

THEODOR HEUBERGER, *KUNSTHÄNDLER*:

ENTRE PREDILEÇÕES ARTÍSTICAS MODERNISTAS E A PROPAGANDA NAZISTA NO BRASIL (1924-1942)

**THEODOR HEUBERGER,
KUNSTHÄNDLER.
BETWEEN MODERNIST
ARTISTIC PREDILECTIONS
AND NAZI PROPAGANDA
IN BRAZIL (1924-1942)**

**THEODOR HEUBERGER,
KUNSTHÄNDLER. ENTRE
LAS PREDILECCIONES
ARTÍSTICAS MODERNISTAS
Y LA PROPAGANDA NAZI
EN BRASIL (1924-1942)**

MARCELO MARI

RESUMO

Theodor Heuberger foi *Kunsthändler* atuante no Rio de Janeiro e em São Paulo. Com formação em Munique, realizou exposições no Brasil com obras importantes do expressionismo alemão; foi, também, o primeiro a expor no país a artista Käthe Kollwitz. Além disso, difundiu, no ambiente cultural brasileiro, padrões renovados de desenho de lojas e de expografia ligados ao gosto estético do *Deutscher Werkbund*. Em que pese sua atuação em prol do expressionismo, Heuberger fundou uma revista de trocas culturais entre Alemanha e Brasil na qual a arte moderna dividiria espaço, progressivamente durante as décadas de 1930 e 1940, com notícias oficiais da Alemanha. De incentivadora da arte moderna alemã, a revista *Intercâmbio* terminaria seus dias como veículo de propaganda nazista.

PALAVRAS-CHAVE Heuberger; Expressionismo; Käthe Kollwitz; *Deutscher Werkbund*; Revista *Intercâmbio*

ABSTRACT

Theodor Heuberger was a *Kunsthändler* working in Rio de Janeiro and São Paulo. Educated in Munich, he organized exhibitions in Brazil with artworks by important names of German Expressionism and was the first to exhibit the artist Käthe Kollwitz in the country. He also disseminated new store and exhibition design patterns connected to the aesthetic of *Deutscher Werkbund* in Brazilian cultural milieu. Despite fostering Expressionism in the country, he founded a magazine of cultural exchange between Germany and Brazil in which modern art gradually came to share space, during the 1930s and the following decade, with official messages from Germany. As a supporter of German modern art, the journal *Intercâmbio* would end its days as a vehicle for Nazi propaganda.

KEYWORDS Heuberger; Expressionism; Käthe Kollwitz; *Deutscher Werkbund*; *Intercâmbio*

RESUMEN

Theodor Heuberger fue *Kunsthändler* activo en Río de Janeiro y São Paulo. Formado en Múnich, organizó exposiciones en Brasil importantes obras del expresionismo alemán, además de haber sido el primero en exhibir a la artista Käthe Kollwitz en el país. En el ámbito cultural brasileño, difundió patrones renovados de diseño y expografía de tiendas vinculadas a la estética del *Deutscher Werkbund*. A pesar de su labor a favor del expresionismo, Heuberger fundó una revista de intercambios culturales entre Alemania y Brasil en la que el arte moderno progresivamente compartiría espacio, durante las décadas de 1930 y 1940, con noticias oficiales de Alemania. Promotora del arte alemán moderno, la revista *Intercambio* terminaría sus días como vehículo de propaganda nazi.

PALABRAS CLAVE Heuberger; Expresionismo; Käthe Kollwitz; *Deutscher Werkbund*; Revista *Intercambio*

Artigo inédito
Marcelo Mari *

<https://orcid.org/0000-0001-6352-9460>

*Universidade de
Brasília (UnB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2021.180502



Theodor Heuberger, natural de Munique, na Alemanha, organizou sua primeira exposição no Brasil na Escola Nacional de Belas Artes, em 1924. Essa primeira exposição fora acertada por intermédio do pintor e cônsul brasileiro em Munique Mário Navarro da Costa. Sua organização incluiu um acerto com a direção da Escola Nacional e contou com a exposição de pinturas, de estudo em escultura para busto, de vasos e de objetos decorativos. A ideia original, que foi encampada por Heuberger, era estreitar relações entre o ambiente artístico brasileiro e o alemão, o que, na época, prometia certa dificuldade, já que, por um lado, a Primeira Guerra Mundial havia reduzido os influxos culturais entre Brasil e Europa e, por outro, a arte oficial, que circulava especialmente no Rio de Janeiro, estava vinculada à Escola Nacional de Belas Artes, fortemente marcada pelo modelo da Academia Francesa¹. Além disso, estava atada a compromissos e interesses locais próprios, o que, inicialmente, poderia resultar em alguma resistência à presença desse comerciante de arte alemão.

Essa primeira mostra organizada por Heuberger no país deu-se no espaço do Liceu de Artes e Ofícios, cedido pela Escola Nacional de Belas Artes. Contou com 50 quadros, 50 esculturas e uma grande quantidade de objetos, ditos, à época, de artes aplicadas. Destacavam-se no conjunto as pinturas de influência impressionista, entre as cenas urbanas e as paisagens, além dos retratos realistas, o busto do Papa Pio

XI e objetos decorativos, todos trazidos para serem vendidos no Rio de Janeiro, em São Paulo, Campinas e Santos. Heuberger causou sensação no ambiente artístico brasileiro, marcado, naquele momento, pelo restabelecimento de contato com a cena cultural europeia, força motriz de influência apreciada no Brasil. A imprensa local comemorou o feito, e assim foi publicada notícia na *Phoenix: Revista Ilustrada*:

Sr. Heuberger e a sua bela coleção desembarcaram no Rio a 02 de agosto d'este [ano]. Não foi tentativa improfícua esta, visto o grande interesse que despertou não somente entre os habitantes germânicos desta linda cidade, [mas também], sobretudo, no grande público brasileiro e numerosos críticos entusiasmados. Inaugurada a 13 de setembro, fechou-se esta exposição após um mês de duração e será transferida de aqui para o rico e adiantadíssimo estado de São Paulo (...) Heuberger, declarando seu entusiasmo pelo êxito alcançado aqui com ela, promete dizer, quando de retorno, em sua pátria, da educação e do intelecto da gente, assim como da beleza e elegância de sua cidade, tendo mesmo enviado, já, numerosos escritos para jornais da Alemanha sobre a exposição e seus resultados artísticos e comerciais. (...)

Chegou a prometer, à vista da acolhida (...), que retornaria, para o ano, com nova exposição. (EXPOSIÇÃO..., 1924)

FIGURA 1.
Foto da mostra de Theodor Heuberger no Rio de Janeiro em 1925, com a legenda “Exposição Allemã de Artes e Artes Aplicadas, atualmente no saguão da Associação dos Empregados no Commercio”.
Fonte: “Exposição Allemã de Artes e Artes Aplicadas”.
Phoenix: revista ilustrada, Rio de Janeiro, ano 1, n. 10-11, out./nov. 1924, pp. 16-17.



De fato, a exposição chegaria a São Paulo, tendo durado um mês e encerrada em 3 de janeiro de 1925. Heuberger voltaria à cidade no final deste mesmo ano, com nova exposição, que receberia destaque na imprensa. A maior parte dos comentários restringiu-se aos brinquedos de madeira articulados que Heuberger trouxera para vender na capital paulista em setembro de 1925. Devido ao sucesso, a exposição foi prorrogada por mais duas vezes até findar no mês de dezembro daquele

ano. Em novembro, a revista *Phoenix* publicou nova matéria elogiosa sobre os primeiros contatos de Heuberger com o Brasil:

Quando o sr. Heuberger inaugurou esta vez a exposição “arte aplicada da Baviera” na nossa cidade podia se ver bem o grande número de amigos que os artistas alemães ganharam aqui (...). Mencionamos repetidas vezes os diferentes expositores e queremos hoje falar dos trabalhos que talvez têm chamado mais que tudo a atenção dos visitantes e tem sido muito apreciado: são os animais e figuras “Zoo”, invenção do escultor Vielgemann de Munique. (...) Há o arqueiro, a dançarina egípcia, o corvo, o centauro, o elefante indiano e dos primeiros o grupo curioso de D. Quixote e Sancho Pança (...). Das combinações mais simples já podem nascer situações dramáticas cheias de realismo e expressão. (...) Alguns tipos especiais são as caricaturas de animais que parecem concentrar tudo que há de cômico (...). Podem se dar os parabéns ao sr. Heuberger (...). Mereceu o aplauso da crítica, tem o seu público próprio das altas-rodas das cidades principais e podia criar um mercado novo para artistas do seu país, ao mesmo tempo, aumentando a apreciação no Brasil de arte e arte aplicada alemã. (EXPOSIÇÃO..., 1925)



FIGURA 2.
Registro de brinquedos articulados apresentados na "Exposição Alemã de Arte e Artes Aplicadas", 1925. Fonte: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1925, não paginado.

É preciso salientar que, nessa exposição, a série de objetos decorativos trazida por Heuberger dividia espaço com as obras de arte. Nos anos posteriores, ele traria, até pelo menos 1928, tanto objetos decorativos (louças, vasos, tapeçarias, objetos variados etc.) como um conjunto daqueles brinquedos articulados de madeira, de leões a burricos e camelos, todos artigos principais de vendas².

No ano de 1926, Heuberger escreveu um artigo, publicado na revista *Phoenix*, em que se preocupa em apresentar ao público as tendências da arte, principalmente da pintura, da Alemanha da época. Remetendo à tradição de Max Liebermann³, Heuberger indicou o que, para ele e para alguns críticos, era "a volta da realidade" na pintura depois da busca pela subjetividade, pelo mundo interior, representado como tendência dominante na arte de vanguarda alemã. Ora, a nova tendência era justamente essa busca pela realidade objetiva, novamente. Assim ele descreve a *Neue Sachlichkeit*, pois:

Desenvolveu-se, na volta do século, entre os jovens artistas uma outra maneira de ver o mundo, não mais se contentavam com o mundo exterior. Queriam os aspectos do seu mundo interior. Atualmente está no meio de vivas discussões na Alemanha uma nova direção artística. Hartlaub o diretor da Academia de Belas artes de Mannheim, acaba de fazer uma exposição coletiva dos

trabalhos desses artistas que assim ficaram conhecidos dum grande público. Resume-se essa nova direção do dito agudo “a nova objetividade”. Sem estar prevenido, trata-se do objeto, do assunto do quadro, deixa-se falar ele mesmo. Nada ainda se pode julgar hoje a respeito da aceitação da nova tendência, tão pouco se ela vai exercer uma influência grande e fecunda. (HEUBERGER, 1926)

As palavras de Heuberger estão de acordo com as de Alfred Kuhn⁴ em análise sobre a gravura alemã em 1930. Em seu texto de apresentação da gravura alemã contemporânea, que participaria de exposição itinerante de livros e de artes gráficas alemãs na América do Sul, organizada por Heuberger, o professor Kuhn escreveria que o ambiente contemporâneo na Alemanha, depois das últimas manifestações do expressionismo e da nova objetividade, e que ele chamava de período pós-expressionista, seria marcado por um conjunto de iniciativas de artistas que trilhavam caminhos próprios, mas que na verdade estavam criando conjuntamente uma nova espiritualidade comum a toda Europa:

Se tivermos presente o que significou o expressionismo para os tempos agitados antes indicados, e pensarmos na arte pós-

expressionista com respeito aos dias futuros, reconheceremos que estes se apresentam mais claros, mais tranquilos, mais objetivos, mais frutíferos, com vistas mais amplas para que se possa verificar neles um espírito europeu em todos os seus sentidos. (KUHN, 1930, p. 5)

No que concerne às obras de arte, Heuberger, nesses anos iniciais de 1924 até 1928, privilegiou as gravuras expressionistas. Sua escolha nesse período, para além dos objetos decorativos e das reproduções de obras famosas, foi também investir na venda de gravuras em papel, talvez pela facilidade de transporte e pelo preço mais acessível. Já estabelecido no Rio de Janeiro, em 1928, iniciou o comércio de objetos de cerâmica, prata, cristal e bronze. Veja-se comentário do médico, pintor e escritor Hernani de Irajá, feito no jornal *A Pátria*, sobre exposição realizada novamente na Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, em 1927, cuja tônica eram os papéis (gravuras de tiragem e reproduções de obras famosas):

O Senhor Theodor Heuberger expõe mais uma vez (...) uma linda coleção de objetos e quadros onde a arte alemã se entremostra com seus caracteres fundamentais. (...) Entre os quadros da exposição destacam-se lindas águas-fortes,

xilografias, lineogravuras, das mais perfeitas das oficinas gráficas germânicas. Desenhos a nankin e à sépia, à pena ou pincel, alguns em originais outros em reproduções admiráveis (...). As litografias pelo último processo, as tricromias diretas, as policromias pelo couro ou linoleum, dão nos ali exemplares maravilhosos de luz, ar e verdade. Van Gogh, o colossal pintor holandês, o vanguardista intemerato do mais forte modernismo tem esplêndida reprodução de seu belo trabalho “[ilegível] Millet” de que dou uma pálida ideia em cliché. (...) No gênero monocromático, os ateliês gráficos da Alemanha realizam verdadeiros milagres. (...) A delicadeza dos meio-tons, antigamente tida como irreproduzível, todo o valor de claro-escuro dos originais, tem uma tradução impecável nos gravados (...). Quer em zincografias como em fotogravuras, sob várias dimensões de retículas, a impressão e o retoque conseguem o milagre da multiplicação de originais de valor. Não só na escola alemã, holandesa e eslava vão procurar originais os dirigentes das melhores casas editoriais de Berlim, Munique ou Luebeck [mas também] os grandes pintores franceses como Cézanne, Renoir, Degas, Manet (...) possuem na exposição atual espécimes interessantíssimas em cor ou a preto. Várias paisagens de Cézanne (...) foram reproduzidas com a máxima

felicidade e beleza original. Carlos Oswald o nosso melhor água-fortista é um dos contemplados na lista dos artistas escolhidos. Aliás é grande a coleção do sr. Heuberger e vários originais, o maior número, estão a disposição dos interessados em grandes álbuns de fácil manejo. (IRAJÁ, 1927)

No ano de 1929, ainda na linha de apresentação de objetos de caráter utilitário ou decorativos, Theodor Heuberger realizaria uma nova “Exposição de Arte Decorativa Alemã”. Foi justamente nessa mostra que Heuberger elaboraria uma expografia com painéis de juta e mostruários em vidro para a apresentação de objetos utilitários. O que se trazia aí era justamente uma forma nova de exibição desses objetos estéticos/utilitários que seguiam de perto orientações do *Deutscher Werkbund*⁵. Heuberger inauguraria uma nova apresentação expositiva que considerou o desenho de linhas puras para os mostruários de vidro, ao mesmo tempo que pinturas eram apresentadas junto a objetos decorativos, sem hierarquização entre artes maiores e menores.

FIGURA 3.
Expografia e mostruário de
objetos da “Exposição de Arte
Decorativa Alemã”, Rio de
Janeiro e São Paulo, 1929.
Fonte: Acervo da Fundação
Pro Arte/FESO.



FIGURA 4.
Expografia e mostruário de
objetos da “Exposição de Arte
Decorativa Alemã”, Rio de
Janeiro/São Paulo, 1929.
Fonte: Acervo da Fundação Pro
Arte/FESO.



As propostas do *Deutscher Werkbund* para a aproximação entre arte e indústria não surtiram, de fato, efeito imediato por aqui. Se Heuberger parecia estar sozinho na promoção da nova arte alemã, muitas iniciativas de assimilação da arquitetura ligada à Bauhaus ocorreram nos anos seguintes, tal como os edifícios públicos projetados por José Maria da Silva Neves⁶ em São Paulo. Tanto as iniciativas de Heuberger como as de Silva Neves abriram novos parâmetros para a arte e para a arquitetura moderna brasileira. O que estava posto era que as iniciativas tomadas na produção de arte, de novos objetos para o cotidiano, para as edificações e para o plano da cidade sintetizavam uma sensibilidade moderna e, sendo assim, uma maneira outra de relação com o mundo percebido.

Conforme atestam o estudo inaugural de Marcelo S. Masset Lacombe (2008) e o posterior de Arthur Valle (2011), elaborados a partir de escritos de Theodor Heuberger e de material documental do período⁷, a partir de 1929, as exposições foram responsáveis pela apresentação modernizante das obras de arte. De fato, algumas exposições de Heuberger tomaram uma virtual linha horizontal à altura média dos olhos como padrão perceptivo básico para a disposição dos quadros. Entretanto, ele recorreu ao esquema expográfico moderno da mesma forma que em outras ocasiões deixava a parede repleta de quadros, para venda, no velho esquema

das academias ainda vigente no Brasil. Certamente, era um compromisso tímido, mas com premissas modernas em voga na nova forma de enquadramento da fruição artística recém-inaugurada e seu modo particular de percepção.

Compromisso tímido, porém efetivo, posto que os temas da expografia no século XIX e início do século XX, no caso brasileiro, respaldam toda a diferenciação feita por Brian O’Doherty (2002) entre o olhar acadêmico e o olhar moderno constituído no cubo branco. Em que pese a dificuldade de se recuperar o impacto dessa nova concepção perceptiva no ambiente artístico local, é possível dizer que a “Exposição de Arte Decorativa Alemã” foi uma ruptura modernizante, acenando para uma matriz de vanguarda alemã com proposta internacionalista (VALLE, 2011).

Entre 1928 e 1933, Heuberger organizou várias exposições que seriam, por assim dizer, responsáveis não só por apresentar de fato uma nova expografia no Brasil, mas também por difundir ainda mais a vaga do expressionismo no país. Já no ano de 1928, ele organizou uma exposição de artistas consolidados no expressionismo alemão, com grupos formados em sua maioria no início do século, tais como *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*, *Der Sturm* e, além disso, como dito acima, marcou época com a apresentação de artistas ligados à *Neue Sachlichkeit* pela primeira vez no Brasil. Além desses artistas e

tendências, Heuberger também expôs aqui artistas construtivistas como Johannes Itten e Willi Baumeister.

A tônica do momento no Brasil incidia sobre os artistas cujas preocupações centravam-se na temática política e social, que se tornaram a predileção de quem visitou as exposições, realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Isso explica por que, nas exposições realizadas pelo galerista Heuberger, embora estivessem presentes artistas como Erich Heckel, Ernst Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, Lyonel Feininger, George Grosz, Oskar Kokoschka, Max Liebermann, Karl Schmidt-Rottluff, ocuparam lugar de destaque as obras da gravurista Käthe Kollwitz.

A primeira vez que a imprensa brasileira reportou notícia sobre Käthe Kollwitz foi em 25 de novembro de 1923, no jornal *O Paiz*, em seção dedicada ao meio operário, em que encontramos manifestação de Kollwitz, como parte do comitê central do Socorro Operário Internacional, em favor de ajuda a operários japoneses, vítimas de desastre natural que havia acometido aquele país. Depois disso, uma pequena biografia da artista foi publicada em edição dominical de jornal em 1926 e foi produzida nota de jornal, em 1927, para comentar a boa recepção da exposição de Kollwitz na União Soviética (KAETHE..., 1926)⁸. Conforme apontado, o interesse de fato pela gravurista alemã se deu depois de apresentação de sua

FIGURA 5.
Käthe Kollwitz, *A fome*, [192-].
Xilogravura, Reprodução no
catálogo de venda de obras
intitulado "Exposição de
Arte Alemã no Brasil", Rio de
Janeiro/São Paulo, 1928, não
paginado. Arquivo pessoal.



obra por Heuberger pela primeira vez no Brasil, no ano de 1928. A exposição foi intitulada “Exposição de Arte Alemã no Brasil” e, além de gravuras, continha pinturas, esculturas e objetos utilitários e decorativos. Foi apresentada durante os meses de junho e julho na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e depois nos meses de agosto e de setembro, com prorrogação até outubro, no Palácio das Arcadas, em São Paulo.

A princípio, o fato de obras de Käthe Kollwitz terem sido expostas em 1928 foi início de repercussão no cenário local. Essa repercussão veio logo em seguida, com os anos da Revolução de 1930 e o ambiente cada vez mais politizado das artes no Brasil. Veja-se, por exemplo, o comentário de Mário de Andrade no *Diário Nacional*, ainda em 1928, que levou em conta a pintura e a escultura, mas nada relevante disse sobre as artes gráficas e principalmente sobre Kollwitz:

Eu verifiquei outro dia que não se pode tomar a exposição, atualmente aberta na Casa das Arcadas, como representativa da arte alemã. Não só não apresenta todas as tendências contemporâneas da arte alemã, como não apresenta as figuras históricas pelo menos vivas, mas representativas da Alemanha artística. Apesar disso é incontestável que a exposição organizada

pelo Sr. Heuberger, é muito superior às congêneres, que com a mesma função comercial se realizam aqui. (...) Dentre os nomes que chamam atenção me valho de Klaus Richter, Pechstein, Jaekel, Klemm e Spiro⁹. (ANDRADE, 1928)

Geraldo Ferraz foi o primeiro crítico brasileiro a comentar mais propriamente as obras de Käthe Kollwitz e seu cunho social. A oportunidade deu-se na nova “Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas”, realizada por Heuberger em 1930 na livraria Edanee, situada à rua 24 de maio, número 2, próxima ao Teatro Municipal de São Paulo. A preocupação social na arte se tornou preferência de Ferraz. A crítica contra a opção da arte pela arte, verificada em parte da produção dos artistas alemães em exposição, também tinha sido alvo principal de Mário de Andrade. Ainda que não reforçasse o sentido combativo da mensagem artística, como fez Ferraz, ele não deixou de apontar o que mais lhe incomodava na exposição: uma preocupação excessivamente formalista em Lyonel Feininger. Depreende-se daí, levando em conta o posicionamento ideológico dos críticos, que Andrade parecia querer evitar excessos, enquanto Ferraz enfatizava a função social da arte.

Em 11 de setembro de 1930, Geraldo Ferraz escreveu no *Diário da Noite* sobre a exposição de gravuras na livraria Edanee:

Obrigo-me a escrever à margem da visita que fiz do recinto da exposição de artes gráficas minha impressão duradoura [de] dois nomes bons: Käthe Kollwitz e George Grosz. Este último o formidável estigmatizador de uma humanidade falsificada, artificializada e finalmente degradada às circunstâncias da vida de hoje, está representado em uns dez trabalhos admiráveis como desenho e como realização, mas principalmente como funções do ideal destruidor deste grande panfletário artístico. (...) já Käthe Kollwitz de que a exposição nos mostra uma parte da série “Guerra campestre” da qual o belo trabalho “afiando” é uma das coisas mais impressionantes que se pode ver entre tudo o que ali se acha exposto, contanto menos revolucionária, chega aos mesmos fins, pela demonstração incisiva do sofrimento grande que a massa do povo – os soldados, operários, as crianças, as mulheres – atravessam no estado presente das legislações e dos regimes. Sua litografia “as crianças da Alemanha com fome” é um desses trabalhos inolvidáveis pelo mundo de coisas que sugerem suas formas inacabadas e irreais. Fora estes dois, cujo contato evidente com a humanidade, suas misérias e apetites insatisfeitos, os levou até a altura em que se situam, os outros mestres da gravura alemã aqui

apresentados dizem mais, muito mais, de si mesmos, de suas lutas íntimas, de suas pesquisas para soluções individuais, conflitos próprios, parnasianos... Desprezada a função renovadora que podem ter pela coragem artística, com que atuam, pouca coisa mais se poderá salvar deles senão o tal “prazer estético” que eu não compreendo e não quero saber de compreender. (FERRAZ, 1930)



FIGURA 6.
Interior da livraria Edanee durante a “Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas”, São Paulo, 1930.
Fonte: Acervo da Fundação Pro Arte/FESO.

FIGURA 7.
Interior da livraria Edanee
durante a “Exposição Alemã de
Livros e Artes Gráficas”,
São Paulo, 1930.
Fonte: Acervo da Fundação Pro
Arte/FESO.



Poucos anos depois, em acordo entre Flávio de Carvalho e Theodor Heuberger, isto é, entre o Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM) e a Pró-Arte do Rio de Janeiro, realizou-se nova exposição de Kollwitz no Brasil. Agora, tratava-se de exposição individual. Primeiro, a obra da gravurista alemã foi exibida na Galeria Heuberger, fundada em 1936, e, logo depois, no Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo. A série de gravuras fora intitulada “A Guerra” e continha 84 obras. Carvalho e Heuberger tinham se aproximado nos anos

iniciais da década de 1930 e compartilhavam planos mais ambiciosos depois do sucesso da exposição de Kollwitz. Ambos pensaram em realizar esforços comuns de divulgação da arte moderna no Brasil. Para isso, se lançaram à tentativa de editar revista de artes comum às associações, de organizar uma agenda comum de exposições, tanto individuais como coletivas, além de conferências e palestras, entre outras atividades.

A exposição individual de Käthe Kollwitz realizou-se no Clube de Artistas Modernos entre os dias 1 e 20 de junho de 1933. Já em seguida, no dia 16 de junho do mesmo ano, Mário Pedrosa – a convite de Heuberger – proferiu sua palestra sob título “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”, posteriormente publicada no jornal antifascista *O Homem Livre*. Tratava-se de acentuar o caráter proletário da arte de Kollwitz, que, embora não fosse ela mesma uma artista de origem humilde, vinda de família do ramo da construção civil¹⁰, assumia posição favoravelmente proletária na luta de classes da sociedade capitalista. Tratava-se de arte para agitação e propaganda da revolução comunista. Se essa arte seria transitória ou não, o que importava para Pedrosa era enfatizar, na obra de Kollwitz, que a constituição do seu lugar de classe encerrava-se na revolução da sociedade, com sua transformação radical para o estabelecimento de um plano mais elevado de manifestação da vida.

A exposição de Käthe Kollwitz e a conferência de Mário Pedrosa são evidências do momento que se vivia no Brasil. Embora muito se fale da polarização ideológica entre, por um lado, comunismo e, por outro, integralismo, a tendência que já se consolidava no Estado brasileiro, desde o início do século XX até os anos de 1930 e daí por diante, foi de intensificação da repressão aos movimentos operários, que se tornavam novos protagonistas da história. O maior impedimento para a constituição de um movimento trabalhista no país era já reflexo das ações do próprio Estado brasileiro, dominado por poderes regionais ligados à terra e a relações de tradicionais de mando, que fizeram da dinâmica da modernização conservadora a atualização das condições de vida com permanência da dominação sempre arcaica.

Em momento de acirramento da luta política, o governo provisório de Getúlio Vargas iniciava processo de perseguição ideológica de movimentos operários e de fechamento de sindicatos, com todas as consequências que isso tinha para a união de forças conservadoras locais, incluindo a subordinação às determinações políticas internacionais ligadas ao fascismo que se espalhava pela Europa. De fato, a atuação do Estado brasileiro no período do governo provisório e no estabelecimento do Estado Novo foi marcada pela continuidade da política de criminalização das reivindicações sociais ou intensificação de crimes contra operários e camponeses. Basta



FIGURA 8.
Artista desconhecido,
*Stalinistas! Ampliem a frente
dos trabalhadores*, c. 1930.
Litografia, 39,5 x 28 cm. Fonte:
Acervo Brown University
Library¹³.

verificar hoje os prontuários do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP), no início dos anos 1930, para se ter uma ideia de como muitos dos artistas e intelectuais de vanguarda que se reuniam, por exemplo, no Clube de Artistas Modernos, foram fichados e descritos como subversivos e comunistas.

Vários episódios ocorridos no CAM ilustram bem a relação difícil entre arte de vanguarda e o ambiente conservador local. Entre eles, pode-se destacar o comentário de Francisco de Sá no jornal *A Platéia* de 16 de novembro de 1933, quando, ao comentar a *Experiência*, número 01, de Flávio de Carvalho, diz que:

o Teatro da Experiencia que ontem se inaugurou é um caso de polícia. Foi essa a impressão que tive, assistindo àquilo a que denominaram Bailado do Deus Morto e que outra coisa não é senão, uma autentica “macumba”, apenas com o agravante de que não tem o menor respeito pela religião, pela família ou pela moral! Aquilo poderá ser muito interessante para os “artistas modernos”, porém o que não resta dúvida é que se atenta contra a moral. (SÁ *apud* MARI, 2006, p. 69)

Como é possível notar, no início dos anos de 1930, as experiências número 1 e 2 de Flávio de Carvalho causaram escândalo



FIGURA 9.
Tarsila do Amaral, *Operários*,
1933. Óleo sobre tela,
150 x 205 cm. Governo do
Estado de São Paulo, Palácio
Boa Vista, São Paulo.

na cidade de São Paulo; isso também se pode dizer das atividades no Clube dos Artistas Modernos, com suas conferências sobre a União Soviética, as exposições de cartazes russos e a própria exposição individual de Käthe Kollwitz. Naquele momento, a arte moderna era considerada atividade subversiva e, por isso, combatida, e seus autores, perseguidos. Artistas, intelectuais, suas associações e clubes receberam descrições detalhadas de investigadores que trabalhavam no DEOPS-SP. Veiculava-se na época, entre as alas políticas de extrema-direita e entre as polícias políticas brasileiras, ideia cara dos ideólogos nazismo, tais como Alfred Rosenberg, de que artistas e intelectuais modernos faziam parte de um movimento internacional identificado como bolchevismo cultural¹¹.

Antes mesmo de qualquer ligação com o fascismo, o Estado brasileiro já convertera, desde o princípio de 1930, parte de seu aparelho institucional em instrumento de combate de ameaças ao sistema capitalista e já estabelecera um governo de exceção. Se as coisas só piorariam nos anos posteriores com o estabelecimento do Estado Novo e a repressão brutal às iniciativas de mudança na sociedade brasileira, a rechaçarem com antipatia a arte moderna e seus produtores, o que se diria da difusão de ideais socialistas? Em últimos termos, a arte de vanguarda e a política de vanguarda ficaram na mira dos aparelhos repressivos de Estado.

Forte (2008) sintetiza isso na apresentação que faz a um prontuário do DEOPS com comentário de agente secreto operando para o Estado, no período varguista, com intuítos precisos de espionar as atividades de intelectuais e artistas modernos no Brasil, muitos dos quais foram posteriormente processados em Tribunal de Segurança Nacional. Caso emblemático de espionagem foi a atuação do investigador de polícia de codinome Guarany no CAM, que, com tom moralista e em defesa da conservação da propriedade dos ricos, da família e sua herança e da igreja católica, relata da seguinte maneira a conferência de Tarsila do Amaral em prontuário:

incontestavelmente a senhora Tarsila do Amaral é a maior e mais arrojada comunista dentre todas as comunistas nacionais. É a maior porque impressiona e quase converte todos que ouvem. (...) procura [os arrabaldes e se] serve de salões nobres, onde sem rodeios, ensina teórica e praticamente a doutrina vermelha¹². (FORTE, 2008, p. 140)

Segundo Alzira Lobo de Arruda Campos (1997), o governo de Getúlio Vargas criou leis discriminatórias contra estrangeiros. Se a frente única antifascista, em 1934, tinha agregado, nas mesmas fileiras, anarquistas, comunistas stalinistas e trotskistas, coisa impensável

em outros contextos internacionais, após o levante comunista em 1935, o horror à revolução proletária gerou perseguição implacável a pessoas classificadas como subversivas, fossem elas nacionais ou, principalmente, estrangeiras. Qualificados de extremistas, centenas de imigrantes foram expatriados pelo Estado policalesco de Vargas. As expulsões visavam conter a disseminação da ameaça do comunismo em solo brasileiro:

O drama pessoal dos estrangeiros expulsos dominou corações e mentes das esquerdas nacionais, nos anos de 1930. O caso de Genny Gleiser tornou-se emblemático, pois conseguiu mais do que outros, polarizar a discussão sobre os limites da intervenção do estado para assegurar uma pretendida ordem social. A menina romena de 17 anos, que aprendia tupi-guarani no Instituto Abatayguara, foi transformada pela repressão numa terrível agitadora, estranha à classe estudantil, mas infiltrada na juventude das escolas e das fábricas (sic) “onde fácil se torna a propaganda, graças às promessas de amor livre e de uma utópica distribuição de fortunas”. (CAMPOS, 1997, p. 231)

A década de 1930 foi marcada não só pela polarização política entre fascismo e comunismo, mas também pelo terrorismo de estado

produzido pelo governo Vargas. Muitos acreditavam que a arte deveria ser instrumentalizada para a realização de propostas políticas. No Rio de Janeiro, as coisas não foram diferentes, basta lembrar do atentado à exposição de Alberto da Veiga Guignard na Escola de Belas Artes, realizado por um grupo de integralistas no ano de 1934.

De princípios de 1930 até 1937, o ano de Guernica, muitas situações nefandas ocorreram no mundo. Em 1936 e 1937, no caso brasileiro, houve aproximação diplomática entre o Brasil e a Alemanha; por coincidência ou não, nesse momento, foi vetado o estudo realizado por Ernesto De Fiori¹⁴ para encomenda de escultura temática sobre o homem brasileiro, feita por Gustavo Capanema para o Ministério da Educação e Saúde, a fim de substituir a escultura de homem negro projetada por Celso Antônio. Mais adiante, em homenagem à juventude varguista, que se orientava por princípios predominantemente fascistas, o ministro encontraria acomodação com os modernistas Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade na escolha do jovem artista Bruno Giorgi; em que pese sua trajetória antifascista, mais valia pela escultura de molde moderno classicizante com referência em Maillol, escultor que já muito tardiamente em sua carreira apoiou o nazismo.

Theodor Heuberger também viria a ser investigado por relação de aproximação com o nazismo, principalmente a partir de 1942,

quando foi escrito um relatório sobre ele no DEOPS-SP¹⁵. Antes disso, no início da década de 1930, Heuberger foi responsável pela criação de revistas de divulgação da arte e da cultura. Tratava-se da revista *Cultura Artística* e da revista *Intercâmbio*, além da revista *Base*, editada pelo arquiteto berlinense e comunista Alexander Altberg. Embora fizesse parte de um desejo antigo de Heuberger, *Intercâmbio* foi fundada apenas em 1935, e seu empenho dava-se no incremento das trocas culturais entre Brasil e Alemanha. A publicação foi veiculada de 1935 a 1941, quando foi proibida pelo Estado Novo na campanha de massificação da língua portuguesa.

O primeiro número de *Intercâmbio* apresentava as contribuições possíveis de trocas artísticas, educacionais e científicas⁷:

“Mais uma revista?’ – não são nome, explicação e justificativa suficientes? Dois verdadeiramente grandes países só podem ganhar quando tratam de se conhecer cada vez melhor e intensificam seu “intercâmbio” em diferentes campos das ciências, das belas artes, das ações para o bem-estar das pessoas, para o progresso tecnológico, para a exaltação do intelecto” [e diz Ricarda Musser:] São estas as palavras escolhidas pelos editores em junho de 1935 para abrir a primeira edição da nova revista bilíngue que pretendia se tornar uma ponte entre o

Brasil e a Alemanha, entre brasileiros e alemães¹⁶. (MUSSER, 2005, p. 119, tradução minha)

Diferente das outras duas revistas, cuja ênfase estava na atividade artística, a revista *Intercâmbio* inicia com proposta de mediação cultural ampla, o que significava difusão não somente da cultura e das artes, mas também de outras áreas de saber e conhecimento científico. Além de temas ligados às ciências farmacêuticas, medicina e engenharia, a revista tratava de temas gerais, tais como tradições de Natal, artesanato, do estabelecimento de jardins de infância segundo princípios de Friedrich Fröbel até o impacto do tratado de Versalhes na Alemanha. Por se tratar de uma iniciativa que envolveu a Pró-Arte, o Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura, ambas instituições brasileiras, e a Deutsche Akademie de Munique, as contribuições para a revista não somente eram escritas nas duas línguas, mas também eram contribuições tecidas aqui e na Alemanha. Pela via brasileira, foram publicados na *Intercâmbio* uma série de poemas de Mário de Andrade e de Ronald de Carvalho, novelas de Afrânio Peixoto, músicas de Frutuoso Vianna, de Villa-Lobos e o *Guarany*, de Carlos Gomes. Pela via alemã, havia também espaço certo na revista para a difusão da cultura, música e ciência germânicas, além da veiculação da ideologia e das doutrinas do Nacional-Socialismo.



FIGURA 10.
Capa da revista *Intercâmbio*,
ano II, números 4 a 6, 1936.
Diretora responsável:
Amélia de Rezende Martins.
Redator: Theodor Heuberger.
Fonte: Arquivo Pessoal.

A efetivação do conceito de “conformação forçada”¹⁷ (*Gleichschaltung*) da vida administrada e culturalmente estabelecida na Alemanha ocorreu a partir do *putsch*¹⁸ nazista, na primavera de 1933, e se espalhou por todas as partes do mundo, dos lugares mais próximos aos mais distantes da Alemanha, como o caso, entre outros, do Brasil. O que ocorreu nos anos seguintes, principalmente de 1933 até 1937, foi uma série de ações direcionadas para aproximação cultural entre Brasil e Alemanha, que teve na Pró-Arte um lugar privilegiado, com a oferta de cursos de língua alemã, exposições de artistas brasileiros na Alemanha e de artistas alemães no Brasil; realização de concertos etc.

No primeiro ano de publicação da *Intercâmbio*, Heuberger deu o tom para a revista: o incentivo à arte moderna. O galerista alemão tinha formação ligada à arte moderna alemã e foi responsável, como vimos, tanto pela difusão do expressionismo alemão como do desenho industrial moderno de matrizes vinculadas ao *Deutscher Werkbund* e à Bauhaus. Já no segundo ano da revista, as coisas tinham mudado completamente, e passava a vigorar na Alemanha a definição da arte moderna como arte degenerada. Entre os anos de 1936 e 1937, a revista *Intercâmbio* muda de trajetória, até então impregnada pelo debate sobre arte moderna, e assume posição mais atenta à valorização do passado da língua e da cultura germânicas, o que significava dizer que o interesse se revelava agora no culto à obra de Wagner na música, no

interesse pelos filósofos alemães e, principalmente, por Goethe na literatura. A revista foi radicalmente modificada, dilacerada pelos conflitos promovidos com a mudança política na Alemanha nazista.

Em 1936, Theodor Heuberger se afastou da direção da revista *Intercâmbio*, ainda que discretamente continuasse atuando em favor de seu projeto inicial de aproximação artística e cultural entre Brasil e Alemanha. De modo geral, Heuberger imprimira à revista sua visão em consonância com as manifestações da arte moderna e com sua atividade como galerista. No entanto, foi diretor responsável pela revista por breve período, pois seria substituído por um grupo de alemães mais afinados com a política germânica do período nazista. *Intercâmbio* foi, assim, responsável por veicular arte brasileira e alemã do período em expressões ligadas ao expressionismo, ao retorno à ordem nas artes visuais e à pintura realista, com descrição de tipos brasileiros nas referências dos parâmetros criados pela noção de brasilidade, cara aos anos 1930.

A sede carioca da Galeria Heuberger, na Avenida Rio Branco, número 134, contava com um espaço ocupado pelo escritório da revista *Intercâmbio*, um local para curso de língua alemã e um pequeno bar, onde se reunia a intelectualidade e o mundo artístico do Rio de Janeiro. Tanto isso é verdade que, embora Ricarda Musser, pesquisadora do Instituto Ibero-Americano de Berlim, enfatize a postura chauvinista

de Heuberger quando trata de opiniões emitidas na *Intercâmbio* sobre a música de Wagner e sua recepção no Brasil, é evidente que a revista, de 1935 até 1938, apresentava em suas páginas várias manifestações da arte brasileira moderna, e não apenas a produção da cultura do passado germânico com o sentido de glorificá-la e em demonstração de subserviência o cultural do Brasil para com a Alemanha. Por um breve período, nazismo e arte moderna coexistiram em certo sentido, até o momento da condenação da arte moderna como arte degenerada, que ocorreu com a exposição “*Entartete Kunst*”, em 1935.

Conforme diz Ricarda Musser:

Indubitavelmente, a revista abraçou uma ampla gama de tópicos científicos da Alemanha e do Brasil. Aparentemente, entre 1935 e 1941, esportes eram considerados um tema marginalmente pertencente à cultura e inapropriado para uma troca cultural, ainda que as Olimpíadas de 1936 em Berlim tivessem sido uma boa ocasião para isso. (...) A revista não se dissociou de uma política cultural alemã dos anos de 1930 e 1940; isto estava de acordo com o fato que nem a arte banida na Alemanha como degenerada nem as criações culturais dos judeus alemães foram incluídas. Aparentemente os editores não eram críticos – ou eram simpatizantes – da política alemã

em geral, que estava frequentemente espelhada na escolha irrefletida de palavras. (...) As aquisições culturais de povos indígenas e afro-descendentes foram quase completamente ignoradas. (MUSSER, 2005, p. 134, tradução minha)

A análise de Musser desconsidera a atuação discreta, mas essencial, de Heuberger na escolha de artistas que vão ter suas obras apresentadas na revista durante os anos iniciais, de 1935 até 1939, cuja tônica era justamente a afirmação de aspectos fundamentais ou da brasilidade na arte moderna ou da referência às vanguardas europeias de matriz francesa e germânica, ambas condenadas pelos nazistas. À parte o chauvinismo identificado por Musser nas atitudes de Heuberger com relação à música alemã, que evidentemente comprometeu pelo menos uma fase de sua vida, sua submissão política ao nazismo, com a filiação ou não ao partido nazista, ainda é tema que está em aberto e necessita de pesquisa mais aprofundada¹⁹. De fato, a posição da linha editorial da *Intercâmbio* esteve dividida entre duas pressões distintas e igualmente constrangedoras. Por um lado, com o nacional-socialismo, a posição contra os valores estéticos modernistas tornou-se dominante, principalmente depois de 1937; por outro, antes disso, o mote de nacionalização xenófobo do governo Vargas criou referenciais para a construção de um projeto ultraconservador de identidade nacional brasileira.



FIGURA 11.
Página da revista *Intercâmbio*
com imagem do Pavilhão
Alemão na Exposição
Internacional de Paris, 1937.
Fonte: Arquivo pessoal.

Ainda que houvesse pressão da embaixada alemã para a censura de publicação de obras e artistas referenciados pelo modernismo, a revista *Intercâmbio*, que publicara poemas de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade até 1936, não deixou de publicar, nos anos seguintes de 1937 e de 1938, material sobre exposições organizadas em colaborações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, onde figuravam entre os artistas brasileiros Alberto da Veiga Guignard, representante do nacionalismo lírico, nas palavras de Lourival Gomes Machado²⁰ e, nos anos de 1930, os trabalhos de nacionalismo patriótico, como Candido Portinari. É particularmente interessante notar que, no ano de 1938, quando a revista anuncia o intercâmbio entre artistas alemães e brasileiros em ação conjunta de governos, saem publicadas no periódico as obras de Guignard com motivos abertos à flora brasileira e, imediatamente após a matéria de divulgação da pintura modernista brasileira, de filiação expressionista, reporta-se em suas páginas o encontro entre Hitler e Mussolini e os prêmios obtidos pelo Pavilhão Alemão na Feira Mundial de Paris.

A tônica geral das obras de arte na revista *Intercâmbio* obedeceu, até o ano de 1939, a dois aspectos muito visíveis: a descrição do homem e a da paisagem. Se, pelo lado alemão, a paisagem se insere dentro do registro da identificação e do conhecimento quase científico, as

pinturas de Guignard mostradas na revista que trazem a paisagem brasileira podem ser identificadas no registro do nacionalismo lírico; a estas se acrescentariam as pinturas de Georgina de Albuquerque sobre tipos brasileiros, também apresentadas na publicação. Os interesses nacionalistas tomaram as páginas de *Intercâmbio*, que já não conseguia manter comodamente espaços para distintas produções simbólicas e ideológicas. O projeto de nacionalização do governo Vargas promoveria a difusão do idioma português como base de educação nacional, ao passo que proibia as escolas em outros idiomas (CERCHIARO, 2016). Além disso, foram vetadas as publicações em línguas estrangeiras e todas as atividades sociais que, de acordo com a política vigente, pudessem ser ameaça à cultura nacional. O lema era, acima de tudo, combater a desnacionalização da cultura. Não por acaso, entre os anos de 1941 e 1942, em face das pressões para que Vargas rompesse sua aproximação com a Alemanha nazista, a Pró-Arte foi acusada, em artigo do *Diário de Notícias*, de ser uma célula nazista em solo brasileiro que promovia a desnacionalização cultural.

Em seu número especial de 1937, sobre a aproximação cultural entre Brasil e Alemanha, a revista *Intercâmbio* trazia matéria em alemão assinada por autores brasileiros, como Celso Kelly, Lucílio Albuquerque, Jordão de Oliveira e Amélia de Rezende Martins, exortando os alemães ao conhecimento da arte brasileira:

Embaixada de artistas brasileiros para o dia da arte alemã. Artista brasileiro, representado pelo diretor da Academia Nacional de Artes; o presidente da Associação dos Artistas Brasileiros; a Sociedade Brasileira de Belas Artes e a Associação Pró-Arte cumprimentam o artista alemão e parabenizam pela abertura da casa de arte alemã. Este templo da arte alemã pode servir como um incentivo para todo o mundo e quer ser o mesmo lembrete sempre visível de que um povo sem arte é impensável. Nós, artistas brasileiros, que sempre tivemos o prazer de trabalhar em estreita colaboração com artesãos alemães, provamos, ao recebermos exposições anteriores, o quanto estamos felizes em oferecer-lhes hospitalidade em nosso país. Que o dia já não esteja longe, quando os artistas alemães, e com eles o povo alemão, por meio de um espetáculo de arte, possam aspirar e querer saber sobre o nosso empreendimento artístico. (KELLY et al., 1937, p. 177)

A Pró-Arte nasceu fortemente identificada com as tendências estéticas modernistas, que então procuravam se afirmar no cenário cultural brasileiro. É o que se pode notar, por exemplo, no perfil inicialmente assumido pela revista *Intercâmbio*, em cujas páginas

eram reproduzidas obras de arte de caráter modernista e publicados textos de escritores brasileiros envolvidos com os esforços de renovação da literatura nacional, como os já citados Drummond, Bandeira e Mário de Andrade, e que eram traduzidos para o alemão. A revista publicou artistas alemães modernos como Leo Putz – artista comunista assassinado pelos nazistas na região do Tirol –, Friedrich Maron, além de Alberto da Veiga Guignard e Manoel Pastana, entre outros brasileiros. Como a revista recebia, porém, apoio financeiro da embaixada alemã no Brasil e, em face da ascensão e consolidação do nazismo na Alemanha, começaram a surgir pressões para que ela se distanciasse dos valores estéticos modernistas.

Destarte, no decorrer da década de 1930, a Pró-Arte e sua revista *Intercâmbio* tiveram que se equilibrar entre a posição inicial da publicação de identificação estética com o modernismo e os compromissos assumidos com as agências oficiais do governo alemão, que garantiam a sua viabilidade econômica. Estes últimos se mostrariam mais fortes e, com o avançar daquela década, tornaram-se cada vez mais frequentes nas páginas da revista as matérias de exaltação do regime nazista. Em 1942, fecha o cerco ao nazismo no Brasil, e a precipitação dos acontecimentos leva ao encerramento da publicação e da Pró-Arte. Naturalizado brasileiro, nesse momento Heuberger continuaria a atuar no Brasil.

NOTAS

- 1.** Para mais informações sobre o tema das diretrizes educacionais e estéticas da Escola Nacional de Belas Artes, cf. Zilio (1985).
- 2.** Suas atitudes precisam ser destacadas aqui: a) a equivalência simbólica entre objetos ditos de arte maior e objetos de arte menor; e b) o tratamento da arte necessariamente como objeto de mercado.
- 3.** Max Liebermann foi pintor e gravurista, residente em Berlim, responsável pela difusão do Impressionismo na Alemanha
- 4.** Alfred Kuhn foi pintor ligado ao Impressionismo e à Nova Figuração nascida em Berlim.
- 5.** Quando Theodor Heuberger trouxe para o Brasil sua experiência com o *Deutscher Werkbund*, estava acenando para o que era uma das últimas palavras em termos de arte contemporânea na Alemanha. O *Deutscher Werkbund*, iniciativa do governo germânico, foi criado em 5 de outubro de 1907 na cidade de Munique. O Escritório Alemão pretendia superar os impasses gerados pelo artesanato na era industrial. Ele foi uma resposta dinâmica ao desenvolvimento industrial vertiginoso presenciado na Alemanha na virada do século XIX para o XX e tentava aproximar a arte e a indústria. A exemplo de outras tantas vanguardas, o *Deutscher Werkbund* promoveu uma ideia nova de arte e foi a base para a consolidação das experiências artísticas e técnicas da Bauhaus (1919) e para o Instituto Alemão de Normalização (1917). Vários contribuíram para o surgimento do *Deutscher Werkbund*, entre eles, Hermann Muthesius e Peter Behrens, que aceitaram o desafio de dar forma a todas as expressões materiais da vida moderna, dos objetos de consumo mais banais à forma arquitetônica e ao próprio desenho da cidade moderna. Trabalharam no escritório de Behrens: Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius. Cf. Campbell (2016, pp. 9-12).
- 6.** José Maria da Silva Neves (1896-1978) foi engenheiro-arquiteto e aquarelista residente em São Paulo, responsável pela construção de várias escolas públicas na capital e no interior do Estado de São Paulo. Muitos desses edifícios são transposições para o Brasil de edifícios arquitetônicos de Max Taut.

7. Trata-se de material documental sobre exposições realizadas pela Pró-Arte, reunido pelo próprio Theodor Heuberger, que se encontram hoje no acervo do Centro Universitário Serra dos Órgãos (FESO).

8. Cf. também: GRANDE êxito de uma exposição de pintura (1927).

9. Cf. ANDRADE (1976, pp. 253-255).

10. Cf.: DE SIMONE (2004).

11. Cf. RICHARD (1999).

12. Muitos foram os comentários de espionagem que aproximavam arte de vanguarda e política comunista. Em geral, os documentos de agentes do DEOPS relatavam as atividades dos suspeitos e terminavam com invectivas de que era imprescindível combater indiscriminadamente os defensores da arte de vanguarda e os militantes da política de vanguarda. Eis o que o investigador de polícia, confundindo Käthe Kollwitz com personalidade viva que transitava no CAM e, por suposto, referindo-se também a Geraldo Ferraz, escrevia no relatório de investigação: “os mais árduos frequentadores deste Clube, que não tem nada com a arte é simplesmente a célula do partido comunista em São Paulo, são a pintora alemã Kollwitz, Sr. J. Ferraz e o médico sírio Dr. Abdo Jazara Snege (...). Houve ontem, no salão do CAM a mais moderna das propagandas comunistas. Os meios empregados pelas artistas são silenciosos, sutis e não inspiram curiosidades, mas quem entra lá sai pensativo. Suas paredes são decoradas por cartazes emblemáticos, mostram efeitos do Plano Quinquenal, como vivem os comunistas na Rússia e outras demonstrações que incitam outros povos a imitarem aquele país”. (FORTE, 2008, p. 142).

13. Disponível em: https://library.brown.edu/cds/Views_and_Reviews/medium_lists/posters.html. Acesso em: 25 mar. 2019.

14. Hoje, a obra de Ernesto de Fiori pertence à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

15. Trata-se de relatório investigativo feito pela polícia de São Paulo para averiguar relação de Heuberger com o nazismo. O relatório termina por concluir que Heuberger era antinazista. Cf. DEOPS-SP ([193-?]b).

16. No original: *“Yet another magazine?” – are not name, explanation and justification enough? Two really great countries can only win when they get to know each other better and better, and they intensify their ‘exchange’ in different fields of the sciences, the fine arts, the measures for the welfare of the people, the technological progress, the exaltation of the intellect.” These are the words chosen by the editors in June 1935 to open the first issue of the new bilingual magazine that was intended to become a bridge between Brazil and Germany, between Brazilians and Germans*” (MUSSEY, 2005, p. 119).

17. Para uma explicação mais pormenorizada do conceito de *Gleichschaltung*, cf.: Arendt (2005, p. 169 e seguintes).

18. Sobre a instauração do estado de exceção na Alemanha depois do incêndio do Reichstag e o golpe na frágil democracia alemã, cf. Lüpke-Schwarz (2019).

19. Recentemente, foi realizado estudo que comprova ligação de Theodor Heuberger com o Nazismo. Para mais detalhes, consultar capítulo “O Putsch sobre a Pró-Arte” em tese de doutoramento de Liszt Vianna Neto (2020), defendida na Faculdade de Humanidades da Universidade de Leiden, nos Países Baixos. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1887/87414>. Acesso em: 31 mar. 2021.

20. Cf. ZÍLIO (1982).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Arte alemã. **Diário Nacional**, São Paulo, 9 out. 1928.

ANDRADE, Mário de. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ARENDT, Isabel Cristina. **Representações de germanidade, escola e professor no Allgemeine Lehrerzeitung für Rio Grande do Sul**. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2005.

CAMPBELL, Joan. **The German Werkbund: Politics of Reform in Applied Art**. Princeton: Princeton University Press, 2016.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Estrangeiros e ordem social: São Paulo (1926-1945). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 17, n. 33, pp. 201-237, 1997.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; STRAUSS, Dieter (org.) **Brasil, um refúgio nos trópicos: a trajetória dos refugiados do nazi-fascismo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CARVALHO, Flávio de. Recordação do clube dos artistas modernos. **Revista Anual do Salão de Maio**, São Paulo, n. 1, 1939.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo**. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CURIOSÍSSIMA a exposição de brinquedos e artes gráficas alemãs. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 12 dez. 1925.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL DE SÃO PAULO – DEOPS-SP. [**Prontuário de Tarsila do Amaral, número 1680**]. São Paulo: Deops-SP, [193-?]a.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL DE SÃO PAULO – DEOPS-SP. [Prontuário de Theodor Heuberger, número 31412]. São Paulo: Deops-SP, [193-?]b.

DE SIMONE, Eliana de Sá Porto. **Käthe Kollwitz**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

EXPOSIÇÃO Alemã de Artes e Artes Aplicadas. **Phoenix: revista ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 10-11, pp. 16-17, 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/278610/369>. Acesso em: 8 abr. 2021.

EXPOSIÇÃO de Artes Aplicadas da Baviera na Associação dos empregados no Comércio. **Phoenix: revista ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 23, p. 39, 1925. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/278610/911>. Acesso em: 8 abr. 2021.

FERRAZ, Geraldo. Dois nomes significativos na exposição de arte alemã. **Diário da Noite**, São Paulo, 11 set. 1930.

FORTE, Graziela Naclério. **CAM e SPAM**: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOMES, Angela Maria de Castro. **Velhos militantes**: depoimentos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

GRANDE êxito de uma exposição de pintura. **Correio Paulistano**, São Paulo, 17 dez. 1927, p. 12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/28694. Acesso em: 19 mar. 2019.

HEUBERGER, Theodor. A pintura alemã de hoje. **Phoenix: revista ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 25, p. 12, 1926. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/278610/996>. Acesso em: 17 mar. 2019.

IRAJÁ, Hernani de. Exposição de arte alemã. **A Pátria**, Rio de Janeiro, 20 maio 1927. In CENTRO UNIVERSITÁRIO SERRA DOS ÓRGÃOS. Fundação Pró-Arte Theodor Heuberger. **Arquivo Theodor Heuberger**. Teresópolis, 1997. Não paginado.

KAETHE Kollwitz: a mágica do lápis. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1926, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116408/411>. Acesso em: 13 jan. 2020.

KELLY, Celso et al. Botschaft der brasilianischen Künstler zum tag der deutschen kunst. **Intercâmbio**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 7-9, 1937, p. 177.

KUHN, Alfred. A gravura alemã contemporânea. In HEUBERGER, Theodor. (org.). **Deutsche Buch- und Grahikaustellung Südamerika**. Leipzig: VDVB, 1930. pp. 5-13.

LACOMBE, Marcelo Santos Masset. Modernismo e nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, Araraquara, v. 34, pp. 149-171, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/2240>. Acesso em: 13 maio 2019.

LÜPKE-SCHWARZ, Marc von. 1933: Incêndio no Reichstag era um duro golpe na democracia alemã. **Deutsche Welle**, Bonn, 27 fev. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1933-inc%C3%A0udio-no-reichstag-era-um-duro-golpe-na-democracia-alem%C3%A3/a-16629973>. Acesso em: 9 mar. 2021.

MARI, Marcelo. A emergência da temática social no Clube dos Artistas Modernos. In GONÇALVES, Anderson; PINTO, Débora Morato; MOUTINHO, Luiz Damon Santos (org.). **Questões de filosofia contemporânea**. São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. pp. 235-246.

MUSSER, Ricarda. German-Brazilian Cultural Exchange in the Times of the Dictatorship: The Cultural Magazine Intercâmbio. In FINGER, Anke; KATHÖFER, Gabi; LARKOSH, Christopher (ed.). **KulturConfusão: on German-Brazilian interculturalities**. Berlin: De Gruyter, 2015. pp. 119-136.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RICHARD, Lionel. **Le Nazisme et la Culture**. Bruxelas: Éditions Complexe, 1999.

VALLE, Arthur. Instalação nas Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1a. República. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/egba_instalacao.htm. Acesso em: 25 jul. 2019.

VIANNA NETO, Liszt. **Modernismo eclipsado**: arte e arquitetura alemã no Rio de Janeiro da era Vargas (1930-1945). Tese (Doutorado em História) – Universidade de Leiden, Leiden, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1887/87414>. Acesso em: 31 mar. 2021.

ZÍLIO, Carlos (org.). **A Modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982.

ZILIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes da UFRJ. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Rio de Janeiro, v. 66, n. 153, pp. 25-32, 1985.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ABRAMO, Fúlvio. **A revoada dos galinhas verdes**. São Paulo: Veneta, 2014.

ADAM, Peter. **Art of the Third Reich**. New York: Harry N. Abrams, 1992.

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

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. **História**, São Paulo, v. 22, n. 1, 2003, pp. 11-57.

FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, São Paulo, v. 13, n. 1, 2005, pp. 99-132.

PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

VIEIRA NETO, Paulo; BRANDÃO, Rodrigo (org.). **Questões de filosofia contemporânea**. São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. .

WOOD, Paul. Realismos e realidades. In FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo**: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998. pp. 250-330.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40**: o Grupo Santa Helena. São Paulo: EDUSP, 1991.

SOBRE O AUTOR

Marcelo Mari é professor de Teoria e História da Arte no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB).

Artigo recebido em 31 de dezembro de 2020 e aceito em 2 de março de 2021.