio do Itamarati, e as obras da construtora dinamarquesa *Christiani & Nielsen*, por todo país²⁴⁵.

Durante e após a Segunda Guerra Mundial, Altberg encontrava-se completamente alijado do campo arquitetônico, por não ter seu diploma reconhecido e por ter seu autofinanciamento esgotado. Altberg parte, então, para campos com certa afinidade com as artes e a arquitetura, trabalhando como antiquarianista, percorrendo as cidades históricas em busca de imagens sacras e móveis antigos e, posteriormente, notando a demanda dos comerciantes cariocas por móveis, abrindo uma marcenaria na qual se encarregava dos projetos.

Amigo pessoal de Altberg, Gerhart Orthof foi um artista gráfico austríaco que dividia o ideário socialista com seu consórcio da Pro Arte, dedicando a Altberg um retrato e um singelo poema de aniversário²⁴⁶. Dois elementos parecem aproximar Altberg e Orthof, além de sua condição de exilados de língua alemã e origem judaica. Se Altberg, como vimos, foi muito politicamente ativo no ambiente comunista berlinense, os desenhos expressionistas de Orthof ilustraram a obra do anarquista alemão de Robert Danton Bodanzky, *Revolutionäre*

²⁴³ Altberg associou-se muito brevemente a Arnaldo Gladosch, engenheiro teuto-brasileiro, empregado pela *Wayss & Freytag*, que colaborou com o Plano Agache de remodelação urbana do Rio de Janeiro.

²⁴⁴ MOREIRA. "Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro", n.p.

²⁴⁵ Apenas na Bahia, Floderer participou de três projetos pela companhia: o Banco Econômico da Bahia (1926-27), a sede da firma Manuel Joaquim de Carvalho e Cia.(1927) e a “tropicalização” do projeto do Elevador Lacerda (1929). In: AZEVEDO. “Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia”, n.p.

²⁴⁶ O poema de Orthof a Altberg encontra-se entre os anexos desta tese.

Dichtungen und Politische Essays (1925) [Figuras 13 e 14], o que, dado o risco que tal associação poderia representar durante a república de Weimar, sugere seu engajamento pessoal na causa.

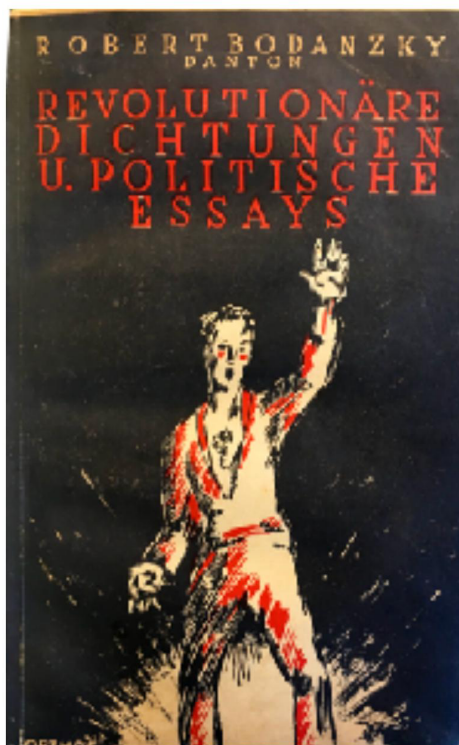
Outro elemento que os aproximava era a afinidade com o design gráfico. Se Altberg editara sua própria revista, a *Base*, de qualidade gráfica irretocável, Orthof atuara desde seus primeiros anos no Brasil como paginador artístico d'*O Cruzeiro* (1928), revista nacionalmente importante e de grande circulação, além de desenhar dezenas de cartazes e propagandas para grandes companhias²⁴⁷. Em sua cidade natal, Viena, Orthof formou-se na *Grafische Lehr und Versuchsanstalt* (1917-1921), e, no ano seguinte, formou-se pela Academia de Arte de Berlim. Lá foi aluno de Ferdinand Spiegel, artista de dicção *Völkisch* mais “tradicionalista” e, posteriormente, inscrito na *Gottbegnadeten Liste* organizada pelo Alemanha nazista, e aluno de Karl Hofer, artista mais próximo do Expressionismo e da Nova Objetividade e responsável pela curadoria da Exposição Alemã de Livros de Heuberger.²⁴⁸ De volta à Viena, Orthof organizou duas Feiras Internacionais de Amostras e aproximou-se do *Hagenbund*, grupo contemporâneo à *Wiener Secession*, que contava com Oskar Kokoschka como um de seus membros.

Se a imigração para o Brasil impunha inúmeros obstáculos, quase sempre erigidos pelo Estado, em certos casos a reemigração para países mais hospitaleiros podia ser uma alternativa bastante exitosa. Como vimos, países das Américas como a vizinha Argentina, o Canadá e os Estados Unidos eram mais receptivos à imigração. E, ironicamente, o associado da Pro Arte de carreira mais longa e incomparavelmente bem-sucedida foi o único artista que sabemos ter reemigrado para os Estados Unidos: Hans August Reyersbach.

²⁴⁷ Infelizmente, dois incêndios destruíram completamente o acervo pessoal de Orthof.

²⁴⁸ O capital cultural e o legado artístico de Orthof se estende com bastante sucesso a próxima geração, Através de Sylvia Orthof, sua filha com a ceramista Gertrud Alice Goldberg, e seu neto homônimo, “Gê” Orthof, artista contemporâneo e professor da Universidade de Brasília.

Figura 13 – Capa de *Revolutionäre Dichtungen und Politische Essays*, de Gerhard Orthof



Fonte: BODANSKY, Robert Danton. *Revolutionäre Dichtungen und Politische Essays*. Verlag: Wien-Klosterneuburg, 1925.

Figura 14 – Ilustração de *Revolutionäre Dichtungen und Politische Essays*, de Gerhard Orthof



Fonte: BODANSKY, Robert Danton. *Revolutionäre Dichtungen und Politische Essays*. Verlag: Wien-Klosterneuburg, 1925, p. 36.

Trabalhando como vendedor e ilustrador em seus primeiros anos no Brasil, Reyersbach conheceu sua esposa Margret, que, como ele, era alemã de ascendência judaica e exilada do nazismo. Após casarem-se em 1935, o casal Reyersbach retornou à Europa, à Paris, onde publicaram suas primeiras obras. O casal retornou mais uma vez ao Brasil, pela mesma razão inicial, uma vez que a Alemanha nazista estava prestes a ocupar a França. O retorno do casal ao Brasil durou pouco e ambos emigraram definitivamente para os EUA em 1940²⁴⁹.

Em seu retorno para o Brasil, o casal Reyersbach teve, inicialmente, seu visto para Portugal garantido por Aristides de Souza Mendes, cônsul português em Bordeaux que salvou milhares de refugiados como Reyersbach, emitindo vistos, a despeito das diretivas de Salazar. Como Souza Mendes, vários cônsules brasileiros tomaram a mesma iniciativa. Estamos diante, então, de uma questão historiográfica importante. Se, por um lado, as “circulares secretas” expressamente desfavoráveis à imigração judaica, de fato, impuseram restrições graves à entrada dessa população no Brasil, dificultando de forma cada vez mais intensa as imigrações coletivas articuladas por organizações internacionais, incluindo o Vaticano, por outro lado, houve uma constante tolerância à imigração individual. Isso torna-se evidente pelo número de judeus imigrados entre 1933-1942 que, além de maior do que no período imediatamente anterior, foi maior no Brasil do que em outros países latino-americanos democratas e tolerantes aos judeus.

Deve-se considerar que, nos dois anos seguintes ao Estado Novo, entre 1938-1940, a restrição à imigração judaica havia sido gravemente asseverada. Em 1938, ilegalizou-se a Federação Sionista do Brasil, por ser uma organização internacional, assim como ilegalizou-se o Partido Nazista no Brasil e todas as atividades que ele desenvolvia ou subvencionava. Ainda no mesmo ano, criou-se o Conselho de Imigração e Colonização cujas medidas tornaram-se especialmente intensas apenas entre 1938-1940, apesar da circular secreta nº.1.127 do Ministério das Relações Exteriores restringir a imigração judaica desde 1935²⁵⁰.

Tal imigração judaica só foi possível por conta da desobediência sistemática das autoridades consulares às circulares secretas. Sequer podemos tratar de uma simples brecha, mas de uma grande resistência dos diplomatas brasileiros ao antissemitismo. Isso leva-nos a

²⁴⁹ VERBETE “REY”. *Sousa Mendes Foundation*. Arquivado em 2 de novembro de 2013, recuperado no 19 de janeiro de 2014. <<http://sousamendesfoundation.org/family/rey>>. Acessado 6 de julho de 2019.

²⁵⁰ MAIO. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”, pp. 244-250.

considerar que a atuação singular de Souza Dantas na França, ou de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa na Alemanha, salvando inúmeras vidas ao expedir vistos indiscriminadamente para judeus refugiados, representou uma prática muito mais difundida do que a historiografia pôde constatar. E, mesmo que Ciro Freitas Vale, embaixador na Alemanha, representasse claramente o pensamento antissemita dentre diplomatas brasileiros, o Brasil não deixava de ser um destino procurado por judeus em situações extremas. Dessa forma, o foco historiográfico apenas nos instrumentos de repressão por si só não explica porque imigraram cada vez mais judeus ao Brasil, mesmo após as circulares secretas²⁵¹.

Mais do que sofrer com as restrições à imigração judaica e com o antissemitismo propagado pelo Estado brasileiro, Reyersbach sofreu a grave perseguição nazista por conta da intervenção sobre a Pro Arte. Sendo *Protokollführer* da associação, junto com seu sócio Oskar Kowsmann, Reyersbach foi imediatamente acusado de participar da “conspiração judaica”, que orquestraria desvios financeiros dos quais Heuberger e sua galeria eram o centro das suspeitas. Ainda, os envolvidos foram acusados de desaparecer com os registros de sócios, de forma a protegê-los da perseguição nazista²⁵².

Dentre as trajetórias que analisamos, a do jovem Reyersbach foi excepcionalmente turbulenta: seu exílio para o Brasil foi sucedido por uma emigração de retorno à Europa, sendo seguida por um segundo exílio no Brasil e uma reemigração para os Estados Unidos. Certamente, não é um caso único – talvez nem mesmo raro –, dado que a historiografia é incrivelmente silente acerca do número de reemigrados e emigrados em retorno. No entanto, Reyersbach, certamente, oferece um testemunho das provações que os exilados do nazismo poderiam enfrentar.

Após sua reemigração para os Estados Unidos, a trajetória de Reyersbach adquire, finalmente, uma tônica positiva. Antes mesmo da entrada dos EUA na Segunda Guerra, Reyersberg e sua esposa já haviam publicado em Nova Iorque a obra que os tornariam internacionalmente famosos: a série de livros infantis sobre o macaco *Curious George* (1941).

²⁵¹ MAIO. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”, p. 247.

²⁵² BESPRECHUNG DES Kassenwartes, Herrn Oskar Kowsmann mit dem Vertrauensmann der NSDAP, Herrn Reuter, am Sonnabend, dem 2.12.1933. *Ata R57 2560*, 12 de dezembro de 1933. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlin.

Sendo concebida e publicada ainda na França, em meio ao processo de emigração, a série existiu de 1939 a 1966, sendo extremamente popular nos Estados Unidos²⁵³.

Curious George foi recentemente adaptada como série animada e, ainda nos anos 2000, expandiu-se em uma ampla linha de produtos, incluindo até mesmo filmes e jogos de videogames. Como Reyersbach, o pintor Wilhelm Woeller foi outro exemplo de reemigração bem-sucedida para os EUA. Por lá, atuou como diretor de arte na indústria cinematográfica, a partir de 1948. Exilado no Brasil em 1939 por conta da perseguição nazista, participou da “Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich”, organizada pela Galeria Askanasy em oposição à exposição *Entartete Kunst*. Durante a exposição no Rio de Janeiro, uma de suas obras foi rasgada por três jovens nazistas não-identificados, o que torna claro que, mesmo no campo artístico brasileiro, a crítica ao regime nazista poderia incorrer em graves riscos.

Evidentemente, não nos cabe conjecturar o que seria da carreira de Reyersbach, caso optasse por permanecer no Brasil. É inegável, todavia, que a indústria cultural norte-americana era incomparavelmente mais desenvolvida em seus meios de produção do que a brasileira. Da mesma forma, artistas e produtores judeus, como os irmãos Cohn, fundadores da *Columbia Pictures*, como a *Metro-Goldwyn-Meyer*, comprada por Marcus Loew e a *Universal Pictures* de Carl Laemmle, já ocupavam postos em seus mais altos escalões, algo convidativo para um jovem judeu exilado e atestado pela atuação de Woeller na indústria do cinema²⁵⁴.

Além dos sócios imigrados judeus, sócios brasileiros também ofereceram resistência ao *Putsch*. Devemos lembrar que Carlos Lacerda, posteriormente conhecido como liderança da União Democrática Nacional (UDN), era próximo de Altberg e sócio da Pro Arte. Como seu pai e seus tios, Lacerda aderiu ainda jovem às fileiras de militantes do PCB e, desde 1931, ano em que a Pro Arte foi fundada, esteve envolvido em movimentos de base no Rio de Janeiro e em Santos contra o recente instaurado governo Vargas. Quando ocorre o *Putsch* na Pro Arte, Altberg alerta imediatamente o co-sócio na redação da revista "*Diretrizes*" onde trabalhava. À época, Carlos Lacerda teve papel de destaque na fundação da Aliança Nacional Libertadora (ANL) e, no ano seguinte, entrou na clandestinidade, após o fracasso da Revolta Comunista de 1935, que disseminou suspeitas sobre militantes comunistas. Como sabemos,

²⁵³ VERBETE “REY”. *Sousa Mendes Foundation*. n.p.

²⁵⁴ WOELLER, Wilhelm. *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo, 1981, p. 56.

Lacerda romperia com o comunismo em 1939 e dedicaria boa parte de sua carreira à ferrenha oposição a Vargas²⁵⁵.

Ao referirmo-nos à oposição de judeus e comunistas no *Putsch* nazista sobre a Pro Arte, devemos ter em mente que ambos estavam amalgamados no imaginário político da época. A ebulição política nacional, que gerou a expansão do anticomunismo, parece ter contribuído também com o crescimento do antissemitismo. Após a “Intentona” de 1935, desenvolveu-se a caça ao “perigo vermelho” e a todo o aparato estatal e à indústria editorial que a respaldara. Isso impacta diretamente na representação estigmatizada da comunidade judaica que, antes vista como “titeriteira” da imprensa e do capital financeiro internacional, representada pela figura da família Rothschild, a partir de então, era vista como “mão invisível” por trás do comunismo internacionalista, representado por Trotsky²⁵⁶.

Dessa forma, os imigrados judeus filiados ao PCB tornaram-se alvos fáceis para as forças policiais. Foram expostos os imigrantes relacionados à III Internacional Comunista, como Olga Benário, Elise Ewert, Genny Gleizer – todas as três mulheres judias comunistas extraditadas, escapando apenas Genny ao fim no campo de concentração –, Arthur Ewert, Paulo Gruber e Victor Baron. Ainda, no Rio de Janeiro, a Cozinha da Praça Onze, entidade de assistência ligada à BRAZCOR (entidade de auxílio ligada à URSS), é apreendida pelo delegado do DOPS Filinto Müller. Dos 20 membros judeus apreendidos, 15 foram deportados, tendo fim incerto. À época, também o Socorro Vermelho Judaico, ligado à BRAZCOR, foi fechado²⁵⁷.

Além dos judeus diretamente envolvidos em organizações políticas, outras associações eram permeáveis aos vários espectros do pensamento socialista, como o Centro Obreiro Morris Wintschevisky, a Biblioteca Israelita Brasileira Scholem Aleichem (BIBSA), a Escola Scholem Aleichem e a União dos Judeus Poloneses. Sendo influenciada por comunistas, a BIBSA, por exemplo, era vigiada por um agente do DOPS – judeu e falante de ídiche –, atestando que as reuniões transcorriam em português e não pregavam “doutrinas malsãs”²⁵⁸.

²⁵⁵ LACERDA, Carlos. *Rosas e pedras de meu caminho*. Brasília, DF: Ed. UnB: FUNDAMAR, 2001, p. 76.

²⁵⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o ‘perigo vermelho’: o anticomunismo no Brasil (1917-1946)*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002. p. 42.

²⁵⁷ MAIO. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”, pp. 240-242.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 244.

Com o fracasso da “Intentona” de 1935, tendo o Estado o subterfúgio para instaurar sua perseguição sistemática aos comunistas, o anticomunismo brasileiro articula-se internacionalmente através do Eixo Berlim-Tóquio-Roma de cooperação anticomunista. Em um primeiro momento a legação alemã e as autoridades brasileiras evitavam o contato direto, mantendo a discrição e utilizando Robert Lehr, representante da empresa *Zeiss* no Brasil, como intermediário. O primeiro triunfo da cooperação entre o DOPS e a Gestapo foi, exatamente, a extradição de Olga Benário, Elise Ewert e Ana Gertrude Lambrecht. E, de modo a aprofundar ainda mais a cooperação, o Brasil enviou capitão Affonso Henrique Miranda Corrêa a Berlim em 1937, em visita às instalações de investigação e inteligência da Gestapo²⁵⁹.

Não apenas o aparato estatal, mas também a direita partidária brasileira denunciava a conspiração judaico-comunista. Gustavo Barroso, da AIB, foi o grande porta-voz do antissemitismo no Brasil e só abandonou seus ataques após a Segunda Guerra Mundial, por conta da opinião pública impactada pelo Holocausto. Contudo, mesmo na AIB, a posição de Barroso não era amplamente defendida. De fato, Barroso encontrava-se bastante isolado dentre integralistas, tendo até mesmo sua coluna no jornal do partido integralista temporariamente suspensa²⁶⁰. Até mesmo Plínio Salgado, fundador da AIB, afirmara que “o problema do Brasil é ético e não étnico”, em referência direta às posições Barroso²⁶¹.

Há uma interpretação corrente que o antissemitismo no Brasil foi uma “batalha de ideias” e não exatamente um movimento de massas²⁶². Parece-nos um pouco arriscado, no entanto, ignorar a construção da ideologia antissemita pela intelectualidade – confiando na “democracia racial” brasileira –, mesmo que essa tenha existido apenas como discurso. Isso porque, durante o governo Vargas, a intelectualidade foi convocada a tomar parte da política pública em diversos setores e exigia-se que suas ideias tivessem impacto na realidade social do país.

Muito além do debate de ideias, o antissemitismo foi adotado sistematicamente como política migratória nacional. Apesar de muitos historiadores afirmarem que a Constituição de

²⁵⁹ SEITENFUS, Ricardo. *O Brasil vai à Guerra: o processo do envolvimento brasileiro na Segunda Guerra Mundial*. 3. ed. Barueri, SP: Manole, 2001, pp. 25-27.

²⁶⁰ MAIO. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”, p. 237.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 238.

²⁶² SEYFERTH. “Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo”, p. 213.

1934 impôs a maior restrição ao ingresso judaico no Brasil, ao estabelecer cotas por nacionalidade (cotas de imigração de 2% do total de nacionais não-latinos fixados nos últimos 50 anos, o que é reiterado pela Constituição de 1937), essa importante medida anti-imigratória não atingiu os judeus, por não serem uma nacionalidade²⁶³. Tais cotas visavam especialmente à população japonesa (que imigrara a partir de 1908) e aos assírios católicos. Isso corrobora a hipótese da “Intentona” de 1935 como principal ponto de inflexão na situação dos judeus no Brasil.

Ainda acerca da política imigratória, há que se compreender que ela estava na mesa de negociação do debate diplomático que precedeu a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, Vargas buscava a máxima margem de vantagens nas relações comerciais do Brasil com os EUA e a Alemanha, privilegiando o máximo possível seus interesses. Da parte dos EUA, Oswaldo Aranha, embaixador à época, sofria grande pressão norte-americana em favor dos imigrantes judeus “capitalistas”, ou seja, empresários, que, como os demais judeus, eram, até então, indesejados no Brasil. Após a intervenção diplomática norte-americana, ocorreu até mesmo certo fomento ao empresariado judaico imigrado no Brasil²⁶⁴.

Se ao longo da década de 1930 a imigração judaica foi, de fato, significativa, tal crescimento vertiginoso não apenas alterou o perfil da comunidade no Brasil, como gerou reações de parcela dos brasileiros. Além do antissemitismo, a comunidade judaica também sofreu com o antigermanismo da sociedade civil – como, por exemplo, através da depredação de lojas quando deflagrada a guerra –, que, frequentemente, não discernia entre judeus alemães – refugiados do nazismo –, suíços ou austríacos.

Se o *Putsch* agudizou posições divergentes entre artistas e associados à Pro Arte, devemos pontuar que não houve um expurgo total dos elementos mal-quistos pelos nazistas. Alguns músicos judeus, de dentro ou de fora do Brasil, continuaram apresentando-se, permaneceram os sócios brasileiros e o nacionalismo do Estado Novo até desenvolveu-se, em uma clara política de boa vizinhança. Não devemos esquecer do exemplo de H. J. Koellreutter que, apesar de se destacar na Pro Arte no Pós-Guerra, já participava de seus concertos desde 1937 e confessava, nem que fosse em âmbito pessoal, uma incondicional adesão a uma filosofia da

²⁶³ MAIO. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”, p. 244.

²⁶⁴ CARNEIRO. *O anti-semitismo na era Vargas*, pp. 330-335.

arte marxista, ser um duro crítico ao nacionalismo disseminado entre os compositores brasileiros e ter se exilado da Alemanha por conta da perseguição nazista²⁶⁵.

Apesar do antissemitismo e, como veremos, do antigermanismo amplamente alardeado pelo Estado, o mecenato estatal da capital federal foi capaz de absorver artistas imigrados, ainda que em posição subordinada e precarizada em relação aos nacionais. Um aspecto importante do estudo das trajetórias dos artistas imigrados é que ele nos aponta a inserção desses imigrados em sua posição relativa ao campo artístico nacional, em sua absorção pela política cultural do Estado.

Um exemplo de imigrado “no gabinete” é Maximilian “Max” Peter Grossmann, escultor austríaco que aportou no Brasil em 1922, sendo antecedido pela imigração de sua irmã. Tal precedência de um membro da família era algo bastante comum – ocorrera no caso de Heuberger, Altberg, Maron, entre outros – e perfeitamente justificável para os imigrados, pois preservava a eles e a suas famílias de percalços e surpresas desagradáveis, dado que o Brasil não era um destino migratório muito conhecido na Europa e que a letra escrita da lei e a experiência da imigração divergiam radicalmente.

Muito do que sabemos sobre Grossmann vem da obra *O observador no escritório* e do necrológio escrito por Carlos Drummond de Andrade. Nessa obra, composta de curtas crônicas sobre o cotidiano do funcionalismo público, Drummond relata seus encontros bastante impessoais com Grossmann no Serviço Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), onde o escultor trabalhou por 20 anos como desenhista não-efetivado. Esses relatos apontam-nos indícios relevantes.

Apesar da falta de proximidade entre os dois funcionários, Drummond trata a morte de Grossman com a enorme sensibilidade que lhe era própria, revelando muito da condição do imigrado. Se, de alguma maneira, Grossman é retratado em um derradeiro gesto heroico, salvando um banhista desconhecido do afogamento em uma praia carioca, a despeito de sua patologia cardíaca; em outra perspectiva, Drummond descreve um homem já idoso, com 62 anos, viúvo já há seis anos, sem herdeiros, e que “mal falava português” após mais de duas décadas no Brasil. Grossmann fora resgatado da indigência pelos seus colegas de repartição, que improvisaram um velório no qual, afora seus colegas, apenas duas ou três mulheres anônimas permaneceram ao lado do finado. A crônica original de Drummond, inédita até agora,

²⁶⁵ KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001, p. 56.

toca profunda e diretamente na condição anômica do exílio, demonstrando porquê o escritor é um dos maiores nomes da literatura brasileira do século XX²⁶⁶.

A Grossmann é dedicado outro necrológio que circula na comunidade emigrada de língua alemã através do jornal *Deutsche Woche*²⁶⁷, assinado pelo arquiteto austríaco Anton Floderer. Ele refere-se, inclusive, ao texto de Drummond, exemplificando como os laços de Grossmann no Brasil extrapolavam a comunidade alemã. Floderer descreve mais pormenorizadamente sua atuação no SPHAN, reportando-se a ele como grande responsável pelo levantamento e detalhamento arquitetônico de uma longa série de tombamentos do Instituto até 1960, sendo a maioria deles levantamentos completos do patrimônio histórico colonial das Regiões Sudeste e Nordeste do país²⁶⁸. Quanto à sua atuação como escultor no SPHAN, destaca-se a reconstituição do coroamento do chafariz de Marília de Dirceu, obra magistral do século XVIII ouropretano, atribuída a Manuel Francisco Lisboa, ou seu filho, conhecido por “Aleijadinho”; e a concepção do selo comemorativo do bicentenário de Congonhas do Campo, representando o busto de um dos profetas de “Aleijadinho”. Apesar de não termos dados gerais acerca da autoria dos levantamentos arquitetônicos à época, é razoável pensar que, pelo volume de registros assinados e pelo quadro extremamente reduzido de funcionários no período, Grossman foi um importante colaborador das primeiras duas décadas do SPHAN, a chamada “fase heróica” do Instituto.

A proximidade entre Grossmann e Floderer não é atestada apenas por esse obituário, mas também pela associação de ambos a Buddeus, no projeto da igreja de Santo Antônio em Teresópolis, ironicamente a duas quadras da futura sede da Pro Arte no Pós-Guerra. O projeto arquitetônico, de dicção eclética modernizada, revela atenção à paisagem e ao entorno serrano, que evoca o norte europeu. Grossmann foi encarregado da escultura do santo padroeiro e dos baixos-relevos da *via crucis* [Figura 15], cuja dicção é mais modernista do que linguagem arquitetônica eleita por Floderer e Buddeus.

²⁶⁶ O necrológio de Drummond a Grossman encontra-se integralmente entre os anexos desta tese. ANDRADE, Carlos Drummond. PERSONALIA Max Grossmann. p.160.18. *Arquivo do IPHAN*, no. 34, cx 46, p. 160.8, 1985.

²⁶⁷ FLODERER, Anton Benjamin. *Deutsche Woche*, Rio de Janeiro, n.18, abril de 1960.

²⁶⁸ Dentre as plantas arquitetônicas executadas por Grossmann, a Igreja de Bom Jesus, a Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, a Igreja da Lapa dos Mercadores, a igreja do Bom Jesus do Calvário, a casa da Marquesa de Santos, a casa de Grandjean de Montigny, o Arco do Teles e o Chafariz das Saracuras – todas no Rio de Janeiro –, o Sobrado do Galo Grande em Angra dos Reis, RJ, a casa da fazenda São Bernardino em Nova Iguaçu, RJ, o orfanato São José, em Alagoas, entre tantos outros.

Engrossando a fileira de artistas da Pro Arte no “Salão Revolucionário”, Grossmann expôs a escultura *Onça*, razoavelmente moderna e sua síntese formal [Figura 16]. A escultura apresenta grande afinidade com a pesquisa de um Brasil nativo, que prosseguiu na obra de Grossmann em uma longa série de esculturas da fauna brasileira. A escultura *Esperança*, exposta no Terceiro Salão da Pro Arte, em 1933, reforça ainda mais a filiação de Grossmann ao modernismo, ainda que contido e com valores clássicos [Figura 17]. É possível, inclusive, apontar paralelos entre o modernismo escultórico de Grossmann e de Brecheret, que também expôs no “Salão Revolucionário” e no Quarto Salão da Pro Arte. Porém, as dificuldades de se localizar outras obras de Grossman torna o delineamento de sua dicção artística algo realmente difícil de traçar.

Figura 15 – Passagem da *Via Crucis*, Max Grossmann



Fonte: arquivo pessoal de Liszt Vianna Neto.

Figura 16 – *Onça*, Max Grossmann



Fonte: MAX GROSSMANN. **Salão de 31**. Rio de Janeiro: (s.d.).²⁶⁹

Figura 17 – *Esperança*, Max Grossmann



Fonte: arquivo UNIFESO, Pro Arte.

²⁶⁹ Disponível em <https://www.salaode31.com/max-grossmann>. Acesso em 14 jun. 2019.

Ao que tudo indica, o mecenato de institutos culturais brasileiros a Grossmann precedeu sua atuação no SPHAN, com um busto de Santos Dumont encomendado pelo Museu Histórico Nacional, por ocasião do falecimento recente do patrono da aviação em 1932. Valendo-se de sua experiência técnica-artística, o SPHAN contratou Grossman entre o início da Segunda Guerra Mundial e a entrada do Brasil no conflito. No entanto, o engajamento de Grossman no funcionalismo público não parece ter sido uma exceção, dado que muitos imigrantes de língua alemã tiveram no SPHAN sua principal forma de subsistência. Talvez, a maioria dos fotógrafos do SPHAN em sua dita “fase heróica” fossem imigrantes, sendo o de maior destaque Erich Hess, que, por ser de origem judia, exilou-se no Brasil em 1936, por conta da crescente perseguição nazista na Alemanha²⁷⁰.

Desde sua imigração para o Rio de Janeiro em 1936, Hess envolveu-se muito cedo com o setor público. Ocupando-se, inicialmente, da reprodução fotográfica de pinturas da Biblioteca Nacional para um calendário, Hess teve contato com funcionários do SPHAN. Como Grossmann, Hess permaneceria no SPHAN até o final do Estado Novo (1937-1945) empregado de forma precária como freelancer devido ao reduzido quadro e verbas do órgão. Apesar da instabilidade profissional, Hess adquiriu considerável capital social no SPHAN, tornando-se próximo de Rodrigo M.F. de Andrade, ao ponto dele ser seu padrinho de casamento em 1942²⁷¹.

Como Grossman, Hess transita entre as repartições públicas, sendo convidado para fotografar a *Obra Getuliana*, livro não-publicado, organizado pelo ministro Capanema para a celebração dos 10 anos do governo Vargas. Suas fotografias foram publicadas em diversas obras, destacando-se o famoso compêndio de arquitetura que propagou o modernismo da Escola Carioca por todo o mundo, *Brazil Builds*, de Philip L. Goodwin²⁷². Hess também editou sua própria obra, *Isto é o Brasil!* (1959), introduzida por Rodrigo M. F. de Andrade e prefaciada por Raquel de Queiroz.

A presença de imigrantes, incluindo os de língua alemã, na chamada “fase heróica” do SPHAN, não se restringiu a Grossmann e Hess. Dos oito fotógrafos envolvidos no registro

²⁷⁰ GRIECO, Betina Zelter (Org.). *Entrevista com Erich Joachim Hess*. Memórias do Patrimônio, Rio de Janeiro: IPHAN, 2013, p. 39.

²⁷¹ Ainda, sendo Hess já um fotógrafo profissional, recebia diretrizes e esboços a mão de Lúcio Costa, informando-lhe elementos que deveria fotografar. - *Ibid.*, p. 41.

²⁷² *Ibid.*, p. 42.

dos 123 bens tombados na Bahia durante a primeira década de atuação do SPHAN, metade deles eram imigrados: Herman Kruse, Pierre Verger, Kasy Vosylius, além do próprio Hess²⁷³. Também nos tombamentos ocorridos no Rio de Janeiro e Minas Gerais dessa primeira década – 102 e 74 bens registrados, fotografados por 11 e 16 fotógrafos, respectivamente – destacam-se quatro fotógrafos imigrados: Hans Peter Lange, Kasys Vosylius, Marcel Gautherot e Hess. Nos demais estados, a atuação de Hess é claramente hegemônica, sendo eclipsada apenas no Maranhão e em São Paulo por outro alemão, Herman Graeser, apelidado de Germano. Na segunda década de fundação do SPHAN, a atuação de imigrados ainda era relevante nos tombamentos do Rio de Janeiro, destacando-se Harald Schutz e Eduard Schultze e Paul Stille, em Minas Gerais, esse, porém, cada vez menos presente nas décadas seguintes.

A proeminência desses fotógrafos imigrados no SPHAN tem respaldo quantitativo: dentre as cerca de 200 000 imagens no Arquivo do SPHAN, das quais mais de 60 000 são fotografias, Hess claramente destaca-se dos demais 353 fotógrafos, com o total de 5 367 fotografias. Isso representa praticamente 9% de todas as fotografias do arquivo até a presente data – o que é notável, dado que Hess atuou apenas no período compreendido pelo Estado Novo (1937-1945)²⁷⁴. O número total de fotografias de Hess pelo SPHAN representa praticamente o dobro da obra do segundo fotógrafo mais prolífico do instituto, Edgar Jacintho Silva, com 2.814 fotos.

Em uma abordagem qualitativa, no entanto, não podemos nos esquecer que, se a criação do SPHAN foi capaz de absorver tantos imigrados, isso deveu-se a uma enorme expansão do campo do patrimônio arquitetônico nacional e à carestia de profissionais tecnicamente qualificados. Isso porque Rodrigo de Melo Franco deu ao SPHAN seu caráter fortemente arquitetônico, a despeito do projeto inicialmente elaborado por Mário de Andrade, de caráter mais etnográfico, musicológico e não apenas material. Através do SPHAN, como ocorrera no MESP, a Escola Carioca conseguiu afirmar sua posição dominante do campo arquitetônico nacional nas décadas seguintes: além da atuação do próprio Lúcio Costa no Instituto, destacam-se Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis, Paulo Thedim Barreto e Renato Soeiro. Dessa forma, no Pós-Guerra, a atuação de imigrados, paulatinamente, cedeu espaço aos novos profissionais formados no Brasil.

²⁷³ GRIECO (Org.). *Entrevista com Erich Joachim Hess*, p. 11.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

Não podemos excluir de nossa investigação os imigrados que não tiveram o Brasil como destino final e que, por passarem longos períodos no Brasil e retornarem finalmente ao país de origem, não se enquadram simplesmente como reemigrados, mas como emigrados em retorno. O caso analisado aqui, representado por L. Putz, pintor à frente da divisão de Artes Plásticas da Pro Arte, traz uma tônica mais positiva da imigração, de forma semelhante à trajetória de Buddeus: estrangeiros que, prevendo uma rápida passagem pelo Brasil, veem-se atraídos por um imaginário quase mítico acerca dos trópicos mas que, de alguma forma, encontram respaldo na realidade brasileira.

Ambos imigrados chegam ao Brasil e ocupam imediatamente uma posição privilegiada no campo artístico nacional, sendo contratados por Lúcio Costa em sua reforma da ENBA. Apenas Leo Putz teria envolvimento direto com a Pro Arte, expondo e dirigindo o departamento de artes plásticas. Nas duas primeiras décadas do século XX, Putz engajou-se nas vanguardas bávaras, integrando grupos como a *Sezession*, a *Scholle* e a revista *Jugend*. Logo antes de emigrar para o Brasil, em 1928, Putz visitou uma grande exposição de Paul Gauguin na Basiléia, Suíça,²⁷⁵. Assim, Putz imigrou para o Brasil motivado por um verdadeiro espírito romântico de desbravamento dos trópicos, claramente inspirado pela obra e, principalmente, pela trajetória de Paul Gauguin, que imigrou para o Taiti em busca de um paraíso perdido. Contudo, apesar da admiração de Putz e da influência de Gauguin sobre o imaginário de um paraíso perdido, exótico e virginal, não se pode dizer que há uma influência artística óbvia do artista sobre Putz, que buscou trilhar sua própria experiência artística no Brasil.

Ainda que impelido por um imaginário idílico dos trópicos, a imigração de Putz para o Brasil não foi produto de uma mente jovem e intempestiva. Com quase 60 anos de idade, Putz chegou ao Brasil em 1929, portanto há décadas do alvoreço que suas obras provocaram no público, crítica e jornais de Munique no início do século. Trata-se de um artista maduro, já pai de um adolescente, mas dono de uma intensa e jovial criatividade. Após ser convidado a visitar Alice Weißflog, prima imigrada em São Paulo de sua esposa, Putz refletiu por oito longos anos acerca da então breve mudança do casal para o Brasil:

O motivo de minha viagem ao Brasil: uma velha nostalgia pelos trópicos. Desde Gauguin o desejo fervilha no sangue dos pintores. Aonde poderia ir? Para a Índia? Para os Mares do Sul? A situação material dos artistas alemães na época do pós-guerra não permitia tais viagens. Também perdemos tudo o que ganhamos com o

²⁷⁵ FLIRI, Sabrina. "Die südamerikanische Periode: Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933", In: NEUNZERT, Hartfrid (herausg.). *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika*. Druckhaus Kastner, 1999, , pp. 16-21.

trabalho artístico em compensações materiais do tempo anterior à guerra. A Índia Inglesa está fechada para os pintores alemães. A moda de Bali não atrai a qualquer um. Ofereceu-se uma alternativa: minha mulher tem parentes em São Paulo. Há oito anos estamos conversando sobre tal viagem. Durante oito anos eu me mantinha contra. Finalmente, quando me deixei convencer, a contragosto, recebi o pagamento mais lindo que um pintor podia desejar: algo completamente novo se apossou de mim. Alguém pode imaginar o que representa o surgimento de algo novo para um pintor que pensou ter esgotado todas as possibilidades da técnica, todos os caminhos do desenvolvimento da cor e luz? Pode um pintor, que já festejou seu 60o aniversário, ser posto diante de problemas novos? ²⁷⁶

Sendo convidado de honra das sociedades alemãs locais, em sua estada na América do Sul – especialmente no Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires –, Putz gozou de apoio do mecenato e conforto em suas viagens, no que definiu como sua “reencontrada juventude”. No entanto, pouquíssimos retratos encomendados no período foram localizados, mas eles indicam uma fonte de renda e um capital social adquirido perante a comunidade, para além das exposições. Em seu período em Buenos Aires, que convenientemente evitou as convulsões da revolução intraoligárquica de 1930 no Brasil, Putz foi aparentemente bem recebido pela comunidade alemã *porteña*, expondo no Salão de Arte Friedrich Müller vinte e três de suas obras executadas no Brasil.

Putz manteve laços muito estreitos com a Pro Arte, dirigindo a divisão de pintura da associação e expondo no Primeiro Salão Pro Arte. No Salão, Putz expôs cinquenta e sete telas, lado a lado com artistas nacionais, como A. da Veiga Guignard, organizador do evento, e Paulo Rossi Osir, além de outros artistas de língua alemã, como Friedrich Maron, Hans Reyersbach, Hans Nöbauer, Max Grossmann etc. Isso ocorreu nas dependências da ENBA em maio de 1931, logo antes do 38o Salão de Belas Artes, o chamado “Salão Revolucionário”. Além disso, é muito provável que as obras de Putz fossem vendidas pela galeria Heuberger, tendo amplo alcance na comunidade teuto-brasileira fluminense e paulista.

Contando com a hospedagem de alemães imigrados e com o apoio das associações locais por onde passava, Putz visitou e retratou diferentes regiões brasileiras. Contudo, ao contrário de suas imagens do Rio de Janeiro, Putz não representa temas estereotípicos das paisagens mineiras ou baianas, passando ao largo de dois temas recorrentes do modernismo brasileiro: as cidades históricas coloniais e as paisagens sertanejas.

Ainda que a imigração para o Brasil tenha representado um ponto de inflexão na obra de Putz, há algo de continuidade entre sua obra do período anterior e posterior à sua viagem.

²⁷⁶ LEO PUTZ IN Rio de Janeiro. *Deutsche La Plata Zeitung*, 15 de maio de 1930. Tradução de Leo Epstein. Disponível em URL: <https://www.salao31.com/leo-putz-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em jun. 2019.

A curiosidade de Putz pelo exótico, por exemplo, preexistia na Europa, sob uma perspectiva orientalista. Todavia, se comparadas às obras europeias de Putz, os temas clássicos ou tradicionais praticamente desaparecem no Brasil, assim como sua dicção abandona definitivamente o *Art Nouveau* e a linguagem das artes gráficas e inclina-se ao Expressionismo.

Pode-se afirmar que a faceta da obra de Putz que mais se transforma no Brasil é sua paleta de cores e, talvez, a sua composição de grandes multidões. Mesmo na Argentina, sua paleta apresenta tons mais contidos, ligeiramente profundos e azulados, e a camada popular, principal objeto no Brasil, ausenta-se.

É notável a produtividade de Putz no período em que permaneceu no Brasil: o pintor produziu mais de 500 quadros a óleo, pastel e desenhos – sendo 226 paisagens e *vedute*, 223 cenas figurativas (usualmente de praias, festas e carnavais), 45 retratos, 28 retratos encomendados e seis naturezas mortas, em pouco mais de quatro anos. É uma produção formidável, especialmente se considerarmos que Putz queimou algumas obras do início de sua estada no Brasil e que a escassez de materiais de arte fez com que Putz usasse, por vezes, papel cartão, ao invés da tela, para pintar a óleo²⁷⁷.

A obra de Putz gerou forte impacto nas novas gerações de alunos da ENBA – como o arquiteto e paisagista Roberto Burle-Marx –, por estabelecer um contato entre a natureza tropical e as matrizes pós-impressionistas e expressionistas europeias. Contudo, a atuação de Putz na cátedra de composição da Escola ocorreu através da polêmica nomeação de Lúcio Costa para a diretoria e teve de enfrentar a oposição nacionalista e academicista ao novo diretor. Felizmente, Lúcio Costa tinha considerável apoio do campo artístico carioca, incluindo Manuel Bandeira e Rodrigo M. F. de Andrade. Com tal respaldo, Costa pôde romper com o academismo e o dito “conservadorismo” que a ENBA e seus professores representavam até então.

Dentre os defensores da contratação de Putz, assim como da reforma de Costa, estava o jovem Cândido Portinari, cujo apoio era importante e até surpreendente, posto que o próprio Portinari foi apontado pela ala nacionalista da ENBA como uma alternativa legitimamente brasileira a Putz. Portinari, recém-chegado de um tour europeu oferecido como prêmio no Sa-

²⁷⁷ FLIRI. "Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933", p. 21.

lão da ENBA, afirmava categoricamente que a campanha contra a Escola era “completamente improcedente” e que os novos professores eram “uma espécie de sol vivificador” na Escola.²⁷⁸

José Marianno Filho, diretor da Escola entre 1926-1927 e ex-professor de Lúcio Costa, reiterou a defesa de Portinari, sendo ainda mais elogioso a Putz:

Na entrevista que v. [dirigindo-se a Portinari] concedeu ao repórter do “Correio da Manhã”, o caso do contractamento do pintor Leo Putz, foi posto nos seus justos termos e o que [é] extremamente raro entre nós – apreciado com superioridade. Se há uma coisa que eu lamento sinceramente é não ter podido contractar o illustre artista ao tempo em que dirigi a Escola. [...]

[...] O sr. Pedro Correia de Araújo [também pintor], por exemplo, acha que Leo Putz não poderá ensinar a sua arte porque não possui qualidades para tanto. Os brasileiros deviam estudar pouco mais, porque patriotismo não é argumento. Em geral, é apenas ignorância. Fique v. onde está, e vá aprender com Leo Putz o que v. não pode aprender com os seus professores brasileiros. Isso é que é honesto e digno de um verdadeiro artista.²⁷⁹

José Marianno Filho, citando o próprio Putz, denota a dedicação incansável de Putz ao aprendizado com natureza brasileira e sua entrega à arte:

Chegando no Brasil deixei na alfândega toda a minha experiência acadêmica. Lavei a minha palheta, e lhe dispuz as tintas olhando para as florestas iluminadas. Os artistas europeus nada poderão realizar no Brasil (ele se referia aos pintores) antes de compreender a luz e as cores que ela ilumina.²⁸⁰

Mesmo sendo um crítico exterior ao campo acadêmico, Hernani de Irajá – pintor sem formação e sexólogo pioneiro no Brasil – defendeu Putz nos jornais com argumentos semelhantes aos de Marianno Filho. Revidando os argumentos nacionalistas contra Putz, Irajá citou as notáveis qualidades da obra de Putz, sua preciosa investigação cromática da luz e sua aproximação da natureza e da paisagem tropical brasileira:

A renovação do Brasil, reflectindo-se na Escola Nacional de Belas Artes, trouxe para foco de comentários o caso de ser um artista alemão contractado para mestre de pintura. [...] Pretenderam ridicularizar a escolha e reprochar publicamente em violentas catilinarias a leviandade da intromissão de um “futurista” estrangeiro no ensino, ex- cathedra, nacional. [...]Murmuraram. Resmungaram. Rósnam. [...] Penso que o prof. Lúcio Costa, abrindo a Escola de Bellas Artes aos valores novos, as intenções valorosas, aos bem-intencionados trabalhadores e capazes, - dá um passo enorme para o arejamento daquela casa enferrujada de ideias, paralytica de acções. Não foi para ensinar tendências que o mestre germânico ingressou ali. Apenas para mostrar o que póde fazer pela pintura quando se tem esthesia, cultura e ânsia de trabalho honesto. Nem se diga que um alemão não possa ensinar arte brasileira!

Se a arte brasileira fosse um fato verídico, ainda assim admite se que um europeu, nórdico, possa compreender bem melhor, por vezes, a natureza anthitese da sua. Mais lhe chocará o “sensorium” o contraste do sol, das folhas, do solo verde, do céu luzido, tropical, profundo; mais lhe accenderá ímpetos no pincel amansado nos

²⁷⁸ O CASO DA Escola de Bellas Artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de maio de 1931.

²⁷⁹ MARIANNO FILHO, José. Leo Putz (Carta fechada a Cândido Portinari). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1931.

²⁸⁰ IRAJÁ, Ermani de. "Sobre um Novo Aspecto da Escola Nacional de Bella Artes". *Fon Fon*, Rio de Janeiro, Ed. 21, 23 de maio de 1931, p. 40.

cinzas, nos brancos nervosos, a plethora ofuscante de côres que se irradiam em ramalhetes tentadores, desde os crepúsculos, desde os mares até as mattas, as cidades, as populações atypicas e de variavel indumentarias.

Que se aproveitem os elementos nacionaes que illustram os seus esforcos na construção de uma arte autônoma, perfeitamente livres das influencias continentais vizinhas, ou europeas; mas que se não desprezem os valores reaes encantados pelas belezas que se tornaram banaes, inspidas ao brasileiro “snob” ou indifferente.

Como acadêmico, Putz é mestre equilibrado e consciencioso. Creio que todo ensino não poderá fugir das regras estabelecidas pela prática pedagogica.

O professor moderno não vae ensinar estylos, maneiras, ou modernismos. Apenas é capaz de comprehender a tendência do discípulo, aperfeiçoal-a e guiál-o, respeitando a personalidade, que é tudo em Arte.²⁸¹

Reiterando as posições de Irajá, a revista *O Cruzeiro* rebate a questão da nacionalidade de Putz, afirmando que a natureza brasileira havia efetivamente transmutado o pintor tirolês em artista brasileiro:

Foi isso que se deu no caso de Leo Putz. Há trinta annos mestre reconhecido da pintura moderna allemã, um nome que significa um programma, ligado ao triumpho do movimento moderno na Academia de Munich, personalidade artística sobre a qual a historia da Arte já começou a cunhar um conceito seguro, chega aqui sexagenario. Chega e confessa francamente sua insufficiencia. Começa de novo, torna-se mais uma vez discipulo. (...) Estuda com um zelo incansavel, com uma tenacidade firme, com absoluta abnegação, todos os cursos daquelle mestre, daquelle Academia de Natureza Tropical. Tem que pagar com a doença a sua obstinação. Soffre com o calor, com as chuvas, com o vento, até succumbir de insolação. (...)Esqueceu-se de todas aquellas harmonias pesadas, sombrias e nebulosas do sol septentrional da Europa, encheu-se com a luz, com os tons, com as melodias, com os encantos e formas da natureza do Rio de Janeiro. Depois de uma luta desesperada, depois de sentir toda a fraqueza das formulas e receitas europeias, depois de esquecer-se do proprio artista Putz, como vive nos livros da arte moderna na Europa, tornou-se pintor brasileiro, de alma e coração.²⁸²

Ainda que a maior parte da crítica jornalística defendesse Putz, um de seus “defensores” da comunidade alemã imigrada expôs, claramente, a que termos o debate da opinião pública chegou. Apoiando a nomeação de Putz, o *Suplemento Alemão* do jornal *A Manhã* – jornal satírico cujo nome ironiza o jornal de grande circulação *A Manhã* – não poupou o pintor da sátira. Fundado por Apparício Fernando de Brinkerhoff Torelly, mais conhecido como “Barão de Itararé” e por ser verdadeiro bastião do escárnio jornalístico no Brasil, o jornal reproduziu uma carta falsa ao seu editor. Escrita em primeira pessoa, a carta descreve o choque dos artistas de Munique ao saberem da celeuma que envolveu a contratação Putz e da incivilidade desse debate no Brasil. A charge representa um casal negro, cujo filho é amamentado no colo da mãe, tendo bananeiras como plano de fundo. O humor da caricatura emana da representação deformada e da fisionomia “racial” exagerada do casal negro e do traço “futu-

²⁸¹ IRAJÁ. "Sobre um Novo Aspecto da Escola Nacional de Bella Artes", p. 39.

²⁸² OS COSTUMES e a natureza brasileira na obra do pintor alemão Leo Putz. *O Cruzeiro*. 25 de abril de 1931, p. 14.

rista” de Putz [Figura 18]. Mas, ao contrário dos argumentos nacionalistas de artistas e críticos brasileiros contra a contratação de Putz, a charge do *Suplemento* denota o aspecto racial das telas de Putz.

Escrito usualmente como “transcrição” literal do forte sotaque do alemão recém-imigrado, o *Suplemento Alemão* faz piada com a estupefação de Putz ao imigrar para o Brasil, em pleno basbaque ante sua natureza:

Tispois te guatôrze ties nois jeguei na Rio te Chanerra, bra hora te meie-tia. Bucha tiabo, nochmool!!! Gue ponido! Gue lindo o endrade ta vaboor no pahía to Kuana-para! Gue banarromes! Gue bersbektifês! Que zenarries! Gue ekçuperrangsie te nadurreça! Gue mondanhes! Gue gompinasong te linhe s esgurses gue a chende vê na horriçonde! Gue goise eksdraortinarrie! Gue déra kollossssaaaalllllll! E eu bengsô immediadamente: nung déra asingdude mundeestá ardisde!²⁸³

Figura 18 – Caricatura do *Suplemento Alemão* do jornal *A manha*



Fonte: VON KIPPINING, Humberto. *Pelles Ardes*. *A manha*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931. p.7.

A viagem que deveria durar somente alguns meses, tornou-se uma imigração de mais quatro anos no Brasil, cujo retorno a Gauling, Baviera, ocorreu apenas em abril de 1933. Aparentemente, a migração de retorno objetivou retomar a educação do filho, então maior de idade, na Alemanha, e, possivelmente, relacionou-se, também, a alguma questão de saúde do pin-

²⁸³ VON KIPPINING, Humbertus. *Pelles Ardes*. *A manha*. Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931, p. 7.

tor. Mesmo na Alemanha, Putz seguira pintando temas brasileiros até 1936, afirmando que passara os inesperados mais felizes anos de sua vida no país, como Buddeus, que se tornou eternamente saudoso do Brasil. Reemigrando do Brasil no entreguerras, antes das grandes turbulências do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial contra a comunidade imigrada alemã, Putz teve uma experiência plenamente positiva da imigração, algo raro nesse período. E, se o governo Vargas acirrava tensões no campo político – culminando na ditadura do Estado Novo em 1937 –, as tensões xenófobas difusas na sociedade brasileira ganhavam estrutura no corpo do Estado, sob a forma de políticas antisemitas, anticomunistas e antigermânicas. Tudo isso, no entanto, não é comparável ao ostracismo que se recairia sobre Putz à Europa²⁸⁴.

Relatando na Alemanha suas experiências nos trópicos, Putz expôs suas obras em Stuttgart e em Munique, onde palestrou na *Münchner Künstlerhaus*, em 1935. Entretanto, apesar de sua migração de retorno à Alemanha ocorrer trinta anos após o quadro *Bacchanal* causar polêmica com cenas de bestialismo e ser censurado pela *Lex Heinze* anti-pornográfica, Putz ainda arcava com o preço das polêmicas de sua juventude e sua retrospectiva em Munique sofreu com uma recepção crítica extremamente dura e conservadora.

Segundo o *Völkische Beobachter*, jornal de perfil nacional-socialista, a obra de Leo Putz era dotada de “[...] insuportável [...] Erotismo orgástico dessas mulheres mestiças”²⁸⁵. Tal erotismo, definitivamente, não se refere aos retratos de mulheres mestiças brasileiras, cuja sensualidade é ausente, se comparados às obras *Bacchanal* (1905) [Figura 19] e, no caso da retrospectiva, à obra *Begrüßung Parsifals durch Kundrins Blumenmädchen auf der Brücke zur Burg des Zauberers Klingsor* (1900) [Figura 20]. Vemos, portanto, que o erotismo de mulheres negras e brancas das obras da juventude do pintor foi elencado como principal argumento nas críticas aos retratos de mulheres mestiças quando do retorno de Putz à Alemanha. Devemos lembrar que todo esse debate acerca da exposição retrospectiva de Putz ocorre após seu retorno do Brasil, quando o pintor já tinha mais de sessenta anos e estava afastado há mais de três décadas da feitura dos quadros e do escândalo que já o envolvera.

A perseguição a Putz intensificou-se, ainda mais, nos anos seguintes, culminando com seu interrogatório pela Gestapo. Por declarar-se antinazista publicamente nos jornais, Putz foi

²⁸⁴ PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. v.1, 2. E.Kastner, 1994, p. 87.

²⁸⁵ “[...] orgastische Erotik dieser Mischlingsweiber [...]”. UNTERBERGER, Siegfried; STRIMMER, Ute (Org.). *Als München leuchtete*, Die Künstlergruppe “Scholle” und Leo Putz. München: Edition Minerva, 2009, p. 34.

desligado da *Reichskulturkammer*. Ainda, Putz constaria no catálogo da exposição *Entartete Kunst*, sendo listado com um dos modernistas perseguidos pela Alemanha Nazista. As exposições de 1935 e as palestras de Putz são as derradeiras manifestações do pintor na Alemanha. Ainda que sua carreira fosse verdadeiramente inviabilizada, certamente o impacto maior da perseguição nazista a Putz deu-se em sua vida pessoal. Sofrendo o mais intenso ostracismo até seu falecimento em 1940, nem mesmo nas décadas posteriores Putz foi objeto de qualquer homenagem ou exposição póstumas.

Figura 19 – *Bacchanal*, por Leo Putz



Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. v.1, 2. E.Kastner, 1994.

Figura 20 – *Begrüßung Parsifals durch Kundrys Blumenmädchen auf der Brücke zur Burg des Zaubers Klingsor*, por Leo Putz



Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. v.1, 2. E.Kastner, 1994.

A contribuição ímpar de Putz ao campo artístico nacional permanece como objeto de investigação dos pesquisadores. Como Putz, as trajetórias de seu colega Buddeus ou de seu co-sócio Heuberger apontam para a importância dos imigrantes alemães para a formação do modernismo brasileiro, especialmente no Rio de Janeiro. Ainda que restrita ao período entre-guerras, a inserção desses artistas e mediadores culturais ocorreu em momento fulcral da gênese do modernismo carioca, durante a direção reformadora de Lúcio Costa da mais central instituição de formação de artistas e arquitetos do Brasil.

Entre exilados, imigrantes, reemigrantes e imigrantes retornados, resta tratar daqueles artistas que nasceram no Brasil, brasileiros ou teuto-brasileiros, que se juntaram aos imigrantes de língua alemã no intercâmbio proposto pela Pro Arte. São muitos os brasileiros, entre os intelectuais e artistas proeminentes, que passaram pela Pro Arte. No entanto, além de Maria

Amélia Rezende, fundadora da Pro Arte, nenhum brasileiro contribuiu tanto com a Pro Arte como Alberto da Veiga Guignard. Além de organizar os quatro grandes Salões da Pro Arte (1931-1934) – que se tornaram menos frequentes e relevantes após o *Putsch* e a guinada da associação em direção à música clássica –, Guignard passou muitos anos de sua formação artística na Alemanha, tramando um laço muito estreito com o país²⁸⁶.

Os contatos de Guignard com a Alemanha são inúmeros, a começar por sua cidade-natal, Nova Friburgo, histórica colônia alemã fluminense. Seu pai, filho de abastados imigrantes franceses, morre prematuramente quando Guignard tinha apenas dez anos. Sua mãe casar-se-ia novamente com um alemão e não tardaria muito para que a família se mudasse para a Europa, onde Guignard cursou todos os anos restantes de sua educação formal. Estreitando ainda mais os laços de sua família com a Alemanha, sua irmã Leonor casa-se com o pintor alemão Heinrich Otto Robert Riegbert, em 1924.

Como Heuberger, Guignard atuou como *marchand*, vendedor de móveis e antiguidades em Munique, onde expôs no Palácio de Vidro, em 1923. Em seus anos na Itália apreenderia a influência de Boticelli e na França a de Matisse. De ambos os mestres, separados pelos séculos, Guignard desenvolveria sua pintura muito próxima da prática do desenho, do tratamento cromático planar e da definição dos planos em finas linhas de contorno. As mais de duas décadas em que Guignard se formou e atuou na Europa terminaram em uma nota trágica: sua mãe morreu em 1926, assim como sua ex-esposa, a musicista Anna Döring, em 1930, e, ainda, sua irmã, logo antes de Guignard retornar ao Brasil, em 1929²⁸⁷.

O retorno de Guignard ao Brasil é marcado por sua exposição individual no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1930. No período em que foi diretor artístico da Pro Arte, além de organizar os salões anuais, Guignard também expôs individualmente mais de uma vez. Sua exposição individual de 1937 contou com 30 obras suas, entre elas: *Os noivos*, *Natureza-morta com bananas*, *Auto-retrato* [Figura 21], *Noturno de Borodine*, *L'après-midi d'un faune*, *Bambus* [Figura 22], *Nenúfares*, *Ravel*, *Vitorias-régias*, *Jarro com flores*, *Apricots de*

²⁸⁶ PERLINGEIRO, Max (Org.). *Alberto da Veiga Guignard* (1896-1962). Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2005, pp. 14-44.

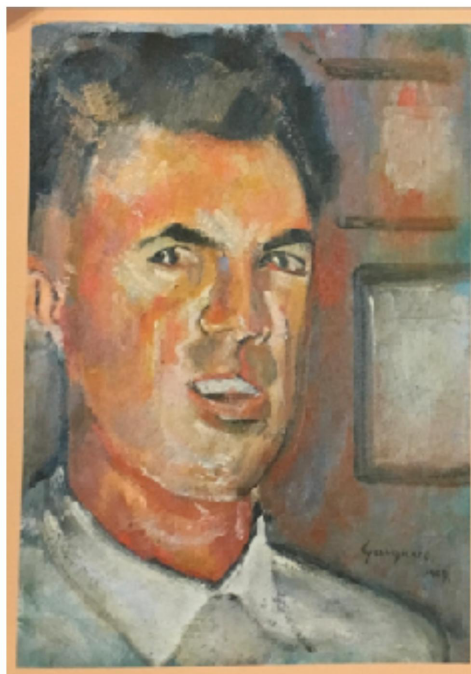
²⁸⁷ *Idem*.

macaco e Orquídeas. Da exposição na Pro Arte, Anibal Machado relembra os bambuzais e as paisagens naturais cariocas de Guignard, na revista *Dom Casmurro*²⁸⁸:

Mergulhado na féerie vegetal do Jardim Botânico, Guignard trouxe de lá, ainda recedentes da vida, alguns de seus aspectos coloridos, suas árvores, suas flores - nenúfares e vitorias-regias -, bambuzais em arcos góticos, tudo irradiando as cores da flora tropical no sol das manhãs.

Outra exposição da qual Guignard participou – estritamente relacionada à Pro Arte – foi o Salão de Autorretratos da AAB (Associação de Artistas Brasileiros), presidida por Navarro Costa, responsável pela vinda de Heuberger ao Brasil. Através dos retratos de Guignard desse período, é possível reconstruir, não apenas o perfil clientela que o financiava, como também sua rede de sociabilidade tecida na Pro Arte. É o caso dos retratos de Roberto Burle Marx e Walter Burle-Marx, esse último sócio assíduo da Pro Arte. Além da amizade com Murilo Mendes, Ismael Nery, C. Portinari, E. Di Cavalcanti, O. Goeldi, Manuel Bandeira e Rodrigo M. F. de Andrade, desenvolvidas enquanto Guignard organizava os Salões da Pro Arte. Inclusive, sobrevive de sua co-sócia, Cecília Meireles, um poema coetâneo dedicado ao pintor²⁸⁹.

Figura 21 – *Autorretrato*, Alberto da Veiga Guignard



Fonte: PERLINGEIRO, Max (Org.). *Alberto da Veiga Guignard* (1896-1962). Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2005, p. 93.

²⁸⁸ PERLINGEIRO. *Alberto da Veiga Guignard*, p. 14-44.

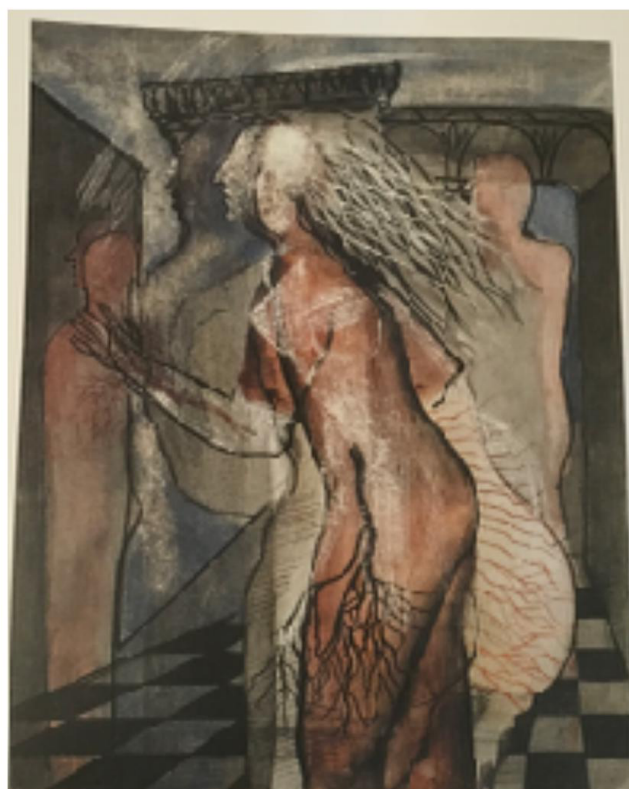
²⁸⁹ O poema de Meireles a Guignard encontra-se dentre os anexos desta tese. In: GUIGNARD, Alberto da Veiga. *Álbum-arquivo de Guignard*. Rio de Janeiro, 1947.

Figura 22 – *Bambuzal*, Alberto da Veiga Guinard



Fonte: PERLINGEIRO, Max (Org.). *Alberto da Veiga Guinard* (1896-1962). Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2005, p. 116.

Figura 23 – *Composição surrealista*, Alberto da Veiga Guinard



Fonte: PERLINGEIRO, Max (Org.). *Alberto da Veiga Guinard* (1896-1962). Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2005, p. 148.

Na Pro Arte, Guignard organizou também eventos completamente fora do âmbito das Artes Plásticas, como o Baile de Carnaval de 1931, que provavelmente serviu de inspiração para os populares bailes do SPAM, decorados e organizados por Lasar Segall. Da mesma forma, Guignard expôs suas obras no Segundo Salão do SPAM em 1933, onde também expuseram outros sócios da Pro Arte, como o pintor alemão Rothkirch e a poeta carioca Cecília Meireles, além de artistas próximos à associação, como Portinari, Di Cavalcanti e Orlando Teruz. Em 1935, Guignard expôs novamente no SPAM e no Salão Paulista de Belas Artes, onde Mário de Andrade comprou uma das obras expostas, o *Vaso de flores*²⁹⁰. No entanto, desde o “Salão Revolucionário” de 1931, Mário de Andrade já demonstrava sua admiração pelo jovem Guignard:

Guignard parece hesitar ainda entre a pincelada construída e a pintura... destruída. Povoá-se de fantasmas e de fluidez. A sua pincelada parece ter remorsos de abandonar a plasticidade gorda do óleo e se esgueira num frufu delicioso de quase crepe-da-china. É encantador.²⁹¹

Apontado por Mário de Andrade como grande revelação, Guignard expôs praticamente uma mostra individual no “Salão Revolucionário”, apresentando o total de 27 pinturas, tendo sido ele o pintor com mais obras expostas no evento. Além de ser muito bem relacionado entre artistas e intelectuais brasileiros, Guignard tem seu valor artístico reconhecido por Mário de Andrade, que tece críticas muito positivas ao pintor e adquire suas obras expostas.

Durante a década de 1940, Guignard aproximou-se estreitamente do mecenato público do Estado Novo, integrando a comissão organizadora do “Salão Nacional de Belas Artes” e a Superintendência da Divisão de Arte Moderna com O. Niemeyer e Anibal Machado – conquistas jamais alcançadas por seus colegas imigrados. Ao longo de sua carreira, Guignard destacou-se, sobretudo, como arte-educador, lecionando por um semestre no Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal – onde seu amigo Portinari mantinha seu ateliê, que fora criado por Anísio Teixeira e dissolvido por Vargas dois anos depois. A proximidade de Guignard do mecenato estatal o levou a expôr no *Nicolas Roerich Museum*, em Nova Iorque, junto a outros modernistas brasileiros²⁹².

²⁹⁰ VIANNA NETO, Liszt. Mário de Andrade e o modernismo alemão no Brasil. pp. 100-107. In: VIII ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA, 13 a 17 de maio de 2019, UFMG, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2019.

²⁹¹ PERLINGEIRO. *Alberto da Veiga Guignard*, p. 14-44.

²⁹² FROTA, Lélia Coelho. *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, p. 43.

O período de Guignard no Rio de Janeiro é encerrado em 1944, dois anos após o fim das atividades da Pro Arte, graças ao convite de Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, para que lecionasse no Instituto de Belas Artes. Nas décadas seguintes, muitos artistas de destaque da nova vanguarda concreta, como Lygia Clark, Mary Vieira, Amílcar de Castro, foram seus alunos, assim como Franz Weissmann e Edith Behring foram professores assistentes em seu curso de artes no Parque Municipal, centro de Belo Horizonte²⁹³.

Apesar de ser artista brasileiro bastante celebrado, especialmente em Minas Gerais – onde dá nome à escola de artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e há um museu dedicado ao artista, em sua antiga residência em Ouro Preto –, as obras de Guignard do período são ainda de difícil localização, posto que dois projetos de catalogação sistemática de suas obras, financiados pelo Estado, foram malsucedidos.

Ao longo de nossa análise pormenorizada das trajetórias individuais e das obras dos mais proeminentes artistas associados à Pro Arte, constatamos a diversidade social – no que tange à etnicidade, à posição de classe e à experiência da imigração desses artistas –, política – compreendendo artistas cujo espectro político vai desde o nacionalismo alemão até o internacionalismo comunista – e artístico - sendo eles alinhados a matrizes artísticas alemãs modernistas como o Expressionismo, o Construtivismo, a Nova Objetividade etc. -, em plena hibridização com as matrizes artísticas brasileiras desenvolvidas até então. Na seção seguinte, trataremos de como tal hibridização expressou-se no pensamento nacional e estrangeiro desenvolvido por artistas imigrados alemães.

4.4 NACIONAL E ESTRANGEIRO NA PRO ARTE

Por ser uma associação artística teuto-brasileira que propunha o franco intercâmbio entre culturas, a Pro Arte não poderia se furtar ao debate acerca da identidade nacional desenvolvido na década de 1930. Se tratamos brevemente das obras e do exílio de artistas imigrados no capítulo anterior, analisaremos, aqui, como suas posições se articulavam na Pro Arte, sendo permeadas pelo debate modernista do nacional e do estrangeiro.

²⁹³ PERLINGEIRO. *Alberto da Veiga Guignard*, p. 33.

Podemos apontar brevemente três grandes vertentes do pensamento e do imaginário acerca do Brasil, segundo Sérgio Buarque de Holanda²⁹⁴. A primeira é positiva e associa o Brasil ao imaginário cristão medieval e pré-moderno do paraíso perdido, no qual o nativo americano é próximo ao cristão europeu, um ideário que se estende, de certa forma, até o “bom selvagem” rousseauiano.

Tal visão idílica do Brasil, especialmente de sua natureza e de seus povos nativos, é patente em muitas obras expostas pela Pro Arte e publicadas pela revista *Intercâmbio*. As paisagens representadas pelos artistas alemães são, geralmente, exuberantes, a vegetação é diversa em seus frutos e as cores pululam sob o sol tropical. Destacam-se as obras de Maron, cujas paisagens litorâneas são invariavelmente ladeadas por palmeiras e, ainda que suas reproduções sejam em preto-e-branco, transparece a luminosidade tropical [Figuras 24 e 25].

Figura 24 – *Paquetá*, Friedrich Maron



Fonte: INTERCÂMBIO ARTÍSTICO entre Brasil e Alemanha. *Intercâmbio*, Ano 3, n. 1-3, Rio de Janeiro, 1938, p. 25.

²⁹⁴ DELUMEAU, Jean; MACHADO, Maria Lucia. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

Figura 25 – *Palmeiras à beira-mar*, Friedrich Maron



Fonte: INTERCÂMBIO ARTÍSTICO entre Brasil e Alemanha. *Intercâmbio*, Ano 3, n. 1-3, Rio de Janeiro, 1938, p. 25.

Como vimos, era essa, também, a tônica da obra de Leo Putz. Suas paisagens representam um Brasil natural, selvagem, em obras como *Urwald* ou *Negerdorf*. Dentre suas paisagens, o Rio de Janeiro urbano, capital federal, ausenta-se, cede lugar às praias e aos morros, como o Pão de Açúcar, o Dois Irmãos e outros cartões-postais naturais.

O pintor Erwin O. L. R. von Busse-“Granand”, além de suas telas, deixou-nos um poema que exemplifica a retórica da luz tropical e da fauna exótica brasileira:

Tropenmorgen

Der Tag wurd blau, immer blauer.
 Alles leuchtet von Sonnenschein.
 Ein kleiner Aff untersucht mit schlauer
 Miene das Fell an seinen Bein

Der Wind kommt leise und fächelt
 Die Palmen meiner Einsiedelei.
 Ein schönes Kind, das lächelt,
 Streicht blanken Auges vorbei.

Araras und Papageien baden
 Sich hoch über der heissen Prärie.
 Und Myriaden Zikaden
 Begleiten die Symphonie ²⁹⁵

Falecido em 1939, von Busse-“Granand” foi postumamente homenageado em um exposição da Pro arte. Nas reproduções preto-e-brancas de suas obras perdemos, irreparavelmente, a dimensão cromática delas, de dicção expressionista alemã muito próxima do grupo *Der Blaue Reiter*. Pela revista do grupo expressionista, von Busse-“Granand” publicou um artigo acerca de seu colega-correspondente Robert Delaunay (1912). Como tantos outros artistas da Pro Arte, von Busse-Granand teve uma atuação intensa e conturbada durante a República de Weimar, sofrendo com a censura e a proibição da obra homoerótica *Komödiengärtlein* (1920), na qual contribuiu com cinco ilustrações. Ainda, sua adaptação do texto de *Exiles* de James Joyce para o Teatro de Munique em 1919 o insere na mais hodierna vanguarda do teatro moderno na Alemanha²⁹⁶.

²⁹⁵ Excepcionalmente, apresentamos o poema em sua língua original, preservando sua métrica e rima:

Manhã tropical

O dia se tornava azul, cada vez mais azul.
 Tudo brilha com a luz do sol.
 Um macaco olha curioso
 a pelagem que lhe cobre a perna.

O vento vem leve e sopra
 as palmeiras de minha errância.
 Uma bela criança risonha
 lhe cruza a vista.

Araras e papagaios se banham
 alto sobre a quente pradaria.
 E uma miríade de cigarras
 acompanham a sinfonia [Tradução do autor].

In: GEDÄCHNIS-AUSSTELLUNG, Dr. E. von Busse Granand. Galeria Heuberger, 29 de junho a 19 de julho de 1939. In: *Ata 0019* (1938-1939-1940). Arquivo do Centro Cultural FESO - Pro Arte, Teresópolis.

²⁹⁶ KANDINSKY, W.; MARC, Franz. *Der Blaue Reiter*. München: Piper Verlag, 1912, p. 31.

Dentre tais interpretações da “brasilidade” por imigrados de língua alemã, destacam-se as interpretações da natureza tropical. Algo patente nas obras de Putz é sua perplexidade com a luz tropical e o encanto com a natureza tropical. As cores quentes, o calor do sol, o amarelo e o vermelho vivos tomam suas obras. A mata, de verde profundo, é tomada pelos reflexos dourados do sol. Se comparadas às suas obras europeias, é notável a mudança da paleta de Putz no Brasil. Mas, não apenas as cores, também o ritmo de suas obras, muda, sendo pautado pela cadência das longas e eriçadas folhas de palmeiras e bananeiras, gerando uma composição ritmada, que emana da mata virgem, do *jüngfräulicher Urwald*²⁹⁷.

Putz, de fato, encontrou no Brasil o paraíso perdido que procurava, o que fica explícito em sua palestra ao retornar a Munique:

O Rio é a cidade mais bonita do mundo - o filho favorito de Deus. Deus vive no Brasil, diz o brasileiro [...] Nunca senti sequer uma vez tanta satisfação interior como lá. [...] me manteve lá a mágica tropical, as cores, a variedade de formas na natureza, a interessante mistura racial vista pelo olho do pintor, que cativa, e que fez com que meio ano se tornassem quase cinco.²⁹⁸

A figura homem e a representação da natureza encontram-se em harmonia, em pleno diálogo, nas composições de Putz. Nos retratos de negras e “mulatas” [Figura 26], tal diálogo é bem expresso, de forma muito semelhante às telas de Lasar Segall, nas quais o plano de fundo é repleto de bananeiras, frutos e flores, emergindo a figura humana a partir deles. A introspecção e a singeleza nos olhares das mulheres retratadas, voltadas diretamente ao pintor, expressam como a fisionomia, a cor da pele e a beleza da figura humana remetem à natureza:

Na figuração ocorre o mesmo que na paisagem. [...] a paisagem de vegetação tropical, a grande e simples beleza dos homens adultos, também da camada popular, e o senso instintivo de vida dessas pessoas que, enobrecido pela pureza da origem, nunca é feio e repulsivo. [...] na pele de pessoas de cor, do mulato, reflete um mundo de cores²⁹⁹.

²⁹⁷ NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika*. Druckhaus Kastner, 1999, p. 21.

²⁹⁸ „Rio ist die schönste Stadt der Welt – das Lieblingskind Gottes. Gott wohnt in Brasilien, sagt der Brasilianer“. „kaum je einmal so viel innere Befriedigung verspürt, wie dort“. “[...] hielt mich dort der tropische Zauber, die Farbenpracht, die Vielseitigkeit der Formen in der Natur, das mit den Augen des Malers gesehene interessante Rassengemisch so sehr in Bann, daß aus dem halben Jahr fast fünf geworden sind“ - In: FLIRI, Sabrina. Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933, In: *Ibid.*, p. 16-21.

²⁹⁹ “[...] im Figürlichen geht es genauso wie in der Landschaft.”[...] das Tropisch-Vegetative der Landschaft und die grosse einfache Schönheit der herrlich gewachsenen Menschen, auch der niederen Volkschicht, und das Triebhafte Sinnenleben dieser Menschen, das aber, durch die Reinheit des Ursprünglichen geädelt, nie hässlich und abstoßend wirkt.”[...]“auf der Haut des farbigen Menschen, des Mulatten, spiegelt sich eine ganze Welt von Farben”- *Ibid.*, p. 16-21.

Ainda que alinhado claramente ao imaginário fantástico e francamente positivo da natureza brasileira, a adaptação de Putz ao clima e ao ambiente tropical impôs-lhe revezes, sendo sobrepujada apenas pelo prazer da pintura:

Todo infortúnio ocorreu comigo. Apesar dos meus sessenta anos, minha juventude me foi dada novamente. O trabalho era mais uma vez alegre. Muitas vezes faltavam os mais simples materiais de pintura, as cores corriam como mingau paleta abaixo com o calor; mas isso não se impunha à frente da alegria e do desejo recuperado de trabalhar. [...] Por lá apenas era trabalhoso vencer as grandes distâncias e a inimaginável praga dos mosquitos, do calor e da sede³⁰⁰.

A natureza tropical foi também a mestra de Putz, impondo-se e fazendo-o abandonar muito do que sabia sobre pintura. O mestre, com mais de sessenta anos de idade, tornou-se novamente um jovem discípulo:

Parei, inicialmente, com emoção auscultante, como se nunca tivesse pintado. Descrever em palavras a paisagem do Rio é quase impossível. Pintá-la, completamente fora de questão. Não vejo caminho que possa levar a um resultado plausível. A primeira impressão foi êxtase. Abatido pela sinfonia de luz e formas desse mundo, procurei digerir, aos poucos, todo o visto. A primeira procura por um valor de expressão pictorial só podia basear-se em observações. O resultado foi que acabei destruindo todos os primeiros trabalhos. Esta natureza me dominou completamente. Embevecimento – a única coisa que então tomou conta de mim. Constatei, observando: aqui sucumbe toda a antiga sabedoria. É dever reformular tudo. Quando dissipou o entorpecimento, depois de um enrijecimento próprio e vagaroso do abatimento, me ficou claro: o paisagista não vê no Brasil o ambiente perspectivo, dividido em primeiro, médio e plano de fundo pela gradação de cores e distribuição de luz, mas por um total, igualmente claro, se desmanchando igualmente na profundidade. Ele não vê qualquer resultado do processamento colorido dentro da paisagem após o azul limitante do horizonte, mas uma mescla tênue de tons encimados por uma luz mágica.
301

Há, contudo, uma série de desenhos de Putz que oferecem um contraponto à maravilha representada pela natureza tropical e pelo povo brasileiro. Ao representar as áreas de mangue, alagadiças e lamacentas, a figura humana torna-se simples, quase austera, assim como seus casebres e suas roupas em trapos. Putz abandona a agitação das massas e retrata pessoas esparsas, famélicas, em meio às raízes e à lama. Longe da espontaneidade dos festejos populares, como o carnaval e o candomblé, Putz aproxima-se de uma crítica social à condição do brasileiro: ainda que o brasileiro seja representado com alegria quase inata, a condição social a que é submetido usurpa toda a positividade de sua natureza³⁰².

Outra rara exceção às paisagens cariocas, de natureza virginal, e a exuberante descontração de negros e pardos, são as paisagens urbanas que, mais do que apresentar uma

³⁰⁰ LEO PUTZ no Rio de Janeiro. *Deutsche La Plata Zeitung*. 15 de maio de 1930. Tradução de Leo Epstein. Disponível em <https://www.salao31.com/leo-putz-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em jun. 2019.

³⁰¹ *Ibid.*, n.p.

³⁰² NEUNZERT. *Leo Putz*, p. 16-21.

cidade em pleno processo de adensamento e verticalização do litoral sul, remontam à arquitetura vernacular, colonial portuguesa, dos séculos passados.

Se, por um lado, a esfera do lúdico, do lazer, da praia, do festejo e até do descanso do trabalho, são o principal objeto de seus retratos coletivos [Figura 27], por outro, a ausência do mundo do trabalho e dos afazeres cotidianos é eloquente. As cenas das multidões no carnaval, nas praias, nas festas religiosas e populares, são recorrentes nas obras de Putz e representam claramente o exotismo e a alteridade, expressados não apenas pela fisionomia dos brasileiros negros e pardos, mas também pelas fantasias exuberantes e no comportamento alegre e despreocupado das camadas populares.

Nas composições coletivas, incomuns nas obras de Putz antes da imigração – sendo exceções os temas literários ou teatrais –, a musicalidade popular brasileira expressa-se no movimento dos corpos, no ritmo das folhas, no cromatismo vibrante, algo que é ressaltado pelos títulos dos quadros, como *Samba* e *Música de caboclo*.

O escultor Max Grossmann também tematizou o samba, o malandro e a “mulata” em suas obras, mais além dos animais silvestres:

Trata-se de um artista de grande capacidade de trabalho, de vigorosa concepção, e que, embora estrangeiro, identificou-se inteiramente ao nosso meio. O ritmo brasileiro dos tipos populares vive no movimento de suas estatuetas. A mulata dansando o samba, (evocação do último carnaval) o “malandro do morro” com sua cuíca são duas obras perfeitas nas quais Grossmann solveu com muita felicidade um dos maiores problemas da escultura: o movimento. Não faltam ideias originais do artista austríaco. [...] A onça que atacava o veado é uma obra na qual a graça e a agilidade se unem ao belo movimento da ferocidade. Os diversos nus e uma cabeça, que fazem parte dessa exposição provam a multiplicidade do talento desse vigoroso artista.

303

³⁰³ FELIPE, Augusto. Exposição do Prof. Augusto Bracet - Esculturas de Max Grossmann. *Jornal do Brasil*, “Notas de Belas Arte”, 24 de outubro de 1937.

Figura 26 – *Mulattin mit banane*, Leo Putz



Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. E. Kastner, 1994, v.1, 2, n.1528, p. 373.

Figura 27 – *Karnival*, Leo Putz



Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. E. Kastner, 1994, v.1, 2, n.1651.gk, p. 373.

Além do samba, do malandro e da “mulata”, Grossmann dialogava com um Brasil nativo, não apenas na fauna e flora, como também em sua população indígena, na esteira do *Art Déco* marajoara. Também as exposições da Galeria Heuberger atenderam à crescente demanda brasileira pelo *Art Déco* marajoara, com peças cerâmicas e escultura que remetiam à decoração ortogonal indígena, assim como a peças genuinamente indígenas, destinadas aos estrangeiros em regresso à Europa, ávidos por *souvenires*. As obras de inspiração marajoara de Grossmann alcançaram a Alemanha na exposição *Brasilianische Kuriositäten*, de Heuberger – ou *Coisas Brasileiras*, em sua versão brasileira [Figura 28].

Figura 28 – Itens da exposição *Coisas brasileiras*, organizada por Heuberger, incluindo a escultura *Índio*, de Grossmann



Fonte: SCHOENE GESCHENKE aus Brasilien. *Intercâmbio*, ano 1, n.6,7, nov.-dez., 1935, p. 308-309.

Vimos, até agora, aproximações de artistas europeus à natureza brasileira sob o viés do “basbaque”, do encanto, do idílio. No entanto, alguns artistas conseguem transpor a superficialidade do primeiro contato. O ilustrador Hans Reyersbach também desenvolveu sua obra no Brasil com um claro viés nativista, tropical, senão ingenuamente “antropofágico”. Em uma pequena gravura, celebrando o Ano Novo de 1932, Reyersbach vale-se da iconografia tradicional europeia – a cegonha que traz no bico o novo ano, representado por um recém-nascido –, mas subverte expectativas com sua visada “antropofágica” – deliberada ou não –, substituindo a cegonha pelo tucano, em uma paisagem típica agreste [Figura 29].

Figura 29 – Cartão de ano novo de 1932, Hans Reyersbach



Fonte: *Ata 0007*, BKS20026. Arquivo UNIFESO – Pro Arte, Teresópolis, 1931, v.1, n.p.

Figura 30 – *Abaporu*, Tarsila do Amaral (invertido verticalmente)



Fonte: AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. Óleo sobre tela, 85 x 73 cm, Colección Constantini, 1928. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em 10 maio 2019.

Evoca-se o sertão, que permeava o imaginário modernista em uma interpretação positiva acerca do Brasil profundo, e que, nas artes plásticas, foi magistralmente expresso pelo *Abaporu*, o “antropófago”, de Tarsila do Amaral. [Figura 30]. Tanto o cacto, símbolo da caatinga nordestina, quanto o sol intenso, marcam a obra de Reyersbach e de Tarsila. Reyersbach demonstra mais uma vez seu “abrasileiramento”, sua “tropicalização” e, por quê não, sua antropofagia, em outro cartão de ano novo (1933), de dicção gráfica *Art Déco*, com forte contraste preto-e-branco e estilização das “linhas de força”, no qual um abacaxi é ladeado por dois tatus [Figura 31].

Figura 31 – *Muitas felicidades para 1933*, Reyersbach



Fonte: ARTE e Propaganda. *Base*, n.3, 1933, p. 60.

Apesar de surgir sob o financiamento e as diretrizes nazistas, a revista *Intercâmbio* conseguiu conjugar conteúdos absolutamente díspares do ponto de vista de sua filiação estética e política. Sendo bilíngue, a revista apresentou poemas em alemão de Drummond, Bandeira e, até mesmo, um poema então inédito de Mário de Andrade. Assim, obras fundamentais da prosa e da poesia modernista nacionais coexistiram lado-a-lado com referências extremamente tradicionais da cultura alemã. Além de Carlos Gomes e Machado de Assis, à época já considerados expoentes da cultura brasileira, Cândido Portinari foi capa e tema central da revista *Intercâmbio*, além de participante de exposições da Pro Arte³⁰⁴.

Criada em 1935 e descontinuada em 1941, a revista pode ser inserida, grosso modo, numa certa tradição das revistas alemãs que, ainda no século XIX, tratavam a *Kultur* de forma

³⁰⁴ *Intercâmbio*, Anno IV, n. 10, 12.

ampla e generalista. Sua periodicidade foi mensal e bimensal por curto período – entre junho-agosto de 1935, e até o fim do mesmo ano – e trimestral até sua interrupção e após seu retorno do Pós-Guerra em 1949. A revista contou com ampla distribuição nacional, através das sedes estaduais da Pro Arte e, principalmente, de livrarias consignadas, nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, Vitória, Campos, Salvador, Recife etc., e até no exterior, através da *Deutsche Akademie München*.

Além do intercâmbio cultural, a proposta da revista assentava-se fortemente na língua alemã e sua aquisição como pré-condição do intercâmbio cultural. A *Intercâmbio* era bilíngue, contudo nem todo seu conteúdo era traduzido. Isso porque a revista tinha um forte caráter didáticos e a tradução não contribuiria com o processo pedagógico, estando muitos artigos apenas resumidamente traduzidos. Apesar de publicações em línguas estrangeiras terem sido proibidas anos antes, a *Intercâmbio* contava a seu favor o fato de ser bilíngue e ter editor brasileiro – sendo as publicações em língua dos “súditos dos Eixo” proibidas apenas em 1941³⁰⁵.

Fora do âmbito das artes, aos eventos da Pro Arte, como as tradicionais festas de carnaval e de ano novo, integraram-se elementos próprios da cultura popular brasileira. Em uma “Noite de Samba”, Cecília Meireles, poeta carioca, e seu marido Correia Dias, ceramista português de dicção *Art Déco* marajoara³⁰⁶, convidaram a escola de samba Portella³⁰⁷ a apresentar-se em um baile à fantasia, no qual serviram-se comidas típicas baianas [Figura 32]. Após festejos, inaugurou-se a exposição de desenhos e aquarelas da poeta com temas da Bahia. Tal evento de arte e cultura popular, bastante despretensioso, gerou indignação entre os nacionalistas alemães e considerável pressão política de partidários nazistas sobre a Pro Arte. Tal desagravo estendeu-se à cooperação entre a Pro Arte e a *Gesellschaft Germania* nos populares bailes carnavalescos, que ocupavam toda a semana até a quarta-feira de cinzas e existiam desde a fundação da associação³⁰⁸.

³⁰⁵ MUSSER, Ricarda. German-Brazilian Cultural Exchange in the Times of Dictatorship: The Cultural Magazine Intercâmbio. FINGER, Anke (ed.), KATHÖFER, Gabi (ed.), LARKOSH, Christopher (ed.). *KulturConfusão - On German-Brazilian Interculturalities*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, p. 119.

³⁰⁶ CERÂMICA BRASILEIRA, a obra nacionalista de Correia Dias. *O Cruzeiro*, 3 de junho de 1933.

³⁰⁷ NOTAS DE arte. *A Nação*, 13 de abril de 1933.

³⁰⁸ À PRO ARTE. *Ata R57 2560*. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlim.

Figura 32 – *Tarde das Bahianas*, inaugurado por Cecília Meirelles



Fonte: TARDE das Bahianas [...]. *O Cruzeiro*, 22 de abril de 1933, n.p.

Entretanto, a rejeição à cultura popular brasileira não era exclusividade das diretrizes nacionais-socialistas impostas à Pro Arte. A Cultura Artística, fundada, dentre outros, por Amélia Rezende Martins em São Paulo (1920), abriu sua sede carioca em 1933. Voltada exclusivamente aos concertos de música orquestral, a dicção da Cultura Artística era claramente mais classicista do que as matrizes presentes na Pro Arte. Mesmo em seus momentos mais obscuros, a propaganda nacional-socialista na revista *Intercâmbio* coexistia com obras de artistas modernistas nacionais e estrangeiros. Não obstante, nos discursos do presidente da Cultura Artística, Rodolpho Josetti, conceitos como “alta cultura”, “nação civilizada”, “arte pura” e “beleza eterna” são utilizados à exaustão, em oposição aos ritmos e estilos da cultural musical popular do Brasil:

A necessidade premente e indeclinável de uma acção conjunta e decisiva pela salvaguarda de nossos fóros culturais e artísticos gravemente atingidos pelo chamado espírito da época, cuja tendência manifesta e irreprimível é um comprazer-se com as emoções vulgares e espúrias de sambas, de choros, de emboladas e outras manifestações cacophonicas e deploráveis de abastardamento do senso esthetico [...]

Soffremos porem do grande mal dos tempos que correm, do materialismo crasso e avassalador, contaminados pela nevrose deste modernismo tão cheio de extravagâncias, aberrações e paradoxos, modernismo que tudo deforma e enfeia, e que, pior ainda, avilta e embota as sensações melhores e mais puras dos recessos de nossa alma.³⁰⁹

³⁰⁹ DISCURSO PROFERIDO pelo Dr. Rodolpho Josetti em sua Residência na reunião musical que viu surgir a Cultura Artística do Rio de Janeiro. *Ata 0011*. Arquivo do Centro Cultural FESO - Pro Arte, Teresópolis.

Tal discurso de Josetti, proferido na cerimônia de fundação da Cultura Artística no Rio de Janeiro, denota uma patente rejeição, não apenas à cultura popular, mas também ao modernismo. Entretanto, se a Pro Arte e a Cultura Artística possuíam dicções artísticas muito divergentes, ambas associações desenvolveram-se de forma muito próxima e compartilharam boa parte de sua trajetória. Em certos aspectos, ambas são indissociáveis: possuíam um quadro com dirigentes em comum, dedicavam-se intensamente à música orquestral, editavam revistas muito semelhantes, organizavam eventos e saraus com os mesmos músicos e programas, cujo acesso era irrestrito aos sócios de ambas etc. Tais semelhanças não são meras coincidências: a Cultura Artística, que tinha sede em São Paulo, era uma seção da Ação Social Brasileira (ASB), que, por sua vez, tinha como presidente Amélia Rezende Martins, mãe de Maria Amélia. Do contato com Maria Amélia, filiaram-se à sucursal carioca Sinzig e Heuberger, cofundadores da Pro Arte. Todos ocuparam posições de destaque na Cultura Artística, sendo Sinzig secretário, M. A. Rezende Martins sócia-fundadora e Heuberger diretor da associação, administrador e redator da revista *Cultura Artística*.

A Cultura Artística contou com um público mais amplo do que a Pro Arte, incluindo imigrados de distintas nacionalidades e de grande prestígio dentre a elite nacional. Dentre os sócios fundadores da Cultura Artística no Rio, estavam diversos embaixadores europeus, ministros brasileiros, membros de família da elite, como a família Guinle, além de um grande número de imigrados de diversos países³¹⁰. Algo importante diferenciava a revista *Cultura Artística* da revista *Intercâmbio*: há nela um certo sentido cosmopolita, ainda que quase exclusivamente eurocêntrico. Se a *Intercâmbio* dedicava-se à cultura alemã, a *Cultura Artística* claramente esforçava-se para abarcar as mais faladas línguas europeias, atendendo a demanda das comunidades imigradas por conteúdo nativo, com artigos em alemão, francês, inglês e italiano, além do português, atualizando os leitores dos últimos eventos culturais na Europa.

Apesar de posterior à Pro Arte (1931), a divisão carioca da Cultura Artística (1933) parece ter sido extremamente redundante em relação às suas funções no campo artístico carioca. Em dado momento, cogitou-se, até mesmo, fundir os eventos musicais da Cultura Artística, da Pro Arte e da Associação Brasileira de Músicos. Por conta de todas as semelhanças expostas, é possível afirmar que o fim da revista *Cultura Artística*, sucedida imediatamente pela revista *Intercâmbio* da Pro Arte (1934), representou o desinvestimento de seus financiadores e

³¹⁰ Revista *Cultura Artística*, Ano I, n. 1, p. 25-30.

editores em detrimento da Pro Arte. Assim, a concentração do investimento da embaixada alemã na Pro Arte em 1934, após o *Putsch*, representou uma clara articulação da política cultural alemã – agora nacional-socialista – no Rio de Janeiro em torno dos esforços de propaganda, visando a atrair e a tutelar a população alemã imigrada.

Tal repulsa pela cultura popular brasileira se contrapõe à cooptação da cultura popular espontânea e do desenvolvimento de uma cultura popular de massa pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, encabeçado por Lourival Fontes, mas também envolvendo intelectuais. O DIP, assim como os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIP³¹¹), buscava o desenvolvimento, em linhas gerais, da divulgação, radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Contudo, também instituições populares menos formais foram “oficializadas” e tuteladas pelo Estado, como é o caso do carnaval, que se tornou algo como um evento oficial, ou mesmo do samba, transformado em “samba da legitimidade” – pedagógico e higienizado³¹².

Tal articulação estatal representou a desarticulação de estruturas da sociedade civil, especialmente das rádios privadas, vistas como meras difusoras de diversão, de esportes e humor, sem a valorização da “cultura”, pretendida pelo Estado, e sem contribuir para o projeto nacional. Dessa forma, o Estado incorporara para si instituições como a Rádio Nacional (1940), o jornal carioca *A manhã* (RJ), o jornal paulistano *A Noite* e instituiu o *Cinejornal*, objetivando a comunicação com o povo sem intermediários.

Distinto da positividade do Brasil idílico, paraíso perdido, é o imaginário que aborda sua natureza sob um aspecto selvagem, indomado, exótico, com estranheza, alteridade ou exterioridade. Se, de algum modo, é positiva, por revelar o assombro com o fantástico, o maravilhoso e o sublime, de outro a natureza americana é também perigosa, assustadora e indomável. Tal imaginário expressa-se na curiosidade pelo exótico, por aquilo que é “outro”, que lhe é estranho – em alemão *Fremd*, que remete tanto ao “estrangeiro” quanto ao “estranho e ao “desconhecido”.

³¹¹ Mesmo sendo criado apenas em 1939, algumas medidas anteciparam o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), como a proposta de promover a “Educação mental, moral e higiênica” através do rádio, do cinema e dos esportes.

³¹² VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os intelectuais e a política Cultural do Estado Novo”. *Revista de Sociologia e Política*, nº. 9, 1997, p. 67.

No carnaval da Pro Arte de 1931, a selva tomou conta do salão. Não uma selva receptiva, mas uma selva profunda, um *Urwald* amazônica [Figuras 33 e 34]. Redes e peças indígenas ladeiam o palco principal, remetendo, mais uma vez, ao nativo, ao primitivo. No carnaval de 1933, que mais uma vez uniu os festejos da Pro Arte e da Sociedade Germania – gerando o desagravo de autoridades do partido nazista no Brasil – vemos uma outra faceta da alteridade do exótico. Apesar de não remeter ao Brasil, o tema carnavalesco orientalista, indiano, remete a uma fantasia romântica colonialista, imperialista, tendendo à transgressão carnavalesca da “civilização” e da “ordem” europeias, estabelecendo o lugar do outro, do estranho:

Índia... Milhares de segredos... Mulheres pecaminosamente belas... O leve ruído das pesadas folhas de palmeira ... O murmurar monótono das orações... Gritos selvagens de demoníacos dervixes... O eterno sorriso de flores mui perfumadas... Terra de finas correntes... e mil templos. Terra de tenebrosos pântanos e tempestuosos gigantes da montanha. Terra de mil face... de mil máscaras!!! Poderosa, salta sobre o estrangeiro, atira-o em milhares de aventuras, se atira contra ele em milhares de sentidos... Buda no templo dos mil deuses!

Essa terra de saudades e sonhos silenciosos que todos que gostariam de viajar mundo afora [...] num breve piscar de olhos [podem ver] transportadas para o Brasil, e que a Pro Arte teve por dever receber.

Habilidosos faquires, através da sugestão em massa dos fiéis, transportarão as milhares de máscaras de terras distantes para a Avenida Rio Branco, junto com nobres Maharajas e esguias dançarinas coroadas em flores, assim como elefantes, tigres, e animais selvagens, incluindo templos, deuses e MAHATMA GANDHI com uma cabra...

Em 4 de fevereiro, às 10 horas da noite, começa o jogo mágico. Se você quer viver essa experiência, se inscreve logo, para que o mapa para essa jornada à maravilhosa terra das mil máscaras não se acabe.³¹³

³¹³ "Indien... Tausend Geheimnisse... Sündhaft schöne Frauen... leises Rauschen schwerer Gummipalmen... eintöniges Murmeln von Gebeten... wilde Schreie teufelstoller Derwische... ewiges Lächeln schwerduftender Blüten... Land der schlanken Fesseln... und tausend Tempel... Land finsterbrütender Sümpfe und himmelstürmender Bergriesen. Land der tausend Gesichte... der tausend Masken!!! Mächtig springt es den Fremden an, schlägt ihn in seinen Bann, wirbelt ihn durch tausend Abenteuer, stürzt auf ihn nieder in tausendfältigem Sinn... Buddha im Tempel der tausend Götter!

Dies Land der Sehnsucht und stillen Träume aller, die die weite Welt bereisen möchten und ein widriges Geschick und die Scholle, - ach, allzu bekannte Scholle bannt, für kurze Augenblicke nach Brasilien zu versetzen, hat sich Pro Arte zur Aufgabe gemacht In holdem Gaukelspiel werden geschickte Fakire durch ungeheure Massensuggestion die tausend Masken des fernes Landens nach der Avenida Rio Branco transportieren, samt edlen Maharadschas und schlanken Tanzmädchen, mit blumenbekränzter Stirn, samt Elefanten, Tigern und wilden Tieren, samt Tempeln, Göttern und MAHATMA GANDHI mit den Ziegen...

Am 4. Februar, abends 10 Uhr, beginnt das Zauberspiel. Wer's miterleben will, der melde sich bald, denn Karten werden für die Reise ins Wunderland der tausend Masken nicht ausgegeben." - "NARREN-ZEITUNG". *Deutsche-Rio Zeitung*, 22 de jan de 1933.

Figura 33 – Cenografia amazônica com peças indígenas na Pro Arte



Fonte: *Ata 0007*, BKS20026. Arquivo UNIFESO – Pro Arte, Teresópolis, 1931, v.1, n.p.

Figura 34 – Festa de Carnaval na Pro Arte com tema indiano



Fonte: *Ata 0011*, BKS20026. Arquivo UNIFESO – Pro Arte, Teresópolis, 1933, v.1, n.p.

É desnecessário apontar quão estereotípicas são as imagens evocadas no convite, algumas sendo pura blague ou até grosseiras, como “Gandhi com a cabra”. Também a apresentação da bailarina Chinita Ulmann, sócia fundadora do SPAM, e sua trupe valeu-se da imagem estereotípica do “selvagem”. O figurino de um de seus bailarinos representando claramente um nativo – não discernível se brasileiro ou africano – com uma máscara aterradora, que nos remete ao interesse europeu pelo *Art Nègre* [Figura 35].

Hans Reyersbach contribuiu com tal representação de uma natureza brasileira “selvagem”. Em sua ilustração do Curupira, a selva é indomada e enredada de vinhas e cipós retorcidos [Figura 36]. O Curupira tem feições quase demoníacas, como um *goblin* europeu, com grossas sobrancelhas espigadas, olhos grandes e ardentes, boca larga e rasgada com dentes esparsos, orelha ponteaguda, levando em uma mão uma cobra como cajado e na outra um jabuti. Não podemos precisar em definitivo se uma visão positiva do Curupira, como uma entidade com corpo de criança que protege os animais e as matas virgens dos caçadores, é uma interpretação contemporânea, ambientalista. No entanto, a representação de Reyersbach, certamente, enquadra-se na representação de um Brasil selvagem.

Finalmente, há o imaginário brasílico estritamente negativo, que se nutre do naturalismo europeu dos séculos anteriores, que representa a natureza americana como débil e imatura, comparando-a com a natureza de outros continentes, como a África, cujos animais são fortes e imponentes. Tal interpretação sobre a fauna americana transplantou-se, mecanicamente, aos humanos nativos e a posterior mestiçagem com os negros, segundo tal imaginário, apenas agravou os supostos males nativos, tornando-se a preguiça e a indolência características “próprias” do colono mestiço.

Figura 35 – Figurino de peça de Chinita Ullmann



Fonte: *Ata 0007*, BKS20026. Arquivo UNIFESO – Pro Arte, Teresópolis, 1931, v.1, n.p.

Figura 36 – *Curupira*, Hans Reyersbach



Fonte: REYERSBACH, Hans. *O Curupira. Catálogo da Exposição Pro Arte de 1931*. Arquivo UNIFESO – Pro Arte, Teresópolis, 1931.

Emanando do colonialismo e do imperialismo europeus do século XIX, tal imaginário sobre o natural transparece no livro infantil *Curious George*, de Reyersbach que, como nos contos dos irmãos Grimm, é permeado pela violência. A obra conta a história de George, um macaco que vivia contente na selva até ser capturado por um cientista. A partir de então, a série de livros sobre George giram em torno do humor e da aventura produzida pela inaptidão do macaco em adaptar-se ao contexto “civilizado”, urbano, no qual é inserido. George é fragorosamente incapaz de submeter-se à ordem, por rebeldia ou por seu espírito vivaz. Nos é patente que o enredo tem personagens e premissas claramente colonialistas: um homem branco, fardado como guarda florestal, que chega à selva, natural, selvagem e intocada e toma para si, domestica e submete o macaco, nativo; e George, o nativo, evidentemente, rebela-se, reage, não se submete, mas também busca adequar-se, de boa vontade, por uma relação cordial, e fracassa, pois não pode escapar à sua natureza brincalhona e desordeira³¹⁴.

A partir do *Putsch*, a presença do pensamento nacional-socialista no debate acerca identidade e cultura na Pro Arte é dominante, em especial na revista *Intercâmbio*³¹⁵. A recorrência do conceito de “nação” na revista, no entanto, é típica do contexto e própria da situação de tensão entre a Era Vargas, no contexto da “Intentona” comunista e em vias de Estado Novo, e do Nacional-Socialismo na Alemanha. Os artigos políticos da revista vinham recobertos por um fino verniz cultural, que pretendia justificar a propaganda ao regime alemão perante o público no Brasil. Grandes eventos “culturais” do calendário político do *Reich* foram publicados na revista ao longo dos anos: datas comemorativas tradicionais, como o Primeiro de Maio, assim como eventos especiais, como o funeral de Hindenburg e a ascensão de Hitler, e principalmente a Olimpíada de Munique de 1936. Antecipando o evento olímpico, a Pro Arte ofereceu até mesmo viagens à Alemanha aos alunos do curso de alemão, assim como ofereceu cursos gratuitos de alemão aos atletas olímpicos brasileiros³¹⁶.

³¹⁴ JAEGER, Roland. H. A. und Margret Rey; In: SPALEK, John M. ; FEILCHENFELDT, Konrad ; HARWYLCHAK, Sandra H. (ed.). *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, vol. 3, USA, part 2. Bern/München: 2000, pp. 351–360.

³¹⁵ Antes da criação da “Intercâmbio” era distribuída entre os sócios da Pro Arte a “Revista Teuto- Brasileira”. A revista “Intercâmbio”, por sua vez, coexistiu com a revista “Cultura Artística” entre 1934-36 – criada pela associação de mesmo nome, com a qual colaboravam intensamente os principais sócios-fundadores da Pro Arte. Ambas as revistas são extremamente semelhantes em diversos aspectos, e a colaboração entre ambas associações só teve fim com a ruptura da Cultura Artística com a Ação Social Brasileira de Amélia de Rezende Martins.

³¹⁶ *Intercâmbio*, 1936, ano 2, nº.10-12. Rio de Janeiro: Pro Arte, 1969.

Concomitantemente às Olimpíadas de Munique, Heuberger organizou a exposição *Coisas do Brasil* (traduzida para o alemão como *Brasilianische Kuriositäten*), que percorreu Berlim, Munique e Stuttgart em 1936³¹⁷. Das páginas da *Intercâmbio*, a política cultural e a propaganda nazista estenderam-se às exposições da associação. Nos eventos da Pro Arte, o busto em bronze de Hitler passou a ter destaque no espaço expositivo, conflitando diretamente com o esmero museográfico que aproximou Heuberger do *Deutsche Werkbund*. Ainda, eventos diplomático e políticos completamente alheios à linha editorial da revista passaram a introduzir os fascículos das revistas: o embaixador Karl Ritter tornou-se capa da revista e o documento que instaurou o Estado Novo foi reproduzido em *fac simile*, celebrado com os dizeres “O Brasil acorda!” [Figuras 37, 38 e 39].

Figura 37 – Busto de Hitler na Exposição de Arte Alemã de 1937



Fonte: *Ata 0008* (1937-1941). Arquivo UNIFESO – Pro Arte, Teresópolis, n.p.

³¹⁷ "Pro Arte, 45 anos, Intercâmbio cultural". *Intercâmbio*, Separata da Revista, nº.10-12. Rio de Janeiro: Pro Arte, 1969.

Figura 38 – Contracapa da revista *Intercâmbio* com o embaixador alemão Karl Ritter



Fonte: *Intercâmbio*, 1936, ano 2, n.10-12.

Figura 39 – “O Brasil acorda!” comemora o Golpe do Estado Novo



Fonte: BRASILIEN erwacht! *Intercâmbio*, 1936, ano 2, n.10-12, p. 281.

Outra consequência do *Putsch* sobre Pro Arte foi destaque dado às ciências. Tanto que o nome da associação foi mudado para: “Pro Arte - Arte, Letras e Ciências”. A revista *Intercâmbio* passou a tratar do tema, ainda que muito frequentemente abordando a medicina. Muitas vezes, os artigos comemoravam as efemérides da medicina alemã – como era praxe também nos artigos sobre música – assim como relatavam viagens de médicos e cientistas alemães no Brasil e, esporadicamente, de brasileiros à Alemanha. Transparece também nos artigos certa relação com a comunidade imigrada, como é exemplo o artigo sobre a construção do Hospital Alemão e a lista de endereços de 128 médicos fluentes em alemão no Rio de Janeiro, muitos deles brasileiros não-descendentes de alemães³¹⁸.

A política cultural nacional-socialista imposta à Pro Arte relacionava-se não apenas à *AO der NSDAP*, mas também à *Deutsche Akademie München*, especialmente tratando-se do ensino de línguas e da divulgação científica. A *Deutsche Akademie München*, instituição fundada pouco antes da Pro Arte, também se inseria claramente no período de incremento na política cultural alemã no Pós-Primeira-Guerra. Criada a partir da preexistente *Akademie zur wissenschaftlichen Forschung und Pflege des Deutschtums – Deutsche Akademie* (1924), a *Deutsche Akademie München* foi fundada em 1925 - e a partir de 1929, passou a incluir sob sua política cultural expatriados e o ensino de língua no exterior, sendo a criação do *Goethe-Institut für Fortbildung Ausländischer Deutschlehrer*, em 1932, um marco ainda maior nessa direção. Representante da *Akademie*, a função de Heuberger tinha destaque continental, dado que o Brasil foi o primeiro posto da instituição alemã na América Latina³¹⁹.

A visada nacional-socialista sobre as ciências na Pro Arte remete claramente à geopolítica alemã no Brasil “natural”, em suas riquezas minerais, suas doenças tropicais, sua cartografia etc. Apesar de possuir uma fundamentalmente visão negativa acerca da natureza brasileira, por ser capaz de corromper o corpo e a moral do homem ariano com parasitas e do-

³¹⁸ MUSSER, Ricarda. German-Brazilian Cultural Exchange in the Times of Dictatorship: The Cultural Magazine Intercâmbio. FINGER, Anke (Ed.), KATHÖFER, Gabi (Ed.), LARKOSH, Christopher (Ed.). *KulturConfusão - On German-Brazilian Interculturalities*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, p. 130.

³¹⁹ Contemporâneo e colaborador da Pro Arte na revista, o Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura foi fundado em abril de 1930, com objetivos majoritariamente acadêmicos, com vistas ao intercâmbio de professores e estudante entre o Brasil e a Alemanha, mas também à criação de bibliotecas, ao fomento a traduções, eventos e exposições entre os países. Tinha por objetivo “[...] animar e manter o intercâmbio intelectual de professores alemães, austríacos e brasileiros, incumbidos de cursos especiais.” Notícia de palestra no Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura, traduzida pelo encarregado da companhia Schering no Brasil, encontra-se em: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30.01.1938, p. 7.

enças tropicais – o que logo se constatou improcedente por seus próprios cientistas³²⁰ – o nacional-socialismo interpretava o “inferno racial” brasileiro como o mal maior para o colono alemão. Investigando a adaptação do imigrante alemão ao clima brasileiro, o Instituto Tropical de Hamburgo financiou um experimento científico em 1937, visando à viabilidade de um projeto colonial imperialista. Para tanto, foi analisada a saúde da população de uma colônia no Espírito Santo, ocupada há gerações por alemães não miscigenados. A conclusão contradizia a interpretação nacional-socialista da natureza brasileira: mantendo taxas de mortalidade baixas, a colônia sofria pouco com as doenças tropicais – exceto as verminoses – concluindo que a colonização fora bastante bem-sucedida³²¹.

Por outro lado, as reclamações dos colonos alemães no sul do Brasil referiam-se reiteradamente às condições da paisagem natural: à condição do solo – que não era terra que “em se plantando tudo dá” e carecia de cuidados –, às doenças tropicais e parasitas, ao clima tórrido etc. Entretanto, dado o volume de pedidos de casamento entre partidários e cidadãs brasileiras ao partido, a resistência nazista à miscigenação tornava o partido um alvo recorrente de impopularidade e de reclamações dos colonos. De modo a atender aos relatos de miséria e abandono no Brasil e preservar os *Auslandsdeutsche* da corrupção das Américas, a AO possuía um programa para receber os reemigrantes na Alemanha³²², o que, convenientemente, atendia à demanda interna do país por mão-de-obra barata.

Finalmente, temos a contra-forma dos nacionalismos europeus – as matrizes modernistas que se pretendiam internacionalistas ou universalistas. Certas correntes do modernismo europeu são, senão frequentemente silentes acerca de valores nacionalistas, francamente internacionalistas e não raro socialistas. Contudo, após a emigração e o exílio, a defesa aguerrida de posições modernistas em solo estrangeiro parece revelar algo do sentimento nacional. No caso brasileiro, implicava em defender no país os valores artísticos e o imaginário político-social alemão sob o véu da universalidade, falseando, por vezes, um sentimento de superioridade cultural ou civilizacional.

Por isso, pode ser enganoso interpretar a defesa internacionalista, socialista, ou universalista de valores modernistas europeus para o campo artístico brasileiro como algo plena-

³²⁰ DIETRICH. *Nazismo Tropical?* p. 30-48.

³²¹ *Ibid.*, p. 67.

³²² *Ibid.*, p. 57.

mente isento de nacionalismo. Sob a perspectiva do *Manifesto Antropofágico* de 1928, mais do que interpretar as vanguardas europeias sob o ponto de vista da atualização de uma modernidade globalizante, o Brasil deveria deglutir as vanguardas estrangeiras com sua própria denteção.

Além de Altberg, que recém imigrado criou a revista *Base*, destaca-se também o anti-nacionalismo de Koellreutter que, ainda que músico convidado pela Pro Arte entre o *Putsch* e a declaração de Guerra, tornar-se-ia um fundamental esteio das atividades da associação no Pós-Guerra.

Ainda que a atividade de Koellreutter na Pro Arte se destacasse apenas no Pós-guerra, com a criação do Curso Internacional de Férias em 1950, desde 1937 o músico apresentava-se nos concertos da Associação. Tal colaboração revela que a Pro Arte, mesmo em seus mais sombrios anos, ainda estava aberta às contribuições ocasionais de artistas em posições divergentes, sejam brasileiros, judeus, anti-nazistas etc. Se Koellreutter representava a propagação do serialismo e da dodecaфонia entre seus alunos e através da Música Viva, na Pro Arte havia a prevalência e a apologia à Alemanha, com predileção pela música clássica aguerrida à identidade alemã, do qual Richard Wagner é exemplo. Tal dissonância entre as posições de Koellreutter e o campo da música no Brasil o colocou, por vezes, em atrito com compositores brasileiros acerca do nacionalismo na música:

O nacionalismo exaltado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar a cultura musical do país, conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista.³²³

Como veremos, Rossini Camargo Guarnieri acusara Koellreutter de plágio, de mentir sobre sua vida pregressa na Alemanha e de colaboracionismo nazista, quando, na verdade, ele fora perseguido pelo nazismo. Evidentemente, tais ataques não tinham motivação estritamente política, mas eram disputas por posições no campo musical, abaladas pela difusão de Koellreutter do serialismo e da dodecaфонia no Brasil. Após conceituar precisamente o que é a dodecaфонismo, Koellreuter afirma:

Ela [a dodecaфонia] não é mais ou menos ‘formalista’, ‘cerebralista’, ‘anti-nacional’, ou ‘anti-popular’ que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais.

³²³ KOELLREUTTER, H. J. Carta a Camargo guarneci. *Arquivo Koellreutter*, UFSJ, 28 de dezembro de 1950, arquivo não catalogado.

É errôneo, portanto, o conceito de que o dodecafonismo ‘atribua valor preponderante a Forma’; que ‘despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade’; que ‘lhe arranque o conteúdo emocional’; que ‘lhe desfigure o caráter nacional’ e que possa ‘levar a degenerescência do sentimento nacional’.

O que leva a ‘degenerescência do sentimento nacional’, o que torna se um ‘vício de semi-mortos’ e ‘um refúgio de compositores mediocres’ e não contribui em absoluto para a evolução cultural de um povo, pelo contrário, é fonte de sucessos fáceis e improvisações, é o nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernáculas. [...]’³²⁴

Evidentemente, tal posição, que às vistas dos compositores nacionalistas brasileiros representava uma clara afronta de um estrangeiro ao “sentimento nacional”, tornou Koellreutter um alvo fácil de escândalos midiáticos e o forçou a ponderar:

Nunca afirmei, verbal ou graficamente, que o nacionalismo fosse um erro. Chamei de ‘racismo musical’ (Leitura n.35) aquele nacionalismo exagerado, no qual as idéias pessoais são substituídas por temas folclóricos vestidos com as intensões expressivas do verismo italiano, com as fórmulas do colorismo russo-francês e com o ‘bluff’ do neo-romantismo alemão.

Sempre admiti o nacionalismo substancial que não constitui um fim, mas sim um estagio. Admiro e batalhei pela arte nacionalista representada por Béla Bartók, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri ou pelas ultimas obras de Manuel de Falla.³²⁵

Tal resposta aos viscerais ataques de Rossini Camargo Guarnieri faz Koellreutter voltar atrás e legitimar a atuação de músicos francamente envolvidos no nacionalismo do Estado Novo, como Villa Lobos, por exemplo. Se, por um lado, a Pro Arte alardeou a grandeza da música clássica alemã através da *Intercâmbio*, mesmo cedendo bastante espaço aos jovens compositores nacionalistas brasileiros, no campo artístico da Era Vargas, a música tornou-se um dos carros chefes dos esforços de propaganda do regime³²⁶.

A aproximação entre Villa Lobos e Capanema representou o ápice de tal propaganda, mesmo que ainda no Ministério de Francisco Campos já houvesse sido criada a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA - 1932) e o Orfeão dos Professores, cujos projetos desenvolveram-se e, até 1940, já contava-se com 12 a 40 mil jovens nas concentrações orfeônicas³²⁷. Sob o Estado Novo, o canto orfeônico continuou sua expansão: Villa Lobos sugeriu a criação de três escolas de música – uma superior, uma profissional e uma para professores –; foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1942, junto à Escola Na-

³²⁴ Id. Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil, resposta a Camargo Guarnieri. *Arquivo Koellreutter*, UFSJ, no. 62, 28 de dezembro de 1950, Arquivo não catalogado.

³²⁵ MURICY, Andrade. Nacionalismo ou não, 5 de fev de 1946. *Arquivo Koellreutter*, UFSJ, Arquivo não catalogado.

³²⁶ MUSSER. "German-Brazilian Cultural Exchange in the Times of Dictatorship", p. 130.

³²⁷ NAVES, Santuza. "Bachianas Brasileiras No. 7: De Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema". In: BOMENY, Helena. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Univ. São Francisco, Ed. FGV, 2001, pp. 191-199.

cional de Música da Universidade do Brasil, ao que Capanema se referiria como uma associação da música com outros campos da formação dos jovens, até mesmo com a educação física, tencionando a formação física, cívica e moral de crianças e adolescentes³²⁸.

Desde o início da década de 1930, o pensamento brasileiro acerca da nação trilhava novos rumos. Em meio às matrizes do pensamento e do imaginário acerca do Brasil, a Pro Arte tecia seu discurso entre visões positivas e negativas, nacionais ou estrangeiras, nacionalistas ou internacionalistas. Se na parte final deste capítulo tratamos da delicada posição da Pro Arte entre o nacionalismo brasileiro do Estado Novo e a propaganda imposta pelo Nacional-Socialismo alemão, no capítulo seguinte abordaremos o *Putsch*, orquestrado por autoridades alemãs, que pôs fim à diversidade do pensamento da Pro Arte acerca do Brasil.

³²⁸ Certo artigo assinado por Heuberger, no entanto, revela o atrito entre a política cultural alemã e outras nações. Ele ressenete-se que as obras italianas, cujos temas vivem no solfejo dos brasileiros, são executadas frequentemente em óperas e teatros brasileiros, enquanto as obras de Wagner eram por elas eclipsadas. Ainda, a revista *Intercâmbio* comemora um efetivo intercâmbio cultural realizado pela comunidade teuto-brasileira através da apresentação da “primeira opera alemã no Brasil”, a ópera *Yara*, com temática nativista, escrita por Otto Adolf Nohel e composta por Josef Pratl, ambos austríacos emigrados apresentada em Joinville em 1935.

5 O PUTSCH SOBRE A PRO ARTE

Nos capítulos anteriores, compreendemos os anos formativos da Pro Arte, a inserção de seus sócios no campo artístico nacional, e as matrizes do pensamento nacional desenvolvidas na Pro Arte. Neste capítulo, voltamo-nos ao processo que pôs fim ao franco e livre diálogo entre nacionais e estrangeiros na Pro Arte e impôs a ideologia e a propaganda nacional-socialista à associação, através de um súbito *Putsch*.

A tomada nazista da Pro Arte foi extremamente rápida, como um verdadeiro *Putsch*, ocorrido na reunião que elegeria a chapa de presidência da associação para o ano de 1934. Alexander Altberg, arquiteto berlinense, comunista de origem judaica, relata em sua autobiografia ter visitado a sede para a reunião e, logo na entrada, ter sido saudado por um jovem: “*Heil Hitler!*”³²⁹. Surpreso, Altberg recorreu a Carlos Lacerda, também sócio do grupo à época, na redação da revista *Diretrizes* onde trabalhava. Lacerda, por sua vez³³⁰, relatou que ambos foram à reunião e logo constataram que, não apenas muitos sócios estavam ausentes, alheios à eleição, como o salão estava repleto de homens com o broche do partido nacional-socialista na lapela. Eles estavam presentes para garantir a vitória da chapa por eles apontada, contra uma chapa opositora, improvisadamente organizada por alguns sócios inconformados. O candidato à presidência escolhido pelos nazistas, o historiador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Max Fleiuss³³¹, foi uma escolha longamente premeditada e das mais perspicazes, dada sua proximidade das autoridades alemãs, prestígio entre a intelectualidade carioca, ascendência alemã e nacionalidade brasileira.

A eleição de Fleiuss para a presidência foi parabenizada por carta por diversas autoridades brasileiras: por Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do Ministério da Cultura, por Vitor Nunes, diretor geral da Secretaria de Justiça e Negócios Interiores, por Raul Leitão da Cunha, reitor da Universidade do Rio de Janeiro etc. Lacerda informou que Fleiuss fez-se alheio à toda orquestração e tentou contemporizar os ânimos dos sócios mais exaltados, afirmando assumir a presidência a fim de garantir a independência da associação ante a inter-

³²⁹ ALTBERG, Alexander. *Memórias*. Não publicado, pp. 61-62.

³³⁰ LACERDA. *Rosas e pedras de meu caminho*, p. 56.

³³¹ Max Fleiuss (1868-1943) foi historiador, secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que gozou de certa notoriedade acadêmica internacional. Era filho do famoso pintor e caricaturista alemão Henrique Fleiuss, que veio ao Brasil a conselho de von Martius e fundou a importante revista *Semana Illustrada*. Fleiuss, por sua vez, foi diretor da revista *Semana* (1893-1895), da *Século XX* e da *Renascença* (1904). Fleiuss morreu pouco após a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo.

venção nazista. Os esforços de Fleiuss, assim como de Sinzig e Heuberger, em tranquilizar os sócios mais exaltados foram bem-sucedidos. Aparentemente, uma das poucas vozes que, desde pronto, efetivamente se levantou contra a situação foi a de Samuel Guy Inman, missionário norte-americano envolvido na “Política de Boa Vizinhaça” e no auxílio aos exilados do nazismo, que arriscou um “portunhol”, ao denunciar o *Putsch*³³².

Para muitos sócios, a situação da Pro Arte após a reunião era simplesmente incontornável. Os sócios alemães judeus e brasileiros opositores ao nazismo recusaram-se a assistir àquela farsa e abandonaram o salão, permanecendo apenas os que se submetessem às novas diretrizes. Por parte dos sócios judeus surgiu alguma resistência ao *Putsch*, partindo particularmente de Altberg, Orthof e Berger. Eles propuseram uma reunião em paralelo para articular uma solução ou mesmo uma resistência interna, o que envolveria desde a simples permanência na associação, até a exigência de um assento na curadoria da próxima exposição geral da associação. Para os representantes nazistas, era evidente que nenhuma concessão seria feita a tais sócios e ficaria a cargo de Sinzig e Heuberger, mais uma vez, explicar aos demais que as diretrizes nazistas eram intransponíveis.

Parece ter havido resistência também por parte de Oskar Kowsmann e, talvez, Hans Reyersbach, sócios judeus que ocuparam voluntariamente o posto de tesoureiros da associação. Ambos, com pleno respaldo de Heuberger e Rainville, ex-presidente da Pro Arte e herói alemão da Primeira Guerra, não informaram ao partido nazista onde se encontravam os registros contábeis da associação. Também não apresentaram uma lista completa de associados que o partido assertivamente demandava, visando a identificar sócios judeus. Aos representantes da *Kulturwart da AO der NSDAP*, teria ficado a impressão que Heuberger “teria feito tudo para entregar o Pro Arte aos judeus e lhes garantir ali influência decisiva”³³³.

A documentação do Ministério de relações exteriores alemão, no entanto, aponta em muitas atas e em longas transcrições de reuniões como a premeditação do *Putsch* antecipou a eleição forjada e como sinais claros da pressão nazista se anunciavam. Em tais reuniões, o frei Sinzig, ainda que antinazista, tomou a frente das negociações tendo em vista uma autonomia

³³² LACERDA, Carlos. *Diretrizes*, nº.13, abril de 1939, n.p.

³³³ Insbesondere Herr Heuberger hat alles getan, um die Pro Arte den Juden in die Haende zu geben und ihnen dort entscheidenden Einfluss zu sichern”.- DR. MUELLER, Der Kulturwart der Landesgruppe Brasilien d. NSDAP. Um die Pro Arte den Juden in die Hände zu geben und ihnen dort entscheidenden Einfluß zu sichern. Erich Müller à Deutsche Akademie. *Ata R57 2560*, 24.11.1933, Bundesarchiv, Berlin- Lichterfelde, p. 3.

possível para associação ante os desígnios do partido. Heuberger encontrava-se, então, sob uma série de suspeitas dos interventores nazistas, que investigavam desde o uso da associação para enriquecimento próprio, até sua proximidade com artistas comunistas. O partido fez, então, um longo balanço das contas da associação através dos anos, tentando fechar algumas cifras da contabilidade. Além de Heuberger e suas empresas, estavam sob suspeita também os tesoureiros. Heuberger era questionado por associar-se a artistas considerados comunistas ou judeus pelo partido e, mais especificamente, por organizar a exposição importante da artista expressionista Käthe Kollwitz no Brasil³³⁴, a exposição por ocasião do retorno de Lasar Segall da França e por divulgar textos de autores comunistas³³⁵.

Além da desconfiança e do controle do partido sobre a Pro Arte, havia também uma oposição interna e oportunista contra Heuberger, que se valeu do *Putsch* para ganhar espaço e se afirmar. Apesar de ser citado pelas autoridades alemãs como *Deutsche Gruppe*, essa oposição era constituída por F. Maron, pintor alemão, H. Nöbauer, H. A. Reiner e O. Singer – todos os três austríacos, sendo Singer de origem judaica. Esse grupo culpava Heuberger pela infiltração de artistas modernistas nas exposições da Pro Arte, especialmente na exposição geral de 1933. Ainda, referiam-se a Heuberger como “comandante-ditador” da Pro Arte, algo risível, pois tal alcunha surge em reunião com representantes nazistas no Rio de Janeiro³³⁶.

Os partidários nazistas fizeram aprovar na mesma reunião do *Putsch* um novo artigo para o estatuto da Pro Arte que elegeria um certo número de associados para um *Praesidium*, responsável por regular a atuação da presidência. Para o *Praesidium*, apenas um brasileiro fora apontado: Walter Burle-Marx³³⁷, que estava ausente da reunião. A embaixada alemã decidiu, ainda, a mudança de nome da associação, incluindo as ciências entre as artes e as letras: “Sociedade Pro Arte de Artes, Letras e Ciências” – o que condiz com o valor dado pela política cultural da AO e da *Deutsche Akademie* aos cientistas alemães em pesquisa no Brasil. Além

³³⁴ Catálogo da Exposição de 1928, *Ata 0003 (1928)*. Arquivo do centro cultural FESO – Pro Arte, Teresópolis.

³³⁵ Os textos objeto da suspeita nazista eram um artigo da revista *Die Form*, assinado por um autor supostamente comunista, e um livro de Kästner, sugerido por Altberg ao grupo de leitura da Pro Arte. Cf. KRITISCHE Betrachtungen: Pro Arte. *Ata R57 2560*, maio de 1933. Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde.

³³⁶ SITZUNG AUF den Deutschen Gesandtschaft. *R57 2560*, 24.11.1933, Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde.

³³⁷ Walter Burle Marx (1902-1990) foi maestro, pianista e fundador da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro em 1931. Após a Segunda Guerra, Burle Marx emigrou para os Estados Unidos, onde regeu orquestras de Nova Iorque, Detroit, Cleveland e Washington. Burle Marx era o irmão mais velho de Roberto Burle Marx, artista plástico e arquiteto-paisagista.

do *Praesidium*, o partido demandou que todas as correspondências, movimentações financeiras e decisões administrativas fossem sempre diretamente remetidas a dois interventores do partido, e, também, que somente artistas alemães participassem das bancas avaliadoras das exposições³³⁸.

As posições do partido nazista no Rio de Janeiro, de certo modo, demonstravam uma profunda arrogância e truculência no trato com a comunidade alemã imigrada, mas, por outro lado, os representantes do partido tiveram que reconhecer a contragosto que Heuberger, apesar de todos ataques pessoais que sofrera, era um agente fundamental para a transição e continuidade das atividades culturais da Pro Arte. Heuberger acumulou um capital simbólico e social no campo artístico carioca que se revertia em poder, de fato, e, muitas vezes, sobrepujava as atribuições formais dos demais cargos da Pro Arte: presidentes, vice-presidentes, diretores, tesoureiros etc. Por conta disso, as comunicações das instituições nacionais e alemãs eram quase sempre remetidas diretamente a ele, pois fora seu representante através dos anos.

Quando a utilidade de Heuberger para as atividades da Pro Arte foi questionada pelos nazistas, Sinzig deixou abundantemente claro para as autoridades alemãs que sua cooperação era imprescindível. Fundava-se em Heuberger a articulação do curso de alemão na Pro Arte, trunfo inquestionável da política cultural alemã no Brasil. Ele atuava desde 1928 como representante da *Deutsche Akademie München*, assim como sua proximidade da ENBA era tamanha que, por seu intermédio, segundo Sinzig, fora contratado o pintor Leo Putz³³⁹. Sinzig lembra também que, por anos, Heuberger gozava de privilégios alfandegários para a importação de obras de artes alemãs para o Brasil. O próprio ministro enviado alemão chancelou o sucesso inquestionável das exposições de arte gráfica alemã de Heuberger no Uruguai e na Argentina – que contaram com a visita dos presidentes nacionais na inauguração do evento nos dois países³⁴⁰. Evidentemente, há que ser crítico ao protagonismo absoluto de Heuberger em todas essas empreitadas, porém, indubitavelmente, ele fora especialmente hábil em unir internamente a comunidade alemã no Rio de Janeiro, agregando não apenas um grande número de artistas alemães, brasileiros e teuto-brasileiros, mas também centenas de alunos no curso

³³⁸MÜLLER, Erich; REUTER, Fritz. À Pro Arte. R57 2560, 22.11.1933. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlim.

³³⁹ Apesar de que a afirmação de Sinzig ainda deva ser investigada, aparentemente preexistia algum contato entre Leo Putz e Heuberger ainda no contexto artístico de Munique.

³⁴⁰ SITZUNG AUF der Deutschen Gesandtschaft, 24.11.1933. Ata R57 2560, Bundesarchiv, Berlin- Lichterfelde.

de alemão. Tal fato fica explícito nas festas de carnaval e ano novo da Pro Arte, organizadas em conjunto com a Club Germania, nos laços estreitos com o CAM e o SPAM em São Paulo e na colaboração com a Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura nas atividades culturais.

A Pro Arte, por sua vez, era importantíssima para a política cultural alemã no Brasil, muito provavelmente uma das dez associações mais importantes da comunidade alemã no Brasil³⁴¹. A própria *Deutsche Akademie* deixou clara tal importância, ao remeter a Heuberger uma carta de Rudolf Hess, amigo pessoal do então presidente da *Akademie*, e *Stellvertreter des Führers*, segundo no comando da Alemanha nazista, que assegurou a independência da *Deutsche Akademie* em relação aos assuntos políticos de forma geral e garantindo que as atividades da “Pro Arte [deveriam seguir] provisoriamente inalteradas”³⁴². Ora, uma declaração do *Stellvertreter des Führers*, em nome da *Deutsche Akademie*, para Heuberger, não é um fato vulgar. Todavia, se a mensagem garantia a independência política da *Deutsche Akademie*, isso se deve ao fato de sua política cultural estar finamente alinhada aos interesses do regime, não se fazendo necessária qualquer intervenção, restando à Pro Arte continuar ativa e alinhar-se também. Em última análise, tal garantia de autonomia política das instituições em relação ao partido nazista nada mais era do que uma estratégia de intimidação³⁴³.

Apesar da continuidade das atividades da Pro Arte e da permanência de figuras fundamentais para seu bom funcionamento, não se pode falar que o *Putsch* sobre a Pro Arte foi uma experiência proveitosa para a política cultural alemã. Antes de avaliarmos tal política cultural, todavia, há que se considerar que sua aplicação na Pro Arte divergia muito, pelo menos em teoria, da política definida internacionalmente pela *AO der NSDAP*. Em linhas bastante gerais, tal política cultural da *AO* consistia em: uma política restrita aos *Reichsdeutsche*, excluindo *Volksdeutsche*, e que tinha por princípio a não-intervenção nos interesses e nos assuntos do *Gastland*.

Contudo, a política cultural estabelecida na Pro Arte após o *Putsch* baseou-se: na intervenção sobre uma associação brasileira que, apesar de financiada por instituições alemãs,

³⁴¹ Além da Pro Arte: Gesellschaft Germania, Deutsch-Brasilianische Handelskammer, Deutsche Hilfsverein, Deutsche Frauenverein, Chorvereinigung “Harmonie”, Gesangverein “Lyra”, Deutsche Turn- und Sportverein, der Sportklub “Germania” e a Deutsche Offiziersbund.

³⁴² “Pro Arte vorläufig unverändert lassen” - In: DEUTSCHE Akademie. *Ata R57 2560*, 09.01.1934. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlim.

³⁴³ HARVOLK, Edgar. *Eichenzweig und Hakenkreuz*. Die Deutsche Akademie in München (1924–1962) und ihre volkskundliche Sektion. München: Münchner Vereinigung für Volkskunde, 1990, pp. 44-67.

teve sua administração interna manipulada por autoridades estrangeiras; na “atividade cultural” como subterfúgio para a propaganda nazista, não apenas para alemães, mas para sócios, leitores e ouvintes brasileiros – buscando rivalizar com a propaganda norte-americana no Brasil³⁴⁴. A transgressão dessas políticas fundamentais da *AO*, muito mais do que um ato de insubordinação, revelam uma política deliberada e muito bem articulada que buscava corrigir falhas profundas e bastante recorrentes na política da *AO der NSDAP* e do Partido Nazista no Brasil e em outros países. Dessa forma, a política oficial da *AO* atendia a um discurso nacionalista estritamente alemão, conquanto sua praxe internacional teve de se adequar às realidades locais e ao contexto de rivalidade que se antecipou à guerra. Nesse sentido, concordamos com a hipótese de Dietrich sobre um nazismo “tropical”, ou seja, uma política cultural nazista que teve, forçosamente e voluntariamente, de submeter às realidades díspares locais. Outros exemplos das imposições da realidade brasileira à política da *AO* dizem respeito a transgressões indesejáveis, como os frequentes pedidos de casamento entre alemães e brasileiras e a adesão dos teuto-brasileiros simpatizantes ao nazismo, mas rechaçados pela *AO*, ao integralismo. Para ambos os casos, abriram-se exceções no Brasil.

A própria diplomacia alemã apontou reiteradas vezes os sucessos do *Fascio* e da diplomacia italiana no Brasil que, apesar de um orçamento restrito, era extremamente bem-sucedida em agradar jornalistas e autoridades brasileiras com presentes, convites para festas, viagens e subvenções³⁴⁵. Em oposição à atividade aglutinadora de Heuberger, a presença do partido nazista, de forma geral, foi extremamente eficaz em causar desavenças internas na comunidade teuto-brasileira carioca. Moraes relata que a disposição geral das associações alemãs no Rio de Janeiro, nominalmente da Pro Arte e da Sociedade Germania, era inicialmente de oposição às autoridades nazistas – que, por sua vez, reagiram afirmando que a comunidade alemã no Rio estava “infectada pelo espírito judeu”³⁴⁶.

Algo que reafirma tal hipótese é o fato dos primeiros eventos nazistas no Rio de Janeiro ocorrerem no Clube Gynastico Português ou na Sociedade Italiana de Beneficência. Outro exemplo de descompasso entre a comunidade imigrada e o partido nazista deu-se quando do retorno do enviado Knipping à Alemanha, por não ser bem querido pelo partido, mesmo o sen-

³⁴⁴ DIETRICH. *Nazismo Tropical?* p. 48.

³⁴⁵ RITTER, Karl. *Ata R27196*. 26.05.38 e 27.04.38. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlim.

³⁴⁶ MORAES. *Konflikt und Anerkennung*, pp. 238-246

do pela comunidade³⁴⁷. Ainda, o representante da divisão cultural do partido, Erich Müller, buscou pessoalmente desfazer a colaboração entre a Pro Arte e a Sociedade Germania nos festejos anuais de carnaval e de ano novo, exigindo explicações de ambas as associações³⁴⁸.

A falta de abertura mínima ao diálogo em relação às medidas estritas impostas aos – sócios, aos eventos, ao conteúdo da revista *Intercâmbio* - tiveram serias consequências práticas sobre a Pro Arte. Dos anos entre a intervenção nazista e a declaração de guerra, a Pro Arte anualmente descreveu uma fragosa queda no número de sócios e alunos, a ponto de tornar o curso de alemão deficitário [Tabela 1].

Tabela 3 – Número total de sócios e alunos da Pro Arte entre 1936 e 1941

Ano	Sócios/Alunos
1936	852
1937	684
1938	536
1939	302
1940	186
1941	180

Fonte: Atas de sócios e alunos inscritos 1936-1941. Arquivo do Centro Cultural FESO - Pro Arte, Teresópolis.

As tensões que se estabelecem na Pro Arte também se relacionam ao seu status híbrido, sendo uma associação brasileira que representava instituições alemãs, aglutinando imigrantes de língua alemã, descendentes e brasileiros. Mesmo após o *Putsch*, a Pro Arte nunca foi considerada uma associação diretamente atrelada ao Estado alemão, ao partido nazista ou à *AO der NSDAP* – como era o caso do *Lyra Gesangverein*, da *Hitlerjugend*, da *Frauenschaft*, da *Arbeitsfront*, da *Winterhilfe*, da *Lehrerschaft*, etc.

Heuberger, assim como Sinzig, tentaram apontar as flagrantes falhas na política cultural nazista, buscando convencer as autoridades a reconhecer a importância da participação dos brasileiros na associação. É patente nos discursos que a proposta da Pro Arte era, mesmo após o *Putsch*, o intercâmbio cultural e, por isso, não se poderia prescindir da cultura brasileira. Ante a ameaça nazista, eles argumentam que tal intercâmbio era, além de um espaço franco de

³⁴⁷ MORAES. *Konflikt und Anerkennung*, pp. 238-246.

³⁴⁸ MÜLLER, Erich. À Sociedade Germania. *Ata R57 2560*, 12.01.1934. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlim.

contato entre culturas, uma forma mais eficaz de propaganda – que não se isolava do contato por arrogância ou desprezo nacionalista, tampouco por afirmar um *Deutschtum* puro e estrito³⁴⁹.

Devemos ter em mente que o ideário nazista no Brasil gozava de grande popularidade e que o partido nacional-socialista alemão era muito bem articulado e presente no país, tendo suas relações com o Estado brasileiro pautadas pela cordialidade e até pela ajuda mútua por anos. Apesar da rígida hierarquização e do forte centralismo, a *AO* teve uma presença global muito ampla, estabelecendo-se em 83 países, agregando 29 mil integrantes³⁵⁰.

Fundado em 1931, a *Auslandsabteilung*, como inicialmente era chamada a *AO*, tinha sua sede em Hamburg e transformou-se em *Gau* em 1935, mudando para Berlim e tratando de assuntos relativos a marinheiros alemães no estrangeiro. Porém, o passo mais importante da *AO* na hierarquia nazista ocorreu em 1937, quando Wilhelm von Bohle foi nomeado chefe da organização. A *AO*, então, empreendeu uma grande expansão, implicando em um aumento de complexidade e diversidade da organização e de seus grupos. Isso porque von Bohle, sendo chefe da *AO*, estava no mesmo nível hierárquico dos demais diretores do partido, como Goebbels – ou seja, entre os 18 *Reichsleiter* –, abaixo apenas do *Stellvertreter des Führers* Rudolf Hess e do próprio *Führer* Adolf Hitler. Logo abaixo de von Bohle estava Hans Henning von Cossel, *Landesgruppeleiter* e principal representante do partido alemão no Brasil, por anos a fio.

Como na Alemanha, as células brasileiras seguiam uma rígida hierarquia interna. Cada *Landesgruppe* era subdividida em *Ortsgruppen*, os quais lhe eram submetidos. Sob os *Ortsgruppen* haviam os *Stützpunkte* – como no caso de São Paulo: Ribeirão Preto, Bauru, Araçatuba. Haviam, ainda, os *Blocks* sob as *Ortsgruppen* ou *Stützpunkte* – Araraquara, Cantanduva, Rio Preto e Taquaritinga, no caso de São Paulo. A menor divisão interna eram as *Zellen*, que correspondiam, geralmente, aos bairros das grandes cidades. Em São Paulo, em 1937, havia as células Jardim América, Centro 1, Centro 2 e Vila Mariana, por exemplo³⁵¹.

³⁴⁹ “Os alemães no exterior não querem ser nacionais socialistas.” – Wilhelm von Bohle. In: DIETRICH. *Nazismo Tropical?* pp. 18-22.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 50.

O partido nazista no Brasil, ou sua *Landesgruppe*, funcionou entre 1928 e 1938 em 17 estados, antecedendo em cerca de cinco anos a ascensão do partido ao poder na Alemanha. A sede nacional do partido, estabeleceu-se no Rio de Janeiro em 1933, ano em que Hitler se tornou chanceler. Sendo chefiada por Herbert Guss – que deixou a chefia por “desonrosa conduta” e foi substituído por Willy Kohn, vindo do Chile – a sede do partido mudou-se para São Paulo em 1934, sendo presidida por Hans Henning von Cossel³⁵².

A pesquisa do nazismo no Brasil não é um tema vulgar. Isso porque o Brasil recebeu a primeira “representação” do partido nazista fora da Alemanha – sendo fundado por Friedrich Donner na cidade de Benedito Timbó, Santa Catarina. O Brasil contava, então, com o total de 87 024 imigrantes alemães em 1939, de uma população total de cerca de 30 milhões de habitantes. O censo de 1940 contabilizava 33 397 imigrantes em São Paulo, 15 279 no Rio Grande do Sul, 12 343 no Paraná, 11 293 em Santa Catarina, apenas uma fração dos 4,63 milhões de emigrantes que saíram da Alemanha entre 1845 e 1926. Os números de afiliados ao partido nazista em cada estado são mais ou menos proporcionais ao número total de imigrados, tendo São Paulo, dessa forma, o maior número de alemães e de filiados, totalizando 785 partidários, seguido por Santa Catarina com 528. Curiosamente, o Rio de Janeiro desponta à frente do Rio Grande do Sul (439) e do Paraná (185), com o total de 447 partidários. Isso coloca o Rio de Janeiro em destaque na história do nazismo no Brasil, o que parece ser explicado pelo fato de que a maioria dos funcionários do corpo diplomático alemão era filiada ao partido.

Além de ter fundado a primeira “representação” do partido nazista fora da Alemanha, o Brasil, entre demais 83 países nos quais a *AO* se estabeleceu, foi o país com maior número de partidários: 2 900 integrantes no total³⁵³. Tal fato é curioso e revelador e merece análise pormenorizada. A começar pelo fato de que o Brasil superou o número de integrantes da *AO* em países onde a população e a *Kultur* alemã eram extremamente presentes, como a Áustria e as atuais Polônia e República Tcheca. Ainda, os países ocupados não necessitavam uma *Landesgruppe* da *AO*, pois haviam sido integrados ao *Reich* e possuíam seus próprios partidos nazistas nacionais. O Brasil sequer tinha o maior montante de imigrados alemães nas Américas, sendo superado por países como EUA, Canadá e Argentina, por exemplo. Outros países da América do Sul, como Argentina e Chile – menos significativamente o Paraguai – tiveram

³⁵² DIETRICH. *Nazismo Tropical?* p. 53.

³⁵³ *Ibid.*, p. 20.

seus próprias *Landesgruppe* da *AO*, mas não eram comparáveis em número de filiados ao Brasil. Mas, se por um lado, a Argentina, como o Brasil em 1938, proibiu a atuação do partido em 1939, tal proibição não ocorreu no Chile e no México³⁵⁴.

Alguns dados esclarecem tamanho vulto de partidários da *AO* no Brasil. Gertz, por exemplo, chega a afirmar que até 80% de certas comunidades teuto-brasileira era de alguma forma simpatizante ao nazismo. No entanto, além dos *Volksdeutsche* não poderem se filiar formalmente ao partido – 92,8% dos partidários eram alemães de nascimento –, a adesão dos imigrados alemães nos diversos estados brasileiros girava em torno de apenas 5%. Mesmo assim, o partido fazia-se bastante presente na sociabilidade dos teuto-brasileiros e em seu ideário político. O partido organizou festejos e celebrações, como o aniversário de Adolf Hitler e, especialmente, o Primeiro de Maio alemão, ocorrido em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Santa Catarina e Recife, com desfiles e suásticas flamulando. Dietrich afirma que muitas dessas cerimônias demonstram como o nazismo foi se “abrasileirando”, por exemplo, ao cantar-se o hino nacional brasileiro em festejos nazistas. O partido também desenvolveu uma imprensa extensa que alcançava o Brasil, havendo o *Deutscher Morgen*, jornal oficial do partido no Brasil, o *Deutsches Wollen*, jornal oficial da *AO*, e o *Deutschtum im Ausland*, do *Institut Deutsches Ausland*. Haviam, ainda, jornais menores, como o *Der Nationalsozialist* do Rio de Janeiro, *Für Dritte Reich* de Porto Alegre, o *Deutscher Klub* de Pernambuco e o *Deutscher Verein* da Bahia³⁵⁵.

Por conta da filiação ao partido ser exclusivamente para *Reichdeutsche*, muitos *Volksdeutsche*, procuraram filiar-se à Ação Integralista Brasileira (AIB). Mesmo os alemães natos impunham resistência à política nazista de não-miscigenação com brasileiros, e também estiveram presentes nas fileiras da AIB. Na região Sul, nazistas e integralistas até mesmo editaram conjuntamente um jornal. Esse tipo de filiação desenvolveu-se e, na zona de colonização alemã de Santa Catarina, oito prefeitos integralistas foram eleitos em 1936³⁵⁶. Isso desafiava claramente as políticas do partido nacional-socialista alemão para a *AO*. Sendo patente que os teuto-brasileiros não se submeteriam ao radicalismo a um partido ao qual eles não

³⁵⁴ DIETRICH. *Nazismo Tropical?* p. 54.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 21-65.

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 28-49.

eram aceitos, von Cossel criou uma associação de teuto-brasileiros pró-nazismo, de caráter mais conciliatório e pacifista.

As relações entre governo Vargas e o nacional-socialismo – tanto como partido à frente do Estado alemão quanto como ideologia totalitária – são bastante complexas. O debate acerca das influências do pensamento nacional-socialista sobre os governos Vargas é extensa, bastante analisada pela historiografia e, por isso, abordaremos aqui as repercussões mais diretas do nazismo sobre o Brasil.

No período de relações comerciais e diplomáticas mais intensas, entre 1933-1936, talvez a colaboração mais óbvia seja a caça comum ao “perigo vermelho”, que, no Brasil, envolveu o treinamento de policiais brasileiros pela *Geheime Staatspolizei (Gestapo)*. Para o partido nazista, a própria presença no exterior através da *AO* representava um “nazismo internacional”, em oposição à expansão do comunismo internacional. Ainda, as autoridades brasileiras, até a proibição dos partidos nacionais e das organizações estrangeiras, não se opunham à atividade nazista. Desde a primeira reunião do partido nazista em São Paulo, em 1932, o DOPS tinha um agente implantado na organização, ainda que esse tivesse considerado os alemães “ordeiros”, apesar da denúncia de um alemão sobre a ação do partido no *Diário da Noite*³⁵⁷.

As boas relações entre Brasil e Alemanha e a “vista grossa” de Vargas às atividades do partido nazista no Brasil eram pautadas, ainda, pelos interesses econômicos por conta da venda de café e algodão. A posição neutra e ambígua de Vargas em relação à Alemanha permitiu-lhe, também, usar das vantagens comerciais com os EUA, em especial entre 1939-1941. Simbolicamente, prevalecia a cordialidade: Vargas referia-se a Hitler em carta de 1937 como “grande e bom amigo” e o casamento de seu filho, Luthero Vargas, com a alemã Ingeborg Tenhaeff, consolidou essa boa imagem, pelo menos para a comunidade teuto-brasileira³⁵⁸.

O partido nazista alemão contribuiria para tal relação cordial com os Estados dos *Gastländer*, ao declarar seu desinteresse no proselitismo político (em tese, não divulgando suas ideias a estrangeiros), posicionando-se de forma neutra e não se envolvendo em assuntos internos. Contudo, tal posição neutra não impedia que o partido remetesse à Alemanha relatórios completos e recortes de jornais sobre *Gastland*, inclusive mantendo certo controle da po-

³⁵⁷ DIETRICH. *Nazismo Tropical?* pp. 20-77.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 74.

pulação judia imigrada da Alemanha³⁵⁹. A política de não-intervenção da *AO* tampouco revelou-se consistente no caso da tomada da Pro Arte, uma associação brasileira, para todos os efeitos.

A presença nazista e o aumento do interesse geopolítico alemão pelo Brasil não tardaram a ter consequências. Com a sucessiva expansão do comércio entre Brasil e Alemanha desde 1934, as negociações acerca de um novo plano comercial em 1936 começaram a afetar as relações do Brasil com os Estados Unidos, que temiam ser superados como parceiro do Brasil. Como fica exposto na atuação de Karl Ritter no Brasil, a Alemanha buscava atender sua demanda por matéria-prima através do Brasil, substituindo, inclusive, a importação de algodão norte-americano³⁶⁰.

A presença econômica da Alemanha no Brasil também representava uma ameaça estratégica aos Estados Unidos. Desde 1927, a Alemanha, através da Lufthansa, tinha influência e controle parcial da companhia aérea Varig e, a partir de 1934, também da Vasp, cujos fundadores descendiam de alemães. Dessa forma, a Alemanha mantinha um certo controle aéreo e comunicacional que se estendia por cerca de três quartos da América do Sul. Outro enorme trunfo das autoridades alemãs no Brasil era a qualidade e atualidade das informações que mantinham sobre o país. Isso permitiu Elskopp prever em março pelas razões corretas o golpe que deflagraria o Estado Novo em novembro³⁶¹.

A possibilidade de um golpe passava quase que totalmente ao largo da maioria dos políticos brasileiros que, como a AIB, tinham grandes expectativas para as eleições a ocorrer em 1938. As informações bastante acertadas e confiáveis dos alemães acerca do Brasil viriam certamente de autoridades brasileiras, assim como a diplomacia alemã seguramente as aconselhou nos meses anteriores ao golpe. Se, por um lado, os Estados Unidos foram surpreendidos pelo Estado Novo e, por muito tempo, tentaram decifrar se tratava-se da instauração de um

³⁵⁹ Alguns fatos corroboram com a hipótese do antissemitismo no Brasil existir mais no discurso do que na prática. Até mesmo o discurso tem suas nuances. Por exemplo, o jornal nazista teuto-brasileiro *Deutscher Morgen* (São Paulo, 1932 – 1941) atacava os judeus alemães, mas não os judeus no Brasil. DIETRICH. *Nazismo Tropical?* pp. 47-55.

³⁶⁰ SEITENFUS. *O Brasil vai à Guerra*, pp. 17-19.

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 34, 91.

regime fascista no Brasil, por outro, o próprio Vargas remetia-se às autoridades alemãs em busca de informações sobre seu próprio país³⁶².

Quando medidas brasileiras desagradavam os enviados alemães, muitas vezes em favor dos Estados Unidos, cogitar uma retaliação econômica ao Brasil não era viável, dado que a Alemanha carecia de matéria-prima e os Estados Unidos estavam dispostos a ressarcir o Brasil de eventuais desvantagens, colocando a Alemanha de vez para escanteio. Uma possível represália ao embaixador brasileiro na Alemanha apenas tornaria a mediação da crise ainda mais complexa. Tentando pressionar, subir o tom e gerar represálias contra Oswaldo Aranha, Ritter foi duro e teimoso, desagradando o ministro das relações exteriores gravemente. Aranha usou de toda sua diplomacia para fazer com que Ritter retornasse à Alemanha de forma discreta e respeitosa, mas Ribbentropp, insistiu em apoiar Ritter. Irredutíveis de sua posição, a Alemanha retirou de Berlim o embaixador brasileiro, Moniz de Aragão o que implicou em última análise, na declaração de Ritter como *persona non grata* pela diplomacia brasileira. Como veremos posteriormente, o embaixador italiano Lojacono também o seria.

As tensões diplomáticas entre Brasil e Alemanha foram as fraturas silenciosas que anteciparam a estrondosa declaração de guerra. Tais tensões expressaram-se na atuação da *Auslandsorganisation* no Brasil, na relação do Partido Nazista com colonos teuto-brasileiros, especialmente no Sul do Brasil, assim como são tensões patentes na Pro Arte após o *Putsch*. Como veremos na seção seguinte, enquanto os alemães insistiam em suas posições, a contragosto da diplomacia brasileira, as autoridades italianas reconheceram, mais de uma vez, o desagravo brasileiro e retirou seu embaixador³⁶³.

5.1 A PRO ARTE E O EIXO BERLIM-ROMA

A aliança entre Alemanha e Itália, conflagrando o Eixo Berlim-Roma, impactou não apenas a geopolítica europeia e as altas instâncias da diplomacia de ambos países, mas também a política cultural do Eixo para o Brasil. Como veremos nesta seção, a Pro Arte foi envolvida diretamente nos esforços de aproximação bilateral e conduzida em direção à conciliação, não apenas com o nacionalismo brasileiro e com o Estado Novo, mas também com uma “Outra Política de Boa Vizinha”, orquestrada pelo Eixo Berlim-Roma.

³⁶² SEITENFUS. *O Brasil vai à Guerra*, p. 113.

³⁶³ *Ibid.*, pp. 112-141.

Após o *Putsch*, a Pro Arte passou a organizar eventos radiofônicos visando à propaganda, como é exemplo a programação especial pela inauguração do *Haus der Deutschen Kunst* na qual estavam presentes Navarro Costa, Heuberger, Maria Amélia e o então diretor da ENBA. Eventos amplamente difundidos pelo Terceiro *Reich*, os desfiles e exposições do *Haus der Kunst* alinhavam-se claramente à estética nacional-socialista, ao ideal classicista de beleza, com mulheres de toga e reproduções gigantescas de estátuas gregas, aos padrões “arianos” fisionômicos e à valorização da tradição e do passado germânicos, reinventados pelo partido.

Na programação radiofônica organizada pela Pro Arte em 13 de julho, o público radiofônico brasileiro ouviu obras de música clássica alemã³⁶⁴. Além de ocorrer em estações de rádio do Estado brasileiro, através do Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, nos estúdios do Ministério da Educação, a transmissão contou com representantes de instituições artísticas brasileiras de maior quilate, como a Associação de Artistas Brasileiros (AAB), a Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) e o diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), Lucílio de Albuquerque, que fez um discurso aos artistas alemães, representando os artistas brasileiros. Na ocasião, Heuberger homenageou longamente o falecido cônsul em Munique e artista fundador da AAB, Navarro Costa, responsável pela vinda de Heuberger ao Brasil³⁶⁵.

A Pro Arte também acompanhou as dinâmicas culturais do *Reich*. Quando estabeleceu-se uma cooperação diplomática entre Itália e Alemanha, simbolizadas pelas visitas mútuas entre Hitler e Mussolini, os dirigentes da Pro Arte passaram a organizar programações musicais internacionais pela Rádio Educadora Nacional do Brasil. A galeria Heuberger também acompanhou a mudança de sua clientela, inaugurando a *Neue Galerie*³⁶⁶.

Apesar de nunca ter se filiado ao partido nazista, evitando, assim, todos os embaraços criados pela tensão política entre o nacionalismo alemão e brasileiro, Heuberger alinhou-se à

³⁶⁴ A MENSAGEM dos artistas brasileiros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1937; “PALLAS ATHENE”; Os artista brasileiros dão um bello exemplo ao mundo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1937.

³⁶⁵ INTERCÂMBIO CULTURAL e artístico teuto-brasileiro. *A Nação*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1937; A "Casa da Arte Allemã", em Munich; COMMEMORAÇÕES pela sua inauguração. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1937; UNIDOS através do Atlantico; A mensagem dos artistas brasileiros aos seus irmãos da Alemanha. *A Noite*, Rio de Janeiro, 29 de julho 1937.

³⁶⁶ *ATA 0017*, 1937-1939. Arquivo do centro cultural FESO - Pro Arte, Teresópolis, Sem Paginação.

política cultural nacional-socialista, mesmo sendo considerado *persona non grata* pelo partido.

As transmissões radiofônicas da Pro Arte, por exemplo, contaram com a participação de Heuberger em peso. Como legítimo representante da língua, da cultura e das artes alemãs no Brasil, a Pro Arte participou de uma transmissão pela Rádio Educadora do Brasil, em sua hora ítalo-brasileira em 1937³⁶⁷. O programa comemorou a visita do *Duce* à Alemanha, sendo aberto pelo hino nacional alemão e por um discurso do representante da Associação de Imprensa do *Reich* no Brasil, Siegfried Horn, que destacou a solidez do recém-criado Eixo Roma-Berlim. Partindo de um convite do cônsul italiano, a cultura italiana foi representada no programa pelo diretor do Ginásio Leonardo da Vinci, Ercole di Marco. Na mesma transmissão, Maria Amélia Rezende Martins executa obras de Brahms e Schumann com seu quinteto, sendo seguida pelo coro de estudantes da língua alemã na Pro Arte, regido por Heuberger. Em discurso, Heuberger destaca como a Pro Arte tornou-se exemplo para a América do Sul do frutífero intercâmbio entre culturas brasileira, alemã, e agora italiana. Curiosamente, o fato de Heuberger reger pessoalmente o coro aponta para o afastamento de Pedro Sinzig, que sempre fora um renomado regente de coros e especialista acadêmico no assunto. A ausência de Sinzig relaciona-se às suas indisposições políticas com a embaixada alemã que, segundo a imprensa da época, teria resultado, até mesmo, em ameaças à vida do clérigo³⁶⁸.

Se Alemanha e Itália dividiam uma posição quase absolutamente submetida à potência do cinema americano – apesar de exemplos notáveis do cinema de ambos os países terem sido exibidos no Brasil –, o rádio oferecia um terreno fértil à expansão da propaganda alemã, rivalizando em pé de igualdade com os Estados Unidos. Apesar da menor escala, a cultura italiana tinha certa penetração nas rádios brasileiras, destacando-se a *Hora Italiana* na rádio inconfidência de Belo Horizonte em 1937, a Rádio Gaúcha de Porto Alegre em 1938, a Rádio Cultura de São Paulo, o *Littorio* na Rádio PRA-5 de São Paulo, a *Hora Italiana* na Rádio Vera Cruz do Rio e a transmissão do discurso do *Duce* pela Rádio Tupy em 1939. Houve, por parte da Itália, tentativas de emitir diretamente para o Brasil programas em português,

³⁶⁷ Quinze emissoras de rádio foram encampadas para fazer propaganda Pró Eixo, como a rádio Ipanema no Rio de Janeiro, entre 1941 e 1942. Cf. DIETRICH. *Nazismo Tropical?*, p. 280.

³⁶⁸ LA VISITA del Duce in Germania; L'irradiazione speciale della "Omnia Broadcasting" alla Radio Educadora. *L'Italiano*, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1937.

mas certas dificuldades tecnológicas da radiodifusão à época foram obstáculos para tal empreendimento, que escapava às pretensões imediatas da propaganda italiana³⁶⁹.

É curioso notar que tais radiodifusões ocorreram, não raro, sob um aparato radiofônico do Estado Novo ou com autorização do DIP e foram gravadas em programa regulares, como a *Hora Italiana* e a *Hora Alemã*, que serviam à comunidade imigrada. Aparentemente, além dos programas nas rádios, também as exposições de Heuberger na Alemanha ocorreram sob os auspícios e apoio do DIP e de Lourival Fontes:

Na pessoa do diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, Sr. Lourival Fontes, encontrou êle [Heuberger] um adepto entusiasta de sua idéia, o que muito lhe facilitou a tarefa. Chegando à Alemanha, Theodoro abriu a exposição de “Coisas Brasileiras” em Munich e a seguir em Stuttgart, Bremen, sempre com ruidoso sucesso. Mas não se limitou êle apenas a essa iniciativa; realizou também conferências sobre o Brasil, mostrando películas e palestrando sobre a arte, a história e a evolução em nossa terra [...].³⁷⁰

Sendo empresário de grande tino comercial, Heuberger, adaptou-se às circunstâncias e beneficiou-se pessoalmente com a aproximação da política cultural alemã e italiana. Organizando no Brasil a Exposição de Arte Decorativa Alemã por mais de uma década, Heuberger circulou por diversos estados brasileiros por anos a fio, criando uma verdadeira rede de contatos da qual a Pro Arte se valeria. Com a intensificação da cooperação cultural teuto-italiana, Heuberger transplantou seu modelo de negócios bem-sucedido para a Exposição de Arte Italiana, sem com isso abandonar sua exposição alemã:

Incoraggiato dai cordiali rapporti di amicizia italo-tedeschi, ho potuto realizzare un antico desiderio, in occasione del mio ultimo viaggio in Europa, ed ho incominciato a lavorare assieme all'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie” ed scegliere una collezione che durante l'anno potrà essere veduta nella mia nuova Galleria.³⁷¹

Para expôr as obras italianas, Heuberger alugou uma nova filial, onde foram vendidas suas obras vindas de Rimini, Têramo, Veneza, Bolonha, Florença e Roma, trazidas através do *Ente Nazionale per L'Artigianato e le Piccole Industrie*. Como as exposições alemãs, essas também rompiam com as fronteiras entre arte, artesanato e objetos de uso cotidiano, de forma análoga ao *Deutscher Werkbund*, ainda que com um caráter mais notadamente comercial. Em seu convite trilingue, vislumbrando as comunidades brasileira, italiana e alemã, o alinhamento de Heuberger com a política cultural nacional-socialista tomou forma. Ele mudou a logomar-

³⁶⁹ BERTONHA, João Fábio. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 285.

³⁷⁰ ARTE ALLEMÃ - Arte Italiana. *Jornal do Brasil*, 11 de abril de 1937, n.p.

³⁷¹ L'ARTE DECORATIVA italiana nel nuovo salone d'arte della Galeria Heuberger. *L'Italiano*, 11 de abril de 1937, n.p.

ca de sua loja, adotando um brasão medieval, encimado por um elmo, utilizando caracteres góticos, em um padrão gráfico de dicção bastante enraizada no nacionalismo cultural alemão, antagônico da dicção gráfica modernista que caracterizara sua atividade anterior à fundação da Pro Arte³⁷². Simbolizando o desinvestimento de Heuberger no modernismo alemão, e seu reinvestimento em um novo público mais conservador, mais ítalo-brasileiro, o convite de abertura da galeria reproduz um retrato equestre do *Duce*, executado pelo artista alemão W. Heitinger³⁷³ [Figuras 40 e 41].

Figura 40 – Brasão da *Neue Galerie* Heuberger



Fonte: L'ARTE DECORATIVA italiana nel nuovo salone d'arte della Galeria Heuberger. *L'italiano*, 11 de abril de 1937, n.p.

³⁷² L'ARTE DECORATIVA italiana nel nuovo salone d'arte della Galeria Heuberger. *L'italiano*, 11 de abril de 1937.

³⁷³ Anunciado também no jornal anglo brasileiro Anglo-Brazilian Chronicle. - *Idem*.

Figura 41 – *Il Duce*, W.Heitinger



Fonte: L'ARTE DECORATIVA italiana nel nuovo salone d'arte della Galeria Heuberger. *L'italiano*, 11 de abril de 1937, n.p.

Heuberger abre também espaço em sua galeria para artistas italianos da comunidade imigrada carioca. É o caso de Alfredo Norfini, pintor aquarelista florentino formado na Real Academia de Bela Artes de Lucca. Já bastante renomado no Brasil, Norfini contava, à época, com mais de setenta exposições no Brasil e mais de duas mil obras, expondo no Museu do Ipiranga de São Paulo e no Museu Histórico Nacional da Capital Federal. O artigo que anunciou a exposição, no entanto, dista completamente da crítica que Heuberger recebera em suas “Exposições Alemãs”: destaca a origem familiar aristocrática do pintor entre marqueses toscanos, rememorando a trajetória do pai do artista, diretor de várias escolas de belas artes italianas e descrito como “maior pintor de batalha do regimento italiano” e “pintor do rei” Vitorio Emanuele II e Humberto I³⁷⁴.

Apesar de Itália e Alemanha terem muitos aspectos semelhantes em suas políticas culturais no Brasil e de terem um grande inimigo comum – a influência política norte-americana nas Américas –, diferentes elementos políticos limitavam seus esforços de cooperação. As oscilações do Eixo Berlim-Roma na Europa, por exemplo, exigiram uma articulação diplomática e o desenvolvimento de uma política cultural por parte dos Ministérios de relações

³⁷⁴ UMA VIDA dedicada à pintura brasileira; Alfredo Norfini, o grande aquarelista que todos conhecem, vae realizar a sua 71a exposição de quadros de assumptos genuinamente brasileiros. *A Nação*, Rio de Janeiro, 9 de maio 1937.

exteriores de ambos os lados, assim como de suas representações no Rio de Janeiro³⁷⁵. Ciente da influência norte-americana na política brasileira, a Alemanha, através de sua embaixada na capital federal, intentava, na colaboração política com a embaixada italiana o desenvolvimento mútuo e independente no âmbito cultural, assim como a redução de custos no esforço de propaganda contra inimigos comuns. Todavia, muitas especificidades diplomáticas distanciavam ambas as potências: enquanto a Alemanha buscava, claramente, capitalizar de modo diplomático com a *latinità* italiana, a Itália evitava ter seu capital simbólico aderido aos estigmas anti-germânicos que grassavam no Brasil. Ao mesmo tempo, tendo seus recursos para a política cultural muito mais limitados do que seu aliado germânico, a Itália buscava na cooperação a desoneração de seu orçamento e a viabilização de seus projetos.

Tanto a política cultural alemã quanto a italiana, demonstravam, inicialmente, desinteresse e, até mesmo, um veto interno à propaganda à comunidade brasileira, por conta da ideologia interna de seus partidos, voltados apenas para seus nacionais imigrados³⁷⁶. Somente em um período posterior, tal veto à propaganda aos brasileiros partiria do Estado brasileiro, por imposição do decreto-lei nº. 383 de 18 de abril 1938, em decorrência do acirramento político e propagandístico que antecedeu a Segunda Guerra Mundial.

O decreto estabelecia, ainda, que estrangeiros não poderiam exercer atividade políticas e participar de negócios públicos, vetando qualquer organização que difundisse ideias políticas, fosse através de reuniões, de jornais, ou até da exposição de símbolos estrangeiros. Imigrados poderiam associar-se apenas por fins culturais, beneficentes ou de assistência, sendo proibido o financiamento estrangeiro dessas associações e a participação de brasileiros, natos ou naturalizados. Era, no entanto, permitida a reunião para se comemorar “datas nacionais ou acontecimentos de significação patriótica”, desde que informada às autoridades previamente³⁷⁷. Tal decreto foi um golpe importante para as comunidades imigradas e implicou na intensificação do contato diplomático entre Alemanha e Itália. Durante os anos críticos entre a Segunda Guerra Mundial e a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo, a propaganda alemã e italiana aos brasileiros desenvolveu-se consideravelmente por conta da tensão cres-

³⁷⁵ "Brasilianer, Deutsche und Italiener; nahmen im brasilianischen Rundfunk Anteil am ereignisreichen Treffen des Führers und des Duce". *Deutsche-Rio Zeitung*, Rio de Janeiro, 1 out. 1937. "Brasiliens Gruss an die deutschen Künstler". - *Deutsche-Rio Zeitung*, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1937.

³⁷⁶ DIETRICH. *Nazismo Tropical?* pp. 20-74.

³⁷⁷ BRASIL. *Decreto-lei no 383*, de 18 de abril de 1938.

cente com os países aliados e o decreto recaiu duramente todo tipo de atividade minimamente suspeita³⁷⁸.

Alguns aspectos desse decreto-lei vão de encontro, em certa medida, às políticas já adotadas pelas embaixadas italiana e alemã. Um deles é o caráter “apolítico” das organizações, que era preconizado por ambos os países, mas que, paulatinamente, cedeu à propaganda política para brasileiros através de atividades culturais ou da intervenção direta na imprensa e na opinião pública. Por “apolítico”, compreendia-se o não envolvimento em assuntos políticos e diplomáticos brasileiros, que estavam a cargo da embaixada, sendo o trabalho propriamente político, de ideologia nazifascista, direcionado às comunidades imigradas.

Outro aspecto do decreto-lei era sua proibição da participação de brasileiros nessas organizações, mesmo se filhos de estrangeiros. Tal medida também havia sido antecipada pela embaixada alemã há alguns anos, tanto pelo veto à filiação de brasileiros, mesmo que filhos de *Volksdeutsche*, na *Auslandsorganisation der NSDAP*³⁷⁹. Como vimos, não era esse o caso da Pro Arte que, apesar de ser financiada pela embaixada alemã desde 1934 e parte fundamental de sua política cultural no Rio de Janeiro, era uma associação brasileira para todos os fins. Isso porque, apesar do partido nazista no Brasil aceitar apenas partidários *Reichsdeutsche*, tornou-se cada vez mais interessante manter alemães e descendentes próximos de sua esfera de controle e de política cultural.

Por parte do Estado alemão, o Ministério de Relações Exteriores reconhecia na diplomacia italiana conquistas importantes. Isso é patente na busca frequente de diplomatas alemães por informações acerca das medidas de nacionalização do governo brasileiro através da embaixada italiana, por considerar a posição do aliado privilegiada. A partir de 1938, os comunicados acerca das prisões de nacionais ocorria de forma intensa. Aos alemães, interessava principalmente saber como os italianos lidavam com as sanções contra comunidade imigrada, que sempre pareciam ser mais leves e facilmente resolvidas do que as medidas contra a comunidade alemã. Karl Ritter, embaixador alemão no Brasil, mostrou-se interessado em saber como a embaixada italiana, apenas com gestos amistosos, era capaz de resolver conflitos. Ele apontou, ainda, a perspicácia italiana, que sabiamente adotou o português em suas esco-

³⁷⁸ BERTONHA. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*, pp. 271-272.

³⁷⁹ DIETRICH. *Nazismo Tropical?* pp. 20-74.

las algum tempo antes da nacionalização do ensino, fazendo com que suas escolas tardassem mais a ser fechadas pelas autoridades brasileiras³⁸⁰.

Predominava, sobretudo, um respeito da diplomacia alemã em relação ao *Partido Nazionale Fascista* – ou simplesmente o *Fascio*, como referido na documentação –, por se tratar de uma organização mais antiga do que a *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP). Além disso, o *Fascio* havia sido um exemplo exitoso de aquisição da simpatia das autoridades brasileiras no pós-primeira guerra, evitando contrariar costumes e desagradar autoridades locais. Reconhecia-se, também, que o “carisma” diplomático italiano era apreciado individualmente em seus representantes³⁸¹.

Como a própria figura do Duce e sua imagem positiva propagada dentre as autoridades brasileiras, os representantes italianos também exercitavam e gozavam de apreço pessoal e influência no Brasil como predicado de seu cargo e da política externa italiana. Nota-se que, por outro lado, se um embaixador ou representante do *Fascio* entrasse em atrito com autoridades locais, ele era substituído o quanto antes³⁸².

Além da “personalidade” que se exigia do secretário do *Fascio*, exercida em sua proximidade com seus compatriotas, era fundamental que lhe fosse garantida independência da esfera de atuação do embaixador. Tal independência do secretário no exterior era garantida, ironicamente, pela verticalidade da hierarquia na Itália. Ou seja, o secretário fascista no exterior, seria nomeado diretamente pelo secretário geral do Ministério das Relações Exteriores em Roma, e a ele submetido. Esse, por sua vez, submetido ao Ministro das Relações Exteriores e ao Secretário de Estado. Segundo Ritter, com tal centralização, o secretário teria mais “liberdade de movimento”, o que garantiria certa unidade à organização, a despeito das diversidades locais.

Ainda, tal compartimentação dos cargos evitava a “contaminação” de problemas políticos e diplomáticos, internos e externos, cabendo ao secretário, no entanto, apenas manter o embaixador informado e a par das situações³⁸³. Além de “apolítico”, ou seja, restringindo-se

³⁸⁰ RITTER, Karl. *Ata R27196*, 26.05.38. Auswärtiges Amt, Berlim, Alemanha; RITTER, Karl. *Ata R27196*, 27.04.38. Auswärtiges Amt, Berlim.

³⁸¹ BERTONHA. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*, pp. 123-145.

³⁸² *Idem*.

³⁸³ RITTER, Karl. *Op. Cit.*.

ao cargo administrativo e legando ao embaixador as relações com as autoridades brasileiras, era importante à diplomacia que seus enviados não que pertencesse à colônia. Ritter relata dificuldades históricas dos enviados alemães em lidar com as colônias imigradas e distantes do Reich, em oposição à experiência e os anos de atividade italiana em colônias no exterior. A simpatia diplomática italiana era conquistada também através do convite às autoridades, aos funcionários de gabinetes, aos interventores de vários estados, aos chefes de polícia, para toda sorte de eventos italianos, viabilizando que o trabalho do *Fascio* continuasse, mesmo nos momentos mais tensos politicamente. Uma característica da política cultural italiana no Brasil foi a ampla distribuição de comendas e viagens à Itália a jornalistas³⁸⁴.

Nos jornais a cooperação entre a Alemanha e a Itália deu-se de formas distintas. Apesar de ter mais recursos investidos em política cultural de forma geral, a embaixada alemã parecia mais restrita em sua intervenção direta sobre a imprensa nacional, dedicando-se a interceder junto à censura, através de Osvaldo Aranha, ex-embaixador em Washington e ministro das relações exteriores à época. Outra atividade alemã sobre a mídia nacional ocorria através do constante monitoramento da imprensa nacional, inclusive das caricaturas pouco elogiosas à figura do *Führer*. Além dos relatórios minuciosos acerca da imprensa judaica e dos imigrados do leste europeu, também a Ação Católica era monitorada em suas posições acerca da política da Alemanha. Do monitoramento da Ação Católica, destacam-se os relatórios acerca do frei franciscano alemão Petrus Sinzig, fundador da Pro Arte, que escreveu inúmeros artigos antinazistas – e anticomunistas – para os jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, usando frequentemente pseudônimos³⁸⁵.

A embaixada italiana, por sua vez, atuava diretamente não apenas dentre os jornais imigrados, mas também na imprensa nacional. Um exemplo é a aquisição da União Jornalística Brasileira de São Paulo, ainda sob a gestão de Artur Monteiro e Menotti del Picchia, que consolidou sua relação com os fascistas através da atuação de Cesare Rivelli, expulso do Brasil em 1938³⁸⁶. Já a Alemanha atuou no financiamento direto de sua própria imprensa associada no Brasil e na cooptação da imprensa imigrada, como a revista *Intercâmbio* é exemplo,

³⁸⁴ BERTONHA. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*, pp. 123-145.

³⁸⁵ PAIVA. *A voz do veto*. p. 31-55.

³⁸⁶ BERTONHA. *Op. Cit.*, p. 279.

além de recorrer contra “campanhas difamatórias” à censura brasileira frequentemente, sem sucesso.

Há que se considerar que a postura de Ritter quanto aos sucessos do *Fascio* não expõe as falhas, fracassos e restrições da diplomacia italiana, mas parecem expor as fraquezas e as demandas da própria organização do partido nazista no Brasil, que, aliás, guardava semelhanças com a organização do *Fascio*. Parece-nos que, se a política interna da *AO* de não-intervenção na política interna do *Gastland* e a não-propagação do ideário nazista para a comunidade nacional estivesse sendo seguida a risca, o comentário de Ritter não se faria necessário, dado por óbvio que era essa a forma de se proceder.

Como vimos, tal política contra a propaganda e a intervenção no *Gastland* sequer era desejada, como o *Putsch* sobre a Pro Arte torna evidente. O foco de Ritter na autonomia entre a embaixada e o partido representava, provavelmente, sua vontade de compartimentação de atribuições - que existia como política formal, mas que aparentemente teve problemas em manter estanques ambas as funções em sua política cultural³⁸⁷. E, apesar da estrutura da *AO* ser tão verticalizada quanto a do *Fascio*, estando o chefe da *Landesgruppe* diretamente submetido ao *Gauleiter* da *AO*, e esse, por sua vez ao *Stellvertreter des Führers*, as reuniões entre os representantes da *AO* e da embaixada, tratando da intervenção sobre a Pro Arte, demonstram como as atividades e atribuições dessas autoridades alemãs estavam completamente inter-relacionadas.

A diplomacia alemã reconhecia, no entanto, que a estreita proximidade cultural alcançada entre Brasil e Itália simplesmente não poderia ser conquistada pela Alemanha. Percebia-se, claramente, que a dimensão cultural aproximava italianos e brasileiros, através da língua, da religião, da cultura de forma geral – a qual eles se referiam como *Latinität und Romanität*, em oposição ao *Deutschtum* – tratando-se, assim, de uma verdadeira *Weltanschauung* estrutural mais ajustada ao Brasil do que à Alemanha.

Ritter percebeu grande potencial no uso da latinidade e do catolicismo italiano que, ao mesmo tempo em que atendia às lacunas as quais o *Deutschtum* não poderia sanar, era também vantajosa em relação aos Estados Unidos – um país protestante e anglo-saxão – sendo a

³⁸⁷ RITTER, Karl. *Ata R27196*, 26.05.38. Auswärtiges Amt, Berlim. Alemanha. RITTER, Karl. *Ata R27196*, 27.04.38. Auswärtiges Amt, Berlim; RITTER, Karl. *Ata R99262*. Auswärtiges Amt, Berlim.

Itália capaz de esvaziar uma articulação pan-americana³⁸⁸. A embaixada italiana, no entanto, era plenamente consciente de sua proximidade cultural e de suas históricas conquistas diplomáticas no Brasil e, por isso, não pretendia arriscar facilmente seu capital simbólico, acumulado com a tão difamada Alemanha. A Alemanha, por sua vez, destacava a importância da cooperação com a Itália, mas sempre denotando a discrição das atividades e do próprio contato entre ambos, mantendo sempre a atuação independente e autônoma uma da outra. Karl Ritter compreendia perfeitamente bem a importância do Brasil como “*test case*” (*sic*) da influência norte-americana sobre as Américas, visando a obscurecer a influência política e a cultural alemã no país³⁸⁹.

A propaganda cultural alemã contava com um grande volume de investimento na década de 1930, porém, em períodos anteriores, seu orçamento era bastante restrito. Por muitos anos, a difusão da cultura desses países dava-se por iniciativa consideravelmente autônoma de imigrados – como é o caso da Pro Arte – atendendo simplesmente às demandas das comunidades imigradas através de jornais, programas de rádio, clubes, festas, enfim, pela cultura de seu país de origem. Quanto ao público brasileiro, a francofilia, muito difundida entre a elite e implícita em sua noção de “alta cultura”, eclipsava a difusão de outras matrizes culturais europeias³⁹⁰.

Os motivos para a cooperação entre Alemanha e Itália, como já apontamos, eram claros: sobrepujar a influência norte-americana no Brasil – em menor escala a inglesa e a francesa –, e reduzir custos na propaganda e difusão cultural no Brasil, especialmente no caso da Itália que dispunha de um orçamento mais restrito, mantendo sempre a discrição no que concerne à propaganda para além da comunidade imigrada³⁹¹. Ainda, na esfera simbólica, a Itália poderia oferecer sua “latinidade” diplomática à Alemanha, mas não estava disposta a arriscar seu capital simbólico tendo sua imagem atrelada aos alemães.

O período de atividade da Pro Arte, que se estende por toda década de 1930 e tem fim com a declaração de guerra, coincidiu com a intensificação da política cultural alemã e italiana no Brasil, que, para os alemães, ocorreria por conta da chegada do partido nazista ao poder,

³⁸⁸ RITTER, Karl. *Ata R27196*, 27.04.38. Auswärtiges Amt, Berlim.

³⁸⁹ SEITENFUS. *O Brasil vai à Guerra*, p. 116.

³⁹⁰ BERTONHA. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*, pp. 274-275.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 303.

e para os italianos, pela criação de organismos nacionais que respondiam ao contexto de propaganda política da Europa pré-guerra. Naquele período, foram criados na Itália o *Instituto per le Relazioni Culturali con L'estero* e o Subsecretariado de Imprensa e Propaganda (1934), que se tornaria Ministério logo no ano seguinte e, em 1937, fundou-se o *Ministero della Cultura Popolare*.

Como a Pro Arte, outras instituições alemãs encontraram-se sob forte pressão do nacional-socialismo em suas atividades na década de 1930, como Instituto Teuto-Brasileiro de Alta cultura, o Instituto Martius Staden e o *Ibero-Amerikanisches Institut* em Berlim. No mesmo período, a Itália fez-se presente de forma semelhante na relação ítalo-brasileira através de associações como *Amici del Brasile*, formada em 1936, em resposta ao apoio de fascistas brasileiros, através da associação Amigos da Itália. Ainda na mesma década, o *Centro Studi Americani* publicou uma biografia de Getúlio Vargas, a *Associazione Brasiliana de Studi Italiani* apresentou palestras de Aloisio de Castro, Tristão de Ataíde, Pedro Calmon e Oliveira Vianna e fundou o *Instituto Italo-Brasileiro di Alta Cultura*. Considerando que a Pro Arte era exemplo de tal estratégia de propaganda através da alta cultura, foi extremamente bem-sucedida por sua sutileza e descrição, passando, em certos aspectos³⁹², incólume à censura e ao DOPS por anos. No caso alemão, essa política foi especialmente sutil e bem-sucedida através da música clássica, percebida como universal, neutra e fundamentalmente positiva pela elite cultural brasileira e pelas autoridades. Isso ajuda-nos a compreender porque a atividade nazista na Pro Arte foi especialmente duradoura, incólume e bem-sucedida em plena capital federal durante o Estado Novo.

Apesar dos esforços mútuos pela aproximação, é notável como a diplomacia italiana esforçava-se por não ser associada aos alemães, que eram alvo dos estigmas que relatamos: formadores de “quistos raciais”, povo-guerra, por vezes, temidos e odiados. E, apesar de certa admiração da diplomacia alemã e do partido nazista no Brasil pelo *Fascio*, certos elementos da diplomacia alemã demonstravam resistência ou rejeição aos italianos, fazendo com que sua política externa, mesmo no eixo europeu Berlim-Roma, oscilasse amplamente. No entanto, da mesma forma que o montante de recursos alemães era incomparavelmente maior do que o orçamento italiano dedicado ao Brasil, a diplomacia alemã carecia da “latinidade” e do capital simbólico, que a Itália poderia oferecer.

³⁹² BERTONHA. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*, pp. 275-296.

Dentre os contatos entre a diplomacia alemã e a italiana, as atividades da Pro Arte representam apenas um capítulo das disputas das altas esferas políticas internacionais, mas apontam como essas tensões demandavam um alinhamento necessário, que no contexto poderiam ter um alto preço na trajetória dos imigrados e suas associações. Na seção seguinte, trataremos das tensões entre as autoridades brasileiras – através da polícia política –, a imprensa, e a Pro Arte.

5.2 A SANHA PERSECUTÓRIA

A submissão da Pro Arte à política cultural e à propaganda nazista através dos anos foi crescente e intolerável para muitos de seus membros e para a opinião pública carioca, especialmente após a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo em 1942. Nesta seção tratamos do revide das autoridades brasileiras contra a associação e sua atividade como “quinta coluna”. A historiografia voltou-se frequentemente para a coerção das comunidades imigradas pelas autoridades policiais, especialmente pelo DOPS, destacando seu caráter amplamente arbitrário, desordenado e, por vezes, ilegal. Destacaremos, no entanto, como a Pro Arte e seus sócios, ainda que monitorada diretamente pela polícia política, sofreu mais duramente com o ataques da mídia impressa.

A propaganda nazista na Pro Arte não era algo minimamente velado, mas transcorreu por longos anos sem grandes escândalos midiáticos, sem grandes incômodos ante a opinião pública. A tolerância à atividade nazista na associação por parte de alguns associados, brasileiros e alemães, parece ter ocorrido também na imprensa. Mesmo a denúncia de Carlos Lacerda, que relatamos anteriormente e que antecede em alguns anos as demais, emergiu em abril de 1939, cerca de cinco anos após o *Putsch*. E se Sinzig era a figura de transição mais próxima na negociação com os nazistas durante os anos de transição, ainda que publicamente antinazista, suas denúncias aparentemente intensificaram-se ao longo dos anos, após as graves ameaças sofridas³⁹³. As demais denúncias eclodiram de fato após a declaração de guerra em 1942 e levantavam como argumentos fatos ocorridos há seis ou oito anos. A partir de então instalou-se uma real atmosfera de “caça às bruxas”, dando margem a todo tipo de oportunismo com motivações espúrias.

³⁹³ Heuberger escapou da sanha antigermanista, ainda que apenas na esfera legal, antes da declaração de guerra, quando se tornou cidadão brasileiro ainda em 1941, tendo, assim, o aval do Estado para atuar como jornalista.

Certamente, o caso mais patente do uso de um ataque à Pro Arte tencionando uma capitalização pessoal revela-se no artigo de Enio de Freitas e Castro, presidente da Associação Rio-grandense de Música (ARM). As denúncias de Freitas e Castro misturam fatos graves e verídicos com suposições, imprecisões e injustiças deliberadas. Apesar de expor acertadamente a propaganda nazista veiculada pela revista *Intercâmbio* e denunciar as ameaças de morte que Sinzig sofreu pelos nazistas, Freitas e Castro é simplesmente sensacionalista ao referir-se a Heuberger como “Barão Prussiano a serviço do nazismo que recebe grossas subvenções” e a Rezende Martins como “*factotum e camelot ambulante da Pro Arte*”³⁹⁴. Contudo, fica expresso no artigo que ele se ressentia da negatividade da crítica musical rio-grandense, especialmente dos críticos do *Correio do Povo* que favoreceriam há anos músicos apresentados pela Pro Arte, em detrimento dos músicos locais da ARM ligados a Freitas e Castro. A réplica dos críticos dos jornais atacados, por sua vez, argumentava simplesmente que a Pro Arte teria meios de trazer artistas de fama internacional e músicos do maior quilate nacional, ao contrário da associação rio-grandense, com músico do estado³⁹⁵.

Outro episódio que motivara tal denúncia se relaciona ao primeiro contato do presidente da ARM com Maria Amélia de Rezende Martins, já como representante da Pro Arte. Nessa ocasião, estava em jogo uma proposta de parceria entre ambas as associações. Sem muitos esclarecimentos, a proposta de parceria foi abandonada por Rezende Martins, em favor de uma programação própria da Pro Arte. A partir de então, instalou-se, claramente, uma disputa entre ambas associações: uma regional, cujos eventos talvez conseguiam apenas se autofinanciar, e uma associação da capital federal, que, graças ao financiamento estrangeiro, conseguia trazer músicos europeus através do Atlântico.

Nessa série de denúncias que se espalharam pela região, o principal alvo foi Rezende Martins, que teve sua foto estampada em jornais do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná – deixando a imagem do presidente Max Fleiuss praticamente intacta. A resposta da Pro

³⁹⁴ Entre 23 e 31 de março de 1942, Enio de Freitas e Castro lançou uma série de denúncias pelo *Diário de Notícias*: “Centro de espionagem alemã em plena Avenida Rio Branco”, “A técnica nazista da 'Pro-Arte-Brasil' e dos seus mentores”, “Pro-Arte, ninho nazista”, “Interditada a 'Pro Arte’”. “A 'melodiosa' quinta coluna”. Corroborando as denúncias de Enio: CARVALHO, Augusto de. Ocupada pela polícia a sede da 'Pro Arte Brasil', em Curitiba. *Diário de Notícias*, 25.3.1942; PERLANDA, Ernesto, *Diário de Notícias*, 28.3.1942; PERLANDA, Ernesto. A sociedade Pro Arte era subvencionada pela embaixada alemã. *Diário da Noite*, 06.04.1942.

³⁹⁵ Rezende Martins relatou, ainda, que o ressentimento de Freitas e Castro surgiu após ele perder um concurso a uma cátedra no Rio de Janeiro. ANTÔNIO, Paulo. Em defesa da Crítica. *Folha da Tarde*, 26 de março de 1942; MARTINS, Maria Amélia de Rezende. O insignificante Enio. *Correio do Povo*, 23 de março de 1942.

Arte às graves acusações, não se sabe se publicada, é do mais profundo cinismo. Apesar de pontuar corretamente que a associação sempre fora brasileira, afirmava também que nunca fora nazista, antes, fora perseguida pelo nazismo – uma verdade tortuosa, com muitos meandros, posto que quem assina o documento é o presidente apontado pelas autoridades alemãs. A resposta declarava, igualmente, que as propagandas nazistas eram, na verdade, meros informes, como qualquer jornal noticiaria. Obviamente uma mentira, dado que a revista era financiada pela Alemanha nazista e as propagandas destacavam-se dos artigos assinados por sócios da Pro Arte na revista³⁹⁶.

Apesar de historicamente a Pro Arte expandir-se pelo Sudeste e parte do Nordeste com representações em livrarias, ela, de fato, se expandira bastante à época pela região Sul do Brasil – Curitiba, Porto Alegre, Joinville, Blumenau, Brusque e Florianópolis, o que parece revelar o especial interesse pelos centros de imigração do interior catarinense. Essa expansão, para além das capitais, pode relacionar-se à uma tentativa do ideário nazista de alcançar o meio rural, ao ele menos permeável, se comparado ao meio urbano. A impermeabilidade deve-se, dentre outros fatores, à incompatibilidade entre a identidade teuto-brasileira, construída desde o século XIX pelos colonos e seus descendentes nascidos no Brasil, e o *Deutschtum* pura propagada pelo partido nazista³⁹⁷. Tal hipótese acerca da interiorização da Pro Arte é ratificada pela fusão da associação com o *Lyra Gesangverein* – associação geralmente muito próxima da *AO* – em Blumenau.

Certa defesa da Pro Arte nos jornais de Belo Horizonte parecem indicar que também por lá a Pro Arte sofreu graves ataques após a eclosão da Segunda Guerra na Europa, do contrário, não seria necessário desassociar o nome de Heubeger da Alemanha ou do nazismo:

Theodoro Henberger (*sic*) tem levado exposições de arte brasileira a Berlim, a Munich, a Leipzig, exclusivamente por sua conta, quando vai à Alemanha em visita a sua família. E de lá volta com produções alemãs oferecidas ao Brasil. Não há política no seu programma, senão a da Arte. O mesmo que faz com relação à Alemanha, realiza com relação aos Estados Unidos, à Bélgica, à França, à Itália. A Pró-Arte é cento por cento brasileira; porque os elementos que não são nascidos do Brasil só se encontram lá dentro trabalhando pela arte brasileira e sua difusão. Difusão fóra e dentro do paiz. Ella valoriza os nossos artistas. Está sempre disposta a offerer credenciaes para que elles se apresentem nos Estados onde não são conhecidos, como ainda agora faz com Alice Ribeiro.

³⁹⁶ RESPOSTA AO Diário de Notícias de Porto Alegre, 29 de março de 1942. *Ata 0023*, (1940-1942). Arquivo do centro cultural FESO - Pro Arte.

³⁹⁷ SEYFERTH. “Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo”, pp. 203-207.

É um trabalho silencioso e útil que vem fazendo pelo Brasil e que, nada tendo de nazismo, tem de alemão. O nome de Theodoro Henberger (sic), que realizou o milagre dessa criação.³⁹⁸

As denúncias contra a Pro Arte, tecidas em cidades na qual a associação havia recentemente se estabelecido, expressam um tipo de conflito que certamente não ocorreu apenas na Região Sul do país. Mesmo no Rio de Janeiro, a Pro Arte “rivalizava” de forma saudável com a Música Viva, liderada por H. J. Koellreuter. Buscando sempre trazer os mais novos e interessantes músicos europeus ao Brasil, ambas associações provavelmente mantinham a competição em bons termos, já que Koellreuter também se apresentava pela Pro Arte à época. Contudo, ao penetrar no campo artístico local de diversas grandes metrópoles, a Pro Arte alterou as estruturas vigentes, dissolveu monopólios, desafiou mecenas, alterou as regras do jogo do mercado artístico e abalou as relações simbólicas entre grupos de artistas locais. É patente que a Pro Arte esteve em uma posição privilegiada na maior parte desses contextos, posto que contava com um financiamento sólido do Estado Alemão, além das mensalidades dos sócios, possuindo uma revista própria e ampla programação de músicos europeus em turnê. Tais tensões locais certamente merecem maior investigação, pois devem compreender o delicado equilíbrio dos campos artísticos de cada cidade ou região, levando em conta suas especificidades.

Os conflitos pela posição dentro do campo artístico nacional revelam também a dicotomia entre o campo artístico da capital federal, que cada vez mais se pretendia nacional, e os demais campos que, excetuando São Paulo, podemos definir como de escopo local ou regional. Entretanto, mesmo no Rio de Janeiro, o embate entre a matriz modernista carioca, representada pela chamada Escola Carioca ainda em conformação, e a matriz modernista teuto-brasileira intensificar-se-ia ao longo da década de 1930, como vimos em capítulos anteriores.

O verso do *Putsch* nazista sobre a Pro Arte, para além do vitupério das páginas de jornal, é a perseguição do DOPS à associação e aos seus membros. Se a intervenção da embaixada alemã se operou como uma incisão precisa no tecido da Pro Arte, a ação do DOPS foi errática e repleta de informações equivocadas ou simplesmente absurdas. Sobre a atividade da Cultura Artística no Rio de Janeiro, por exemplo, as autoridades acertam ao apontá-la como “ramificação” da Pro Arte, mas se equivocam completamente sobre todo o resto. A Cultura

³⁹⁸ O QUE é Pró-Arte?. *Estado de Minas*, 25 de fev de 1939.

Artística é referida como “departamento cultural” da Ação Integralista Brasileira, e não da Ação Social Brasileira, fazendo a Cultura Artística parecer uma divisão de propaganda integralista em cooperação com o partido nazista, o que, diga-se de passagem, nunca existiu. Citam, ainda, a Pro Arte como “Sociedade Alemã de Alta Cultura” – provavelmente confundindo-a com a Sociedade Brasileira de Alta Cultura Alemã – que, em outro documento, é referida como “Sociedade de Alta Costura Alemã”. Erros ortográficos, não revisados ou corrigidos, pervertem completamente o sentido dos dossiês e prontuários como ferramenta de inteligência, especialmente ao referir-se a cidadãos alemães cujos nome são reproduzidos das mais diversas formas possíveis.

Outro erro bastante frequente nos documentos do DOPS, demonstrando um desconhecimento fundamental do que era o nazismo, são as denúncias de “nazistas perigosos”, referidos no mesmo prontuário como “judeu” ou “alemão com ascendência judia”. Heuberger, especificamente, é apresentado em um mesmo documento como suspeito de atividade nazista e como alemão de “ascendência israelita”. Ainda, cita que Heuberger teria retornado à Alemanha entre 1938-39, onde fora recebido pelo próprio Hitler, o que parece totalmente descabido. Entretanto, a mais absurda acusação que recaiu pessoalmente sobre Heuberger, diz que ele teria se “convertido ao nazismo”, ao visitar um campo de concentração e ter a suástica marcada em uma das nádegas. O prontuário relata ainda que Heuberger, como agente da Alemanha em prol do nazismo e da espionagem, transmitiria ordens a Maria Amelia Rezende Martins, a mando do cônsul alemão em São Paulo³⁹⁹. As cartas de Maria Amélia, no entanto, deixam claro que ela tinha ampla autonomia como dirigente da Pro Arte e que Heuberger se envolvia cada vez mais com o crescimento de sua empresa *Casa & Jardim* em São Paulo, buscando evitar a perseguição do DOPS e a atenção da AO. Naturalizado brasileiro em 1941, às vésperas da declaração de guerra, Heuberger certamente estava menos suscetível às intimidações do DOPS do que a maioria dos imigrados alemães.

Certamente, os próprios agentes do DOPS estavam atentos às frequentes ações de desinteligência das autoridades brasileiras: certo dossiê relata a absurda prisão por atividade nazista de Erwino Anuschek, líder da “frente negra”, organização reconhecidamente opositora

³⁹⁹ HEUBERGER, Theodor. *Prontuário 37.006*. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro - APERJ. Coleção Polícia Política, Série Prontuários GB.

ao nazismo no Brasil, e Theodor Putz, ex-cônsul austríaco em São Paulo e ativo antinazista⁴⁰⁰. A confusão criada pela inteligência do DOPS estende-se à Pro Arte, cujo status oficial de associação brasileira fez com que fosse incerto se essa poderia ou não seguir suas atividades até 1943. Nenhum documento indica que fora apontado algum interventor ou que a associação fora fechada e seus bens apreendidos, restando-nos acreditar que ela fechou as portas por uma imposição tácita e informal.

Sinzig aparece nos dossiês do DOPS como alguém cujo prestígio acobertaria a atividade nazista de Mueller e Arp, enviados alemães ligados a Fleiuss e ao *Putsch* sobre a Pro Arte. Seus artigos de jornal e suas obras antinazistas publicadas não são sequer mencionadas. Também a Editora Vozes – que possuía muitos sacerdotes alemães em seus quadros e fora dirigida pelo próprio Sinzig – foi suspeita de propaganda nazista desde 1941 contando, como prova da atividade de propaganda, com uma obra intitulada *Panorama da Literatura Contemporânea Alemã*. R. Josetti, diretor da Cultura Artística, foi citado como responsável por tirar a Ação Integralista Brasileira da esfera de influência do cônsul italiano em São Paulo e entregá-la à esfera de influência alemã. Novamente, ao que tudo indica, trata-se simplesmente de uma confusão dos agentes do DOPS entre Ação Social Brasileira e Ação Integralista Brasileira, dado que tal acusação não encontra qualquer embasamento. Aparentemente, a proximidade entre integralistas e nazistas era superestimada pelos relatos dos agentes do DOPS, que ignoravam que as autoridades alemãs rejeitavam conexões com o integralismo, relegando-o aos teuto-brasileiros simpatizantes ou à diplomacia italiana⁴⁰¹.

Como sabido, o DOPS também agia às margens da legalidade, com visitas e intimações discricionárias e, mais gravemente, com prisões à revelia do judiciário. As “visitas” das autoridades aos domicílios ou os “convites” de estrangeiros às delegacias não raro tornavam-se combustível para os jornais e a opinião pública. É o caso de H. J. Koellreutter que, relatando ter deixado a Alemanha por sua oposição ao nazismo, teve seu nome estampado nas páginas de jornal por Rossini Camargo Guarnieri que, além de acusá-lo de plagiário e charlatão, afirmou que Koellreutter compareceu a uma delegacia em São Paulo por conta de

⁴⁰⁰ ESTRUTURA E organização interna [da AO no Brasil] *Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro*. Coleção Polícia Política. Série Alemão, Dossiê 1, folhas 289, p. 29.

⁴⁰¹ DOSSIÊ Editora Vozes Ltda. *Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro*. Série Alemão, notação 11, dossiê 16, Pasta 11, P-18, 27 de setembro de 1941.

sua suposta atividade nazista⁴⁰². À estridência da denúncia, que revela mais sobre as tensões do campo musical nacional do que sobre o caráter do acusado, Koellreutter responde ponderadamente:

Primeiro: acusar uma pessoa de sua nacionalidade ou raça é tão fora de propósito, e desleal como acusá-la de qualquer característica físico. É um argumento fraco, barato que não convence. Menos ainda num caso como este. Pois, você como todo mundo que me conhece bem sabe, que admiro incondicionalmente a cultura e a música francesa, as quais agradeço uma grande parte da minha instrução e dos meus conhecimentos.” [...]

O fato de ‘haver sido preso certa vez em Sao Paulo’ não foi mais que arbitrariedade da policia paulista contra mim - como aconteceu a muitas outras pessoas idôneas - numa época em que ser súdito do eixo já constituía motivo para despertar desconfiança. Ninguém ignora o fato de que fui exilado pelo governo de Hitler em consequência de minhas atividades anti-nazistas. A minha injusta detenção pela policia paulista, durante a guerra do Brasil com os Países do Eixo - fato do qual nunca fiz mistério a ninguém, - não é nada de extraordinário, e só uma pessoa de má fé pode duvidar das minhas atividades anti-nazistas provadas no combate ao nazismo na Europa, quando tal atitude era ilegal e punida severamente, e nas minhas atividades artísticas, baseadas numa filosofia da arte marxista, a qual nunca tenha (sic) abandonado. É sobejamente conhecida minha completa e espontânea dedicação às coisas do Brasil e o meu trabalho, que visa unicamente servir ao desenvolvimento da cultura brasileira.⁴⁰³

Dentre os músicos brasileiros próximos ou associados à Pro Arte e dignos de escrutínio pelo DOPS, destacam-se Walter Burle-Marx e Francisco Mignone. Além de participar dos concertos Pro Arte, Mignone co-dirigia a Sociedade de Intercâmbio Musical com um certo alemão de sobrenome Hering, o que foi suficiente para enquadrá-lo como suspeito. Quanto a Walter Burle-Marx, a documentação dos arquivos alemães confirma sua proximidade a autoridades alemãs descritas pelo DOPS, sendo ele apontando para o *Praesidium* da Pro Arte após o *Putsch*. Ainda, o *Lyra Gesangverein*, grupo de coro musical ligado ao Estado alemão visando à difusão do *Deutschtum*, era associado ao coro filarmônico sob a regência de Walter Burle-Marx, sendo, por isso, o maestro convidado em dezembro de 1933 a apresentar-se na Opera de Hamburg. Ensaiando com o *Philarmonisches Staatsorchester* por três meses, Burle-Marx apresentou-se em junho de 1934 com um programa generoso com seus compatriotas contemporâneos: performou a *Suite Brasileira*, de Francisco Mignone, e a *Caixinha de Boas Festas*, de Villa Lobos, agradando o público alemão ao incluir Bach nas primeiras apresentações.

⁴⁰² GUARNIERI, Rossini Camargo. Koellreuter, Charlatão e Plagiário. *Revista Fundamentos*, Ano V, n. 28, junho de 1952, p. 27-28.

⁴⁰³ KOELLREUTTER, H. J. Carta a Paulo Bittencourt, diretor do Correio da Manhã, sobre Eurico Nogueira. *Arquivo Koellreutter*, UFSJ, 28 de abril de 1946. Arquivo não catalogado.

A importância da música para a consolidação relações amistosas entre Brasil e Alemanha foi reiterada pelo embaixador alemão no Brasil, que se preocupou em não deixar o ano de Richard Wagner passar sem comemoração, pois era necessário combater a associação feita pela imprensa brasileira entre o nazismo e a barbárie. A importância das associações musicais no Rio de Janeiro ficou ainda mais explícita na carta em que o embaixador referia-se à atuação de Walter Sommermeyer como regente das *Deutsche Chorvereinigungen Harmonie* e da *Musikhochschule*: “Entre os membros dessa associação se incluem muitos brasileiros. Em vista disso, aspectos de políticas raciais não podem ser prontamente aplicadas a esta associação”⁴⁰⁴.

Como vimos, os relatos de perseguição aos artistas associados à Pro Arte abundam. No entanto, o mais grave ocorreu ao Quarteto Fritzsche de Dresden, que, por diversas vezes, apresentou-se em turnês pela América Latina em colaboração com a Pro Arte. O quarteto teve todos seus membros, não apenas apreendidos, como, de fato, encarcerados em ditos “campos de prisioneiros”. Tais campos, por funcionarem completamente a despeito dos acordos internacionais, dos quais o Brasil era signatário, sob o poder discricionário do Estado Novo, podem ser denominados verdadeiros campos de concentração. Não sabemos quais acusações recaíam sob o Quarteto, ou sequer se alguma havia, mas certamente sofreram a mais grave forma de represália.

Apesar de eclodida a guerra em agosto, desde janeiro de 1942 os presos políticos alemães já lotavam as cadeias do DOPS e de outras delegacias. Poucas prisões receberam militares alemães prisioneiros de guerra, notavelmente o campo de prisioneiros de Pouso Alegre, Minas Gerais. Nos demais casos, os presos eram civis, sob acusações informais ou infundadas de espionagem ou colaboracionismo, sendo eles inicialmente concentrados na carceragem de Niterói e no campo policial de Ilha das Flores na Baía de Guanabara que, ironicamente, era, até então, uma hospedaria dos imigrantes. Também as então colônias agrícolas de defesa social receberam posteriormente os prisioneiros alemães e os demais presos do tribunal de segurança nacional em 1937. Em 1943, os presos no Rio de Janeiro foram transferidos para Ilha Grande, no município fluminense de Angra dos Reis, enquanto a penitenciária da Ilha das Flores provavelmente passava por reforma para receber novamente imigrantes. A penitencía-

⁴⁰⁴“Zu Den Mitgliedern dieser Vereinigung gehören zahlreiche Brasilianer. In Hinblick hierauf können bei dieser Vereinigung rassenpolitische Gesichtspunkte nicht ohne weiteres zur Anwendung gebracht werden”. In: *Ata R57 2560*, 12.01.1934. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlim.

ria da Ilha Grande foi criada em 1903 tendo por objetivo a “higiene” social, recolhendo “vadios, mendigos válidos, capoeiras e desordeiros que vagavam pelas ruas do Rio de Janeiro”⁴⁰⁵. No ano anterior à declaração de Guerra, a penitenciária da Ilha Grande foi desmembrada em Colônia Correccional de Dois Rios e em Penitenciária Agrícola do Distrito Federal (posteriormente renomeada Cândido Mendes), para onde foram transferidos presos da penitenciária da ilha de Fernando de Noronha, a carceragem mais afastada do continente brasileiro.

A transferência dos presos da capital federal para a Ilha Grande representou um empecilho enorme que recaía sobre as famílias dos detidos. Havia um serviço regular de condução até as prisões Ilha Grande, mas esse foi interrompido logo em 1943 por falta de combustível. Como alternativa, utilizava-se linhas regulares do Rio de Janeiro, com paradas no percurso. Dessa forma, o trajeto, antes feito em duas horas, era feito em até nove horas, sendo um empecilho enorme às visitas aos presos, que duravam apenas uma hora e quinze minutos. Na Ilha Grande ficaram encarcerados juntos presos políticos e de guerra – brasileiros, alemães, italianos etc. –, presos comuns e, em separado, até menores de idade envolvidos no incêndio da Escola 15 de Novembro. Todos presos adultos em Cândido Mendes tinham a mesma rotina de trabalho, iniciada às seis horas da manhã pela primeira refeição e finalizada às oito horas, com toque de recolher e silêncio impostos em dormitórios que poderiam albergar até seiscentos presos⁴⁰⁶.

Os campos nos quais ficaram encarcerados alemães receberam visitas das autoridades internacionais, mais frequentemente da Embaixada da Espanha, mas também da Suíça e da Cruz Vermelha Internacional. A reclamação mais comum era devido à alimentação insuficiente, que tinha de ser complementada por familiares e visitantes, sendo a maior parte da alimentação produzida pelo trabalho agrícola dos detentos. A censura de correspondências e a averiguação de visitas, ainda que prevista pela Terceira Convenção de Genebra, seguia regime especialmente restritivo, permitindo apenas uma carta de uma página em português a cada 14 dias. Segundo relatos, Cândido Mendes teria um tratamento ligeiramente melhor do que as outras prisões, pois não havia trabalho e a circulação era livre. Com o fim da beligerância no Japão, os alemães encarcerados foram finalmente liberados em agosto de 1945⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ PERAZZO. *Prisioneiros da Guerra*, pp. 132-135.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 97-104.

Como vimos, a perseguição aos ditos “súditos do Eixo” foi amplamente discriminatória, arbitrária, visando não apenas a alemães partidários ou simpatizantes ao nazismo, mas a toda a comunidade alemã imigrada, de forma geral, assim como austríacos, suíços e muito frequentemente judeus alemães. Vitimada pelo *Putsch* nazista orquestrado por autoridades alemãs, a Pro Arte foi diretamente impactada pela perseguição do DOPS: quatro de seus músicos convidados foram presos, seus fundadores foram investigados, assim como seus sócios relataram situações intimidatórias, diversos jornais expuseram a submissão da Pro Arte à propaganda nazista etc. Findo o conflito mundial e o Estado Novo, a ordem democrática lentamente reestabeleceu-se no Brasil e na Alemanha. No capítulo seguinte, trataremos muito brevemente dos caminhos da Pro Arte no Pós-Guerra: como a associação retornou à atividade, em qual posição ela se reinseriu no campo artístico e em que medida as medidas xenófobas foram ou não revertidas.

6 O PÓS-SEGUNDA GUERRA

Ainda que escape ao nosso recorte temporal, não podemos nos furtar de apresentar, mesmo que brevemente, os caminhos que tomou a Pro Arte após o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial. Este capítulo, a guisa de posfácio, torna ainda mais evidente o impacto e as marcas indeléveis causadas pelas tensões entre o nacional-socialismo alemão e nacionalismo brasileiro na trajetória da Pro Arte.

Apesar de todas as medidas do Estado Novo contra a comunidade alemã, a Pro Arte cessou suas atividades, mas nunca deixou de existir como instituição formal. Assim que a Pro Arte deixou de organizar seus concertos a partir de 1942, Heuberger, Sinzig e Maria Amélia Rezende fundaram, com outros sócios-fundadores, a ABC, registrada oficialmente em 1947 e posteriormente reabsorvida pela Pro Arte. Retornando às atividades culturais paulatinamente em 1946 e recebendo o financiamento alemão ao longo das décadas de 1950 e 1960, a Pro Arte entrou em uma nova fase pautada mais intensamente no ensino de música. Após a mudança da associação para Teresópolis em 1950, inúmeros concertos e Cursos Internacionais de Férias foram organizados anualmente, destacando-se a atuação de H. J. Koellreutter, que colocou a Pro Arte em contato com a Escola Livre de Música em São Paulo (1952) – transformada posteriormente em Seminário de Música Pro Arte –, com a Escola Livre de Música de Piracicaba (1953), com o Seminário de Música do Rio de Janeiro (1957) e com a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1954), todas criadas por Koellreutter em seu período na Pro Arte⁴⁰⁸. Pelos cursos da Pro Arte passaram compositores como Cláudio Santoro, Edino Krieger e Isaac Karabtchevsky, no campo da música orquestral, mas também o tropicalista Rogério Duprat, sem esquecer da formação de Tom Zé na Escola de Música da UFBA, diretamente impactada por Koellreutter.

Além da influência musical da Pro Arte e de Koellreutter em São Paulo e na Bahia, devemos lembrar da atuação da Pro Arte capitaneada por Eva Sopher no Rio Grande do Sul. Sopher, alemã de origem judaica, imigrada para o Rio de Janeiro em 1936, teve contato com Heuberger no Rio de Janeiro, manteve tal contato em sua formação artística em São Paulo e,

⁴⁰⁸ Um dos introdutores da música dodecafônica no Brasil, Hans-Joachim Koellreutter teve como alunos Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger, entre tantos outros, influenciando um número ainda maior de compositores brasileiros. Cf. PRO ARTE, 45 anos, Intercâmbio cultural. *Intercâmbio*, separata da revista, n.10,12. Rio de Janeiro: Pro Arte, 1969.

ao mudar-se finalmente para Porto Alegre, organizou concertos, congregou novos sócios e militou pela cultura, representando a Pro Arte por décadas a fio.

Ainda que o Pós-Segunda Guerra e Pós-Estado Novo no Brasil seja pautado por considerável redemocratização, pelo menos na esfera institucional e constitucional, sob a presidência do Marechal Eurico Gaspar Dutra, ministro e opositor de Vargas, na Alemanha o processo de reconstrução democrática foi muito mais penoso. A reorganização do Estado Alemão, que só se efetivou em 1949, teve consequências diretas sobre a reorganização e financiamento de entidades teuto-brasileiras como a Pro Arte⁴⁰⁹.

No Brasil, permaneceu certa morosidade em se reverter as medidas de guerra tomadas contra a população alemã e teuto-brasileira. A devolução dos bens confiscados de pessoas físicas e jurídicas no Rio Grande do Sul, por exemplo, é questão complicada que se desenrolaria ao longo de 1948, quase três anos após o fim do conflito. No caso sul-rio-grandense, a justiça determinou que os confiscos teriam sido feitos em Estado de exceção e não poderiam ser julgados por um tribunal regular, fora do contexto da guerra⁴¹⁰. Há que se considerar, todavia, que as posturas do judiciário e das polícias, incluindo o DOPS, eram, muitas vezes, pautadas em ocultar as provas dos abusos cometidos livremente pelas próprias autoridades, especialmente por policiais, durante a ditadura do Estado Novo. Isso ficou claro quando o Palácio da Justiça, que albergava os órgãos de polícia em Porto Alegre, ardeu em chamas. Valiosos documentos policiais do período da Segunda Guerra foram perdidos, inviabilizando qualquer ressarcimento da população teuto-gaúcha⁴¹¹.

A história da Pro Arte no Pós-Segunda Guerra, no entanto, é pautada por muito maior estabilidade do que na sua primeira década de sua fundação. Desde sua refundação e da retomada do financiamento alemão, a instituição aproximou-se paulatinamente do mecenato público brasileiro, tornando-se uma instituição de interesse municipal em 1951, federal em 1955, e estadual em 1966, alcançando, posteriormente, o patrocínio da FUNARTE. Em 1966, foi lançada a pedra fundamental da atual sede do Centro Cultural FESO - Pro Arte, na qual, à época, funcionou uma escola de artesãos, que retomou a relação de Heuberger com as artes

⁴⁰⁹ DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, pp. 339-349.

⁴¹⁰ GERTZ, René E. "Descendentes de alemães no Rio Grande do Sul após a Segunda Guerra Mundial. *Anais... XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, 2015, p. 8.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 9.

decorativas e com a ação social, visando ao ensino de jovens sob o lema “educação para todos”. Da mesma forma, Heuberger reaproximou-se da divulgação da cultura alemã no Brasil, participando da fundação do Museu Martius em Teresópolis (1971). Em 1976, a Pro Arte uniu esforços com a Fundação Educacional Serra dos Órgãos (FESO), cujo centro cultural recebeu o nome de Heuberger, após seu falecimento, em 1985.

A longevidade da Pro Arte no Pós-Guerra, a despeito de toda sorte de adversidade, deve-se, em larga medida, à atuação de Heuberger e Maria Amélia. Sinzig faleceu em 1952, entre idas e vindas da Alemanha em tratamento médico, em um período em que as feridas profundas da Segunda Guerra ainda se cicatrizavam. Maria Amélia acompanhou o sucesso da Pro Arte no campo da música, especialmente através da ABC, do Trio Pro Arte, dos Cursos Internacionais de Férias e do Seminário de Música Pro Arte. Sua parceria cultural com Heuberger findou-se apenas em 1968, com seu falecimento, legando a Pro Arte aos cuidados de Heuberger até 1985.

Como vimos, as sementes plantadas por Heuberger no Pós-Guerra frutificaram nas décadas seguintes, tanto institucionalmente, através do Centro Cultural UNIFESO - Pro Arte, que permanece ativo ainda hoje, quanto através das gerações sucessivas de alunos dos cursos e seminários de músicas, dentre os quais despontaram professores e músicos proeminentes no campo artístico nacional. A história da Pro Arte, de seus sócios, e de tantos artistas alemães imigrados para o Rio de Janeiro, oferece um raro testemunho contrapontístico do campo artístico durante a Era Vargas. Mas, tratando-se de uma história social do imigrante no Brasil, podemos dizer que, ainda que o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo tenham representando um momento de distensão entre o Estado brasileiro e a comunidade de imigrados alemães, as condições sociais de imigração para o Brasil não se tornaram muito mais amenas - se comparadas a outros países das Américas.

7 CONCLUSÃO

Ao longo de nossa tese partimos de uma análise de escopo mais amplo, tratando inicialmente das teorias da migração e do exílio, contextualizando, em seguida, a emigração em massa de europeus às Américas no entreguerras. Ao longo dos capítulos, seguimos em direção a recortes mais estreitos, abrangendo o campo artístico carioca e investigando trajetórias individuais de artistas imigrados e mediadores culturais.

Em nossas questões da pesquisa, retomamos pressupostos e valores abordados pelas teorias da migração e do exílio, tratando da natureza violenta e descontínua do exílio, das formas que a migração assumiu na modernidade. Ao tratar dos exílios, assumimos, portanto, valores humanísticos que a ele se opõem, como a franca defesa da liberdade e da democracia, em contraposto às outras faces da modernidade, geradoras do exílio em massa, como são as revoluções malfadadas e os totalitarismos.

Esperamos ter apresentado suficientes evidências que respondam à questão acerca das migrações de europeus durante a primeira metade do século XX e sua importância na estrutura do campo cultural em diversos países das Américas. Demonstramos, ao longo da tese, como o modernismo carioca contou com o contributo de imigrados alemães que tiveram sua memória obliterada por uma historiografia que reproduziu acriticamente um discurso nacionalista acerca da gênese do modernismo brasileiro. Com isso, confirma-se também a constatação de que os imigrados de língua alemã no Brasil, a despeito das condições e medidas que dificultavam sua imigração e permanência no país, seriam atores fundamentais nos primórdios do modernismo brasileiro.

Em nossa História Social da Arte, alcançamos conclusões que se depreendem de nossas questões iniciais da pesquisa. Esperamos ter cumprido com o objetivo de compreender a inserção dos imigrantes de língua germânica nos campos artístico e arquitetônico brasileiro durante a Era Vargas, demonstrando que, além das dificuldades de se imigrar para o Brasil, o imigrado alemão, no período entreguerras, teve de lidar com as consequências diretas do autoritarismo do Estado Novo e da política do partido nacional-socialista alemão para o Brasil. A trajetória singular da Pro Arte revelou-nos muito da condição geral dos imigrantes alemães durante a Era Vargas. Ela é valiosa, inclusive, no que tange à questão identitária nacional e estrangeira, demonstrando-nos o desenvolvimento do campo artístico modernista carioca. O

contributo da Pro Arte nos é valioso até mesmo quando tratamos do campo artístico nacional, oferecendo testemunho do estabelecimento de uma crítica modernista especializada nos jornais – especialmente após a inovadora Exposição Alemã de 1924 e os Salões de Anuais da Pro Arte, entre 1931-34 –, através da clientela e do mercado de arte moderna – semeado pela Galeria Heuberger, pela a Nova Galeria e pela *Casa & Jardim* –, através das publicações especializadas em arte – como a revista *Base* de Altberg, a revista *Cultura Artística*, e a revista *Intercâmbio* –, através das matrizes modernistas nacional-estrangeiras, que antes da Pro Arte praticamente inexistiam no campo nacional – a *Neue Sachlichkeit*, o *Bauhaus*, o *Deutscher Werkbund* etc. Ainda, a posição delicada da Pro Arte no campo artístico nacional demonstra os diferentes graus de subordinação ou de autonomia possível nos campos artístico e arquitetônico nacional em relação ao Estado e ao mecenato.

Temos em vista, no entanto, que as disposições autoritárias, xenófobas e nacionalistas dos sucessivos governos Vargas, obliterariam a atuação, assim como a memória, dos artistas e arquitetos imigrados na formação do modernismo brasileiro, em favor das matrizes nacionais. Isso é expresso pelos discursos de figuras centrais do modernismo brasileiro, como Lúcio Costa, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, etc., que coletamos ao longo da tese – os quais testemunham a formação de um projeto e de um discurso modernista nacional na Era Vargas, propagados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema e que elegeu a chamada Escola Carioca como sua legítima representante, implicando na marginalização de elementos que lhes eram estranhos, como os artistas imigrados, de seu mecenato estatal.

Os atritos voltados a posições mais privilegiadas no campo artístico nacional revelam as contradições entre o campo artístico da capital federal – que, cada vez mais, pretendia-se nacional – e os demais campos que, excetuando São Paulo, podemos definir como de escopo local ou regional. Da mesma forma, o campo artístico carioca expressou as tensões entre a matriz modernista nacional, por vezes nacionalista, e as diversas matrizes modernistas estrangeiras, sendo a Pro Arte apenas um exemplo. Ao longo das décadas seguintes, a Escola Carioca, capitaneada por Lúcio Costa, despontaria e consolidaria sua posição privilegiada nos campos artístico e arquitetônico do Rio de Janeiro, assim como estabeleceria sua presença em âmbito nacional e sua propaganda internacional como estandarte da modernidade brasileira.

Finalmente, atestamos a questão da pesquisa de que a política-cultural alemã para o Brasil valeu-se de sociedades e instituições teuto-brasileiras para estender sua influência – seu

alinhamento à Itália e sua oposição aos países Aliados –, tendo a Pro Arte função de destaque em seus projetos para o *Deutschtum* carioca. Vimos como a AO valeu-se das estruturas preexistentes das sociedades teuto-brasileiras para estender sua influência. Estabelecida sua posição, a política cultural alemã articulou – através de programas de rádio, da divulgação de eventos italianos, do ensino de línguas estrangeiras e da organização conjunto de eventos no Brasil – uma aliança bastante bem-sucedida na propaganda e na política cultural entre Alemanha e Itália no Brasil, ainda que por breve período.

Apresentamos também suficientes evidências que constataam que, por breve período, a Pro Arte foi um ecúmeno da diversidade, congregando brasileiros, teuto-brasileiros, alemães – judeus ou não judeus –, assim como profissionais e amadores, classicistas e modernistas, acadêmicos ou *naïfs*, arquitetos, músicos, artesãos, alunos de línguas estrangeiras e um grande número de apreciadores das artes. A autonomia da Pro Arte foi drasticamente reduzida após o *Putsch* e não colaborar com as forças em jogo implicava, para muitos de seus sócios, em abdicar de uma fonte de subsistência, de sua rede social estabelecida no Rio de Janeiro, da regularidade de sua situação migratória no Brasil, de seus bens ou de muito do que havia investido até então, fosse econômica, social ou simbolicamente.

No caso de Heuberger, mais do que uma colaboração espontânea e voluntária, sua permanência visou, antes de tudo, à sobrevivência da associação que ela havia fundado, ainda que coletivamente, com enorme esforço individual. Certamente, não se pode dissociar a atuação de Heuberger na Pro Arte de seu empreendedorismo como *marchand* e galerista. Contudo, certas motivações transparecem ir muito além da mera acumulação econômica e, se por um lado buscavam a manutenção de certo status e capital simbólico, por outro, esse era investido na formação de um campo cultural e artístico imigrado em franco contato com o campo nacional.

As conclusões alcançadas ao longo da tese são condizentes com os apontamentos da historiografia apresentada em nossa introdução - ainda que nosso objeto represente a contra-fôrma da historiografia da Escola Carioca de arquitetura e das matrizes nacionalistas do modernismo brasileiro. Desta forma, não apresentamos grandes contra-sensos em relação à historiografia da migração no Brasil, mas evidenciamos, contudo, o aterrador silêncio acerca de diversos aspectos das comunidades imigradas - especialmente acerca de sua inserção no campo artístico nacional.

Nesse sentido, a história da Pro Arte e dos artistas imigrados no Rio de Janeiro da Era Vargas é multi-facetada. Ela envolve a historiografia da migração para o Brasil, abordando as difíceis condições de exílio e as medidas migratórias crescentemente restritivas em relação a certas comunidades étnicas - como apontado por Tucci. Ela aborda também, a contrassenso, que, apesar das condições adversas impostas por meios oficiais de Estado, o Brasil no período entreguerras foi um importante destino de exilados - que entraram no país à revelia das restrições oficiais, como defendido por Maio. A história da Pro Arte e da comunidade de artistas imigrados abarca também a historiografia das relações exteriores, da diplomacia e da política cultural nacional-socialista para o Brasil - como apresentada por Moraes, no caso da *AO* e do *Deutschtum* carioca, e por Dietrich, no contexto nacional de articulação de entidades nazistas no Brasil. Finalmente, tal história abarca a historiografia contemporânea da arte e da arquitetura, que tem se voltado recentemente para os primeiros artistas e arquitetos modernos no Brasil, muitos destes europeus imigrados - destacando-se a obra de Segawa, que abarca a história da arquitetura modernista brasileira sob uma perspectiva muito distinta da historiografia modernista, para além da influência da Escola Carioca.

Quanto às diversas facetas da emigração e do exílio apresentadas em nossa abordagem teórica, estas podem ser constatada nas trajetórias de sócios da Pro Arte: é patente a oposição entre os sócios judeus da Pro Arte e a chamada *Deutsche Gruppe*, entre sócios comunistas e quinta-colunistas; assim como são notáveis o exemplos de artistas emigrados, reemigrados e emigrados retornados, e evidentes os contatos entre alemães, austríacos, brasileiros e teuto-brasileiros. E, retomando a teoria e a experiência de exílio em Said e Adorno, percebemos as fraturas da experiência do exílio e da "vida mutilada" através dos nossos estudos de caso.

A pressão da Organização do Partido Nazista no Exterior, a *AO*, assim como do Estado brasileiro, sobre a comunidade de língua alemã no Rio de Janeiro ao longo da Era Vargas, por vezes, parecia intransponível. Na encruzilhada na qual artistas e arquitetos emigrados alemães encontraram-se, havia uma margem muito estreita para uma autonomia efetiva. Ser uma associação brasileira que representa a cultura alemã não livraria a Pro Arte da pecha de "súditos do eixo", e sua condição como centro de sociabilidade teuto-brasileiro a expôs às pressões de uma política cultural nazista intolerável. Se a influência do partido nazista no Brasil impôs-se de forma atroz sobre a comunidade alemã imigrada com vistas a um projeto

de hegemonia, o nacionalismo propagado pelo Estado brasileiro também fez-se presente no cotidiano dessa comunidade, através de políticas xenófobas, antissemitas e antigermânicas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- AGACHE, Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento*. Paris: 1926-30.
- AMARAL, Aracy. *Theodor Heuberger: a presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro, Das exposições do Deutscher Werkbund e dos expressionistas alemães nos anos 20 aos Festivais de Teresópolis (1950-1980)*. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Studio Nobel, 1982, p. 97-103.
- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. *A construção da verdade autoritária*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- ALVES, Eliane Bisan Alves. *Etnicidade, nacionalismo e autoritarismo: A comunidade alemã sob vigilância do DEOPS*. n. 3. São Paulo: Editora Humanitas, Fapesp, 2006.
- ARENDETT, Hannah. *Da revolução*. São Paulo: Ática; Brasília: UNB, 1988.
- AZEVEDO, Paulo Ormindo de. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia. *Arquitextos nº. 081.01*. São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2008.
- BARBOSA, Mazeo Renata. *Judeus em Tempos de Guerra: A comunidade judaica e os “Súditos do Eixo”*. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2011.
- BARTELT, Dawid Danilo. “*Fünfte Kolonne*” ohne Plan, Die Auslandsorganisation der NSDAP in Brasilien, 1931-1939. In: IAA 19, 1-2 (1993).
- BARTELT, Dawid Danilo. *Die Auslandorganisation der NSDAP in Brasilien im Rahmen der Deutsch-Brasilianischen Beziehungen von 1931-1939*. Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, 1991.
- BARTROP, Paul R.. *A History of the Holocaust*. New York: Franklin Watts, 2001.
- BEUTTENMÜLLER, Leonilda Linhares. *Frei Pedro Sinzig O.F.M.* Petrópolis: Editora Vozes, 1955.
- BASTOS, Pedro Paulo Zahluth.; FONSECA, Pedro Cesar Dutra. *A era Vargas: desenvolvimento, economia e sociedade*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- BOMENY, Helena. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Univ. São Francisco, Ed. FGV, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Portugal: Editora Presença, 1997. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, c1982.
- BOURDIEU, Pierre; TOMAZ, Fernando. *O poder simbólico*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRUNELLI, Silvana. *Diálogo entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil*. Tese pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

- CAMPAGNANO, Anna Rosa; PETRAGNANI, Sema. *A milenária presença de Judeus na Itália: resgatando a memória da imigração de judeus italianos no Brasil (1938-1941)*. Rio de Janeiro: Atheneu, 2007.
- CAMPOS, Cynthia Machado. *A política da língua na era Vargas: proibição do falar alemão e resistências no Sul do Brasil*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2006.
- CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da era Vargas*. 2. ed. Brasília, D.F.: Ed. UnB, 1994.
- CANEZ, Ana Paula. *Arnaldo Gladosch: o edifício e a metrópole*. Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2008.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papyrus, 1998
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci Carneiro. *Tempos de fascismo: Ideologia, Intolerância, Imaginário*. São Paulo: Imprensa Oficial; Arquivo do Estado; Edusp, 2010.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Brasil, um refúgio nos trópicos: A trajetória dos refugiados do nazi-fascismo*. São Paulo: Editora Liberdade, 1996.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O anti-semitismo na era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Weltbürger: Brasilien und die Flüchtlinge des Nazionalsozialismus, 1933-1948*. Berlin: LIT, 2014.
- CETTO, Max. *Moderne Architektur in Mexico*. Stuttgart: 1961.
- COHEN, Ilka Stern. *Bombas sobre São Paulo, A Revolução de 1924*. Editora Unesp, 2006.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. *A era Vargas*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Nomadology: The War Machine*. In: *A Thousand Plateaus*. London and New York: Continuum, 2004.
- DELUMEAU, Jean; MACHADO, Maria Lucia. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- DIETRICH, Ana Maria. *Caça às suásticas: o partido nazista em São Paulo sob a mira da polícia política, No.1 - Nazismo*. São Paulo: FAPESP, IMESP, HUMANITAS, 2007.
- DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo Tropical? O partido Nazista no Brasil*. Tese de Doutorado defendida em 2007 pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.
- DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O fantasma do outro, espectros totalitários na cena política brasileira nos anos 30*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n.23-24, 1991-1992.
- EAGLETON, Terry. *Exiles and émigrés: Exile cultures, misplaced identities*. New York: Schocken, 1970.

- ECKL, Marlen (herausg.). *„...auf brasilianischem Boden fand ich eine neue Heimat“*: Autobiographische Texte deutscher Flüchtlinge des Nationalsozialismus 1933-1945. Gardez! Verlag: Remscheid, 2005.
- ENDRIES, Carrie Anne. *Exiled in the Tropics: Nazi Protesters and the Getúlio Vargas Regime in Brazil, 1933-1945*. Thesis presented by the Department of History, Harvard University, 2005.
- FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a Introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, museu de arte de São Paulo, 1965.
- FEZER, Jesko; HILLER, Christian; NEHMER, Alexandra; OSWALT, Philipp; et al. *Kollektiv für sozialistisches Bauen: Proletarische Bauausstellung*. Berlin: Verlag Spector Books, Haus der Kulturen der Welt, 2015.
- FRANCO, Jean. *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*. London: Pallmall Express, 1983.
- FRATTA, Vincenzo. *Anauê: La tentazione fascista nel Brasile degli anni Trenta*. Perugia : Ed. Settimo Sigilo, 2011.
- FROTA, Lélia Coelho. *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.
- GARRIDO, Henry Vicente. *Arquitecturas Desplazadas: Arquitectura del Exilio Español*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2007.
- GAUDIG, Olaf; VEIT, Peter. *Hakenkreuz über Südamerika: Ideologie, Politik, Militär*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2004.
- GAUDIG, Olaf; VEIT, Peter. *Der Widerschein des Nazismus: Das Bild des Nationalsozialismus in der deutschsprachigen Presse Argentiniens, Brasiliens und Chiles 1932-1945*. Berlin: WVB, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 1997.
- GERTZ, René Ernani. *O Perigo Alemão*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- GERTZ, René Ernani. *Descendentes de alemães no Rio Grande do Sul após a Segunda Guerra Mundial*. *Anais... XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, 21a 31 de julho de 2015.
- GORELIK, Adrian; LIERNUR, Jorge Francisco. *La sombra de la vanguardia: Hannes Meyer en Mexico, 1938-1949*. Buenos Aires: Proyecto, 1993.
- HARMS-BALTZER, Kate. *Die Nationalisierung der deutschen Einwanderer und ihrer Nachkommen in Brasilien als Problem der deutsch-brasilianischen Beziehungen (1930-1938)*. Berlin, 1970.
- HARMS-BALTZER, Kate. *Politische Auswirkungen der deutschen Einwanderung in Südbrazilien. Die Deutschstämmigen und die faschistische Strömung in den 30er Jahren*. Berlin, 1980. Phil. Diss. Freie Universität Berlin.

- HARVOLK, Edgar. Eichenzweig und Hakenkreuz. Die Deutsche Akademie in München (1924–1962) und ihre volkskundliche Sektion. München: Münchner Vereinigung für Volkskunde, 1990.
- HAYS, K. Michael. *Modernism and the posthumanist subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1992.
- HELL, Jürgen. "Das "südbrasilianische Neudeutschland: Der annexionistische Grundzug der wilhelminischen und nazistischen Brasilienpolitik (1895-1938)". In: SANKE, Heinz (Org.). *Der deutsche Faschismus in Lateinamerika*. 1933-1943. Berlin: Humboldt Universität, 1966.
- HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política em Weimar e no Terceiro Reich*. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora Unicamp, 1993.
- HINDEN, Heinrich. *Deutsche und deutscher Handel in Rio de Janeiro 1821-1921*. Rio de Janeiro, 1921.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edenicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- INTERCÂMBIO*. Rio de Janeiro: 1933-1942.
- JACOBSEN, Hans-Adolf. "Zur Struktur der NS-Außenpolitik 1933-1945". In: FUNKE, Manfred (Hg.). *Hitler, Deutschland und die Mächte*. Düsseldorf, 1976.
- JACOBSEN, Hans-Adolf. *Nationalsozialistische Außenpolitik (1933-1938)*. Frankfurt am Main: Alfred Metzner Verlag, 1968.
- JAEGER, Roland. H. A. und Margret Rey; In: SPALEK, John M. ; Feilchenfeldt, Konrad ; Hawrylchak, Sandra H. (ed.). *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, vol. 3, USA, part 2. Bern/München: 2000, p. 351–360.
- KAMINSKY, Amy. *After exile: Writing the Latin American diaspora*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.
- KANDINSKY, W.; MARC, Franz. *Der Blaue Reiter*. München: Piper Verlag, 1912.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.
- LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Modernismo e nacionalismo: O jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha*. Relatório pós-doutoral pela Fapesp-Unicamp.
- LACOMBE, Marcelo S. Masset. 1924: Uma Exposição de Arte e Arte Decorativa Alemã no Brasil. *Baleia na Rede*, Revista do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura, v. 1, no. 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN - 1808 -8473.
- LEO PUTZ, 1869-1940: Von der Scholle nach Südamerika*. Neues Stadtmuseum, Landsberg a. Lech, 1999.
- LEVINE, Robert M.. *Pai dos pobres?: o Brasil e a era Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

- LISSOVSKY, Mauricio, SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.
- MARTINS, Amélia Rezende Martins. *Reflexões Contemporâneas*. Rio de Janeiro: 1931.
- MARTINS, Amélia Rezende Martins. *Idealizador Realizador: Barão Geraldo Rezende Martins*. Rio de Janeiro: Editora Laemmert, 1939.
- MARTINS, Amélia Rezende Martins. *A Moda*. Rio de Janeiro: Escola Typographica Salesiana, 1912.
- MARTINS, Amélia Rezende Martins. *Acção Social*. Catálogo de fundação, 1933.
- MICELI, Sergio *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICELI, Sergio. *A elite eclesiástica brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- MOREIRA, Pedro. “A cultura arquitetônica dos países de língua alemã e seus reflexos no desenvolvimento da Arquitetura Moderna no Brasil - 1880-1945” . *Martius-Staden- Jahrbuch*, n.52, 2005.
- MOREIRA, Pedro. “Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro”. *Arquitextos*, n. 058, São Paulo, Portal Vitruvius, mar. 2005. Disponível em <<http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/05.058/484>>. Acesso em jun. 2019.
- MORAES, Luís Edmundo de Souza. *Konflikt und Anerkennung: Die Ortsgruppen der NSDAP in Blumenau und Rio de Janeiro*. Berlin: Metropol, 2005.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o ‘perigo vermelho’: o anticomunismo no Brasil (1917-1946)*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002.
- MÜLLER, Jürgen. *Nationalsozialismus in Lateinamerika: Die Auslandsorganisation der NSDAP in Argentinien, Brasilien, Chile und Mexiko, 1931-1945*. Akademischer Verlag Stuttgart, 1997.
- NEGRÃO, João Henrique Botteri. *Selvagens e incendiários: o discurso anticomunista do governo Vargas e as imagens da Guerra Civil Espanhola*, n .7 - Intolerância Étnica & Intolerância Política. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FFLCH; Fapesp, 2005.
- NICOLAI, Bernd (heraus.). *Architektur und Exil Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Trier: Porta Alba Verlag Trier GmbH, 2003.
- PAIVA, Aparecida. *A voz do veto: a censura católica à leitura de romances*. Belo Horizonte: Autêntica, 1997.
- PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- PAULO, Heloísa H. J. Aspectos da ação do DIP: a divulgação da censura e a censura da divulgação. LPH. *Revista de História*, v. 1, 1990.

- PEDROSO, Regina Célia. *Estado autoritário e ideologia policial: Intolerância Étnica & Intolerância Política*. São Paulo: Editora Humanitas, Fapesp, 2005.
- PEDROSO, Regina Célia. *Os signos da opressão: História e violência nas prisões brasileiras*, No. 5. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial, 2002.
- PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. *Getulio Vargas, meu pai*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.
- PERAZZO, Priscila Ferreira. *O perigo alemão e a repressão policial no Estado Novo*. São Paulo: Editora do Arquivo do Estado de São Paulo, 1999.
- PERAZZO, Priscila Ferreira. *Prisioneiros da Guerra: os súditos do eixo nos campos de concentração (1942-1945)*. São Paulo: Editora Humanitas, Fapesp, 2009.
- PERLINGEIRO, Max (Org.). *Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)*. Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2005.
- POMMERIN, Reiner. *Das Dritte Reich und Lateinamerika*. Die deutsche Politik gegenüber Südamerika und Mittelamerika 1939-1942. Dusseldorf: Droste, 1976.
- REIS, Márcio Vinícius. *O Arte Déco na Obra Getuliana*. São Paulo. Tese de doutoramento defendida pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2014.
- RINKE, Stefan. *Der letzte freie Kontinent: Deutsche Lateinamerikapolitik im Zeichen transnationaler Beziehungen, 1918-1933, 2 Teilbände*. Stuttgart: Heinz, 1996.
- RINKE, Stefan. *Im Sog der Katastrophe: Lateinamerika und der Erste Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Campus, 2015.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary homelands: essays and criticism, 1981-1991*. London: Granta Books; New York: In association with Penguin, c1991
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEITENFUS, Ricardo. *O Brasil vai à Guerra: o processo do envolvimento brasileiro na Segunda Guerra Mundial*. 3.ed. Barueri, SP: Manole, 2001.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1999.
- SEGAWA, Hugo.; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke: a arte de bem projetar e construir*. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, manifestos e textos*. Edusp, 1995.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Estado Novo, um auto-retrato*. Brasília: UnB, 1983.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra/ FGV, 2000.
- SINZIG, P. *Em plena guerra: Scenas da actualidade*. Petrópolis: Typographia das Vozes de Petrópolis, 1º e 2º milheiro, 1912.
- SINZIG, Pedro Frei. *Um Apóstolo dos nossos dias: resumo da biografia 'frei Rogério Neuhaus'*. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1936.

- SINZIG, Pedro Frei. *Entre dois mundos*: Teresa Neumann : a estigmatizada de Konnersreuth. Rhenania: Butzon & Bercker, 1930.
- SINZIG, Pedro Frei. *Arte Christã*. Catálogo da exposição, 1917.
- SINZIG, Pedro Frei. *A Caricatura na Imprensa Brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1911.
- SINZIG, Pedro Frei. *Através dos Romances*. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1914.
- SINZIG, Pedro Frei. *Pela Mão de uma Menina*. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1913.
- SINZIG, Pedro Frei. *Tempestade*: O Bolchevismo por dentro. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1931.
- SINZIG, Pedro Frei. *O Zeppelin e o Cão de Casa*. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, s.d.
- SINZIG, Pedro Frei. *Reminiscências d'Um Frade*. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1917
- SINZIG, Pedro Frei. *Violetas*: Contos originaes e traduções. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1913.
- SINZIG, Pedro Frei, *Cecília*: Manual de Cantos Sacros. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1923
- SINZIG, Pedro Frei, *Modinhas Brasileiras*. Petrópolis: Editora Vozes de Petrópolis, 1921.
- QUADROS, Claudemir (Org.). *Uma gota amarga*: Itinerários da nacionalização do ensino no Brasil. Campo Grande, MS: Ed. UFSM, 2014.
- SPARIOSU, Mihai I.. *Modernism and exile*: Liminality and the Utopian Imagination. UK: Palgrave Macmillan, 2015.
- UNTERBERGER, Barbara Götsch. *Leo Putz (1869-1940)*, Das Gemälde "Bacchanal" im Spiegel der Presse um 1905. Weimar: Amazon, 2010.
- UNTERBERGER, Siegfried; STRIMMER, Ute (Org.). *Als München leuchtete*, Die Künstlergruppe "Scholle" und Leo Putz. München: Edition Minerva, 2009.
- VAN ROMPAY-BARTELS, Ingrid Monique Maria. *Migração de Retorno, Identidade e Transnacionalismo*: Famílias nipo-brasileiras e as experiências de vida entre o Brasil e o Japão. Doctoral Thesis, Faculteit Geesteswetenschappen, Leiden University, 2015.
- VARGAS, Getulio. *A nova politica do Brasil*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1938-44.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, c1996.
- VIANNA NETO, Liszt. *Modernismo, socialismo e exílio*: Alexander Altberg no Rio de Janeiro da Era Vargas (1930-1945). Dissertação de mestrado defendida pela Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG em 2014.
- VIANNA NETO, Liszt. "UM ESPECTRO RONDA O RIO DE JANEIRO": MODERNISMO SOVIÉTICO, A NOVA FRANKFURT E A OBRA DE ALTBERG NO BRASIL. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 25, n. 36, p. 104, dez. 2018.

VIANNA NETO, L.. Leo Putz. *História, Histórias*, v.6, n.11, p. 49-66. , 2018.

WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Est, 2004.

WEIMER, Günter. *Arquitetura popular da imigração alemã*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

WIAZOVSKI, Taciana. *Bolchevismo & judaísmo: a comunidade judaica sob o olhar do DEOPS*. Módulo VI - Comunistas. São Paulo, 1997.

WIAZOVSKI, Taciana. *O mito do complô judaico-comunista no Brasil: Gênese, difusão e desdobramento (1907-1954)*, No. 9. São Paulo: Editora Humanitas, Fapesp, 2008.

XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 1987.

ZEN, Erick Reis Godliauskas. *Imigração e revolução: Lituanos, poloneses e russos sob vigilância do DEOPS*. São Paulo: Edusp, 2010.

ARQUIVOS E MUSEUS

Alemanha

- Auswärtiges Amt, Berlim.
- Bundesarchiv, Berlim.
- Landsarchiv, Berlim.
- Ibero-amerikanisches Institut, Berlim
- Staatliche Bibliothek, Berlim
- Bauhaus Archiv, Berlim
- Bauhaus Archiv, Dessau
- Stadtarchiv München, Munique
- Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Munique
- Bayerische Staatsbibliothek, Munique
- Pinakothek der Moderne, Munique
- Neue Pinakothek, Munique
- Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique.
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munique
- Münchner Stadtmuseum, Munique
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Países Baixos

- International Institute of Social History, Amsterdam, Netherlands.

Rio de Janeiro

- Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
- Departamento de Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro
- Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes - UFRJ
- Arquivo do Centro Cultural FESO PRO ARTE
- Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro
- Museu Nacional de Belas Artes
- Arquivo Nacional
- Biblioteca Nacional
- Centro de Pesquisa e documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) - Fundação Getúlio Vargas

São Paulo

- Arquivo UNICAMP, Coleção Trinca Falci.

- Arquivo da Universidade São Francisco
- FUNARTE, Rio de Janeiro
- Arquivo pessoal Alexander Altberg
- Arquivo pessoal Hugo Segawa.

Belo Horizonte

- Biblioteca da Escola de Arquitetura e Design da UFMG

ANEXOS

Anexo I - Tropenmorgen

Busse-Granand

Der Tag würd blau, immer blauer.
Alles leuchtet von Sonnenschein.
Ein kleiner Affe untersucht mit schlauer
Miene das Fell an seinen Bein

Der Wind kommt leise und fächelt
Die Palmen meiner Einsiedelei.
Ein schönes Kind, das lächelt,
Streicht blanken Auges vorbei.

Araras und Papageien baden
Sich hoch über der heissen Prärie.
Und Myriaden Zikaden
Begleiten die Symphonie⁴¹²"

Anexo II - Improviso para Guignard⁴¹³

Cecilia Meireles

Árvores de nuvens
E flores de mar:
-levai-me a esse mundo
Do rei Guignard!
Em barcos de flores

⁴¹² Manhã tropical

O dia se tornava azul, cada vez mais azul.
Tudo brilha com a luz do sol.
Um macaco olha curioso
a pelagem que lhe cobre a perna.

O vento vem leve e sopra
as palmeiras de minha errância.
Uma bela criança risonha
lhe cruza a vista.

Araras e papagaios se banham
alto sobre a quente pradaria.
E uma miríade de cigarras
acompanham a sinfonia [Tradução do autor].

In: GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG, Dr. E. von Busse Granand. Galeria Heuberger, 29 de junho a 19 de julho de 1939. In: *Ata 0019* (1938-1939-1940). Arquivo do Centro Cultural FESO - Pro Arte, Teresópolis.

⁴¹³ MEIRELES, Cecília. *Álbum-arquivo de Guignard*, 1947.

iremos cantar
 As aves e aos peixes
 Do rei Guignard!
 As rochas de espuma
 As conchas, de luar
 Os sonhos pousados
 Em ramagens de ar...
 Levai-me a esse reino
 Do rei Guignard.

Anexo 3 - Um artista⁴¹⁴

Carlos Drummond de Andrade

Trabalhávamos no mesmo andar, em salas diferentes, para o mesmo patrão impessoal; apenas nos víamos de passagem, um dia ou outro. O cumprimento de cabeça resumia nossas relações. Pedi-lhe uma vez que me decifrasse a versão alemã de uma canção de Caymmi seu português era estropeado quanto a construção e a prosódia, apesar da longa permanência no Brasil. Expremia-se melhor em formas e linhas. Escultor laureado, desenhista de traço exato, vivia a margem de grupos que se chocam ou se exibem na passarela. Era considerado moderno, até o dia em que o salão dito moderno lhe recusou os trabalhos. Era principalmente solitário, fechado em si, canhestro e desengonçado em sua pobreza, vagamente áspero.

Que é que eu pensava dele, depois de tantos anos de cumprimentos no elevador, e de duas ou três frases trocadas, sem conteúdo afetivo? nada. um nome estrangeiro, a presença quase estrangeira em sua frialdade. E chegando ao edifício me dizem que ele morrerá na véspera. sabia-o doente, imaginei a morte comum e nivelada, na cama, entre injeções. Não fora assim. era domingo sem sol, desses que o jornal anuncia com a informação: “Não haverá praia para o carioca.” Para um europeu haveria sempre praia, e ele, metido no short, lá se foi ao mar de Ipanema. onde eu o figuraria calado, mirando o volume dos corpos, a composição plástica das nuvens, ou apenas e animalmente fruindo a água e o vento, alheio ao resto do mundo, este que se danasse.

Eis que alguém está se afogando naquele mar difícil, e ele se atira para salvar o desconhecido. Bom nadador, logo o consegue. mas já de volta a praia, enquanto o outro se recupera, o esforço físico o abate, e ele falece a caminho do posto de socorro, na ambulância. Tinha 62 anos, o coração não resistiu a prova. (o médico lhe recomendara tanto que não se gastasse, nem sequer jogasse peteca.) Passa então a ser um cadáver indigente, com destino certo para a faculdade de medicina, pois não tem parente algum no Rio. É aí que a repartição, alertada, toma conta dele, torna-se sua família, luta para vestir o corpo, sepultá-lo. Seu pequeno apartamento fora interditado pela polícia, já se passaram 24 horas, e o delegado não chega, para autorizar a entrada no domicílio do morto. afinal o comissário se compadece, abre-se a porta, procura-se o melhor terno para substituir o short, e, depois da autópsia, no triste, vulgar e sinistro recinto aberto a curiosidade pública, sob flores, o cadáver parece transbordar um pouco

⁴¹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. "Um Artista". *Personalia Grossmann, Max*, no. 34, cx.46, p.160.8. Rio de Janeiro: Arquivo do IPHAN, 1960.

do caixão, como se o gesto final de sacrifício lhe aumentasse a dimensão humana, sem embargo do anonimato que o envolve.

Quatro mulheres de idades diferentes cercam-no em silencio. é outra pequena família que se forma, e que ira dissolver-se daí a pouco. Não ha como as mulheres para virem, não se sabe de onde, pousarem um instante junto a alguém imóvel, criarem em torno dele uma atmosfera de carinho, que a simples solidariedade dos homens não saberia compor. a mais jovem alias as mãos cruzadas do escultor, beija-as suavemente, pedem que não fechem tão depressa o caixa. o pequeno grupo se movimenta, há um cadeado que falta, que é procurado e achado entre as flores. quase ninguém soube, os jornais não noticiaram, o fluxo geral não mudou o seu ritmo, enquanto um homem dava a sua vida para salvar a de um desconhecido, e esse homem era um artista, espécie de gente muito afeita ao egoísmo, na opinião dos entendidos.

Anexo 4 - “Conhece o Alexandre?”⁴¹⁵

Gerhard Orthof

Conhece o Alexandre?

Todo mundo conhece este camarada

Que vinha ao Brasil – com pouco - ou nada

Tinha ternos, camisas cuecas de cada trez

e modos... - visível a todos - de vez.

Não é fácil de lembrar o seu passado...

Lembro homem culto, arquiteto e magro

Primeiro meteu-se em coisas, em que não foi chamado

Em cabaré-theatro, que homem safado!

Meteu-se em tudo –até publicou uma revista de fundo

Como não deu lucro bastante

Reclamou a sorte em voz dicante

Afinal voltou para sua profissão de arquiteto- construtor e galão

Cresceu a barba e os cabelos a esmo

Criou vestido – (*Spielkleidchen*)- é isso mesmo

Que ficaram famosos nos clubes e nos povoados

Assim a “histórias”, dos teenagers foram creadas

Mais tarde

Tirou da madeira o possível

Abriu uma loja moderna, incrível

Um precursor na arte de morar

Creador de casas –villas com solar

Famoso o Altberg em grandes letras

Mudou do ramo, vendendo “fisiletas”

Devem ser coisas de botar e tirar

E só a Christina sabe explicar.

Aos 75 anos, com um pé na idade

⁴¹⁵ ALTBURG, Alexander; ALTBURG, Tatiana (org.). *Memórias*. Rio de Janeiro, 2006, p. 212.

Começou a viajar na última pre-decade
Assim desejo de continuar assim e só peço aos amigos que cantem comigo
Happy Birthday to yours
setenta e cinco anos bem vividos
Teu amigo Geraldo Orthof

ABSTRACT

German-speaking emigrants from the interwar period - both Jewish and non-Jewish - were among the most fundamental figures in the cultural field of the 20th century. Despite their low degree of permanent settlement in Brazil, the country played an important role in the diaspora of these immigrants to the Americas. If on the one hand, their migratory flow to Brazil was limited, on the other this immigration was large enough to significantly change the communities that were already established in the country. Such a change imposed internal tensions that were aggravated by the German national-socialist cultural policies in Brazil and by the increasing upsurge of xenophobic and authoritarian policies under the presidency of Getúlio Vargas (1930-1945). The effects of these policies reverberated across the Brazilian artistic field as frictions between the national and the foreign artistic modernist movements.

Gathering Brazilian and German artists, as well as art aficionados, the Pro Arte association was founded in 1931 by Theodor Heuberger an art dealer from Munich, Petrus Sinzig a Franciscan friar very active in the musical field and in the Catholic press, and Maria Amelia Rezende Martins a pianist and patron of the arts who gave Pro Arte its status as a Brazilian cultural institution. With more than a thousand members in Rio de Janeiro alone, Pro Arte formed what was called the "Pro Arte Ring", with headquarters in the South and Southeast, and with several representations in the Northeast of Brazil. With its own magazine, *Intercâmbio*, Pro Arte represented German institutions in Brazil such as the *Deutscher Werkbund* and the *Deutsche Akademie München*. Pro Arte also brought together immigrant artists, such as A. Altberg, H. Reyersbach, F. Maron, L. Putz, H. Nöbauer, many of whom are now long forgotten and renowned Brazilian artists, such as Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Brecheret and Guignard, who organized the Pro Arte expositions. In addition to its role in the cultural exchange between Germany and Brazil, Pro Arte presented modern art groups almost unknown to the national artistic field, by institutions such as the *Deutscher Werkbund*, the *Bauhaus*, the *Münchner Sezession*, and also developed close ties with modernism in São Paulo - cooperating with the *Sociedade Pro Arte Moderna* and the *Clube de Arte Moderna*.

However, the political context of the 1930s, both in Brazil and in Germany, had a decisive impact on the trajectory of Pro Arte and its members. On one hand, the Nazi *Putsch* over the association imposed the acquiescence to an intolerable cultural policy, while on the other,

the nationalistic and anti-Germanic pressure from the Vargas' dictatorship (1937-1945) was growing and insurmountable after the declaration of War to the Axis.

Throughout this thesis I seek to answer the following question: What were the German immigrant artists' position in the Brazilian artistic field, specifically in the capital city Rio de Janeiro during the interwar period? How did the political sphere - whether Brazilian cultural politics during the Estado Novo or the German National Socialist policies - impact the individual and collective trajectories of these artists? Historiography often deals with economic and political relations between Brazil and Germany in the period, but only recently has the impact of German cultural policy been investigated in Brazil. Still, very little is known about how this policy affected the life of immigrant artists - especially outside the southern region of Brazil.

This subject brings up contemporary questions concerning modern democracies. In the context of the Vargas Era, my broader frame is understanding the making of the Brazilian modern state - and therefore the development of Brazilian democracy. The immigrant liminal condition in Brazil is the counterpart of the intrinsic challenges of Brazilian society as a whole. To understand the democratic challenges concerning migration is to understand how the Brazilian State differed from fascism and totalitarianism in Europe - or from modern and consolidated democracies.

My work seeks to illuminate historiographical gaps that ignore or uncritically deal with the nationalist discourse in Brazilian modernism. I find that the History of Art treated modernism as an autonomous field, having ignored its political influences, and considered the immigration of artists as merely a biographical event. Comparatively, the historiography of immigration in the Vargas Era dealt with the phenomenon from a political point of view, more specifically on migration laws and colonization policies, and its contacts with Germany from a diplomatic and economic perspective.

To address these historiographical gaps, I adopt the perspective of the Social History of Art, which approaches Art not in its internality, in the analysis of works, but in the broader artistic field. To that end, I used Pierre Bourdieu's sociological contribution, as well as its appropriation by Sérgio Miceli, in analyzing the Brazilian modernist artistic field in his contacts with the political sphere - especially in his contacts with the State. From Bourdieu's sociological framework, new questions arise about Brazilian modernism, its patronage, circulation,

consumption, taste formation, circuits of consecration, and criticism. The Interwar period in Brazil represented a brief freedom for German immigrants - circumscribed between the persecution of the nationalization campaigns during the First and Second World Wars. Brazil's declaration of war on the Axis countries clearly defined political directions and permanently sealed personal trajectories so that the post-war politics would not heal its consequences. The immigrant artists suffered as much from Brazilian nationalism as from German nationalism: if the alignment with Brazilian nationalism did not guarantee them any safeguard, alignment with German nationalism would be suppressed years before the declaration of war of 1942. Without room for autonomy, the immigrants in Brazil had to re-emigrate to other countries or accept their marginalized position. Their individual and collective trajectories are the subject of this research.

Furthermore, this thesis aims to understand the position of German-speaking immigrants in the Brazilian artistic and architectural fields during the Vargas Era. I start from the general hypothesis that migration of Europeans to the Americas during the first half of the twentieth century fundamentally altered the cultural structure within several countries. More specifically, I hypothesize that German-speaking immigrants that migrated to Brazil, were fundamental actors in the early days of Brazilian modernism, despite being faced with conditions and measures that made their entry and settlement into the country extremely difficult. However, in this thesis I argue that the authoritarian, xenophobic and nationalist dispositions of the successive Vargas governments would obliterate any memory of immigrant artists and architects in the formation of Brazilian modernism, in favor of national artistic movements. Still, the national modernist project and discourse, propagated by the Ministry of Education and Public Health of Gustavo Capanema, elected the so-called "Brazilian School" as their legitimate representative - implying the marginalization of elements that were foreign to them, such as immigrant artists. It is crucial to consider that the German cultural policy for Brazil relied on German-Brazilian groups and institutions to extend its influence - and Pro Arte was a prominent part of its projects for the *Deutschtum* in Rio de Janeiro. For a short period, Pro Arte would gather a very diverse public - congregating Brazilians, German-Brazilians, Germans - both Jewish and non-Jewish - as well as professionals and amateurs, classicists and modernists, architects, musicians, artisans, foreign language students, as well as a large number of art lovers and enthusiasts.

The primary goal of this thesis is to address historiographical gaps previously left by the Brazilian modernist narrative by conducting the first thorough analysis of its relationship with German modernism. The reason for such historiographical gaps is the perspective of political and social history from which the German migration to Brazil has often been approached from, focusing on the migratory conditions and policies in the broad panorama of diplomatic relations between Brazil and Germany. Regarding the History of Art, often concerned about Brazilian artists - with the exception of Lasar Segall in visual arts and Gregori Warchavchik in architecture, both born in the Russian Empire - I investigate German immigrant artists never before researched from a uniquely social perspective.

This research is especially relevant, both academically and socially, as it addresses issues that are still pertinent to modern-day Brazil, particularly the challenges that immigration can pose to democracies and related phenomena such as racism, racial discrimination, xenophobia and related intolerance. I intend to generate new analytical interpretation for the history of Brazil, as well as to open new fields of research for future historiographies. Moreover, this thesis is particularly concerned with opening a dialogue on humanistic values such as freedom, democracy and human rights - especially with regard to migration and exile - against nationalism, authoritarianism, and historiographical neglect.

My spatial and temporal frame encompasses Rio de Janeiro between the post-revolution of 1930 until the end of the Vargas' government (1930–1945). The events unleashed since 1930 in Brazil have been the product of an enormous rupture in the fabric of relations between the regional governing oligarchies and the national state. This echoed in the development of Rio de Janeiro's artistic and architectural field, historically dependent on public patronage. This time frame roughly coincides with foundational events in Germany, such as the 1932 election and the appointment of Adolf Hitler as Chancellor, his rise as a dictator and his fall in the end of World War II (1933–1945). In Germany during the 1930s the number of exiles and refugees from the Nazi regime increased and tensions with foreigners reached its apex when Brazil declared war against Germany and the Axis Powers. With the end of World War II and the Estado Novo, most of the political and social tensions dissipated in Brazil.

In the initial chapter "Theory of Migration and Exile," the theoretical foundation of this thesis is provided by broadly discussing migration and exile, from their genesis to their implications, and by considering the mass migration as a product of modernity, directly related to

modern political phenomena - such as totalitarianism and revolution. In the second chapter "Immigration and Exile in Rio de Janeiro", I will discuss the specificities of German immigration in Rio de Janeiro during the first half of the twentieth century. In its sub-chapter, I will contextualize the development of the Brazilian modernist field, the relative position of immigrant artists and architects, and its relationship with the politics of the Vargas Era. In the third chapter "Brazilian Modernism, German Modernists", I will deal with the work of German immigrants in the formation of Brazilian modernism from the first manifestos, writings, and expositions. In the following sub-chapters, our subject is the creation of Pro Arte, from its founders, its first exhibitions, its artistic movements and political alignments created by the artistic groups in the association. In the fourth chapter "The Putsch", I will investigate the organization of the coup over Pro Arte by German authorities, and assess the subsequent manner by which the association went on to follow the guidelines of German cultural policy in Brazil. The sub-chapters concern the collaboration of Pro Arte between Italian and German cultural policy in Brazil. The last part addresses to the reaction of the national artistic field and the repressive apparatus of the Estado Novo against the National Socialist propaganda in Pro Arte. Finally, in the fifth and final chapter "The Post-war Era," I will discuss the resurgence of Pro Arte activities after World War II and the Vargas' dictatorship, for which has continued to trace new paths to this modern day.

SAMENVATTING

Duitstalige, veelal Joodse, emigranten hebben aan de wieg gestaan van culturele ontwikkelingen in de twintigste eeuw in Brazilië tussen beide wereldoorlogen. Brazilië maakte deel uit van de Joodse diaspora in Amerika, al was de toestroom klein en vestigden maar weinig Joodse migranten zich definitief. Ondanks de aarzelende migrantenstroom naar Brazilië, was deze immigratie in aantal groot genoeg om het profiel van de daar reeds gevestigde gemeenschappen grondig te veranderen. De spanningen veroorzaakt door een dergelijke verandering werden nog vergroot door Duitse nationaal-socialistische politieke en culturele activiteiten in Brazilië en de opleving van xenofobe en autoritaire tendensen tijdens het presidentschap van Getúlio Vargas (1930-1945), die hun weerklank vonden binnen het artistieke veld in fricties tussen nationale en buitenlandse kringen in de strijd om bevoorrechte posities.

Braziliaanse en Duitse kunstenaars en kunstliefhebbers werden bijeengebracht in de vereniging *Pro Arte*, die in 1931 werd opgericht door Theodor Heuberger, een uit München geëmigreerde *marchand*, Petrus Sinzig, een Franciscaanse priester die zeer actief was op het gebied van muziek en de katholieke pers, en Maria Amelia Rezende, een pianiste en maecenas die *Pro Arte* naar nationaal niveau tilde. Met alleen al meer dan duizend leden in Rio de Janeiro, vormde *Pro Arte* de zogenaamde "Pro Arte Ring", met het hoofdkantoor in het zuidoosten en zuiden van het land, evenals vertegenwoordigingen in het noordoosten. Met een eigen tijdschrift, *Intercâmbio*, vertegenwoordigde de vereniging *Pro Arte* Duitse instellingen, zoals de *Deutscher Werkbund* en de *Deutsche Akademie* in Brazilië, en bracht ze geëmigreerde kunstenaars, tegenwoordig voor het merendeel vergeten, in aanraking met gerenommeerde Braziliaanse kunstenaars, zoals Guignard, organisator van de *Salão da Pro Arte*, Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Brecheret en anderen, en liet Brazilië kennis maken met tot dusver nagenoeg onbekende artistieke stromingen, zoals de *Deutscher Werkbund*, het *Bauhaus*, de *Münchener Sezession* en de *Neue Sachlichkeit*. *Pro Arte* onderhield nauwe banden met het modernisme in São Paulo door samenwerking met *Pro Arte Moderna* en de *Modern Art Club* (CAM). Politieke gebeurtenissen gedurende de jaren dertig, zowel in Brazilië als in Duitsland, hadden een beslissende invloed op het traject van *Pro Arte* en haar partners.

Eenzijds onderwierp de overwinning van de Nazis de vereniging aan een ondraaglijk cultuurbeleid, anderzijds groeide in Vargas' *Estado Novo* de nationalistische en anti-Duitse

druk, waaraan na Brazilië's oorlogsverklaring aan de As-mogendheden niet meer te ontkomen viel.

In deze dissertatie staan steeds de volgende vragen centraal: Wat was de positie van Duitse kunstenaars-immigranten in de Braziliaanse kunstwereld tijdens het Interbellum, in het bijzonder in de hoofdstad Rio de Janeiro? Wat was de uitwerking van het politieke klimaat, teweeggebracht hetzij door het Braziliaanse culturele beleid van de *Estado Novo*, hetzij door politieke acties van het Duitse Nationaal-Socialistische bewind, op de individuele en collectieve levensloop van deze kunstenaars? De historiografie houdt zich veelal bezig met de economische betrekkingen tussen Brazilië en Duitsland in die periode, maar pas sinds kort is er in Brazilië ook sprake van onderzoek naar de invloed van de Duitse culturele politiek. Er is nog steeds weinig bekend over hoe deze politiek het leven van geïmmigreerde kunstenaars heeft beïnvloed, in het bijzonder in andere delen van Brazilië dan het zuiden van het land.

Het onderwerp roept vragen op betreffende de aard van moderne democratieën. In het licht van de Vargas-periode wordt ernaar gestreefd het ontstaan van de moderne Braziliaanse staat te begrijpen en aldus de ontwikkeling van de Braziliaanse democratie. De randpositie van immigranten in Brazilië wordt tegenover de intrinsieke uitdagingen van de Braziliaanse maatschappij als geheel gesteld. Begrip van de democratische uitdagingen gerelateerd aan migratie betekent tevens inzicht in de wijze waarop de Braziliaanse staat verschildt van het fascisme en totalitarisme in Europa, als ook van staten met een moderne en geconsolideerde democratie.

In dit werk wordt ernaar gestreefd historiografische lacunes te belichten waarbij niet of op onkritische wijze wordt omgegaan met het nationalistische discours binnen het Braziliaanse modernisme. De kunstgeschiedenis heeft dit modernisme benaderd als een autonoom onderzoeksveld, met veronachtzaming van de politieke invloeden, en heeft de immigratie van kunstenaars steeds behandeld als een louter biografische aangelegenheid. In tegenstelling daarmee, benaderde de historiografie van immigratie gedurende het Vargas-tijdperk dit fenomeen wel vanuit een politiek gezichtspunt, met name waar het om migratiewetgeving en kolonisatiepolitiek ging, alsmede om de contacten met Duitsland vanuit een diplomatiek en economisch perspectief.

Om deze historiografische lacunes te verhelpen volgt deze studie het gezichtspunt van de Sociale Kunstgeschiedenis, waarin de Kunst niet zozeer intern wordt belicht via de analyse

van kunstwerken, maar eerder binnen het kader van een meer algemeen artistiek veld. Met dat doel voor ogen wordt gebruik gemaakt van de sociologische bijdrage van Pierre Bourdieu, evenals de toeëigening daarvan door Sérgio Miceli in diens analyse van het Braziliaanse modernistische veld en de contacten daarvan met de politieke wereld, in het bijzonder de contacten met de Staat. Vanuit Bourdieu's sociologische visie ontstaan nieuwe vragen omtrent het Braziliaanse modernisme, betreffende patronage, circulatie en gebruiksgenot, evenals smaakvorming, evaluatiecircuits en kunstkritiek. De Interbellum periode in Brazilië bracht een kortstondige vrijheid voor Duitse immigranten, in het intermezzo tussen de vervolgingen door nationalistische campagnes gedurende de Eerste en Tweede Wereldoorlog. Brazilië's oorlogsverklaring aan de As-mogendheden leidde duidelijk tot een herijking van politieke richtingen en sloot individuele levenslooptrajecten voorgoed af, zodat zelfs de naoorlogse politiek de gevolgen ervan niet kon opheffen. De geïmmigreerde kunstenaars kregen het onder het Braziliaanse, evenzeer als onder het Duitse nationalisme, zwaar te verduren: Terwijl aansluiting bij het Braziliaanse nationalisme hun veiligheid niet kon garanderen, was aansluiting bij het Duitse nationalisme hen reeds lang voor de oorlogsverklaring van 1942 voorgoed onmogelijk gemaakt. Zonder enige autonome beweegruimte zat er voor de immigranten in Brazilië niets anders op dan door te migreren naar andere landen of hun gemarginaliseerde positie te aanvaarden. Hun individuele en collectieve levenslooptrajecten vormen het onderwerp van dit onderzoek.

Voorts wordt in deze dissertatie gepoogd de positie van Duitstalige immigranten in de Braziliaanse kunst- en architectuurwereld tijdens de Vargas-periode te begrijpen. Uitgegaan wordt van de algemene veronderstelling dat de migratie van Europeanen naar de Amerika's gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw het culturele bouwwerk van een aantal landen fundamenteel heeft gewijzigd. In het bijzonder mag worden aangenomen dat de Duitstalige immigranten die zich in Brazilië vestigden fundamentele actoren zijn geweest tijdens de beginperiode van het Braziliaanse modernisme, ook al werden zij geconfronteerd met voorwaarden en maatregelen die hun binnenkomst en vestiging in het land in hoge mate bemoeilijkten. Desalniettemin, wordt in deze dissertatie betoogd dat de autoritaire, buitenlandervrijdige en nationalistische maatregelen van de opeenvolgende Vargas-regeringen elke herinnering aan de rol van geïmmigreerde kunstenaars en architecten bij de opkomst van het Braziliaanse modernisme zou uitwissen ten gunste van nationale kunststromingen. Toch kozen het

ationale modernistische programma en het bijbehorende discours uitgedragen door het Ministerie van Onderwijs en Volksgezondheid onder leiding van Gustavo Capanema voor de zogeheten “Braziliaanse school” als hun legitieme vertegenwoordiger, hetgeen neerkwam op marginalisering van alle elementen die als vreemd werden beschouwd, met name geïmmigreerde kunstenaars. Het is van doorslaggevend belang dat de Duitse culturele politiek gericht op Brazilië voor het uitbreiden van haar invloed was aangewezen op Duits-Braziliaanse groeperingen en instituties. Daarbij was *Pro Arte* een prominent onderdeel van de initiatieven gericht op het *Deutschtum* in Rio de Janeiro. Gedurende een korte periode zou *Pro Arte* een uiterst divers publiek bij elkaar brengen, bestaande uit Brazilianen, Duitsbrazilianen, Duitsers, zowel Joods als niet-Joods, waaronder professionals en amateurs, classicisten en modernisten, architecten, musici, kunstnijveraars en vreemdetalenstudenten, naast ook nog een groot aantal kunstminnaars en enthousiastelingen. Het hoofddoel van deze dissertatie is de historiografische lacunes achtergelaten door het Braziliaanse modernistische verhaal te onderzoeken via een eerste diepgaande analyse van de relatie ervan met het Duitse modernisme. De oorzaak van deze historiografische lacunes ligt bij het politieke en sociaal-historische perspectief van waaruit de Duitse immigratie dikwijls benaderd werd, met nadruk op migratieomstandigheden en migratiepolitiek in het bredere kader van de diplomatieke relaties tussen Brazilië en Duitsland. Voor wat de kunstgeschiedschrijving betreft, die zich vooral gericht heeft op Braziliaanse kunstenaars, met uitzondering van Lasar Segall als beeldend kunstenaar en Gregori Warchavchik in de architectuur (beiden geboren in het Russische keizerrijk), worden Duitse immigrant-kunstenaars bestudeerd die nog nooit eerder vanuit een uitgelezen sociaal perspectief onderzocht zijn.

Dit onderzoek is, zowel vanuit academisch als vanuit sociaal gezichtspunt, met name relevant omdat het zich richt op vraagstukken die nog steeds van belang zijn voor het hedendaagse Brazilië, in het bijzonder de uitdagingen die immigratie met zich mee kan brengen voor democratieën en de daaraan gerelateerde verschijnselen zoals racisme, rassendiscriminatie, buitenlanderhaat en de bijbehorende intolerantie.

Het is de bedoeling nieuwe analytische interpretaties te genereren voor de bestaande geschiedschrijving van Brazilië en om nieuwe onderzoeksgebieden te verkennen ten behoeve van toekomstige historiografieën. Verder maakt deze dissertatie zich met name sterk voor het openen van een dialoog over humanistische waarden, zoals vrijheid, democratie en mensen-

rechten -- in het bijzonder in relatie tot migratie en ballingschap, -- tegenover nationalisme, autoritarianisme en historiografische nalatigheid.

Het ruimtelijke en temporele kader van deze dissertatie omvat Rio de Janeiro vanaf de revolutie van 1930 tot aan het einde van de regering Vargas (1930-1945). De gebeurtenissen op gang gebracht in het Brazilië van na 1930 zijn het resultaat van een reusachtige breuk in het netwerk van relaties tussen regerende regionale oligarchieën en de nationale staat. Die vond zijn weerklink in de ontwikkeling van Rio de Janeiro's artistieke en architecturale veld, dat van oudsher afhankelijk was van overheidspatronage. Dit tijdsraam viel in grote trekken samen met fundamentele ontwikkelingen in Duitsland, zoals de verkiezingen van 1932 en de benoeming van Adolf Hitler tot Rijkskanselier, zijn opkomst als dictator en zijn ondergang aan het einde van de Tweede Wereldoorlog (1939-1945). Gedurende de Jaren 1930 nam het aantal ballingen en vluchtelingen van het Naziregime toe en de spanningen met buitenlanders bereikten een hoogtepunt toen Brazilië de oorlog verklaarde aan Duitsland en de As-mogendheden. Met het einde van de Tweede Wereldoorlog en de *Estado Novo* verdwenen de meeste van deze politieke en sociale spanningen in Brazilië.

In het inleidende hoofdstuk "Theory of Migration and Exile" wordt de theoretische basis gelegd voor dit proefschrift via een globale bespreking van migratie en ballingschap vanaf hun oorsprong tot hun implicaties en door massamigratie te behandelen als een voortvloeiende van moderniteit, direct verbonden met politieke verschijnselen zoals totalitarianisme en revolutie. In het tweede hoofdstuk "Immigration and Exile in Rio de Janeiro", worden de bijzondere kenmerken behandeld van de Duitse immigratie in Rio de Janeiro gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw. In een deelhoofdstuk wordt de ontwikkeling van het Braziliaanse modernistische veld, de relatieve positie van geïmmigreerde kunstenaars en architecten en de relatie tot de politiek van de Vargas-periode in een context geplaatst. In het derde hoofdstuk "Brazilian Modernism, German Modernists", wordt het aandeel van Duitse immigranten besproken in de vorming van het Braziliaanse modernisme vanaf de eerste manifesten, geschriften en tentoonstellingen. In de volgende deelhoofdstukken ligt de nadruk op het ontstaan van *Pro Arte*, vanaf de oprichters, de eerste tentoonstellingen, de verschillende artistieke stromingen en de politieke verbintenissen aangegaan door artistieke groeperingen binnen de vereniging. In het vierde hoofdstuk "The Putsch", wordt de voorbereiding van de coup rond *Pro Arte* door Duitse autoriteiten besproken en wordt de wijze waarop de verenig-

ing vervolgens de richtlijnen van de Duitse culturele politiek in Brazilië bleef volgen geëvalueerd. De deelhoofdstukken behandelen de collaboratie van *Pro Arte* met de Italiaanse en Duitse cultuurpolitiek in Brazilië. Het laatste deel ervan heeft betrekking op de reactie van het nationale artistieke veld en het repressieve staatsapparaat van de *Estado Novo* ten overstaan van de Nationaal-Socialistische propaganda binnen *Pro Arte*. Tenslotte wordt in het vijfde en laatste hoofdstuk "The Post-war Era", aandacht besteed aan de hernieuwde opkomst van activiteiten van *Pro Arte* na de Tweede Wereldoorlog en na de Vargas-dictatuur, waarbij de vereniging tot op de dag van vandaag steeds nieuwe initiatieven is blijven ontwikkelen.

CURRICULUM VITAE

Liszt Vianna Neto is a PhD candidate in Humanities at University of Leiden, the Netherlands, he was granted a full CAPES PhD scholarship. Master in History at Universidade Federal de Minas Gerais, Master in Architecture and Urbanism at Universidade Federal de Minas Gerais, Coimbra Group young researcher at the University of Leiden in 2010. He has experience in Art History and History of Architecture, teaching in Architecture and Urbanism courses at the Federal University of Minas Gerais and at the Pontifical Catholic University of Minas Gerais, researching mainly in the following subjects: History of Art and Architecture in Brazilian modernism, and theory and methodology of History of Art and Architecture.