UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

FABIANA AIOLFE FRANCISCO

“Arte Degenerada” no MAC-USP:
estudos de proveniência de obras de artistas condenados pelo Terceiro Reich

São Paulo
2020

FABIANA AIOLFE FRANCISCO

“Arte Degenerada” no MAC-USP:
estudos de proveniência de obras de artistas condenados pelo Terceiro Reich

Dissertação apresentada ao Programa De Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre
Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da Arte
Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F818a Francisco, Fabiana Aiolfi
"Arte Degenerada" no MAC-USP : estudos de
proveniência de obras de artistas condenados pelo
Terceiro Reich / Fabiana Aiolfi Francisco ;
orientadora Ana Gonçalves Magalhães. - São Paulo,
2020.
143 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Arte Degenerada. 2. Segunda Guerra Mundial. 3.
Klee, Paul, 1879-1940. 4. Kollwitz, Käthe, 1867-1945.
5. Schmidt-Rottluff, Karl, 1884-1976. I. Magalhães,
Ana Gonçalves, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Fabiana Aiolfe Francisco

Data da defesa: 13/ 04/ 2020

Nome do Prof(a). orientador(a): Ana Gonçalves Magalhães

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15/ 06/ 2020

Assinatura do(a) orientador(a)

Nome: FRANCISCO, Fabiana Aiolfe

Título: “Arte Degenerada” no MAC-USP: estudos de proveniência de obras de artistas condenados pelo Terceiro Reich

Dissertação apresentada ao Programa De Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre
Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Aprovada em:

Banca examinadora:

Profa. Dra.

HELOUISE COSTA

Instituição:

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)

Julgamento:

Prof. Dr.

PAULO CÉSAR GARCEZ MARINS

Instituição:

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)

Julgamento:

Prof. Dr.

JENS MICHAEL BAUMGARTEN

Instituição:

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO (UNIFESP)

Julgamento:

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Gonçalves Magalhães pela generosidade em todos os sentidos: por me aceitar no programa e acreditar no tema de pesquisa proposto inicialmente, pelo compartilhamento dos conhecimentos em sala de aula e fora dela, pela confiança no meu processo de aprendizado e pesquisa, pela disponibilidade, pelo respeito e pela gentileza sempre no contato comigo e com os outros alunos. São memórias que permanecerão e me inspirarão sempre.

Aos professores Domingos Tadeu Chiarelli e Helouise Costa, que participaram de minha banca de qualificação e deram contribuições importantes que fizeram com que esta pesquisa tomasse um rumo mais adequado.

À professora dra. Meike Hoffmann, da Universidade Livre de Berlim, à dra. Annette Seeler e à dra. Isa Bickmann, pesquisadoras que me receberam em Berlim e em Frankfurt durante minha pesquisa. Através da escuta atenta e interessada, me ajudaram a identificar novos personagens e abordagens que podem contribuir inclusive com pesquisas futuras.

Aos funcionários da Biblioteca Lourival Gomes Machado, da Seção de Catalogação e Documentação e da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, que sempre fizeram o melhor para atender as necessidades da pesquisa.

Aos alunos e pesquisadores que fazem parte do grupo de estudos coordenado pela professora Ana, que, mais do que colegas, acabaram por se tornar amigos queridos, sempre dispostos a colaborar com minhas questões acadêmicas e pessoais.

Aos meus pais, por me estimularem sempre a estudar muito e mais, pelo carinho e pela presença.

A meus amigos que me acompanharam nessa caminhada acadêmica, que só está começando.

RESUMO

Esta dissertação propõe estudos de proveniência de cinco obras disponíveis no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC-USP. Todas são gravuras produzidas entre 1916 e 1922 (durante e um pouco depois da Primeira Guerra Mundial) pelos artistas Karl Schmidt-Rottluff, Käthe Kollwitz e Paul Klee. Esses trabalhos, assim como outros expostos em museus públicos e em coleções privadas na Alemanha, foram categorizados pelo regime nazista como “arte degenerada”. Esse processo, que começou em 1933 e seguiu até o fim da II Guerra Mundial em 1945, condenou a arte moderna dentro do país e dos territórios ocupados pelo exército alemão. A proposta é contribuir para o entendimento de como essas gravuras chegaram ao MAC-USP.

Palavras-chave: Karl Schmidt-Rottluff; Käthe Kollwitz; Paul Klee; arte degenerada; arte moderna; Segunda Guerra Mundial; II Guerra Mundial

ABSTRACT

This research proposes provenance studies of five works that belong to the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo. They are prints produced between 1916 and 1922 (during and shortly after World War I) by Karl Schmidt-Rottluff, Käthe Kollwitz and Paul Klee. These works, as well as others exhibited in public museums and private collections in Germany, were categorized by the Nazi regime as "degenerate art." This process, which began in 1933 and continued until the end of World War II in 1945, condemned modern art within Germany and other territories occupied by the German army. The proposal here is to contribute to the understanding of how these prints came to MAC-USP's collection.

Keywords: Karl Schmidt-Rottluff; Käthe Kollwitz; Paul Klee; degenerate art; modern art; World War II

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Paul Klee, *A Santa da Luz Interior*, 1921. Litografia sobre papel, 38,9 cm x 26,7 cm, MAC-USP.

Figura 2 – Käthe Kollwitz, *Autorretrato*, 1919. Litografia sobre papel, 59,4 cm x 41,8 cm, MAC-USP.

Figura 3 – Käthe Kollwitz, *As mães*, 1922/1923. Xilografia sobre papel, 44,2 cm x 52,2 cm, MAC-USP.

Figura 4 – Karl Schmidt-Rottluff, *Mãe*, 1916, Xilografia sobre papel, 62,5 cm x 51,5 cm, MAC-USP.

Figura 5 – Karl Schmidt-Rottluff, *Autorretrato*, s.d. [?]. Xilografia sobre papel, 66,8 cm x 51,8 cm, MAC-USP.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ESTUDOS DE PROVENIÊNCIA	14
1.1 Proveniência e nazismo	14
1.2 Ferramentas: lista Harry Fischer e base de dados da Universidade Livre de Berlim	21
1.3 Proveniência e o Brasil	25
2. CONEXÃO BRASIL-ALEMANHA	35
2.1. Thaddeus Grauer	35
2.2. Hanna Bekker vom Rath	38
2.3. Miécio Askanasy	46
2.4. Theodor Heuberger	49
3. OS ARTISTAS E AS OBRAS DO ACERVO DO MAC-USP	53
3.1 Contextualização: “arte degenerada”	53
3.2 Artistas e obras	67
3.3 Paul Klee	67
3.3.1. “A Santa da Luz Interior”, 1921/22	69
3.4. Käthe Kollwitz	73
3.4.1. “Autorretrato”, 1919	75
3.4.2. “As mães”, 1922	77
3.5. Karl Schmidt-Rottluff	80
3.5.1. “Mãe”, 1916	82
3.5.2. “Autorretrato”, s/d	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
LISTA DE IMAGENS	90
ANEXOS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140

INTRODUÇÃO

A II Guerra Mundial é um dos eventos históricos contemporâneos que mais rendem desdobramentos de pesquisas em diferentes áreas de estudo e regiões geográficas. É um marco na reorganização geopolítica mundial que reverberou por décadas, influenciou as relações internacionais, estabeleceu novos parâmetros no discurso de paz e resultou na criação da Organização das Nações Unidas (ONU), para citar uns poucos itens. O seu impacto na vida de milhões de pessoas vai muito além do intervalo das batalhas entre 1939 e 1945. Na verdade, o projeto de poder que viabilizou o conflito começou anos antes em meio a um tecido social fragmentado sócio, política e economicamente, e assim ganhou força, e cada vez mais tem sido estudado a fim de seja compreendido em toda sua densidade e complexidade e, como se espera, não seja mais reproduzido em outros momentos ou sistemas sociais.

É nesse processo de investigação contínuo que esta dissertação está inserida. Vamos apresentar estudos de proveniência de cinco obras de arte que são, cada uma a sua maneira, sobreviventes desse período, de um tempo de intensa perseguição e luta pelo direito de existir, se expressar, de viver.

Esse conjunto de cinco gravuras foi escolhido a partir de uma característica em comum: ganharam o selo de “arte degenerada”. São elas a litografia “A Santa da Luz Interior” (1921) feita pelo artista suíço naturalizado alemão Paul Klee (1879 – 1940); a litografia “Autorretrato” (1919) e a xilogravura “As mães” (1922/23) da artista alemã Käthe Kollwitz (1867 – 1945); e as xilogravuras “Mãe” (1916) e “Autorretrato” (s/d) do artista alemão Karl Schmidt-Rottluff (1888 – 1976). As gravuras e/ou os artistas que as produziram aparecem em duas bases de dados que compilam informações de apreensões feitas de 1933 a 1941 disponíveis nos sites da Universidade Livre de Berlim¹, na capital alemã, e do Victoria and

¹ Desde 2005, a Universidade Livre de Berlim desenvolve um trabalho de pesquisa e catalogação das obras de arte que foram apreendidas dos museus públicos alemães pelo regime nazista. O banco de dados formado a partir desse trabalho já supera 21 mil obras catalogadas (dessas, 15.970 com registros online), boa parte delas com imagens e informações de proveniência até o momento da apreensão. Esse material está disponível em alemão e em inglês em: http://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/db_entart_kunst/index.html Acesso em 17/09/2019.

Albert Museum,² de Londres, Inglaterra, e que serviram como instrumento de consulta importante para o desenvolvimento da pesquisa.

A hipótese inicial da pesquisa era de que uma dessas obras pudesse ter feito parte da Mostra de Arte Degenerada, realizada em Munique, na Alemanha, em 1937. Mais de 80 anos depois nota-se um interesse crescente sobre o tema em todo o mundo, alimentado a cada nova descoberta de obras apreendidas naquele período, com destaque para a localização de um conjunto de mais de 1.400 obras escondidas na casa do filho de um marchand que apoiou o regime nazista.³ Até então elas eram consideradas “desaparecidas”,⁴ acreditava-se que provavelmente queimadas,⁵ como tantas outras cujo destino é incerto. Cabe aqui observar que esse retorno ao tema de maneira mais direcionada é corroborado pelo fato que, na atualidade, observamos a movimentação dos governos de direita em vários países, especialmente no Brasil. Assim, questões relacionadas ao nazismo têm sido mais debatidas em ambientes variados. Apesar de sugerir reflexões e ter relação indireta com nosso objeto, esse assunto não será tratado objetivamente aqui.

A presente pesquisa tem o objetivo de dar uma contribuição sobre o conhecimento de uma parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP e, embora pudesse ser uma discussão de grande repercussão e legítima, não vai se aprofundar nas questões que envolvem disputas jurídicas relacionadas à restituição de obras às famílias vítimas do regime

² Em fevereiro de 2014, o Victoria and Albert Museum disponibilizou em sua página na internet um arquivo em pdf dividido em dois volumes com a lista de obras apreendidas de museus públicos pelo regime nazista. A lista, cuidadosamente compilada pelo Ministério da Propaganda do Terceiro Reich entre 1941 e 1942, tem seus registros divididos por cidades alemãs por ordem alfabética, instituição de origem da obra, nome do artista, entre outras informações, e pode ser consultada e baixada em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst..> Acesso em 17/09/2019.

³ Conforme amplamente noticiado pela imprensa internacional, em 2012 a polícia localizou um conjunto de mais de 1.400 obras de arte em Munique, Alemanha, no apartamento de Cornelius Gurlitt, filho de Hildebrand Gurlitt, um dos comerciantes de arte designados pelo Ministério da Propaganda do Terceiro Reich para vender as peças apreendidas com a finalidade de angariar dinheiro para o regime. Depois da morte de Cornelius, em maio de 2014, foi aberto um testamento em que ele destinava essa coleção à Universidade de Zurique, na Suíça. O debate em torno da proveniência das obras continua, assim como a destinação delas.

⁴ O termo “desaparecidas” aqui é uma generalização. Até o fim de 2019, essas obras estavam sob responsabilidade da Universidade de Zurique, na Suíça, que vem realizando estudos de proveniência (algumas foram restituídas aos herdeiros dos proprietários e a museus de origem). No entanto, cabe observar que a expressão “desaparecida(o)” é recorrente no banco de dados da Universidade Livre de Berlim, amplamente consultado para a realização desta pesquisa.

⁵ Praticamente toda literatura disponível sobre a ascensão do partido nazista ao poder cita a grande queima de livros que ocorreu em praças públicas de várias cidades alemãs no dia 10 de maio de 1933. Esse foi um evento emblemático, de uma grande força simbólica. Hoje em vários pontos do país há memoriais que fazem referência a esse momento, como a foto tirada em Frankfurt em outubro de 2019 disponível no anexo 1.

nazista. No entanto, é inegável que a análise de proveniência se tornou um instrumento que embasa tais ações e possibilita uma reflexão sobre a incorporação de obras a acervos de museus públicos, privados e coleções particulares.⁶ Muitos museus pelo mundo – e alguns de grande importância no Brasil, como o MASP – só têm em seu acervo determinadas obras de determinados artistas em virtude da II Guerra Mundial, seja através de compras devidamente documentadas, seja através de caminhos ainda pouco claros. O fato é que foi a situação de guerra, de terror, que possibilitou que tantas obras de arte estivessem disponíveis no mercado num período de tempo tão curto. É hora de olhar para as galerias de nossos museus e buscar reconstituir tanto quanto possível os caminhos até ali, especialmente quando tantos pesquisadores ao redor do mundo se dedicam a descobrir os destinos dessas obras e quais histórias elas expõem - uma biografia social que pode atravessar diferentes regimes de valor, como diz Arjun Appadurai, que sustenta que o processo de atribuição de valor de um objeto inclui dimensões históricas, sociais, culturais e políticas; um processo dialético que envolve as coisas, os seres humanos e o contexto dos quais fazem parte. Os objetos, quando adequadamente observados, analisados, podem suscitar indícios, reflexões, hipóteses e, conseqüentemente, revelar mais do que sua simples existência material. Quando compreendidos os seus processos de circulação, observamos a história acumulada em suas trajetórias, sendo possível, a partir deles, depreender seus contextos sociais.⁷

O contato com a documentação levantada ao longo da pesquisa a fim de estabelecer a trajetória das obras aqui estudadas acabou por revelar alguns personagens que até então não haviam sido mencionados como agentes tão relevantes no ambiente artístico do Brasil nas décadas de 1940 e 1950. Todos europeus com relações muito estreita com artistas, galerias e compradores alemães antes mesmo da guerra. Essa proximidade foi um facilitador para se estabelecer contatos no Brasil, que desde a primeira metade do século XIX viu um

⁶ O desenvolvimento deste trabalho só foi possível porque nas últimas décadas diferentes ferramentas foram sendo desenvolvidas por universidades e instituições privadas para o agrupamento de informações referentes ao paradeiro de obras que um dia estiveram nos museus ou nas coleções particulares na Alemanha ou em países que foram alvos das tropas nazistas. Um exemplo é o site “The Lost Art Internet Database”, que contém informações sobre objetos culturais expropriados pelos nazistas ou removidos, vendidos ou realocados em função da perseguição nazista ou das conseqüências da II Guerra Mundial, e acolhe reivindicações de restituição. Tais informações são oferecidas pelas pessoas expropriadas, seus descendentes ou pelos membros do comitê que gerencia a base de dados. Informações disponíveis em: <http://www.lostart.de/Web/EN/Datenbank/Index.html>. Acesso em 22/11/2019. Outro banco de dados relevante é o “German Sales Catalogs, 1900-1945”, organizado pelo The Getty Research Institute. Informações disponíveis em: https://www.getty.edu/research/tools/provenance/german_sales.html. Acesso em 22/11/2019.

⁷ APPADURAI, Arjun, *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008.

crescimento acentuado da colônia alemã no território, especialmente nas regiões sul e sudeste, que foi perdendo um pouco de força nos anos que antecederam o conflito na Europa⁸.

Nesse sentido, essa dissertação apresenta três capítulos divididos da seguinte forma: o primeiro deles aborda os critérios adotados para o desenvolvimento de estudos de proveniência, principalmente aqueles voltados para a descoberta de obras de arte e outros objetos apreendidos pelo regime nazista, com destaque para a lista Harry Fischer e o banco de dados sobre “arte degenerada” criado e alimentado pela Universidade Livre de Berlim. O Brasil também está contemplado nesse capítulo através da indicação de documentos que apontam o país como possível destino de pessoas em fuga e/ou de evasão de bens culturais. Outra questão de interesse é a constituição, bem como a dissolução, de uma comissão especializada para investigar patrimônios de nazistas no Brasil.

Especialmente dentro do capítulo inicial, a partir do levantamento de dados para o estabelecimento da constituição dos processos de proveniência, é possível identificar a multiplicidade de recursos que permitem a remontagem de trajetórias das obras de arte. Nas últimas três décadas esforços estão sendo empreendidos para aumentar o acesso às informações, o que pode contribuir sensivelmente para o avanço dos estudos de proveniência em todo o mundo. Essa oferta foi essencial para o desenvolvimento do trabalho a seguir; ela permitiu à pesquisadora estabelecer relações e encontrar novos personagens que dificilmente seriam identificados não fosse o acesso documental online.

A criação de banco de dados, de organizações da sociedade civil e a ampliação de pesquisas acadêmicas, para citar somente algumas iniciativas, podem acelerar a obtenção de dados, a reconstrução da trajetória de obras de arte e objetos e, em última análise, dar luz a aspectos pouco conhecidos do período histórico estudado. O próprio conceito de “proveniência” ganha destaque e é revisto.

O segundo capítulo estabelece uma relação entre Brasil e Alemanha ao falar um pouco sobre os agentes do mercado das artes que contribuíram para que chegasse a São Paulo e ao Rio de Janeiro gravuras de artistas perseguidos pelo regime nazista. Dois deles aparecem

⁸ Há algumas hipóteses para a queda desse número, desde a entrada de alemães de forma irregular, portando passaportes obtidos ilegalmente em outros Estados, como o Vaticano, bem como um fluxo intenso depois de 30 de janeiro de 1933, data em que a nacionalidade alemã foi subtraída por motivos políticos, raciais ou religiosos de cidadãos nascidos na Alemanha, portanto, não registrados como alemães pela autoridade brasileira.

pela primeira vez na bibliografia em português: Hanna Bekker vom Rath e Thaddeus Grauer. A primeira, ela mesma uma artista, patrona de vários artistas perseguidos dentro do território alemão, que pouco anos depois do fim da II Guerra visitou o Brasil para expor gravuras de autoria desse grupo; o segundo, um negociante de arte vinculado a Galeria Fischer, da Suíça – aquela onde, em 1939, foram leiloadas várias obras apreendidas pelo regime nazista, algumas delas que haviam inclusive participado da Mostra de Arte Degenerada. Ambos passaram por São Paulo, cada qual com uma intenção distinta.

O último capítulo desse trabalho faz uma breve contextualização do momento que permitiu a institucionalização do termo “arte degenerada” dentro da Alemanha como sinônimo de arte moderna, e trata também dos artistas e obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e suas procedências estabelecidas até o momento.

Ao olhar para essas cinco obras dispostas no acervo do MAC-USP podemos refletir um pouco mais sobre o papel que um museu público brasileiro criado 18 anos depois do fim da guerra tem ao preservar esses registros e, principalmente, ao dar visibilidade a eles e ao que eles representam. Ao fazer isso, o museu e a universidade esclarecem ao público brasileiro e à comunidade internacional a relação entre algumas de suas obras e o mais sangrento conflito armado da História contemporânea. E responde a algumas das recomendações estabelecidas em 1998 nos Estados Unidos, que ficaram conhecidas como os Princípios da Conferência de Washington, sobre a necessidade de notificação e investigação de proveniência de obras sobre as quais haja alguma suspeita de terem feito parte desse período de dura perseguição às artes.

1. ESTUDOS DE PROVENIÊNCIA

1.1 Proveniência e nazismo

Para um olhar menos atento, mais corriqueiro, as galerias de um museu expõem obras de arte, e é possível que os visitantes pensem que essas obras são apenas um conjunto de peças que mereceram ser guardadas e exibidas porque num dado momento da História lhes foram atribuídas algum valor. No entanto, muito além dos itens em si, o que o museu, seja ele qual for, oferece são narrativas, pedaços da História capazes de reconstruir memórias e atribuir significados àquilo que está exposto e ao contexto do qual aqueles objetos fizeram parte.

Os estudos de proveniência são uma ferramenta importante para a análise da constituição dos acervos públicos e privados, pois oferecem um caminho alternativo de narrar a história da arte,⁹ trazem consigo registros de uma trajetória que permite enxergar a obra de forma mais abrangente, não se limitando aos aspectos formalistas. “A pesquisa de proveniência tem a intenção de estabelecer uma cadeia inquebrável de documentação de propriedade desde o momento da criação do objeto até o presente”.¹⁰

O trabalho de um pesquisador que se dedica a investigar a proveniência de uma obra de arte tem um caráter investigativo. Em boa parte das vezes a documentação disponível nos museus não é suficiente para recontar o caminho percorrido pelo trabalho desde o artista até o local atual. Inúmeras variáveis podem ser consideradas dentro das transações envolvendo uma obra, mas dois aspectos interferem com mais ênfase no levantamento de informações de proveniência: a data de sua produção, que é o que estabelece quão distante ela está do momento em que se inicia a pesquisa, e as conjunturas sociais, políticas e econômicas as quais ela foi exposta. E esse último item nos faz entender a importância dos estudos de proveniência voltados para a arte moderna que foi produzida e que circulava na Alemanha e nos territórios invadidos pelas tropas nazistas.

“Durante a primeira metade do século XX, duas guerras mundiais, revoluções e guerras civis dramaticamente moldaram a história do colecionismo. (...) Nos anos 1930, a aversão de Hitler por arte moderna e abstrata levou ao expurgo dos então chamados trabalhos “degenerados” das

⁹ FEIGENBAUM, Gail e REIST, Inge. *Provenance. An alternate history of art*. Los Angeles: Getty Publications, 2012, P. 9.

¹⁰ YEIDE, Nancy H., *The AMM guide to provenance research*. Washington. American Association of Museums: 2001. P. 49.

coleções públicas alemãs. Em 1939 mais de 100 obras de museus alemães foram vendidas num leilão em Lucerna. Muitos desses objetos estão agora em coleções públicas americanas. Reconhecendo o potencial perigo dos nazistas, alguns judeus alemães começaram a liquidar suas propriedades em meados de 1930. Pinturas, e outros artigos, foram trocados por dinheiro para uma fuga segura. Conforme a vida foi ficando cada vez mais difícil na Alemanha e na Áustria, muitos judeus, incluindo negociadores de arte, mudaram para a Holanda e, mais tarde, para Inglaterra e Estados Unidos. Primeiro eles conseguiam levar suas propriedades consigo. Mas conforme a pressão aumentava e as pessoas buscavam levantar algum dinheiro por meio de suas coleções, os preços pagos despencaram. Depois da *Anschluss* com a Áustria, muitas pessoas simplesmente fugiram deixando suas posses e negócios aos cuidados de amigos, ou os abandonando”.¹¹

Aqui o conhecimento necessário para realizar um levantamento de dados consistente é interdisciplinar; quanto mais repertório o pesquisador conseguir aglutinar sobre a obra e também sobre a história do conflito, a situação política na qual os diferentes agentes estavam envolvidos, a história das coleções subtraídas, os movimentos artísticos que se articulavam naquele período, alguns destinos de documentações em geral produzidas no contexto, maior a chance de atingir seu objetivo.

Com o fim da guerra em 1945 houve algumas iniciativas que visavam a proteção ao patrimônio¹² e a posterior restituição das obras de arte aos proprietários legítimos. No livro “Europa saqueada”, Lynn H. Nicholas dedica o último capítulo, intitulado “A arte do possível – cinquenta anos de restituição e recuperação”, a descrever alguns casos de tentativas de devolução de obras de arte aos museus e às coleções particulares das quais elas faziam parte. No texto ela dá destaque para o retorno a Europa de grandes carregamentos de peças que estavam em território americano, os embates jurídicos a que as pessoas que reclamavam as

¹¹ FEIGENBAUM, Gail e REIST, 2012, op. cit., p. 04. Tradução livre do inglês para o português. A respeito da afirmação feita pelos autores sobre a presença de obras em coleções públicas americanas, vale destacar o trabalho desenvolvido pelo MoMA (Museu de Arte Moderna), em Nova York. Segundo o Projeto de Pesquisa de Proveniência do museu, foram identificadas 800 obras de arte produzidas antes de 1946 e adquiridas após 1932 “que estavam ou poderiam ter estado na Europa Continental durante a era nazista. Os pesquisadores do museu examinaram e continuam pesquisando os registros de propriedade ou proveniência de obras de arte que se enquadram nessa categoria. A maioria dessas obras foi adquirida diretamente dos artistas ou possui registros de proveniência suficientemente completos. A pesquisa de proveniência é um projeto em andamento e uma prioridade no Museu”. Informações em: <https://www.moma.org/collection/provenance>. Acesso em 12/11/2019.

¹² Em 1943, os Estados Unidos criaram a “*American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*” (Comissão Americana para a Proteção e Salvamento de Monumentos Artísticos e Históricos em Áreas de Guerra, em tradução livre do inglês para o português), também conhecida como Roberts Comissão. O quartel-general que orientava as ações do grupo ficava na National Gallery of Art, em Washington, e contava com representantes da própria National Gallery, do Metropolitan Museum of Art, da Harvard University entre outras instituições americanas. A documentação referente ao trabalho desse time está disponível online no site de Relações Exteriores do governo americano e pode ser consultada em: <https://www.archives.gov/research/foreign-policy/related-records/rg-239>. Acesso em 09/11/2019.

obras tiveram de enfrentar, além de outras variáveis que surgiram posteriormente, como a Guerra Fria, cuja política de enfrentamento ideológico interferia nas relações diplomáticas e, conseqüentemente, no diálogo entre os países e comissões nacionais de recuperação das obras que haviam sido criadas para organizar esse processo. Dentre as atribuições dessas comissões estava a de:

“determinar se uma venda [de obras apreendidas, porém, não necessariamente de arte moderna] havia sido ‘forçada’ ou se houvera colaboracionismo envolvido. Alguns dos [colecionadores ou galeristas] que haviam vendido suas obras aos nazistas por quantias elevadas não tiveram escrúpulos de reivindicar seus antigos bens, e a publicidade em torno da devolução das obras tornava impossível aos mais discretos se resguardarem”.¹³

Seja por meio de vendas autorizadas pelo regime nazista, seja por vendas para obtenção de recursos para a sobrevivência de vítimas que haviam deixado tudo para trás e se desfaziam daquilo que conseguiam carregar consigo e que tinha valor, o fato é que coleções em todo o mundo foram incrementadas com obras de arte que antes ocupavam paredes ou galerias nos territórios invadidos pelos alemães. O processo de mapeamento é bastante delicado e demorado, pois além da análise de documentação disponível que era quase sempre insuficiente, é preciso considerar questões muitas vezes associadas a uma possível adesão ao regime nazista. Esse tema ainda é muito sensível, especialmente em países que foram ocupados durante a II Guerra; se para alguns uma tomada de partido poderia significar privilégios, para outros a escolha de um lado representava viver ou morrer.

O reconhecimento desse trauma não faz dele mais simples de ser enfrentado. Com o passar do tempo, vítimas do nazismo foram criando organizações¹⁴ a fim de reaver, ainda que parcialmente, produtos de saques das tropas alemãs, o que impulsionou os estudos de

¹³ NICHOLAS, Lynn H. *Europa saqueada. O destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo. Companhia das Letras: 1996. p.460.

O trabalho de Nicholas é bastante abrangente e não se limita às obras de arte degenerada. No trecho selecionado, por exemplo, ela se refere de forma mais específica ao processo de devolução de obras que haviam sido comercializadas com autorização do regime nazista em Paris, França. O mesmo aconteceu noutros territórios ocupados. As comissões nacionais de recuperação das obras de arte tinham de cuidar para saber se as peças que voltavam aos territórios eram realmente daqueles que as reclamavam e não extraídas de instituições dilapidadas durante a guerra ou de famílias cujos membros haviam sido mortos ou estavam desaparecidos, e se a venda havia sido feita sem a conivência do regime nazista.

¹⁴ Alguns exemplos de organizações, nem todas associadas a vítimas do nazismo, apesar de todas elas contarem com a colaboração, segundo mencionado em seus sites ou estatutos, de pessoas que se declaram herdeiras de objetos saqueados:

Comission for Looted Art in Europe (Inglaterra): <https://www.lootedartcommission.com/>

The German Lost Art Foundation (Alemanha):

<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/EN/Start/Index.html>

The Division for Looted Art (Polônia): <http://lootedart.gov.pl/en/the-division-for-looted-art>

proveniência. Esse tipo de trabalho é um procedimento relativamente recente para as instituições,¹⁵ que data da década de 1980 e teve início nos Estados Unidos por iniciativa do The Getty Research Institute de uma maneira mais efetiva. Ana Gonçalves Magalhães revela que a partir da pesquisa do historiador Burton Fredericksen, que deu início a Getty Provenance Index Database, em 1983, a pesquisa de proveniência ganhou visibilidade e relevância a ponto de se tornar anos mais tarde uma “questão de Estado”:

“(...) o Departamento de Estado norte-americano realizou a “Conferência sobre os Bens da Era do Holocausto”, com a participação de 44 países, em Washington, entre novembro e dezembro de 1998. O evento produziu um documento que ficou conhecido como “Os princípios da conferência de Washington sobre a arte confiscada pelos nazistas”, assinado pelos países convidados, dando origem a estruturas muito precisas dentro de museus norte-americanos: os departamentos de estudos de proveniência, a exemplo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que criou o seu já em 2000, para atender às diretrizes da conferência de Washington. No caso dos países europeus, criou-se a Comissão para a Arte Roubada da Europa. Com sede em Londres, a chamada CLAE, criada em 1999, conta com a colaboração de historiadores da arte, restauradores e especialistas em geral na pesquisa sobre as obras de arte confiscadas pelos nazistas em território europeu”.¹⁶

O documento mencionado por Magalhães é composto por 11 recomendações¹⁷ e serve como referência para galerias e museus dos 44 países signatários, o Brasil dentre eles:

1. “Arte que foi confiscada pelos nazistas e não restituída posteriormente deve ser identificada.
2. “Registros e arquivos relevantes devem ser abertos e acessíveis aos pesquisadores, de acordo com as diretrizes do Conselho Internacional de Arquivos.
3. “Recursos e pessoal devem ser disponibilizados para facilitar a identificação de toda arte confiscada pelos nazistas e não restituída posteriormente.

¹⁵ O levantamento de informações sobre obras não começou a ser feito em 1980, mas foi nesse período que ganhou mais visibilidade e sistematização.

¹⁶ MAGALHÃES, Ana Gonçalves, *Estudos de proveniência e colecionismo: Apontamentos para uma análise da formação de acervos de arte no Brasil*, 2014, p. 40, artigo publicado na Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo, disponível no endereço <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/51122>. Acesso em 02/03/2019.

¹⁷ Em sintonia com essa preocupação e fruto de debates na Conferência de Washington, a publicação “*The AMM guide to provenance research*”, produzida pela American Association of Museums, de 2001, descreve um passo-a-passo da análise de proveniência a fim de capacitar profissionais a realizá-la. Esse trabalho foi elaborado tendo em vista os levantamentos de informações sobre as peças referentes ao intervalo de tempo do holocausto e propõe uma série de etapas que a pesquisa em torno desse tema deve seguir a fim de se aproximar ao máximo da história dessas obras. Dentre as observações feitas nesse trabalho aparecem datas de interesse, uma cronologia com destaques para os principais movimentos do regime nazista em torno das artes, como o início das apreensões sistemáticas e o leilão em Lucerna. Aparecem também nomenclaturas específicas que podem contribuir com o entendimento sobre algumas apreensões e alguns estudos de caso, como o de itens da coleção de Paul Rosenberg.

4. “Ao estabelecer que uma obra de arte foi confiscada pelos nazistas e não posteriormente restituída, deve-se considerar lacunas ou ambiguidades inevitáveis na proveniência à luz da passagem do tempo e das circunstâncias da era do Holocausto.
5. “Todo esforço deve ser feito para divulgar a arte que tenha sido confiscada pelos nazistas e não posteriormente restituída, a fim de localizar seus donos antes da Guerra ou seus herdeiros.
6. “Esforços devem ser feitos para estabelecer um registro central dessas informações.
7. “Os proprietários pré-guerra e seus herdeiros devem ser incentivados a apresentar e divulgar suas reivindicações de arte que foram confiscadas pelos nazistas e que não foram restituídas posteriormente.
8. “Se os donos de arte do período anterior à Guerra, confiscados pelos nazistas e não restituídos posteriormente ou seus herdeiros, puderem ser identificados, devem ser tomadas medidas rapidamente para alcançar uma solução justa, reconhecendo que isso pode variar de acordo com os fatos e circunstâncias que envolvem um caso específico.
9. “Se os donos de arte do período anterior à Guerra, confiscados pelos nazistas, ou seus herdeiros, não puderem ser identificados, medidas devem ser tomadas rapidamente para alcançar uma solução justa.
10. “As comissões ou outros órgãos estabelecidos para identificar arte confiscada pelos nazistas e para ajudar no tratamento de questões de propriedade devem ter uma composição equilibrada.
11. “As nações são incentivadas a desenvolver processos nacionais para implementar esses princípios, principalmente no que se refere a mecanismos alternativos de resolução de disputas para resolver problemas de propriedade”.¹⁸

Sobre esse conjunto de diretrizes é possível afirmar que:

- Ele é resultado de uma série de experiências, iniciativas de museus e outras organizações na tentativa de levantar o maior volume de informações relevantes sobre o paradeiro de obras de arte;

- A elaboração dessas recomendações foi fundamental para a criação de uma rede de diálogo mais ampla entre instituições museológicas, representantes do mercado de artes, governos e colecionadores. E impulsionou o trabalho de pesquisadores através do acesso a registros e arquivos;

- Apesar de identificada (item 1), registrada (item 6) e com informações de acesso amplo (item 2), não há ainda uma definição precisa no âmbito legal sobre o destino de uma obra comprovadamente confiscada.

¹⁸ Documento disponível no site do Departamento de Estado Americano em: <https://web.archive.org/web/20170426113213/https://www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/270431.htm>. Acesso em 15/11/19.

Além das 11 recomendações que constam do documento final da Conferência de Washington de 1998, as atas dos encontros realizados entre os representantes dos países participantes do evento trazem algumas informações interessantes entre pedidos, promessas e conclusões que continuam a ter relevância para as pesquisas de proveniência que se seguiram, entre elas:

- A necessidade de abertura e amplo acesso aos arquivos do Vaticano;
- Clareza quanto à origem e entrada no país de obras de arte presentes na Rússia;
- A importância da criação e manutenção de um site de arquivos acessível a pesquisadores e governos de todos os países, que congregasse todo o material localizado e produzido no mundo sobre a arte saqueada pelos nazistas, reunindo links de outras instituições, artigos, notícias etc.

Considerando as fontes consultadas para esta dissertação, é possível afirmar que há boas iniciativas relacionadas ao último item acima, com conjuntos bastante amplos de dados organizados disponíveis, como é o caso do “Registro Central de Informações sobre Bens Culturais Saqueados entre 1933-1945”, uma organização que opera sob tutela da Associação Europeia de Estudos Judaicos, organização para estudos acadêmicos judaicos na Europa.¹⁹ É uma instituição sem fins lucrativos, sediada em Londres, na Inglaterra, que negocia políticas e procedimentos, ajuda famílias a identificar e recuperar bens culturais saqueados e fornece orientação e informações a indivíduos, outras instituições e governos em todo o mundo sobre a arte saqueada.

O debate sobre a arte apreendida algum tempo antes e durante a II Guerra Mundial está longe de acabar porque existe, além da necessidade de ampla notificação e identificação das obras, uma discussão sobre outros tipos de itens obtidos no mesmo processo e que configurariam herança que, apesar de não terem sido categorizados como produto de um trabalho artístico *per se*, trazem consigo uma história igualmente material, como o mobiliário de época, as vestimentas, a prataria. Apesar de não ser esse o foco desta dissertação, essa consideração é interessante para dimensionar a abrangência das reflexões sobre proveniência e propriedade no contexto da pilhagem no conflito.

¹⁹ *The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945*. Mais informações sobre a instituição podem ser encontradas em: <https://www.lootedart.com/home>. Acesso em 08/11/2019.

Sobre as obras de arte especificamente, o grau de complexidade é enorme. As atas da Conferência de Washington mencionam o grande volume à época, e igualmente agora, de obras não reclamadas, não identificadas, outras tantas não contabilizadas, que podem ter sido vendidas sob pressão, enviadas a líderes nazistas de países ocupados, “arte degenerada” desviada para alimentar o mercado de arte internacional ou ainda levadas para a então União Soviética sob justificativa de “pilhagem de guerra”. Outros conjuntos que mereceram destaque nas discussões foram o de obras inéditas, para as quais nenhum requerente tenha sobrevivido, e o de obras que foram localizadas pelos Aliados, porém, ao serem restituídas aos seus países de origem não chegaram às mãos de seus proprietários originais.²⁰

Não foi possível, somente através da leitura das atas, identificar em qual contexto foi levantada uma questão específica, porém, sua importância é tamanha que vale reproduzi-la:

“Medidas de restituição em larga escala poderiam afetar o mercado de arte nas áreas de compra, exibição e empréstimo. Foram identificadas três áreas de dificuldade que podem contribuir para a enormidade do problema da restituição da arte: determinar o que está faltando, determinar localizações e proprietários e desenvolver um método equitativo de restituição para proprietários passados e presentes”.²¹

A primeira frase reconhece que o volume de obras coletadas era imenso, e esse montante disponível novamente nas mãos de seus proprietários ou de galeristas poderia desequilibrar o mercado de arte, encher os bolsos de galeristas inescrupulosos e preencher corredores de museus em outros continentes. Chegou-se ao número de 220 mil obras de arte saqueadas, sendo que menos da metade delas havia sido descoberta ou restituída.²² A segunda parte da declaração descreve as mesmas questões com as quais o pesquisador que se dedica aos estudos de proveniência se depara ainda hoje, mais de duas décadas depois do encontro.

Ao consultar a bibliografia disponível sobre diferentes estudos de proveniência realizados no mundo todo nota-se uma expressão usada repetidamente: “*work in progress*” –

²⁰ Informação extraída do texto disponível no site https://archive.org/stream/WashingtonConferenceOnHolocaustEraAssets/Washington%20Conference%20on%20Holocaust-Era%20Assets_djvu.txt . Consultado em 17/08/2019.

²¹ Informação extraída do texto disponível no site https://archive.org/stream/WashingtonConferenceOnHolocaustEraAssets/Washington%20Conference%20on%20Holocaust-Era%20Assets_djvu.txt . Consultado em 17/08/2019.

²² Esse número aparece em atas de diferentes debates dentro da Conferência de Washington. Ele é claramente uma aproximação e pode sofrer revisões conforme são publicadas novas pesquisas sobre o assunto.

trabalho em andamento. Não à toa. Vinte anos depois da Conferência de Washington foi realizado em Berlim pela German Lost Art Foundation um novo encontro para rediscutir questões de proveniência com foco na restituição de obras. Durante as atividades foi constatado que somente cinco dos 44 países signatários do documento original realmente fizeram esforços a fim de cumprir o 11º item acordado dentro dos “Princípios”, que prevê que as nações desenvolvam processos internos para resolver assuntos ligados à propriedade. Alemanha, França, Holanda, Áustria e Reino Unido criaram departamentos capazes de emitir pareceres sobre obras requisitadas que estiverem em coleções públicas.²³ Os demais empreenderam poucos avanços.

1.2 Ferramentas: lista Harry Fischer e base de dados da Universidade Livre de Berlim

Atualmente há algumas fontes de informação altamente confiáveis com referências cuidadosamente checadas sobre a proveniência de obras de arte moderna perseguidas pelos nazistas disponíveis online – todas consultadas eram de livre acesso ao público e estabelecidas depois da Conferência de Washington, seguindo suas recomendações. Para a realização deste trabalho duas delas foram fundamentais, e a seguir há um breve resumo dessas ferramentas para uma melhor compreensão de como são constituídas e sua relevância para esta dissertação. Além desses dois itens, foram realizadas entrevistas com três especialistas alemãs sobre os temas de interesse da pesquisa. Uma das entrevistadas foi a diretora do Centro de Pesquisa de Arte Degenerada da Universidade Livre de Berlim, Meike Hoffmann, responsável por um dos bancos de dados mencionados.

Em 20 de janeiro de 2014, o Victoria and Albert Museum de Londres, Inglaterra, tornou público um documento bastante detalhado relacionado ao Terceiro Reich: a lista de obras confiscadas²⁴ por Rolf Hetsch, historiador da arte alemão, consideradas “degeneradas” pelo regime nazista. Esse material chegou ao museu por meio de doação do espólio do

²³ Países e respectivas comissões:

Alemanha: *Beratende Kommission* (Comissão Consultiva)

Áustria: *Kunstrückgabebeirat* (Conselho para Restituição de Arte)

França: *Commission pour l'Indemnisation des Victims de Spoliations* (Comissão para a Compensação de Vítimas de Espoliação)

Holanda: *Restitutie Commissie* (Comissão de Restituições)

Reino Unido: *Spoliation Advisory Panel* (Painel Consultivo de Espoliação)

²⁴ A lista está disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/>. Acesso em 08/11/2019.

marchand, colecionador de arte e livreiro austríaco Heinrich Robert (Harry) Fischer, que em 1938 fugiu da Áustria para o Reino Unido. Fischer morreu em 1977 e sua coleção, que compreendia livros e diferentes tipos de registros produzidos durante o regime nazista, foi doada pela família ao museu em 1996.

Segundo informações disponíveis no site do museu, aparentemente Harry Fischer teria coletado a maior parte ou todo o material durante o final da década de 1960 e o início da década de 1970, já com a intenção de doá-lo para o Victoria and Albert Museum. Embora ainda não se saiba como, quando e para que Fischer obteve a lista, há pelo menos um indício de que ele a teria obtido no final da década de 1960: o estilo de encadernação dos volumes é a principal referência, de acordo com o museu. Eles estavam armazenados em uma caixa cinza escura correspondente com o título “*Entartete Kunst*” (“Arte Degenerada”) estampado em ouro na lombada. A primeira página do volume I inclui o título “*Entartete Kunst*”, escrito à mão em maiúsculas e com a palavra “*Entartete*” (“Degenerada”) assim mesmo, entre aspas. O título foi adicionado após a criação do documento e pode ter sido escrito pelo próprio Harry Fischer, conforme publicado no site do Victoria and Albert Museum.

Dentro de uma das caixas havia dois calhamaços com 482 páginas datilografadas ao todo, onde se pode encontrar, organizadas alfabeticamente por sobrenome de artistas e divididas por origem de apreensão, cerca de 16 mil obras de arte confiscadas entre 1937 e 1938.²⁵ No entanto, o entendimento dos pesquisadores do Victoria and Albert Museum é de que esses registros tenham sido atualizados até 1942 – e justamente por isso esse material é considerado a versão definitiva da lista de apreensões realizadas pelo regime em museus públicos. Se forem considerados somente os anos iniciais de saques, pode-se atribuir a essa lista duas finalidades primordiais: a preparação da “Mostra de Arte Degenerada”, realizada inicialmente em Munique em 1937 e outras mostras que a sucederam com o mesmo propósito, e a obtenção de recursos a partir da venda de obras de arte moderna, como o leilão que aconteceu em Lucerna, Suíça, em 1939.

Além das informações de localização, nome do artista e obra, constam nas páginas ainda colunas com os nomes dos negociadores e o tipo de obra apreendida, em qual tipo de

²⁵ Vale ressaltar que os nomes das obras não são necessariamente os nomes originais. Nota-se que muitos são vagos, imprecisos e provavelmente foram atribuídos no momento da apreensão, o que em certas situações dificulta a identificação precisa da obra.

negociação teria sido envolvida e, em alguns casos, seu preço, como é possível identificar na imagem a seguir.

1 A l t o n a									
2 Stadtmuseum									
3	W e r k	4	5	6	7	8	9	10	
				Techn.	S t a n d	Devis.	RM		
1. Beyer	(13814)	Karussell	Öl	Buchholz	K				
2. Blohm	(13822)	Mädchenkopf	A		X				
3. "	(13823)	Mädchenkopf	A		X				
4. Gilles	(13813)	Abendgesell- schaft	Öl		E				
5. Lohse-Wächter	(13815)	2 Frauenakte	A	Böhmer	V	0,2 ₧			
6. "	(13816)	Liegendes Mädchen	A	"	T				
7. "	(13817)	Strassen- musik	A		X				
8. "	(13818)	In der Kneipe	A		X				
9. "	(13819)	Aus St. Pauli	A		X				
10. "	(13820)	Café	A		X				
11. "	(13821)	Cabarett	G		X				
12. Tügel	(13812)	Moorfahrt	Öl		X				

Chama atenção a clareza com que as informações eram dispostas no documento, aparentemente bem organizado. A numeração inserida na imagem acima facilita a compreensão do trabalho:

1. Cidade
2. Instituição
3. Nome do artista
4. Número do inventário
5. Título da arte confiscada
6. Técnica: 'A' para "Aquarell" (aquarela), 'G' para "Graphik" (impressão / gravura), 'ÖL' para "Ölmalerei" (pintura a óleo)
7. Nome do revendedor autorizado, se aplicável
8. Destino da obra de arte: 'E' para "Entartet" (destaque na "Mostra de Arte Degenerada"), 'V' para "Verkauf" (venda), 'T' para "Tausch" (troca), 'X' para "Vernichtung" (destruído, já que não poderia ser vendido ou trocado), 'K' para "Kommission" (em comissão com o revendedor)

9. Preço de venda em moeda estrangeira
10. Preço de venda na moeda alemã (marcos)

Esse material está acessível no site do Victoria and Albert Museum, e também serve como referência para o banco de dados criado pela Universidade Livre de Berlim.²⁶ A plataforma digital da universidade pode ser consultada online desde abril de 2010 e recebe atualização frequente. Para constituir esse banco de dados, os pesquisadores alemães utilizam não somente as entradas disponíveis na lista do V&AM, mas também a contribuição de outras instituições ou até mesmo cidadãos comuns que dispõem de informações sobre as obras apreendidas. O foco de interesse desse grupo de pesquisa é o conjunto de obras retirado dos museus alemães.²⁷ Até novembro de 2016 a equipe de pesquisadores da universidade havia conseguido catalogar 15.970 obras e identificar peças de 16 museus públicos alemães diferentes.

A dra. Meike Hoffmann, diretora do Centro de Pesquisa de Arte Degenerada da Universidade Livre de Berlim, salientou durante a entrevista realizada nas dependências da universidade em 10 de outubro de 2019 que, embora com algum grau de organização, os dados das obras agrupados pelos nazistas na lista de apreensões são incompletos, imprecisos e parcialmente incorretos. Por isso, a equipe que atua pesquisando a proveniência dos

²⁶ Informações disponíveis em: http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html. Acesso em 11/11/2019. Segundo o artigo “*The failure of provenance research in Germany*”, de Tilmann von Stockhausen, publicado no livro “*Provenance – an alternative History of Art*”, editado por Gail Feigenbaum e Inge Reist, o trabalho desenvolvido pela Universidade Livre de Berlim atende à exigência criada a partir da Conferência de Washington, de 3 de dezembro de 1998, que passou a obrigar museus a revisitar a história recente e analisar atentamente o impacto das regras impostas pelos nazistas entre 1933 e 1945 nos seus acervos. O mesmo texto afirma que a análise de proveniência não ganhou tanta adesão por parte dos líderes políticos e um dos argumentos que justificam isso é o fato de não se saber ao certo o que deve ser feito depois de estabelecida a proveniência e eventualmente comprovar o direito de posse de uma obra por alguém ou alguma instituição: a obra deve ser restituída aos donos originais mesmo que hoje ela esteja sob a guarda do Estado? Ou deve haver uma compensação financeira?

²⁷ Cabe acrescentar que outra referência de pesquisa na internet que reúne dados de interesse para este trabalho é o site “*The Lost Art Internet Database*”, que contém informações sobre objetos culturais expropriados pelos nazistas ou removidos, vendidos ou realocados em função da perseguição nazista ou das consequências da II Guerra Mundial, e acolhe reivindicações de restituição. Tais informações são oferecidas pelas pessoas expropriadas, seus descendentes ou pelos membros do comitê que gerencia a base de dados. Informações disponíveis em: <http://www.lostart.de/Webs/EN/Datenbank/Index.html>. Acesso em 08/11/2019. Além desse, há ainda o “*German Sales Catalogs, 1930-1945*”, base de dados constituída pelo *The Getty Research Institute* que oferece acesso a aproximadamente 3 mil catálogos de vendas de obras de arte na Alemanha no intervalo de 15 anos, compreendendo a ascensão do partido nazista ao poder e a II Guerra Mundial. Segundo informação disponível no site do instituto, há nessa base de dados cerca de 250 mil registros de vendas individuais em leilões no período. Esse conjunto de informações é resultado da parceria entre a instituição e a *Heidelberg University Library*. Informações em: [Kunstabtheke—Staatliche Museen zu Berlin](http://www.kunstabtheke-staatliche-museen-berlin.de) e em: <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>. Acesso em 05/11/2019.

trabalhos procura expandir as informações sobre circunstâncias e localização atual. Além das obras listadas na lista Harry Fischer, outras que foram confiscadas ou apreendidas de acordo com o museu de origem, mas que por motivos desconhecidos não apareciam no inventário, como aquelas que foram perdidas de outra maneira, também são contempladas. Já obras de coleções particulares são incluídas apenas em casos excepcionais, como, por exemplo, alguma que tenha sido emprestada a museus que tenham sido vítimas de confisco.

O objetivo do banco de dados não é fornecer uma proveniência completa até o local atual para cada trabalho, muito embora caso seja localizada, essa informação pode ser incorporada.

Uma maneira de identificar quais obras foram confiscadas pelo regime nazista é procurar no trabalho a sigla EK (de “*Entartete Kunst*”). Ao lado dela há uma numeração, que varia de 1 a 16558 (embora falem alguns números, e outros tenham duplicidade), correspondente ao registro dado no momento da apreensão ou catalogação subsequente. Os pesquisadores da Universidade Livre de Berlim dizem que esses números ainda podem ser encontrados nas obras originais apreendidas. Nas pinturas, elas geralmente eram registradas em negrito²⁸ em um pedaço de papel branco e presas à moldura; em alguns casos, também são escritas diretamente na moldura. Nos trabalhos em papel, eles normalmente eram anotados em lápis azul ou grafite no pispatur antigo ou na parte de trás do papel.

1.3 Proveniência e o Brasil

Não pode ser considerada uma coincidência que algumas das principais coleções de arte de acesso público na América do Sul tenham sido criadas posteriormente a II Guerra Mundial.²⁹ Só um evento daquela magnitude seria capaz de colocar no mercado uma quantidade tão grande de obras num intervalo de tempo relativamente curto a preços que as elites brasileira e argentina estariam dispostas a pagar.

²⁸ Tradução para o português da palavra “bold” em inglês.

²⁹ Alguns museus e datas de fundação:

- Museu de Arte de São Paulo (MASP): 1947
- Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP): 1948
- Museu de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA): 1956

A América Latina foi o destino de muitos imigrantes europeus desde o período que antecedeu o conflito mundial até anos depois do fim dele. Dadas as circunstâncias cruéis de uma situação como aquela, em que as fugas muitas vezes estavam atreladas ao abandono da própria identidade, é difícil se basear exclusivamente em dados oficiais de entrada de estrangeiros – a percepção que se tem é de que o número de novos residentes na região era muito maior do que o contabilizado pelos órgãos de controle. No Brasil, por exemplo, dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) indicam que o maior fluxo migratório vindo da Alemanha aconteceu entre 1920 e 1929, com o total de 75.801 alemães se mudando para cá, como pode ser observado na tabela a seguir onde ‘Período’ se refere ao intervalo de anos em questão e os números expressos em ‘Total’ são o número de alemães que chegaram ao Brasil:³⁰

Período	Total
1824-47	8.176
1824-47	8.176
1848-72	19.523
1872-79	14.325
1880-89	18.901
1890-99	17.084
1900-09	13.848
1910-19	25.902
1920-29	75.801
1930-39	27.497
1940-49	6.807
1950-59	16.643
1960-69	5.659

As sanções impostas a República de Weimar em virtude da derrota na I Guerra Mundial e todas as dificuldades em decorrência delas são uma justificativa plausível nesse caso de um fluxo migratório tão alto na década de 1920. Nas duas décadas seguintes os números caíram sensivelmente: 27.497 alemães entre 1930 e 1939, e 6.807 entre 1940 e 1949. A hipótese para a queda no número oficial referente aos anos de 1930 é a instituição da “Lei de Cotas de Imigração”, de 9 de maio de 1934, que dificultava a entrada de estrangeiros no país sob o argumento de que a população brasileira estava sofrendo com a falta de postos de

³⁰ Os primeiros imigrantes alemães chegaram ao Brasil ainda no reinado de D. Pedro I e estabeleceram-se no Sudeste e Sul do país, onde, a partir de 1824, fundou-se a colônia alemã de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul. A tabela apresentada foi encontrada em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/alemaes.html>. Acesso em 11/12/2019.

trabalho e que “uma das causas do desemprego se encontra na entrada desordenada de estrangeiros, que nem sempre trazem o concurso útil de quaisquer capacidades, mas frequentemente contribuem para o aumento da desordem econômica e da insegurança social”.³¹

Mesmo se tratando de uma fração relativamente pequena de imigrantes vindos da Europa,³² havia no Brasil um ambiente “amistoso” para ideias conservadoras,³³ com a presença, por pelo menos dez anos, de uma célula nazista no país.

“O partido nazista no Brasil (1928-1938) estava inserido em uma rede de filiais deste partido instaladas em 83 países do mundo e comandadas pela Organização do Partido Nazista no Exterior, cuja sede era em Berlim. O grupo instalado no Brasil teve a maior célula fora da Alemanha com 2.900 integrantes sendo estruturado de acordo com regras e diretrizes do modelo organizacional do III Reich. A realidade brasileira interveio nesse processo causando o que chamamos de tropicalização do nazismo”.³⁴

³¹ A Lei de Cotas de Imigração foi mais uma demonstração da afinidade que o governo de Getúlio Vargas tinha com o nazi-fascismo. Em “*O anti-semitismo na era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)*” Maria Luiza Tucci Carneiro aprofunda esse tema. Ela expõe documentos que provam ter havido decretos secretos de conhecimento somente de funcionários de alto escalão da diplomacia brasileira limitando a concessão de vistos para judeus. Vale ressaltar que essa lei representou uma mudança na justificativa até então adotada pelo governo brasileiro para atrair mão-de-obra estrangeira, especialmente no século XIX, quando se dizia que os trabalhadores europeus tinham, além da força física, conhecimento especializado, o que ajudaria no crescimento do país. A Lei de Cotas de Imigração pode ser consultada em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24215-9-maio-1934-557900-publicacaooriginal-78647-pe.html>. Acesso em 15/11/2019.

³² Segundo o IBGE, de 1824 a 1969 “somente uma pequena parcela da emigração europeia, entre ela a alemã, dirigiu-se para o Brasil: cerca de 4.500.000, num universo de mais de 35.000.000 imigrantes europeus. O restante se deslocou para os Estados Unidos, Uruguai, Argentina, Austrália e para outros destinos”. Informações obtidas em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/alemaes.html>. Acesso em 11/12/2019.

³³ Ação Integralista Brasileira foi fundada em 1932 pelo escritor Plínio Salgado e era uma organização política inspirada no fascismo italiano. De acordo com o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, o grande número de adesões à AIB “fez dela o primeiro partido político de massa organizado nacionalmente no Brasil. Em 1936, o total de seus membros era estimado entre 600 mil e um milhão”. Informações obtidas em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas/1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/AIB>. Acesso em 18/09/2019.

³⁴ DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo tropical: o partido nazista no Brasil*. Tese de doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, 2007. Em outra oportunidade a mesma autora afirma que: “O nazismo tropicalizado não se configurou – e nem poderia – como uma cópia fiel do nazismo alemão, uma vez que não se encontrava na realidade brasileira muitos dos elementos de uma sociedade totalitária, como a militarização da população, o contexto de guerra, o sentimento de humilhação pós-Tratado de Versalhes e uma legislação de caráter anti-semita. Ao mesmo tempo, ele se deparava com outros elementos não existentes na sociedade alemã, caso, por exemplo, da grande população caracterizada pelos teóricos racistas como mestiça e de origem negra e indígena, grupos classificados como raças inferiores. Estes grupos eram vistos como uma ameaça à pureza racial germânica e os alemães “puros” eram constantemente alertados a não se misturar com eles”. DIETRICH, Ana Maria, *Organização política e propaganda Nazista no Brasil (1930-1945): O Nazismo tropicalizado*, ANPUH – XXIII. Simpósio Nacional de História, Londrina, 2005, p. 6. Texto disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206372_85bf485aed640511329043673e4d3b5f.pdf. Acesso em 10/12/2019.

Tal conjuntura chamou a atenção de especialistas em arte do Escritório de Serviços Estratégicos (*Office of Strategic Services*), principal organização de inteligência dos Estados Unidos durante a II Guerra Mundial. Ele foi o primeiro departamento criado pelos Estados Unidos para implementar um sistema centralizado de inteligência estratégica, sendo o embrião da Agência Central de Inteligência (CIA) e do Comando de Operações Especiais americano. Em 1944, sob comando do Escritório de Serviços Estratégicos começou a funcionar uma unidade especial de inteligência que lidava exclusivamente com a arte saqueada. Até 1946, esse grupo, denominado Unidade de Investigação de Arte Saqueada (*Art Looting Investigation Unit*) produziu 16 relatórios sobre esse assunto, muitos deles a partir de entrevistas com funcionários que implementaram as políticas nazistas e da revisão de milhares de documentos capturados. Esse conjunto, disponível atualmente online,³⁵ é de especial interesse para essa pesquisa, pois indica os prováveis destinos de obras de arte dentro e fora do território invadido pela Alemanha, recomendações de ação em alguns desses países, pontos de atenção, como é o caso da América do Sul, além de uma lista de centenas de nomes de pessoas citadas em documentos e entrevistas como tendo relações suspeitas com o mercado de arte ou com figuras ligadas ao regime, muito embora a simples existência do nome no relatório não implique na direta culpa do indivíduo (anexo 2).

Na página 14 do relatório final produzido pela Unidade, consolidado no dia 1 de maio de 1946, há uma menção a América do Sul dizendo que “algumas evidências apontam para a venda de pinturas saqueadas no Brasil e na Argentina. É provável que um volume considerável de saques possa ter chegado ao continente da América do Sul” (anexo 3).

Para a consolidação do documento citado acima, a Unidade de Investigação de Arte Saqueada produziu uma série de relatórios preliminares, como já mencionado, material esse muito mais detalhado. Em 5 de maio de 1945, as últimas páginas do documento chamado “Arte saqueada em territórios ocupados, países neutros e América Latina” foram dedicadas aos países latino-americanos (anexos 4, 5, 6 e 7). O texto começava dizendo que embora houvesse algumas suspeitas, existia pouca informação e até aquele momento nenhuma evidência conclusiva de obras de arte saqueadas por nazistas no mercado de arte latino-americano. Ainda assim, alguns nomes eram mencionados: indivíduos que estavam sendo

³⁵ Todo o material de pesquisa e o relatório mencionado fazem parte do “*The Project for the Documentation of Wartime Cultural Losses (The Documentation Project)*”, administrado pela Cultural Property Research Foundation, Inc., uma fundação sem fins lucrativos fundada em 1998, em Nova York. Disponível em: <http://docproj.loyola.edu/oss1/>. Acesso em 10/11/2019.

monitorados por terem contatos com nazistas ou serem suspeitos de transações ilícitas. Eles estavam, de acordo com o relatório, na Argentina, no México, no Chile e no Uruguai.

O Brasil foi citado também. São Paulo mais especificamente. Ao mencionar a necessidade de monitorar Francisco Cambó, colecionador de arte e frequente comprador da Galeria Fischer, de Lucerna, na Suíça, o relatório explicita a presença de um agente dessa mesma galeria presente na capital paulista: o austríaco Thaddeus Grauer³⁶ (anexos 6 e 7), morador da rua Alagoas, 664, Higienópolis. Cambó, que antes vivia em Barcelona, estava em 1945 em Buenos Aires, na Argentina. Segundo o relatório, ele poderia fazer contato com Grauer para obter mais obras de arte ilicitamente.

Só essa informação não é suficiente para afirmar seguramente que Grauer teria feito negócios ilegais com a venda de obras desviadas da Europa naquele período, mas é no mínimo algo suspeito, dado o seu vínculo com a Galeria Fischer. De propriedade de Theodor Fischer,³⁷ a galeria realizou desde 1939 leilões de arte com fundos revertidos para o partido nazista, entre eles o leilão com obras da Mostra de Arte Degenerada. Thaddeus Grauer, sobre quem será falado mais adiante, chegou a São Paulo em 1941.

Como citado anteriormente, o Brasil é um dos signatários da Conferência de Washington. Em 1998 somente o senhor Marcos Vinícius Pinta Gama, mencionado nos

³⁶ A grafia do nome de Grauer varia conforme a fonte: Thaddeus ou Thadeus. Decidiu-se pela primeira versão, que aparece com mais frequência.

³⁷ O nome de Theodor Fischer também aparece no parecer final da Unidade de Investigação de Arte Saqueada. Sua galeria foi incluída na “*red flag list*” composta por agentes de arte que comercializavam obras apreendidas pelo regime nazista e revertiam parte dos valores obtidos para o governo alemão. A galeria continua operando em Lucerna, na Suíça. Seu endereço eletrônico traz um breve histórico de sua atuação no mercado, por ele definida dessa maneira: “A Galeria Fischer foi fundada em 1907 por Theodor Fischer (1878 a 1957), ex-diretor da Galeria Bosshard em Lucerna, uma das principais galerias de arte e antiguidades de sua época. Theodor Fischer sempre cuidou da administração da recém-criada Galeria Fischer com grande entusiasmo. Ele abriu uma filial em Berlim, que operou com sucesso até depois da I Guerra Mundial e com o impacto da inflação em espiral. Eventos históricos durante e após a I Guerra Mundial renderam uma série de coleções importantes da nobreza da Europa e suas propriedades, para serem leiloadas na Suíça. Da mesma forma, uma abundância de pinturas e antiguidades foi confiada à Galeria Fischer para venda em leilão, após a onda de emigração entre as duas Guerras Mundiais e a necessidade de capital de reconstrução após a II Guerra Mundial. Entre 1921 e 1939, Theodor Fischer realizou regularmente seus leilões nas instalações do Grand-Hotel National, em Lucerna, ou na Casa da Guilda Zur Meisen, em Zurique. Em 1939, ele ordenou a realização de grandes obras de extensão na Galeria Fischer, para que fossem realizados leilões de posição internacional em instalações dedicadas na Haldenstrasse, em Lucerna, em um ambiente espaçoso, imponente e com estilo elegante. Theodor Fischer já havia se estabelecido como um dos principais leiloeiros do continente europeu”. Disponível em <https://www.fischerauktionen.ch/en/about/history-of-galerie-fischer/>. Acesso em 16/11/2019. Não há nenhuma “*mea-culpa*” no texto institucional, como se pode observar.

registros oficiais do evento como conselheiro de Direitos Humanos e Assuntos Internacionais e atualmente embaixador do Brasil na Suécia, esteve presente representando o país.

Em 7 de abril de 1997, portanto um ano antes do encontro nos Estados Unidos, foi assinado no Brasil o decreto que criava a Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas³⁸. Sob a responsabilidade do Ministério da Justiça, seus principais objetivos eram investigar a importação para o Brasil e a existência no país de bens ilicitamente confiscados das vítimas do regime nazista e determinar seu valor, origem e destino.

Em seu discurso, Fernando Henrique Cardoso, presidente da República à época, justificou a criação da comissão dizendo que ela tinha o intuito de “buscar descobrir o que aconteceu com o patrimônio que se atribui terem os nazistas trazido a alguns países da América do Sul e, no caso, ao Brasil, e que é fruto do esbulho, da violência, da tortura, o que não pode ser aceito, um século depois, dez séculos depois. E, como disse o Rabino Rizovel,³⁹ não por que se busque com isso reparar materialmente - pode-se até -, mas o propósito é outro. Não é um ato que vai satisfazer à comunidade universal dos judeus ou àqueles que aqui vivem no Brasil. É um ato para a cidadania toda do Brasil porque é uma demonstração de repúdio de todos nós a qualquer forma de violência e, mais ainda, à violência bárbara que foi a violência nazista. (...) E quando criamos, portanto, essa comissão, não estamos simplesmente falando dos alemães e dos nazistas que perseguiram os judeus, estamos falando de nós próprios, dizendo que não queremos ser, pela nossa inação, coniventes com tais atos, e também que não pensamos que esses atos existam só em outros povos. Nós sabemos que - por sorte, para nós, em escala menor - existem aqui também. E a mesma repulsa que nos provoca a barbárie lá fora há de provocar a violência e transgressão do respeito aos direitos do homem em qualquer momento, em qualquer região deste nosso país”.

³⁸ Informação obtida no site da Biblioteca da Presidência da República e corroborada por reportagens publicadas nos jornais da época. Não foi possível localizar o decreto no Diário Oficial da União do dia seguinte à cerimônia.

³⁹ Não foi localizado nenhum indivíduo com este nome. O texto do discurso está disponível no site da Biblioteca da Presidência da República. Ele é provavelmente a transcrição da fala do então presidente Fernando Henrique Cardoso e, portanto, deduz-se que “Rabino Rizovel” seja, na verdade, “Rabino Henry Sobel”, figura de destaque da comunidade judaica no Brasil e que participou da Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas. Então, a presente pesquisa atribui “Rizovel” a um erro de compreensão auditiva. Site para consulta do discurso transcrito: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/fernando-henrique-cardoso/discursos/1o-mandato/1997/7-de-abril-de-1997-discurso-proferido-por-ocasio-da-cerimonia-de-assinatura-do-decreto-que-cria-a-comissao-especial-para-apuracao-de-patrimonios-nazistas>. Acesso em 19/12/2019.

De acordo com artigo publicado no “Registro Central de Informações sobre Bens Culturais Saqueados entre 1933-1945”, a comissão recebeu amplos poderes, permitindo solicitar informações de qualquer instituição pública ou privada no Brasil e fazer consultas no exterior por meio das embaixadas.⁴⁰ Além disso, desde que fundamentadas, os membros tinham autorização para dar início a investigações, solicitar esclarecimentos de testemunhas e pedir aconselhamento técnico.

O mesmo artigo revela ainda, com base em informações fornecidas pelo Congresso Judaico Mundial,⁴¹ que a Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas buscou dados sobre mais de cem obras de arte que se acreditava terem sido apreendidas pela Alemanha e vendidas no Brasil entre as décadas de 1940 e 1970. Esse corpus seria composto de obras presentes nos acervos do Museu de Arte de São Paulo (MASP), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Dentre as dificuldades enfrentadas no levantamento das informações, a comissão reportou que “os negociantes de arte locais questionaram sua capacidade de documentar arte confiscada ou saqueada pelos nazistas, e os oficiais do museu defenderam suas coleções. Não se sabe se as listas estão disponíveis para os pesquisadores”.

Ainda segundo o mesmo artigo, já nos primeiros quatro meses de atuação, em agosto de 1997, a Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas havia chegado a alguns resultados promissores: dados levantados indicavam que cerca de vinte mil dólares teriam sido depositados no Banco do Brasil por pessoas que de alguma forma eram ligadas ao regime nazista, e que, entre 1940 e 1960, estimava-se que de 1.200 a 1.500 nazistas teriam entrado no país. No ano seguinte tinham chegado a números ainda mais expressivos: aproximadamente 15 contas inativas de nazistas teriam sido descobertas no Banco do Brasil, totalizando um valor aproximado de cinco milhões de dólares.

Esses resultados foram obtidos num intervalo relativamente curto: ao ser instituída foi determinado que o prazo para atuação da Comissão seria de apenas um ano, mas ela foi

⁴⁰ O artigo da Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas está publicado no endereço <https://www.lootedart.com/MFEU4768837>. Acesso em 27/11/2019.

⁴¹ Segundo definição do site da instituição World Jewish Congress: “é uma organização internacional que representa as comunidades e organizações judaicas em 115 países e advoga em seu nome perante governos, parlamentos, organizações internacionais e outras crenças. O CJM representa a pluralidade do povo judeu e é politicamente apartidário”. Disponível em: www.worldjewishcongress.org. Acesso em 10/12/2019.

mantida até janeiro de 1999, quando foi extinta sob o argumento de que seus trabalhos tinham produzido somente evidências inconclusivas e que não havia financiamento para sua manutenção.

Em 2018, portanto 21 anos depois da criação da comissão, uma nota publicada na coluna do jornalista Lauro Jardim e assinada pelo jornalista Guilherme Amado, no jornal O Globo de 7 de outubro daquele ano revelava que a documentação acumulada pela Comissão havia desaparecido (anexo 8). O texto, reproduzido a seguir, é bastante conciso:

“Documentos de investigação de patrimônio nazista no Brasil desaparecem. O Ministério da Justiça perdeu os documentos da Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, um grupo que foi criado por FH em 1997 para apurar o ingresso e a existência, no Brasil, de patrimônio ilicitamente confiscado de vítimas do regime nazista e identificar seus valores, origem e destino.

Os processos do grupo de trabalho desapareceram do arquivo central do ministério”.⁴²

A atividade jornalística prevê frequente e profunda apuração dos fatos, o que faz presumir a autenticidade da informação publicada pelo jornal. Porém, o intervalo de tempo entre a divulgação pelo jornalista e a pesquisa realizada para presente dissertação, e o desejo de obter acesso às fontes primárias do artigo publicado no site do “Registro Central de Informações sobre Bens Culturais Saqueados entre 1933-1945” justificaram a consulta junto a duas pastas do governo federal, em dezembro de 2019: o Ministério da Justiça, órgão responsável pela comissão no momento de sua criação, e o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, que incorporou as atividades da Secretaria Nacional dos Direitos Humanos, criada concomitantemente à Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas em 1997.

Por meio da Lei de Acesso à Informação,⁴³ foi solicitada aos dois ministérios autorização para consultar os documentos resultantes da Comissão Especial. As duas pastas responderam: o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos afirmou que o “órgão não tem competência para responder sobre o assunto” (anexo 9) e sugeriu o

⁴² Consulta da nota jornalística em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/documentos-de-investigacao-de-patrimonio-nazista-no-brasil-desaparecem.html>. Acesso em 02/12/2019.

⁴³ “A lei nº 12.527/2011, conhecida como Lei de Acesso à Informação – LAI, regulamenta o direito, previsto na Constituição, de qualquer pessoa solicitar e receber dos órgãos e entidades públicos, de todos os entes e Poderes, informações públicas por eles produzidas ou custodiadas”. Disponível em: www.acessoainformacao.gov.br. Acesso em 03/01/2020.

encaminhamento para o Ministério da Justiça, que, por sua vez, respondeu dizendo que “a unidade técnica informa que o referido processo em meio físico não foi localizado no acervo sob custódia da Divisão de Arquivo do Ministério da Justiça e Segurança Pública e que não possui imagens digitalizadas nos sistemas legados. Por fim, ressalta se tratar de um documento registrado há mais de 20 anos e que tal característica traz dificuldades à sua localização. “Neste contexto, ressalta-se que a declaração de inexistência da informação por parte da unidade técnica constitui resposta de natureza satisfativa e esse entendimento foi registrado na Súmula nº 06/2015 da Comissão Mista de Reavaliação de Informações (CMRI)” (anexo 10).

Duas considerações: o trabalho jornalístico de Lauro Jardim e Guilherme Amado foi bem feito – só não foi melhor porque supõe-se que a resposta dada pelos órgãos responsáveis pela documentação gerada pela Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas não deve ter sido mais detalhada do que a obtida nesta pesquisa. Percebemos que não há interesse por parte do governo federal em cumprir as recomendações da Conferência de Washington. Sendo assim, se aquele que seria o “grupo de elite” da investigação sobre a entrada de itens de origem desconhecida, possivelmente fruto de apreensões nazistas, não preserva e, conseqüentemente, não disponibiliza o resultado de seu trabalho, como é possível exigir de outras instituições o esclarecimento espontâneo da proveniência das obras de arte de seus acervos?

Cabe aqui, porém, uma ponderação: apesar de ser a resposta oficial definitiva a “declaração de inexistência da informação”, é justo ressaltar que isso não significa expressamente que essa documentação tenha “desaparecido” de fato, como diz a nota publicada pelo jornal O Globo; a inexistência de acesso pode representar, por exemplo, um processo pouco (ou nada) adiantado de digitalização de documentos, ou a incapacidade de identificação em arquivo físico desse material. Independentemente do motivo que impossibilita o acesso aos dados, no entanto, é inegável a frustração ao lidar com essa realidade: de saber, por meio de órgãos de cooperação internacional, que houve algum avanço dentro do Brasil no que diz respeito às pesquisas de patrimônio nazista, mas que a amplitude disso não pode ser comprovada.

A falta de documentação impede a confirmação de outra nota, essa publicada no site “Registro Central de Informações sobre Bens Culturais Saqueados entre 1933-1945” em setembro de 1998 que afirma que “mais de 24 obras de arte saqueadas pertencentes a judeus

européus foram levadas ao Brasil. Estes incluíam um Picasso e um Monet. As pinturas, confiscadas de uma galeria de arte sem nome em São Paulo, remontam ao austríaco Thaddeus Grauer, que se mudou para o Brasil em 1941, e à Galeria Fischer, na Suíça. Outras 25 pinturas, consideradas como saques da II Guerra Mundial, surgiram no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre”.⁴⁴

⁴⁴ Nota disponível em: <https://www.lootedart.com/MFEU4783877>. Acesso em 03/12/2019. Essa informação foi publicada também no jornal Folha de São Paulo de 16 de setembro de 1998. A reportagem pode ser consultada em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft16099804.htm>. Acesso em 03/12/2019. Segundo o jornal, as obras de Picasso e Monet foram entregues à Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas assim que suspeitaram que elas eram fruto das apreensões na Alemanha e nos territórios ocupados pelos nazistas. A reportagem, citando informações passadas pelo rabino Henry Sobel, diz que as telas chegaram ao Brasil em 1939 e foram vendidas pela Galeria Fischer, de Lucerna, na Suíça, por US\$ 2,25 milhões.

Outra reportagem, essa publicada em 22 de dezembro de 1998 no jornal O Estado de S. Paulo (capa do Caderno 2), cita o mesmo caso tendo como fonte a própria Comissão Especial. Segundo a reportagem, outra tela de Pablo Picasso, “Pierrot au Masque” faria parte de uma coleção particular em São Paulo. Essa obra teria sido apreendida pelos nazistas em Paris em 1941 e exibida em São Paulo na década de 1970.

2. CONEXÃO BRASIL-ALEMANHA

O contato com a documentação e com a bibliografia existente sobre “arte degenerada” e a proveniência das obras aqui estudadas levou à identificação de algumas personalidades presentes no Brasil – ou que o visitaram – entre as décadas de 1920 e 1950, que são pouco conhecidas ou pouco referenciadas em pesquisas, mas que tiveram relação direta com a entrada de obras cujas origens são a Alemanha ou países subjugados pelos nazistas. A bibliografia localizada sobre esses agentes ligados ao mercado de arte é ainda bastante limitada, o que evidencia um grande potencial de pesquisa para ampliar o conhecimento sobre suas atuações no Brasil e em outros países da América do Sul.

É importante termos claro que o material comercializado por esses indivíduos não se limitava à arte moderna, e somente um nome foi citado como estando diretamente relacionado a potenciais ações criminosas. E é por ele que começamos.

2.1. Thaddeus Grauer

Duas fontes⁴⁵ que citam Thaddeus Grauer mencionam sua presença em São Paulo na década de 1940. Sua biografia é imprecisa. Nenhuma fonte traz informações sobre seu local exato de nascimento tampouco a data. Os poucos artigos e documentos que falam sobre Thaddeus Grauer dizem que era austríaco, que mudou para a Suíça pouco antes do início da II Guerra e que mudou novamente para o Brasil em 1941. Não há informações sobre sua morte. Ele morou no Brasil durante e após o conflito, onde representou a suíça Galeria Fischer, de Lucerna, que se tornou conhecida internacionalmente por comercializar arte saqueada pelos nazistas. A galeria foi colocada na “*red flag list*”, uma lista composta por pessoas e instituições cujas posturas pareciam suspeitas naquele contexto. Centenas de indivíduos figuraram nessa lista produzida e investigada pelos Aliados. A Suíça era um país neutro na guerra, o que garantiu para alguns segmentos – entre eles, o mercado de arte – alguma facilidade de atuação naquele período. Enquanto galerias e museus eram fechados na Alemanha e nos territórios invadidos, os trabalhos na Suíça, e em especial na Galeria Fischer, prosperavam. Objetos de arte eram artigos que poderiam gerar algum dinheiro com relativa rapidez se vendidos abaixo do que valiam de fato. Como a galeria seguia comercializando

⁴⁵ Relatório final da Unidade de Investigação de Arte Saqueada e “Registro Central de Informações sobre Bens Culturais Saqueados entre 1933-1945”.

obras – possivelmente para colecionadores, outras galerias e museus de países que não estavam envolvidos no conflito – e muitos proprietários se desfizeram de coleções inteiras⁴⁶ a fim de obter algum recurso financeiro dentro do contexto da guerra onde as dificuldades econômicas afluíam, apresentava-se aí um negócio realmente promissor só para uma das partes. E havia também obras e coleções que eram resultado das apreensões nazistas.

Como foi citado no item 1.3 desta dissertação, dois relatórios produzidos pelo time americano responsável pela investigação de arte saqueada apontaram para Grauer. A suspeita é que ele poderia ter continuado a vender obras de arte na América do Sul. Um dos compradores em potencial estaria em Buenos Aires, Argentina: Francisco Cambó. Francisco era um político conservador da Catalunha que foi para a Suíça quando estourou a Guerra Civil Espanhola, vivendo lá entre 1936 e 1940, quando se mudou para Nova York. Já no ano seguinte, em 1941, Cambó se mudou mais uma vez, só que para Buenos Aires, onde morou até sua morte, em 1947. Por ter doado oito obras de sua coleção, sendo três delas de uma série produzida por Sandro Botticelli, o Museu do Prado dedica a ele um verbete em seu site em que afirma que “amante e conhecedor de arte, Cambó adquiriu muitas de suas obras no mercado internacional e soube obter conselhos ao fazer compras, com a colaboração de especialistas”. No mesmo texto, Cambó é reconhecido pelo museu como um colecionador “incomum no contexto espanhol por ter montado sua coleção a partir de um plano, com objetivo bem definido: o de contribuir para o enriquecimento dos museus públicos espanhóis”.⁴⁷

Segundo os relatórios, Cambó era uma figura que merecia atenção, pois teria sido um cliente fiel da Galeria Fischer. Sua permanência na Suíça durante o mesmo período em que Thaddeus Grauer comercializava obras para ela e a posterior presença dos dois na América do Sul anos depois o colocou sob suspeita de que teria continuado a fazer negócios.

A relação entre Grauer e Fischer era considerada próxima pelos governos americano e inglês. Entre fevereiro e abril de 1945, a Embaixada Americana, os Consulados Britânicos em São Paulo e no Rio de Janeiro e o Ministério da Economia de Guerra da Inglaterra

⁴⁶ Alguns casos podem ser identificados nos artigos publicados nos links: https://www.lootedart.com/MFEU4E88305_print e <https://www.lootedart.com/NIF7RH961951> (ambos consultados em 01/12/2019)

⁴⁷ Informação disponível no link <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cambo-batlle-francisco-de-asis/79ed2266-dae1-4492-a1fd-1ae29ff43700>. Acesso em 03/01/2020.

trocaram correspondências contendo informações sobre possíveis transações comerciais entre os negociantes de arte (anexos 11, 12 e 13).

Dois meses antes do relatório preliminar da Unidade de Investigação de Arte Saqueada, em 23 de março de 1945, uma correspondência enviada pelo Consulado-geral Britânico em São Paulo em resposta a uma consulta feita pelo Ministério da Economia de Guerra da Inglaterra descrevia uma reclamação de Thaddeus Grauer. Ele havia declarado em entrevista ao consulado em São Paulo que “as imagens são tudo o que resta de seus objetos domésticos que foram levados para a Suíça, onde se refugiou da perseguição nazista”. Conforme declarado ao Consulado-geral Britânico, em 1941 ele teria confiado a Theodor Fischer a venda desse material, com exceção das imagens, que deveriam ter sido enviadas para o Brasil. Não há nenhuma referência a imagens específicas no documento. E aqui há um problema: a escolha lexical. A opção por “imagens” é arbitrária, fruto de uma tradução livre que parece se encaixar melhor no contexto. A palavra original que consta na correspondência é “picture/pictures”, que pode ser traduzida também por “foto/fotos” ou ainda, por “quadro/quadros”.

Posteriormente, uma nova documentação, que infelizmente não pode ser confirmada pela presente pesquisa, situou Grauer em São Paulo uma outra vez, porém, como *dealer* negociando obras dentro do Brasil. Trata-se do artigo citado anteriormente no item 1.3, que afirmou que um conjunto de mais de 24 obras, entre elas uma pintura de Pablo Picasso e outra de Claude Monet haviam sido localizadas e estavam de alguma forma relacionadas a ele.

A falta de informações mais detalhadas sobre a identificação dessas obras impediu o avanço da pesquisa sobre Grauer e sua atuação no Brasil. Chama atenção o fato de uma instituição internacional baseada na Inglaterra, o “Registro Central de Informações sobre Bens Culturais Saqueados entre 1933-1945”, ter tais indícios remontando a setembro de 1998 e o Brasil, que contava com a atuação de uma equipe voltada exclusivamente para apuração de situações como essa, não ter nenhuma documentação oficial a oferecer aos pesquisadores.

2.2. Hanna Bekker vom Rath

O nome de Hanna Bekker vom Rath surgiu pela primeira vez nesta pesquisa durante a consulta às pastas dos artistas disponíveis na Seção de Catalogação do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP). Junto aos poucos registros havia uma etiqueta com o nome da galeria: Hanna Bekker Kunstkabinett com a indicação do artista adquirido e o valor pago pela obra (anexo 14). A consulta às fichas catalográficas do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), cujo acervo foi doado e se tornou o conjunto inicial de obras do MAC-USP, confirmaram que algumas aquisições haviam sido feitas pelos doadores na galeria de Hanna Bekker vom Rath.

Não havia, no entanto, nenhuma informação sobre ela na bibliografia produzida no Brasil que serviu de base para esta pesquisa. Na internet foi possível localizar uma galeria com seu nome ainda em funcionamento em Frankfurt, na Alemanha. E foi a partir do contato com essa galeria que a imagem de Hanna Bekker vom Rath começou a se delinear e mostrar sua relevância para a compreensão da trajetória de algumas das obras estudadas.

Johanna vom Rath nasceu em Frankfurt, Alemanha, em 7 de setembro de 1893 (anexo 15). Seu pai Walther vom Rath era industrial, assim como seu avô Wilhelm Meister⁴⁸, pai de sua mãe Maximiliane. Seu bisavô materno era o pintor Jakob Becker e a bisavó materna era a pianista Wally Becker.

A condição financeira da família era muito boa, com propriedades em diferentes cidades e muitos contatos sociais. Um exemplo de uma situação que parece pouco comum é

⁴⁸ Uma coincidência perversa relaciona a família de Hanna Bekker ao nazismo. Seu avô materno Wilhelm Meister foi um dos fundadores da indústria química produtora de corantes e tintas Hoechst AG, em 1863, que depois passou a se dedicar ao ramo farmacêutico. Em 1925, a empresa passou a fazer parte de um dos maiores conglomerados industriais da Alemanha, o IG Farben, no qual também estavam empresas como a BASF e a Bayer. Segundo reportagem publicada versão em português do portal da Deutsche Welle, empresa pública alemã de comunicação sabe-se que “durante o regime nazista (1933-1945), 350 mil pessoas foram submetidas a trabalhos forçados e pelo menos 20 mil morreram na fábrica do grupo de interesses IG Farben, construída em 1941, nas proximidades do campo de concentração em Auschwitz. Entre outras mercadorias, ela produzia as pastilhas de cianureto usadas nas câmaras de gás pelos nazistas. (...) Em 1932, a IG Farben criou o Círculo de Amigos do Reichsführer SS e demitiu todos os diretores judeus. A empresa lucrou também com os preparativos de guerra do regime nazista. Em 1939, tinha 250 mil funcionários e produzia 43 tipos de materiais bélicos. Ao fim da guerra, o grupo tinha participações em 244 empresas nacionais”. Informações obtidas em: <https://www.dw.com/pt-br/1925-forma%C3%A7%C3%A3o-do-grupo-qu%C3%ADmico-ig-farben/a-678662>. Acesso em 02/01/2020.

Não foi localizada nenhuma relação direta da família de Hanna Bekker vom Rath com a IG Farben à época da ascensão do nazismo, tampouco alguma data de venda da Hoechst.

que em 1904 o escultor austríaco Josef Kowarzik transformou Hanna Bekker vom Rath em “Valquíria”⁴⁹ ao esculpir seu perfil numa medalha (anexo 16).

Na biografia escrita por Marian Stein-Steinfeld, neta de Hanna Bekker vom Rath, a artista é descrita como impetuosa desde criança, o que seria um indício de sua postura confiante na vida adulta: “Ela frequentemente resistia ao papel destinado a ela da jovem filha de uma boa família e foi repreendida por agir assim, o que apenas aumentou sua resistência às regras de convenção”.⁵⁰

Ainda jovem Hanna, começou a fazer aulas de pintura com Otilie W. Roederstein em Hofheim, depois com Adolf Hölzel, durante a I Guerra Mundial, e com Ida Kerkovius, em Stuttgart. Antes mesmo das aulas regulares, os contatos familiares permitiram que Hanna frequentasse o estúdio da pintora Marie Paquet-Steinhausen, amiga de seus pais. Os encontros aconteciam com frequência entre 1905 e 1911. Em novembro de 1910, Hanna mencionou em seu diário um encontro com o pintor Emil Bizer em Baden-Baden e que sabia que ele estava muito entusiasmado com o trabalho dela. Segundo a biógrafa, mesmo pouco madura, Hanna não se sentia pressionada com os olhares de avaliação e era hábil ao registrar as impressões e também se esforçava para discutir o resultado de seus trabalhos – característica que se tornaria importante mais tarde⁵¹.

O estímulo que recebeu de seus professores fez com que continuasse a produzir pinturas e desenhos de caráter realista naquele momento e, posteriormente, com uma pesquisa interessante de cor, muitas vezes optando pelo contraste forte das tonalidades.⁵² Além de seu desenvolvimento artístico, ela passou a interagir mais diretamente com outros pintores contemporâneos em Frankfurt, entre eles Otto Müller, Emil Nolde e Erich Heckel.

Com o fim da I Guerra Mundial, em 1918, os artistas passaram a se reunir em grupos que promoviam discussões políticas, e Berlim era o epicentro desse movimento. Até então, Hanna vom Rath não fazia parte dessas rodas, estava concentrada em suas pesquisas pessoais,

⁴⁹ Na mitologia escandinava, mensageira do deus Odin, que escolhia os heróis que iriam morrer em batalha e os levava ao Salão dos Mortos.

⁵⁰ STEIN-STEINFELD, Marian. *Hanna Bekker vom Rath – Handelnde für Kunst und Künstler*. Frankfurt: Frankfurter Bürgerstiftung, 2018, p. 51.

⁵¹ Ibid, p.55.

⁵² Tarefa difícil categorizar seu trabalho como artista, porém, segundo a bibliografia disponível sobre sua trajetória como artista lê-se que Hanna Bekker primeiro esteve mais próxima da pintura realista e depois experimentou momentos que a aproximaram mais do Expressionismo Alemão e da corrente Nova Objetividade.

ou como escreveu sua biógrafa “havia mergulhado em sua vida artística minuciosa, de modo que parecia ignorar completamente os processos ao seu redor”.⁵³ Mas o convívio com os demais artistas fez com que ela se aproximasse do Partido Social Democrata da Alemanha (SPD, sigla em alemão) e passasse a conhecer melhor a realidade da maior parte dos alemães, economicamente muito distante daquela onde ela havia crescido.

“Seus encontros com artistas e a observação de outras formas de vida também promoveram sua consciência crítica e ofereceram novos padrões de orientação. Primeiro através da pintura, depois também apoiando e colecionando, ela participou ativamente do desenvolvimento da arte moderna e expandiu seu acesso a círculos de artistas, comerciantes e colecionadores”.⁵⁴

Em 1920 Hanna se casou com Paul Bekker⁵⁵, compositor e maestro, que ela conheceu durante encontros do Partido Social Democrata. A relação durou dez anos. Juntos fizeram com que a casa de campo que compraram em Hofheim am Taunus, nas imediações de Frankfurt, se tornasse um espaço muito importante para os artistas amigos da família, como Oskar Kokoschka, Ludwig Meidner, Werner Wolffheim, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky, especialmente no processo de ascensão do nazismo. Na chamada “Casa Azul”, Hanna e Paul Bekker criaram uma espécie de refúgio para os artistas que não se enquadravam no regime e que serviu como estúdio e espaço de exibição para vários deles.

Ao mencionar a frequência de artistas na Casa Azul e a relação da família com a produção desses grupos, Marian Stein-Steinfeld diz que sua avó “promoveu muitos artistas por meio de seu julgamento rápido e intuitivo. Seu critério era a assinatura pessoal no trabalho do indivíduo. Muitos artistas mais jovens valorizavam suas sugestões. (...) Na Casa Azul, Hanna Bekker recebeu amigos, aprendizes – pintores, escultores, compositores e artistas de música, além de escritores – como anfitriã e também outros amigos, colecionadores e amantes da arte. Alguns deles se conheceram pela primeira vez através de sua mediação”.⁵⁶

⁵³ STEIN-STEINFELD, 2018, op. cit., p. 70.

A biógrafa chama atenção do leitor para o fato de Hanna vom Rath ter feito raríssimas anotações sobre restrições trazidas sobre a guerra, muito embora afirme que “sua rejeição à violência se tornou cada vez mais clara. Sua necessidade de ajudar os necessitados aumentou na mesma medida”.

⁵⁴ Ibid, p. 70.

⁵⁵ Em 1933, Paul Bekker foi para os Estados Unidos, onde morreu quatro anos depois. O contrato de Paul Bekker com o Teatro do Estado da Prússia, em Wiesbaden, não foi renovado por causa de seu “intelecto crítico e perigoso” e do clima político geral.

⁵⁶ STEIN-STEINFELD, 2018, op. cit., p. 21.

Sua própria coleção começou a ser constituída ainda na juventude, antes de seu casamento. Não há uma lista precisa de aquisições no período, mas seu primeiro item foi adquirido nas imediações da praça central de Frankfurt quando a jovem Johanna viu um crucifixo catalão, provavelmente do século XV, numa loja de antiguidades. Pediu e seu pai comprou⁵⁷. Em diferentes momentos de sua biografia, quando são citadas cartas que trocava com artistas ou anotações em seu diário, esse crucifixo é mencionado. Além, claro, de demonstrar a relação afetiva com a peça, é interessante observar como ele é citado: antes de reforçar a provável data e o ineditismo da peça, Hanna sempre se referia a ele como “uma figura de madeira” que a capturou, sugerindo que a “expressão da cabeça e do corpo esculpidos na madeira teve precedência sobre o contexto religioso” ou sobre o status que esse item poderia garantir.⁵⁸ Ainda segundo informações publicadas por sua biógrafa e neta, Johanna passou a adquirir obras de arte sistematicamente a partir de 1917, a maior parte diretamente dos próprios artistas para promovê-los e apoiá-los financeiramente, sem que houvesse uma preocupação em seguir tendências artísticas. Como ela se dedicou por muitos anos a comercializar obras também, as tentativas de estabelecer um inventário definitivo sobre quais peças lhe pertenciam e quais peças eram do gabinete de artes seriam uma tarefa árdua. Além disso, mudanças de títulos de obras, detalhes imprecisos de trabalhos e perdas de documentos impediriam a conclusão de uma empreitada deste porte. Há, porém, uma versão feita em 1968 por amigos de Hanna Bekker que oferece uma noção parcial.⁵⁹

O círculo de mediadores e colecionadores com quem Hanna Bekker vom Rath teve contato direto ou indireto nas décadas de 1920 e 1930 acabou por influenciá-la tanto como colecionadora quanto como patrona da arte moderna. Uma das figuras mais relevantes para o desenvolvimento de sua apreciação foi o negociante de arte Ludwig Schames. Foi durante uma exposição de Erich Heckel no Kunstsalon Schames, em Frankfurt, em 1916, que ela adquiriu aquele que foi provavelmente seu primeiro trabalho de um artista do Die Brücke: *Matrose Ostende* (1915), desenho do próprio Heckel. Ludwig Schames tornou-se um consultor valorizado e respeitado por Hanna e pelos artistas que ele comercializava. E ela era uma cliente fiel e amiga. Parte das obras adquiridas de Schames ocupava, no fim da década de 1940, o endereço do gabinete de arte por ela fundado⁶⁰.

⁵⁷ Ibid, p. 54.

⁵⁸ Ibid, p. 54.

⁵⁹ Esse volume é privado e no desenvolvimento desta pesquisa não estava disponível para consulta.

⁶⁰ Ibid, p. 110.

Em 1931, Hanna Bekker vom Rath passou a dividir seu tempo entre sua Casa Azul e um ateliê em Berlim. Nesse mesmo ano começou a conviver com Emil Nolde e se encantou com a agitação cultural da cidade, apesar do clima de tensão política em virtude do crescente nacionalismo.

Em 1933, pode presenciar a expulsão de historiadores da arte e diretores de museus comprometidos com a arte moderna de seus postos de trabalho. Presenciou também a articulação desses agentes para a continuidade de exibição das obras que permaneciam guardadas, a manutenção dos artistas e a militância possível naquele momento. Uma situação em especial marcou Hanna Bekker e possivelmente determinou sua atuação anos mais tarde, como ela mesma escreveu numa carta ao galerista Günther Franke, quando revelou que ele tinha sido sua inspiração:

“É assim que me lembro de Günther Franke, puxando uma cortina em sua galeria atrás da sala de exposição oficial na década de 1930 onde havia um sinal afixado: ‘particular! Nenhuma entrada!’ Mas lá você mostrou corajosamente os poucos que tiveram a audácia de guardar imagens que precisavam ser mantidas em público. (...) Ao fazer isso, me deu coragem de mostrar secretamente os mesmos artistas em meu estúdio em Berlim nos primeiros anos da guerra, que geraram a proibição de pinturas”.⁶¹

Em 1935, Will Grohman, historiador da arte de Dresden, visitou Hanna Bekker vom Rath e compartilhou com ela listas de pinturas de Karl Schmidt-Rottluff e Heckel, e monografias de Paul Klee, Willi Baumeister e Wassily Kandinsky. Contatos que continuaram com ela nos anos seguintes.

Para evitar chamar atenção do governo, a Casa Azul (anexo 17) se transformou no ponto de encontro de artistas e colecionadores. Situada em Hofheim e afastada de áreas de intensa movimentação, “os convidados iam e vinham, alguns se conheciam, outros não, e isso era a vida cotidiana”⁶² daquele lugar. Dentre os frequentadores assíduos estavam Karl Schmidt-Rottluff, Ida Kerkovius, Ludwig Meidner e Ernst Wilhelm Nay. Evidências de suas permanências em Hofheim podem ser encontradas em várias obras desses artistas.⁶³

Mesmo correndo graves riscos, Hanna Bekker continuou, durante a ascensão nazista e também ao longo da guerra, a promover seus artistas amigos. Ela aproveitava as viagens

⁶¹ STEIN-STEINFELD, 2018, op. cit., p. 116.

⁶² Ibid, p. 21.

⁶³ Ibid, p. 157.

que conseguia fazer para estabelecer contatos com compradores e assim garantir um pouco de dinheiro para a sobrevivência de alguns nomes mais próximos, como é o caso de Schmidt-Rottluff. Mas o que chama atenção é a recorrência de exposições secretas que ela montou no estúdio em Berlim. Depois de sua morte foram localizados alguns poucos livros de visita e algum registro dessas experiências. Em seu diário, a própria Hanna Bekker escreveu: “na grande sala do estúdio da Regensburger Strasse comecei a tentar organizar secretamente exposições do círculo expressionista, a fim de promover o contato entre os artistas e seus colecionadores e a geração mais jovem. Pude fazê-lo sem nenhuma palavra escrita até a primavera de 1943. Mas então vieram os bombardeios pesados. Hofer, Heckel e Schmidt-Rottluff perderam os lares, os empregos e a cidade”. Os cadernos de assinaturas de visitantes apresentam cerca de 250 registros de entradas entre a primeira exposição em 14 de novembro de 1940 e a última em 29 de janeiro de 1943.⁶⁴

Hanna Bekker vom Rath atuou como poucos na constituição de uma rede de proteção de artistas dentro da própria Alemanha até o fim da II Guerra Mundial.

Dois anos depois do fim da guerra, em 12 maio de 1947, ela continuou o que havia começado em Berlim, mas agora sob diferentes condições: em uma atmosfera de discussões francas e engajamento concreto com a arte, abriu as portas do Frankfurter Kunstkabinett na Kaiserstrasse, onde ficou até 1953, quando mudou para a Börsenplatz, com salas de exibição mais amplas e que receberam centenas de obras por vários anos. Os registros do “gabinete de arte de Frankfurt” guardam alguns dos principais nomes da arte do século XX: Eduard Bargheer, Eduardo Chillida, Otto Dix, HAP Grieshaber, Max Ernst, David Hockney, Käthe Kollwitz, Wifredo Lam, Gerhard Marcks, Gabriele Münter, Pablo Picasso, Antonio Saura, Walter Stöhrer, Mark Tobey, Fritz Winter, Max Beckmann, Erich Heckel, Alexej v. Jawlensky, Ida Kerkovius, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, August Macke, Otto Mueller, Ernst Wilhelm Nay, Emy Roeder, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff, citando apenas alguns⁶⁵.

Somente depois da assinatura do tratado alemão com os Estados Unidos, a Grã-Bretanha e a França em 26 de maio de 1952, a República Federativa da Alemanha conseguiu

⁶⁴ Ibid, p. 179

⁶⁵ Informações sobre os artistas exibidos e cujas obras foram comercializadas pela galeria foram obtidas durante entrevista realizada em 15 de outubro de 2019 nas instalações da atual Galeria Hanna Bekker vom Rath, na Braubachstrasse, 12, região central de Frankfurt. Na ocasião a pesquisadora foi recebida pela Dra. Isa Bickmann, historiadora da arte vinculada à galeria.

restabelecer relações bilaterais com outros países e iniciar missões diplomáticas como Estado soberano. E foi nessa época que Hanna Bekker vom Rath realizou sua primeira visita internacional para o continente americano para exposição dos trabalhos do seu gabinete de arte.⁶⁶

A ida para o Brasil aconteceu depois que Theodor Heuberger visitou o Frankfurter Kunstkabinett em fevereiro de 1952 numa viagem que fazia a fim de estabelecer contatos entre agentes culturais do Brasil e da Alemanha. Sua biografia afirma que ela e Heuberger conseguiram convencer membros do Ministério das Relações Exteriores da Alemanha sobre a importância de uma exposição de gravuras alemãs no Brasil⁶⁷.

O processo correu excepcionalmente rápido, e em 24 de maio de 1952 Hanna Bekker chegou ao Rio de Janeiro. Para a exposição, que aconteceu no Rio e em São Paulo, foram enviados como bagagem diplomática 171 trabalhos em papel de 50 artistas. Muito embora esse material tenha sido enviado antecipadamente numa condição privilegiada, que deveria garantir uma entrega mais ágil, o conjunto de obras só chegou ao destino em julho daquele ano. No dia 27 de agosto a exposição foi aberta no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP com o apoio do consulado alemão. Durante a espera, Hanna aproveitou para visitar Argentina, Uruguai e fazer contatos com artistas.⁶⁸

Numa carta enviada para sua filha em Hofheim, Hanna Bekker contou que os funcionários do MAM-SP a ajudaram na montagem da exposição e que imediatamente ela tinha conseguido vender seis obras. A descrição do evento de abertura chama atenção e faz pensar no perfil público convidado para o evento: o côsul-geral da Alemanha Wolfgang Krauel fez um discurso em português enquanto um historiador da arte fez uma palestra em

⁶⁶ Como uma exceção difícil de explicar, Hanna Bekker conseguiu expor obras da França e dos Estados Unidos em Frankfurt antes mesmo do acordo entre os países. Em agosto de 1948 exibiu “Pintura não-objetiva nos Estados Unidos – coleção Guggenheim de Nova York” e em abril do ano seguinte foi a vez de “Visão geral da pintura abstrata francesa”.

⁶⁷ Ibid, p. 280.

⁶⁸ Sua biografia cita a realização de “turnês privadas”, o que pode representar algum tipo de exibição para convidados, porém, não há mais detalhes. Registra-se aqui como curiosidade uma carta de 1952, disponível hoje no acervo do Projeto Portinari, que Hanna Bekker vom Rath deixou para Cândido Portinari escrita em francês pedindo desculpas por não conseguir encontrá-lo no Rio de Janeiro. Juntamente com essa mensagem, Hanna deixou também uma carta de Bardi endereçada a Portinari sob os cuidados da Fundação Pró-Arte. O documento pode ser consultado em: <https://artsandculture.google.com/asset/letter-hanna-bekker-vom-rath/tQFpoMKProXyHw>. Acesso em 16/01/2020.

Sobre a informação de “turnês privadas”, ver STEIN-STEINFELD, Marian. *Hanna Bekker vom Rath – Handelnde für Kunst und Künstler*. Frankfurt: Frankfurter Bürgerstiftung, 2018, p. 281.

alemão. Já Hanna Bekker tinha saudado o público em francês e na sequência houve a exibição do filme “New Art – New Vision” do diretor alemão Ottomar Domnick⁶⁹.

Ainda de acordo com as cartas para sua filha, Hanna Bekker visitava a exposição todas as tardes e fazia questão de conversar com os visitantes, dar informações sobre as obras e os preços, o que era difícil, mas possível numa mistura de vários idiomas juntos.⁷⁰

Não há registros de quantas e quais obras foram vendidas, mas a avaliação foi positiva, deixando-a satisfeita com sua passagem por São Paulo (anexos 18 e 19). Um balanço da exposição feita pelo Instituto de Relações Internacionais enviado para Hanna Bekker reforçou a impressão de sucesso:

“a mostra atraiu muito interesse em todos os lugares e foi gratificante ver que a arte alemã mais recente já era conhecida e valorizada, pelo menos em parte, na América do Sul. Isso foi especialmente verdade para Käthe Kollwitz, Nolde e Schmidt-Rottluff. (...) A exposição em si recebia de 500 a 600 visitantes por dia. (...) Portanto, essa iniciativa pode ser considerada um sucesso, principalmente pelo entendimento de que a cooperação entre as partes envolvidas e interessadas aconteceu”.⁷¹

Três anos depois da sua primeira vinda ao Brasil e dos bons resultados de sua exposição em São Paulo, Hanna Bekker saiu novamente em excursão, dessa vez numa viagem mais longa que a anterior, e voltou ao MAM-SP com um conjunto de aproximadamente 150 obras (anexo 20). Não há descrição de quais artistas e trabalhos foram expostos, porém, diferentemente do que aconteceu em sua estreia na capital paulista, a edição de 1955 de sua mostra não teve o resultado esperado.

Em 31 de março do ano seguinte, depois de passar por Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Jamaica, Haiti, Chile, Peru, África do Sul e Índia, Hanna Bekker desembarcou no Rio de Janeiro. O relato da dificuldade que enfrentou ao sair do aeroporto é um tanto pitoresco, para não dizer caricato: “o táxi dela não podia chegar ao hotel – as grandes ruas

⁶⁹ STEIN-STEINFELD, 2018, op.cit., p. 284.

Em tradução feita do alemão para o português, o texto da biografia não apresenta a identidade do historiador da arte que teria falado na abertura da exposição (trecho literal “den deutschsprachigen Vortrag eines Kunsthistorikers”).

Já Ottomar Domnick, apresentado na biografia como diretor de cinema alemão, era um neurologista e psiquiatra nascido em Greifswald em 1907. Colecionador de arte e entusiasta do cinema, dirigiu em 1950 o filme “New Art – New Vision”, uma introdução à pintura não-objetiva. Fonte: Oxford Art Online. Link <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000023236#oao-9781884446054-e-7000023236>. Acesso em 01/02/2020.

⁷⁰ STEIN-STEINFELD, 2018, op. cit., p. 285

⁷¹ Ibid, p. 285

pertenciam ao carnaval dos grupos de samba do Rio”⁷². Depois dessa saga e de outras que devem ter surgido, a exposição foi aberta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O saldo foi mais agradável do que meses antes em São Paulo: um bom número de visitantes e de obras vendidas (anexos 21 e 22). A biografia cita ainda uma breve visita a Belo Horizonte a convite da Sociedade Germânica Brasileira para a exposição de 65 obras, porém, sem mais informações⁷³.

Depois dessas duas passagens, não se sabe de novas exposições de obras de artistas comercializados pelo Frankfurter Kunstkabinett⁷⁴ no Brasil. Hanna Bekker vom Rath faleceu em 8 de agosto de 1983 em Bad Nauheim, Alemanha.

2.3. Miécio Askanasy

O jornalista Mieczyslaw Weiss chegou ao Brasil em 1939 vindo de Viena, Áustria, no início da II Guerra Mundial. Nascido na Polônia em 19 de janeiro de 1911, sua primeira dificuldade foi se fazer entender com um nome de tão poucas vogais para um idioma de origem latina como é o português. Por isso, passou a ser conhecido como Miécio Askanasy.⁷⁵

Em parceria com seu companheiro Bruno Kreitner, que adotou o nome de Bruno Arcade⁷⁶, Askanasy publicou um livro em 1942: “*Und nach Hitler, was dann?*” ou em português “E depois de Hitler, o quê?”⁷⁷ Mas essa atividade não garantia dinheiro suficiente,

⁷² Ibid, p. 302.

⁷³ Ibid, p. 302

⁷⁴ O Frankfurter Kunstkabinett encerrou suas atividades em 2015. No ano seguinte foi aberta a galeria Hanna Bekker vom Rath também em Frankfurt. Com a adoção do nome, os atuais proprietários dizem continuar a tradição de mais de 70 anos do gabinete de arte. Através da conexão com a casa de arte e leilão Döbritz, a galeria mostra não apenas o programa usual do modernismo clássico na tradição de Hanna Bekker vom Rath, mas também obras de artistas da na última metade do século XX, conforme descrição da própria galeria disponível na internet em: <https://www.galeriehannabekkervomrath.de/galerie/>. Acesso em 01/11/2019.

⁷⁵ Ou Askanazy. As duas grafias foram encontradas na bibliografia consultada sobre ele. SCHWARTZ, Jorge (org.); MONZANI, Marcelo; COSTA, Helouise; RINCÓN, Daniel; FABRIS, Annateresa et al. Arte Degenerada de Lasar Segall: Perseguição à Arte Moderna em Tempos de Guerra. São Paulo: Museu Lasar Segall; Museu de Arte Contemporânea. Catálogo da exposição, 25/nov./2017 – 30/abr./2018. P. 63. O sobrenome adotado por ele, segundo nota apresentada no texto do catálogo, é uma derivação de “Ashkenazim, que se refere ao grupo de judeus provenientes da Europa Central e Oriental”.

⁷⁶ Bruno Kreiter é citado na página do Instituto Martius-Staden como autor exilado de “literatura brasileira de expressão alemã”. Link <http://www.martiusstaden.org.br/conteudo/detalhe/216/exilados-outros>. Acessado em 01/02/2020.

⁷⁷ KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy e a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich (1945). Anais do 25º encontro da ANPAP, Porto Alegre, 2016, p. 814.

por isso Askanasy passou a vender livros de porta em porta, o que acabou por levá-lo a abrir uma livraria no centro do Rio de Janeiro. Algum tempo depois, a loja de livros ganhou um espaço expositivo, em 1944. Já no ano seguinte, a Galeria Askanasy organizou uma exposição em resposta à opressão vivida pelos artistas na Europa e em sintonia com a vocação que havia manifestado até então de expor principalmente obras de artistas imigrantes. A "Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich" foi inaugurada em abril de 1945 com 119 obras, com destaque para gravuras. Entre os artistas expostos estavam Käthe Kollwitz, com 13 obras; Paul Klee, com duas obras, e Karl Schmidt-Rottluff, com apenas uma obra (anexos 23, 24, 25 e 26).

"Pensada nos moldes das contraexposições, a mostra tinha como objetivo apresentar ao público brasileiro a arte execrada pelo regime nazista, a fim de angariar apoio contra o nazifascismo e afirmar a arte moderna como sinônimo de liberdade de expressão".⁷⁸

Para agrupar tantas obras de artistas conhecidos internacionalmente, Askanasy recorreu a empréstimos de colecionadores particulares.

"(...) em geral europeus refugiados do nazismo como ele próprio. Refugiados de guerra trouxeram consigo vários trabalhos de artistas considerados degenerados. Alguns emprestaram obras a Askanasy, sem delas se desfazer. (...) Outros, no entanto, venderam obras a Askanasy, que planejava atrair para a exposição potenciais compradores".⁷⁹

E contou também com o patrocínio da Casa do Estudante do Brasil⁸⁰, nome que ganhou bastante destaque no catálogo da exposição, que reproduzia várias obras e trazia textos de Hanna Levy, que em seu texto de abertura afirmava que:

"Os 39 artistas representados nesta exposição não constituem um grupo homogêneo. As suas obras (todas banidas dos museus alemães por ordem do "Fuehrer-pintor") se situam, cronologicamente, desde o fim do século passado até os nossos dias. Isto equivale a dizer que, artisticamente, estas obras compreendem o movimento impressionista, expressionista, cubista e abstracionista. Mas, como sempre acontece na história das artes, as

⁷⁸ SCHWARTZ, Jorge (org.); MONZANI, Marcelo; COSTA, Helouise; RINCÓN, Daniel; FABRIS, Annateresa et al. *Arte Degenerada de Lasar Segall: Perseguição à Arte Moderna em Tempos de Guerra*. São Paulo: Museu Lasar Segall; Museu de Arte Contemporânea. Catálogo da exposição, 25/nov./2017 – 30/abr./2018, p. 63.

⁷⁹ KERN, Daniela Pinheiro Machado, 2016, op. cit., p.816

⁸⁰ Ibid, p. 816. De acordo com o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, a Casa do Estudante do Brasil foi a primeira entidade estudantil de âmbito nacional que promovia assistência social aos estudantes e a difusão e intercâmbio de obras e atividades culturais. Ela reuniu integralistas, estudantes de extrema direita, comunistas e estudantes de extrema esquerda. Mesmo que essa não tenha sido de modo algum a intenção de seus fundadores, a Casa do Estudante, nos anos 40, está associada à efervescência política do Rio de Janeiro.

individualidades dos artistas criadores fogem destas classificações gerais”.⁸¹

Uma exposição daquele tipo era uma novidade no Rio de Janeiro e atraiu considerável atenção do público e da imprensa, afinal, até aquele momento não havia no Brasil um espaço voltado exclusivamente para exposição e venda de arte moderna.

A popularidade lhe rendeu certamente alguns dividendos, mas também gerou confusão, como no caso de um atentado à obra de Willem Woller “Namoro sentimental”, que foi cortada com uma gilete por três rapazes no dia 28 de maio de 1945, lembrando o caso do “Autorretrato n.2”, de Lasar Segall, perfurado no dia 17 de janeiro de 1928 durante exibição em São Paulo⁸². A exposição foi encerrada dias depois do incidente⁸³.

A Galeria Askanasy fechou as portas em 1950. Seu proprietário, encantado com os ritmos nacionais, criou o “Teatro Folclórico Brasileira”, grupo de dança e teatro que excursionou pela Europa na década de 1950. Em 25 de maio de 1951 o Diário Oficial da União publicou sua naturalização⁸⁴. Em 1956, Askanasy voltou acupar espaço nas páginas dos jornais, mas dessa vez por causa de uma polêmica: o conflito entre ele e Haroldo Costa sobre a fundação do grupo de teatro. O jornal carioca “A noite” dedicou espaço em algumas edições de 1956 à discussão (anexo 27).

Não foi localizada nenhuma informação específica sobre a comercialização das obras expostas na “Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich”, mas dada a condição de muitos estrangeiros recém-chegados ao Brasil é bastante possível que algumas vendas tenham sido feitas na ocasião.

As referências sobre Miécio Askanasy desaparecem depois de 1956. Não foi possível saber nada mais a respeito de suas atividades depois da galeria e da atuação junto à sua companhia de dança e artes cênicas.

⁸¹ LEVY, Hanna. *Alguns Aspectos da Arte Contemporânea Alemã*. Catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich. Rio de Janeiro: Galeria Askanasy, 1945.

⁸² SCHWARTZ, Jorge, 2018, op. cit., p 24.

⁸³ Ibid, p. 65.

⁸⁴ Consulta ao site do Diário Oficial da União: <http://www.in.gov.br/consulta> . Acesso em 04/02/2020.

2.4. Theodor Heuberger

Heuberger foi o primeiro dos quatro agentes com vínculos com a arte alemã a chegar ao Brasil. Nascido em Munique em 1898,⁸⁵ desembarcou no Rio de Janeiro em 1924 e no mesmo ano fez sua estreia como agitador cultural na cidade com a mostra “Uma Exposição de Arte e Arte Decorativa Alemã no Brasil”, no Liceu de Artes e Ofícios da então capital federal. Além de pinturas, o jovem de 26 anos apresentou ao público carioca peças de decoração, artefatos domésticos e brinquedos, tudo de autoria de artistas de Munique, num projeto que atendia ao convite do Cônsul-geral do Brasil na cidade, o pintor Navarro da Costa.⁸⁶ A exposição foi levada depois para São Paulo, Campinas e Santos. Essa sua primeira aposta no mercado brasileiro se deu através de pinturas mais figurativas, o que mudaria anos depois, com um olhar mais atento para a arte moderna alemã.

Heuberger foi um dos primeiros empreendedores da arte no Rio de Janeiro, pois em meados da década de 1920, mais precisamente em 1926, na avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, ele abriu a galeria que levava seu sobrenome. E, conforme ganhava prestígio, novas oportunidades foram surgindo, como exposições na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em 1930, em seu esforço para apresentar ao público brasileiro artistas alemães, Theodor expôs pela primeira vez no país gravuras de Käthe Kollwitz. Não foi uma mostra exclusiva; além dela, havia também obras de Max Beckmann e Otto Dix.

“Mas parece ter sido somente com a criação da Pró-Arte, em 1931, que Heuberger promoveu uma exposição exclusivamente composta com obras de artistas alemães radicados no Brasil, como Leo Putz, Hans Nöbauer, Friedrich Maron e Lothe Benthler Bogdanoff, entre outros, e de brasileiros que haviam tido formação artística na Alemanha, como Alberto da Veiga Guignard e Paulo Rossi Osir. Realizada na ENBA, em maio de 1931, durante a curta gestão do arquiteto Lúcio Costa à frente da entidade, a exposição foi patrocinada pelas embaixadas da Alemanha, Áustria e Suíça. Sua temática dominante foi a representação feita do Brasil por aqueles

⁸⁵ Dados obtidos em: <https://www.salao31.com/blog/2018/1/22/as-contribuiues-de-heuberger-ao-olhar-moderno-brasileiro>, onde também diz que ele faleceu em 1983 em local desconhecido. Acesso em 18/12/2019.

⁸⁶ Referências sobre essa exposição aparecem no endereço <https://www.salao31.com/blog/2018/1/22/as-contribuiues-de-heuberger-ao-olhar-moderno-brasileiro>. Acesso em 18/12/2019. Outras informações sobre a biografia de Theodor Heuberger também apareceram em texto de Aracy Amaral publicado na página 210 da edição de 15 de março de 1981 no caderno “Cultura” do jornal O Estado de S. Paulo. Reportagem acessada em 21/04/2020. Contribuição do professor Paulo César Garcez Marins à pesquisa.

artistas de formação germânica, que em suas paisagens rurais e urbanas e nos tipos humanos focalizados revelavam interesse pelo exótico”.⁸⁷

A Pró-Arte era uma instituição voltada para a promoção da cultura, inicialmente no Rio de Janeiro e depois em outras cidades do país, tendo atuado em São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre. Sua abordagem principal era a arte moderna e a manifestação dela não só nas artes plásticas, mas também na literatura.

“Em março de 1931 a entidade é fundada com o nome de Sociedade Pro Arte de Artistas e Amigos de Belas Artes. Em 1935 a instituição aparece com o nome de Sociedade Pro Arte de Artes, Ciências e Letras. A mudança do nome certamente pode evidenciar uma mudança de rumos e projetos, talvez por conta da forte influência nazista, tensa e permeada de conflitos, que a Pro Arte começa a sofrer e que fica mais evidente em 1935, com a publicação da Revista Intercâmbio”.⁸⁸

A revista Intercâmbio privilegiava o trabalho de escritores brasileiros modernos, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, trazendo seus textos em português e também traduzidos para o alemão.

As crescentes tensões políticas com a ascensão do nazismo e do fascismo na Europa e a presença de correntes ideologicamente identificadas com essas manifestações ultraconservadoras dentro e fora do Brasil atingiram diferentes segmentos da sociedade, especialmente o cultural. O fato de o Rio de Janeiro, sede da Pró-Arte, ser a capital do país naquele momento só fazia com que os ânimos estivessem ainda mais inflamados, afinal, toda reação do governo federal era sentida mais rapidamente ali.

“Na medida em que o nacional-socialismo cresce na Alemanha, a programação da Pró-Arte também vai aos poucos se alterando, voltando-se cada vez mais para o campo da música clássica erudita e cada vez menos para as artes plásticas. A tônica nacionalista também vai ganhando força, ainda mais durante os primeiros anos do Estado Novo, quando temos uma clara aproximação do governo brasileiro com os países do Eixo. Nesse período, as matérias de Intercâmbio expressam bem essa aproximação e suas contradições, pois a revista difundia políticas oficiais de cultura brasileiras e alemãs que nem sempre podiam ser conciliadas”.⁸⁹

Mesmo se identificando com a arte moderna, as atividades da Pró-Arte dependiam de financiamento de órgãos ligados ao governo alemão – a nacionalidade de Heuberger, seus

⁸⁷ Citação encontrada em: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/pro-arte.php>. Acesso 30/11/2019.

⁸⁸ Informações encontradas em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/download/2240/1846>. Acesso em 16/12/2019.

⁸⁹ Informações encontradas em: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/pro-arte.php>. Acesso em 30/11/2019.

contatos em Munique e a visibilidade que ele havia adquirido nos seus anos no Brasil facilitavam a obtenção desse tipo de patrocínio. Porém, isso não durou por muito tempo.

“A revista recebia, porém, apoio financeiro da embaixada alemã no Brasil e, com a ascensão e consolidação do nazismo na Alemanha, começaram a surgir pressões para que ela se distanciasse dos valores estéticos modernistas. Assim, no decorrer da década de 30, a Pró-Arte e sua revista tiveram que se equilibrar entre sua posição inicial de identificação estética com o Modernismo e os compromissos assumidos com as agências oficiais do governo alemão, que garantiam a sua viabilidade econômica. Esses últimos se mostrariam mais fortes, e, com o avançar da década de 30, tornaram-se cada vez mais frequentes, nas páginas da revista, as matérias de exaltação do regime nazista. Em 1942, quando ganhava força no Brasil a pressão para que o governo rompesse com as potências do Eixo e se alinhasse aos Aliados na II Guerra, o jornal carioca *Diário de Notícias* publicou uma reportagem acusando a Pró-Arte de ser uma célula nazista no Brasil, financiada pela embaixada alemã, cujo objetivo seria desnacionalizar a nossa cultura. A precipitação dos acontecimentos levaria ao fechamento da entidade”.⁹⁰

A Pró-Arte voltou a funcionar em 1947, dois anos depois do fim da guerra, e passou a se concentrar nas atividades musicais. E “novamente contando com apoio oficial, vindo agora do liberal e democrático regime implantado na República Federal da Alemanha, o que lhe permitia maior tranquilidade para atuar”⁹¹.

Anos mais tarde, em 1952, como já citado, Heuberger intermediou a vinda de Hanna Bekker vom Rath ao Brasil, onde em sua primeira visita ela expôs gravuras de artistas modernos alemães no Rio de Janeiro e em São Paulo, estreitando as relações dessas duas cidades com a arte moderna produzida na Alemanha. Posteriormente, Hanna voltou numa turnê ainda mais longa, que incluía outros continentes.

Na bibliografia consultada sobre Theodor Heuberger não foi identificada nenhuma venda de obra de arte realizada por ele especificamente – nem de sua propriedade tampouco de artista por ele trazido ao Brasil. Existe, no entanto, uma coincidência ao analisar o registro de proveniência de uma das obras pesquisadas nesta dissertação, como poderá ser constatado no capítulo seguinte: na ficha catalográfica da gravura “As mães”, de Käthe Kollwitz, existe uma anotação feita à mão com caneta que diz “1945, Rio de Janeiro, H. veio da França (alemão - israelita)”. Não foi possível comprovar se Heuberger viajou em 1945 para França

⁹⁰ Citação encontrada em: <http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/temas/pro-arte.php>. Acesso em 30/11/2019.

⁹¹ Citação encontrada em: <http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/temas/pro-arte.php>. Acesso em 30/11/2019.

e voltou ao Rio de Janeiro para reforçar a teoria de que seria ele o “H.” mencionado por Pola Resende às funcionárias do MAC Elvira Vernaschi e Harumi Yamagishi, que estiveram na residência de Pola para retirar seis obras doadas pela artista ao museu em 1973, incluindo a gravura de Kollwitz (anexo 28).

Independentemente disso, a relevância de Heuberger é inegável e foi através de sua influência e sua rede de relacionamentos que alguns artistas alemães foram vistos pela primeira vez no Brasil, como é o caso de Käthe Kollwitz.

3. OS ARTISTAS E AS OBRAS DO ACERVO DO MAC-USP

3.1 Contextualização: “arte degenerada”

A expressão “arte degenerada” foi utilizada pelo nazismo para designar a arte moderna que passou a ser perseguida pelo regime tão logo o partido Nacional-Socialista ascendeu ao poder. No entanto, ela foi elaborada a partir de um debate corrente naquele período: a ideia de que haveria uma “ciência racial”⁹², a possibilidade de se desenvolver estudos que identificassem, classificassem e depois separassem indivíduos com características consideradas indesejadas, como problemas físicos ou doenças mentais. E, numa evolução perversa desse tipo de pensamento, alguns grupos étnicos ou religiosos seriam mais propensos à degeneração.

Stephanie Barron, no livro *The fate of avant-garde in Nazi Germany*⁹³, cita dois autores que publicaram trabalhos nessa linha e colaboraram na divulgação desse pensamento. Um deles foi Max Nordau, médico que em 1892 publicou *Entartung [Degeneração]*, em que ele desqualificava os pré-rafaelitas e os simbolistas para demonstrar a superioridade da cultura alemã. Para Nordau, todos os artistas modernos, fossem eles impressionistas, expressionistas ou de qualquer outra vertente ou vanguarda, teriam perdido a capacidade de observar e de representar a natureza devido à deformidade de suas mentes⁹⁴. Sob esse ponto

⁹² Expressões como “ciência racial”, “deficiência” e “raça” usadas neste texto não refletem o pensamento da autora. Trata-se de uma escolha lexical próxima daquela usada no contexto em que a ideia de “arte degenerada” surgiu.

⁹³ Barron se formou na Columbia University e é curadora de “Arte do Século 20” do LACMA (Los Angeles County Museum of Art). Em 1984, foi homenageada com a Ordem de Mérito do governo alemão por suas descobertas relacionadas ao expressionismo. Em 1991, a Associação de Críticos de Arte Internacionais reconheceu a exposição “Arte Degenerada: o destino da vanguarda na Alemanha nazista” como a melhor do ano. O livro citado é fruto desse trabalho, em que a autora procurou reconstituir na instituição americana a Mostra de Arte Degenerada alguns anos depois do seu cinquentenário. De acordo com reportagem jornalística publicada no dia 09 de julho de 1990 no jornal The New York Times sob o título de “‘Degenerate’ Artworks Survive Triumphant Over Nazi Degradation”, na sua pesquisa para reconstituição da planta expográfica da mostra Barron localizou cerca de 80 fotografias que teriam servido de base para o seu trabalho. Além disso, do conjunto original de obras que ocuparam o espaço da mostra, a autora teria identificado aproximadamente 200. No entanto, noutro artigo jornalístico, dessa vez no Los Angeles Times, o número citado de obras localizadas é menor: 175.

Link da reportagem do New York Times: <https://www.nytimes.com/1990/07/09/arts/degenerate-artworks-survive-triumphant-over-nazi-degradation.html>. Acesso em 13/04/2018.

Link da resenha do Los Angeles Times sob o título de “Revisiting the Unthinkable: Nazi Germany's 'Degenerate Art' Show at LACMA”, de 15 de fevereiro de 1991: http://articles.latimes.com/1991-02-15/entertainment/ca-1169_1_degenerate-art. Acesso em 13/04/2018.

⁹⁴ CAIRES, Daniel Rincon. “Arte degenerada – a crítica de arte científica de Max Nordau”. Acessível em http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467051240_ARQUIVO_AcriticadeartecientificadeMaxNordau.pdf. Acesso em 25/10/2019.

de vista, a degeneração do indivíduo seria a resposta e o motivo para a degeneração de sua arte: não se tratava somente de um trabalho específico degenerado (ou de qualidade questionável para o médico), mas sim do seu autor, de tudo o que ele havia produzido ou criaria no futuro. Em 1928, Paul Schultz-Naumburg, arquiteto nazista, publicou o livro “Kunst und Rasse” (“Arte e Raça” em tradução livre do alemão para o português), em que defendia haver uma relação entre a expressão artística e as deficiências mentais ou físicas. Segundo ele, todas as obras de arte refletiam a tal qualidade racial dos artistas. Isso significava que aqueles considerados racialmente saudáveis produziram arte que contribuiria para o avanço da raça alemã. Logo, as obras de arte que não enaltecessem a dita raça alemã seriam sinal de uma debilidade racial por parte de quem as produzia. Seu principal alvo, segundo Barron, foram os expressionistas por representarem, dentro dessa abordagem, o aspecto inferior da moderna cultura germânica, algo que deveria ser ocultado e superado.

Para exemplificar sua teoria, Paul Schultze-Naumburg pôs lado a lado em seu livro fotos de indivíduos deficientes e reproduções de telas e gravuras de arte moderna. A disposição das imagens sugeria uma aproximação de traços para argumentar que a “semelhança” vista ali representava a tal degeneração que deveria ser extinta. Esse recurso visual foi utilizado posteriormente de maneira bastante agressiva para tornar mais evidente qual era a arte do regime e que tipo de obra não seria aceita, especialmente no catálogo da Mostra de Arte Degenerada.

É preciso mencionar também um terceiro autor que contribuiu com o desenvolvimento desse conceito ainda no século XIX. O médico e criminologista italiano Cesare Lombroso listou em seus trabalhos várias características da produção artística e as associou à loucura. Abstração, uso de cores intensas, proporções e representações irreais seriam alguns itens comuns à produção de doentes mentais.

Olhando agora com bastante distanciamento é possível identificar que esse tipo de argumento (que acabou por se revelar muito eficiente) floresceu em paralelo com uma crescente tensão social. Desde o século XIX, posturas nacionalistas ganhavam relevância ao mesmo tempo que episódios antissemitas se multiplicavam dentro do país, cuja unificação aconteceu em 1871. Um exemplo disso é que já na primeira década no século XX foi criada em Munique a “Sociedade para Higiene Racial”.

Embora houvesse ações que contestavam essa postura em diferentes segmentos da sociedade, o clima de intenso nacionalismo ganhava força a ponto de haver protestos antissemitas contra a classe artística 20 anos antes de Hitler se tornar chanceler, como conta Eliana de Sá Porto de Simone:

“Num protesto de artistas conservadores contra a Secessão em 1911, evidenciou-se o chauvinismo e o antissemitismo; entre outras acusações, constava a da perda de identidade cultural alemã, dada a influência da arte francesa e a inadequação de Max Liebermann, judeu, como presidente de uma associação de artistas alemães”⁹⁵.⁹⁶

Esse relato vai ao encontro da afirmação do historiador Saul Friedländer sobre a existência de um ambiente antissemita anterior a I Guerra Mundial; na verdade, remanescente do século XIX. Friedländer, que se dedica a pesquisar os atos nazistas contra a comunidade judaica, diz que associações profissionais e diferentes entidades ligadas à sociedade civil ocuparam o espaço deixado pelo fim dos partidos políticos antissemitas alemães que haviam surgido e desaparecido nos primeiros 20 anos pós-unificação. Esses novos agrupamentos se ocuparam de disseminar a hostilidade antijudaica; o historiador avalia que esse comportamento teve mais sucesso dentro do território alemão do que de outros estados europeus, o que contribuiu, aos poucos, para a criação de um contexto nefasto⁹⁷.

“(…) na Alemanha, foi sistematicamente elaborada toda uma ideologia antissemita; ela tornava possível a um ressentimento antijudaico relativamente difuso adotar fórmulas e estruturas intelectuais prontas que, por sua vez, iriam fomentar elaborações ideológicas mais extremistas durante os anos de crise que se seguiriam. Essa ideologização específica do antissemitismo alemão podia ser observada em especial no antissemitismo racial, de duas formas diferentes. Em sua forma especificamente biológica, o antissemitismo racial utilizava a eugenia e a antropologia racial para estabelecer uma pesquisa ‘científica’ das características raciais dos judeus. Outra linha de antissemitismo racial, em sua forma especificamente mística

⁹⁵ SIMONE, Eliana de Sá Porto de. Käthe Kollwitz. São Paulo: Edusp, 2004, p. 40.

⁹⁶ Sobre Max Liebermann: pintor e gravurista alemão nascido em Berlim em 1847. Liebermann foi o principal disseminador do Impressionismo na Alemanha depois de 1890, quando teve contato com Édouard Manet e Edgar Degas. Foi o presidente da Secessão de Berlim em 1899, da Associação de Artistas Alemães em 1904 e da Academia de Belas Artes de Berlim em 1920. Judeu, foi destituído de suas funções em 1933.

⁹⁷ Essa condição não é um fenômeno exclusivo da Alemanha, mas foi lá que ganhou força e contornos de horror. Em sua investigação sobre o sistema totalitário, Hannah Arendt identifica o início do antissemitismo moderno, de estreita relação política, na Prússia logo após a queda ante Napoleão em 1807, “quando a mudança da estrutura política levou a nobreza à perda de seus privilégios e a classe média conquistou o direito à ascensão. Esta reforma, uma “revolução de cima, transformou a estrutura semifeudal do despotismo esclarecido prussiano num Estado-nação mais ou menos moderno, cujo estágio final foi o Reich alemão de 1911” (ARENDT, 1978, p. 75). Além disso, para “que um grupo de pessoas se tornasse antissemitas em um dado país num dado momento histórico dependia exclusivamente das circunstâncias gerais que os levavam a violento antagonismo contra o governo” (ibid, p.48), portanto, segundo a autora, o antissemitismo moderno era distinto do ódio ao judeu, esse de origem religiosa.

e alemã, enfatizava as dimensões míticas da raça e a sacralidade do sangue ariano. Essa segunda linha se fundia com uma visão manifestamente religiosa, a de uma cristandade alemã (ou ariana) e conduzia ao que poderia ser designado como ‘antissemitismo redentor’⁹⁸”.

A derrota militar na I Guerra Mundial impôs fortes sanções e levou à derrota política. A Alemanha imperial tornou-se a República de Weimar em novembro de 1918 e ficou a cargo do socialdemocrata Friedrich Ebert, que teve de enfrentar uma séria crise político-social e financeira, fruto dos pagamentos dos danos de guerra às nações vitoriosas, o que fez com que o país enfrentasse a hiperinflação. Foram 10 anos de reconstrução e dificuldades, com alguma sinalização de melhora ao fim desse prazo. Porém, quando tudo parecia estar entrando nos eixos economicamente, o “crack da bolsa de Nova York”, em 1929, colocou a república em xeque (as dificuldades econômicas do pós-guerra e as rigorosas condições impostas pelo Tratado de Versalhes contribuíram para que os cidadãos nunca confiassem plenamente na república).

Paralelamente às dificuldades, o que se viu dentro do país foi um acirramento da postura nacionalista. A partir da década de 1920, organizações políticas de direita e extrema direita ganharam cada vez mais força, visibilidade e se tornaram atraentes especialmente para os mais jovens. O engajamento se dava pelo discurso cheio de esperança, ênfase nos aspectos positivos da sociedade alemã (algo que se mostrou bastante eficaz dada a baixa autoestima generalizada pelas duras penas atribuídas com o fim da guerra) e uma dose crescente de desejo de vingança.

Nesse intervalo de tempo, Munique seguiu se destacando como polo ultraconservador. Em 1920 foi criada a “*Bayerische Ordnungsblock*” (“Bloco de Ordem Bávaro” em tradução livre do alemão para o português) que congregava num organograma do tipo “guarda-chuva” outros 40 grupos ultraconservadores e étnico-nacionalistas. As lideranças dessa estrutura se aliaram à elite econômica de Munique, que passou a contribuir financeiramente para o estabelecimento de organizações desse tipo; Hitler e o partido nazista foram os grandes beneficiados⁹⁹, contando inclusive com um jornal, o “*Völkischer*

⁹⁸ O autor explica a expressão ao afirmar que enquanto o antissemitismo racial comum constituía um elemento no âmbito de uma visão de mundo racista mais ampla, no antissemitismo redentor a luta contra os judeus era o aspecto dominante de uma visão de mundo na qual outros temas racistas não passavam de acréscimos secundários. FRIEDLÄNDER, Saul. *A Alemanha nazista e os judeus. Os anos da perseguição, 1933-1939*. Volume I. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 133 e 134

⁹⁹ Informação disponível na exposição de longa duração do museu *NS-Dokumentationszentrum München*. O museu foi visitado pela pesquisadora em 12 de outubro de 2019, que registrou em foto os textos descritivos e explicativos.

Beobachter” (“Observatório do Povo”, em tradução livre do alemão para o português), que se dedicava a divulgar suas ideias de maneira sistemática.

A adesão ao partido crescia sem parar (no final de 1922 havia mais de oito mil filiados com carteirinha na região da Bavária, segundo o Centro de Documentação Nazista de Munique). Em novembro de 1923, depois de uma tentativa de golpe contra o governo da Baviera num episódio conhecido como “Beer Hall Putsch”, Hitler foi preso. Sua influência, porém, não diminuiu, e quando saiu da cadeia pouco mais de um ano depois da prisão, apesar de ter sido proibido de discursar sob acusação de inflamar os ânimos e estimular a violência, “*Mein Kampf*” (“Minha luta”) já estava pronto e se tornou o livro mais vendido na Baviera em 1926¹⁰⁰. Nas 700 páginas aproximadamente que o compunham (a primeira publicação foi em dois volumes) estavam agrupadas as ideias que mais tarde serviriam como diretrizes ao governo ultraconservador: antissemitas, anticomunistas e raciais. Era comum dar o livro de presente a crianças recém-nascidas ou como presente de casamento. Todos os estudantes o recebiam na formatura¹⁰¹.

Depois de algumas derrotas em eleições regionais, o aumento vertiginoso do desemprego garantiu a partir de 1929 a ascensão do partido Nacional-Socialista e de toda a direita que se organizava fortemente.

Em 1932, o marechal Paul von Hindenburg, que havia comandado o exército alemão na I Guerra Mundial, foi reeleito presidente e indicou Adolf Hitler como chanceler em janeiro de 1933. Com a morte de Hindenburg, em 1934, Hitler declarou vago o cargo de presidente e assim se tornou o grande chefe de estado da Alemanha.

Os conhecimentos daquilo em que o nazismo se transformou podem nos levar a interpretações duras, que muitas vezes recaem sobre aqueles que não se posicionaram contra os abusos, mas é válido destacar que em 1932 o número de desempregados era de 5,6 milhões de pessoas¹⁰² e a miséria era parceira frequente dos cidadãos alemães. O retrospecto do pós-primeira guerra, embora com alguns momentos de melhoria, não refletia em nada os

¹⁰⁰ Informação disponível na exposição de longa duração do museu *NS-Dokumentationszentrum München* em 12 de outubro de 2019.

¹⁰¹ SHIRER, Willian L. *Ascensão e queda do Terceiro Reich – Triunfo e consolidação 1933-1939. Volume I*. Rio de Janeiro. Agir Editora Ltda. 2008. P. 321.

¹⁰² População total estimada em 65 milhões; destes, aproximadamente 500 mil judeus. Informação disponível na exposição de longa duração do museu *NS-Dokumentationszentrum München* em 12 de outubro de 2019.

benefícios que a classe trabalhadora tinha experimentado ao fim do império. A narrativa nacionalista apresentada pelo partido nazista os remetia à mesma narrativa nacionalista presente nos últimos anos do século XIX e início do século XX. Essa abordagem foi fundamental para garantir, num primeiro momento, a adesão do povo ao pensamento conservador, que, de saída, se concentrava no banimento dos comunistas, pouco depois dos judeus e de quem mais representasse um desvio dos ideais arianos.

No entanto, seria ingênuo aceitar que todo esse processo tenha se dado de forma espontânea e rápida. Claro que houve resistência, mas o lado mais forte – aquele contrário aos comunistas, judeus, negros, homossexuais, artistas que não tivessem se alinhado ao regime e quaisquer grupos que possuísssem características divergentes das impostas em 1933 – levou vantagem por muito tempo e subjugou milhões de pessoas e inúmeras instituições, como nos contou a História.

Nos anos seguintes ao primeiro conflito mundial, Adolf Hitler se tornou uma figura influente no partido Nacional-Socialista, que combatia a estrutura político-social da República de Weimar. Sem dúvida, o intervalo de 1918 a 1933 foi duro para a população, que teve que lidar com o empobrecimento de boa parte do país, a hiperinflação, o desemprego recorde, limitações para a reorganização militar, para citar somente algumas dificuldades. Por outro lado, viu-se nesses quinze anos avanços importantes em algumas áreas, como o voto feminino em 1919. No campo das artes, podemos destacar a Bauhaus, o teatro experimental expressionista e a corrente Nova Objetividade.

Tão logo Hitler se tornou chanceler, a classe artística alemã ficou acuada. Embora até aquele momento a política do partido nazista tivesse se estabelecido principalmente na ação de neutralização dos comunistas no território, grupos de judeus que já vinham experimentando a violência contra si se deram conta de que estavam em grave perigo. Desde o século XIX, segundo conta Friedländer, os judeus ocupavam cargos de bastante visibilidade na sociedade (por exemplo, dos 52 bancos no território alemão 30 pertenciam a judeus, portanto tinham papel decisivo na mobilização e concentração do capital através do desenvolvimento do mercado de capitais). A imprensa era talvez o ponto mais sensível nessa estrutura. Ainda de acordo com Friedländer, “os chefes de redação e os principais editorialistas de muitos dos jornais mais influentes (...) eram judeus, assim como dezenas de outros comentaristas políticos, críticos culturais e satiristas numa ampla gama de jornais

diários e periódicos”¹⁰³. Independentemente dessa influência, o que se via era o avanço de ideias que questionavam aspectos como ética, honestidade, criatividade dos judeus; ao longo de seu processo de reconhecimento público durante a década de 1920, Adolf Hitler atribuiu várias vezes à comunidade judaica a decadência momentânea da sociedade alemã.

Ao longo dos anos, conforme ganhava mais representatividade territorial, o partido nazista começou a perseguir artistas, boicotar exposições e substituir o quadro funcional de museus por pessoas ligadas ao nacional-socialismo. Aos poucos, obras começaram a ser retiradas das galerias e substituídas por outras de características classicizantes. Assim, os artistas modernos foram ficando com cada vez menos espaço dentro do território. Portanto, em 1933, o resultado era previsível:

“O êxodo de judeus, artistas e intelectuais de esquerda da Alemanha teve início durante os primeiros meses de 1933, quase imediatamente após a ascensão de Adolf Hitler ao poder, em janeiro de 1933”¹⁰⁴.

Mesmo tendo sido Hitler uma figura onipotente e onipresente em todas as decisões do governo, na esfera cultural ele contava com a atuação de Joseph Goebbels, ministro da propaganda nazista, homem forte da estrutura política e responsável pela divulgação ampla dos desejos do Führer. Dentre as várias responsabilidades que Goebbels foi assumindo ao longo de sua carreira no partido e no governo, uma das mais recorrentes contrastava com a personalidade tímida que seu biógrafo descreveu ao contar sobre sua infância: Goebbels se tornou um orador contundente, e não perdia a oportunidade de reiterar seu poder sobre as decisões culturais, definindo as diretrizes daquilo que seria ou não seria aceito sob seu comando, como no discurso que se tornou famoso feito em 8 de maio de 1933 para uma plateia composta por diretores de teatro – definido por Peter Longerich como uma fala “relativamente mansa”:

“ A arte provém do saber, não do querer. (...) A arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande páthos e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada”¹⁰⁵.

Mas profissionais liberais de vários segmentos, especialmente escritores, músicos e artistas plásticos esperaram para ver até onde iria a política que estava sendo implementada.

¹⁰³ FRIEDLÄNDER, Saul, 2012, op. cit., p. 125.

¹⁰⁴ Ibid, p. 125.

¹⁰⁵ LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels. Uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

Difícil dizer que eles duvidassem da capacidade do governo nazista de usar a força destrutiva à disposição.

“E para aqueles que não estavam ligados ao governo, Joseph Goebbels, o novo ministro da Propaganda e Estabelecimento Público, propôs em 13 de março a criação de uma nova entidade que acabaria por controlar todas as pessoas ligadas às artes: a Reichskulturkammer, a Câmara de Cultura do Reich. Todo pintor, escultor, escritor, músico, marchand, arquiteto – todo e qualquer artista, em suma, tinha que ser membro dessa organização multitentacular. Quem não fosse membro não poderia ser comissionado, nem vender ou exibir suas obras, nem sequer produzi-las. A organização, porém, não aceitava como membros judeus, comunistas e, não muito tempo depois, no campo das belas-artes, todo aquele cujo estilo não se conformasse ao ideal nazista”¹⁰⁶.

Em abril daquele mesmo ano foi dado o passo seguinte: uma lei foi aprovada para fazer valer o “restabelecimento do serviço público profissional”. Na prática, de 7 de abril de 1933 em diante o governo nazista tinha total legitimidade para retirar de qualquer órgão público (entre eles museus, escolas, academias de arte, universidades) funcionários que não estivessem de acordo com as regras impostas pelo regime. Em princípio, judeus e comunistas; depois, toda sorte de argumentos era aceita, e aí estavam incluídos parentescos distantes com judeus, comunistas, liberais, negros, homossexuais.

O cerco tinha se fechado para os artistas e intelectuais. A alternativa possível era se associar ao regime; porém, ela não existia para todos por essas questões primárias de raça e vínculos pregressos. Muitos tiveram de deixar seus cargos (a maioria era formada por diretores de museus e professores de escolas e academias de arte) e foram impedidos de produzir novas obras, enquanto as que existiam eram destruídas. Paul Klee, Schmidt-Rottluff e Käthe Kollwitz, artistas cujas obras são objetos desta pesquisa, foram alguns dos destituídos de suas posições (Klee era professor em Düsseldorf; Schmidt-Rottluff era membro da Academia Prussiana de Artes; Kollwitz era diretora da Academia de Belas Artes de Berlim).

¹⁰⁶ NICHOLAS, Lynn H., 1996, op. cit., p 20.

Segundo Robert Brady, a Câmara de Cultura era um órgão nacional que tinha subdivisões internas, cada uma delas dedicada a um segmento específico, o que deveria garantir que todas as mídias fossem cuidadosamente analisadas e nada passasse sem o crivo do governo. As divisões eram Música, Artes (pintura, escultura e possivelmente dança), Teatro, Literatura, Imprensa, Rádio e Cinema. E cada departamento desses possuía divisões regionais. Em seu artigo publicado no livro “The Nazification of Art”, Brady menciona que a divisão de Cinema, por exemplo, contava com 31 representações locais. BRADY, Robert. The National Chamber of Culture (Reichskulturkammer). In: TAYLOR, Brandon e WILL, Wilfried van der. *The Nazification of Art: art, design, music, architecture and film in the Third Reich*. Londres: The Winchester Press, 1990.

A partir daí, membros do partido nazista instalados em diferentes cidades do país tinham como missão readequar as coleções ao “gosto” do Terceiro Reich¹⁰⁷. Mas antes de executar essa tarefa – afinal, precisavam de obras alinhadas com essa estética – começaram a organizar pequenas exposições com os acervos dos quais dispunham. Como havia grande número de obras de arte moderna à disposição, eles adotaram uma narrativa bastante específica, que mais tarde serviria como inspiração para a Mostra de Arte Degenerada.

“Foi somente após o expurgo dos artistas e pessoas ligadas às artes que os novos mentores culturais passaram a se concentrar na colocação das obras de arte. Em princípio, eles se contentaram com uma nova espécie de exposição, destinada a mostrar o governo de Weimar como algo extravagante e representativo de tudo o que era decadente e errado na Alemanha, e também visando a voltar a opinião pública contra o tipo de arte que consideravam simbólico das forças que haviam justamente humilhado a Alemanha em 1918. A forma adotada era geralmente a mesma: quadros mal pendurados, frequentemente sem molduras, com etiquetas indicando os preços pagos no período mais inflacionário da Depressão. Comentários e slogans políticos e morais de caráter grosseiro eram pintados nas paredes da galeria. Contudo, pelo menos os quadros ainda estavam lá, ainda podiam ser vistos”.¹⁰⁸

Vale ressaltar que a Câmara de Cultura do Terceiro Reich tinha outra atribuição para além da “caça aos artistas judeus, comunistas e modernos”: ela criava e controlava em todo o território grupos de discussão e promoção da cultura, como clubes do livro, grupos de teatro, oficinas de pintura – tudo alinhadíssimo com a política nazista. Esse era um mecanismo de propaganda e de controle bastante eficiente, pois alimentava o alemão médio com um volume de referências conforme os preceitos do governo e solidificava a presença desse ideal em núcleos familiares, comunitários, através de concursos de diferentes manifestações artísticas. Dessa forma o cidadão se sentia parte tão intensamente de um processo de construção de uma nação forte e culta.

¹⁰⁷ Várias fontes descrevem o apreço estético nazista como “clássico” ou “neoclássico”, alinhado com um pensamento que buscava justificar a origem germânica no povo ariano que, no entendimento dos teóricos do nazismo (a partir dos desejos de Adolf Hitler), seria descendente dos antigos romanos não-miscigenados. Em “*The AMM guide to provenance research*”, ao descrever os cuidados que os pesquisadores precisam ter ao tratar da proveniência da arte relacionada com a “Era do Holocausto”, o texto orienta quais são as características das obras de interesse dos colecionadores nazistas em sintonia com esse viés: “O gosto nazista era retrospectivo. A maioria dos líderes nazistas que colecionavam arte seguia os padrões de coleções alemãs constituídas no final do século XIX. Durante aquele período, as coleções alemãs tinham um sabor de museus privados, e refletiam o desenvolvimento da história da arte, da antiguidade até as pinturas realistas acadêmicas do século XIX”. YEIDE, Nancy H., *The AMM guide to provenance research*. Washington. American Association of Museums: 2001, p.42.

¹⁰⁸ NICHOLAS, Lynn H., 1996, op. cit., p 25.

A arte ocupava papel de destaque no Terceiro Reich. Foi através dela que o sentimento que permeava aquele modelo autoritário de governo chegou diretamente aos cidadãos. Por meio de exposições de obras de arte, as mensagens sobre o que era e o que não era adequado àquela sociedade dentro do regime nazista ficavam claras ao público: nas galerias dos museus via-se aquilo que podia *versus* aquilo que não podia; o belo *versus* o degenerado; o que tinha valor *versus* o descartável.

“Os nazistas classificam como "degenerada" (*entartet*) toda manifestação artística que insulta o espírito alemão, mutila ou destrói as formas naturais ou apresenta de modo evidente "falhas" de habilidade artístico-artesanal. Em termos visuais, é degenerada toda obra de arte que foge aos padrões clássicos de beleza e representação naturalista, em que são valorizados a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras. Nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente antinaturalista, é considerada em sua essência "degenerada".”¹⁰⁹

Entartet (*degenerado*) é um termo biológico usado para se referir a uma planta ou a animal que, de tão alterado, não pertenceria mais às suas espécies-base. Ou ainda um termo da medicina para definir a condição daqueles indivíduos de nervos abalados, portadores de anormalidades genéticas ou que apresentavam excesso de impulso sexual¹¹⁰.

Apesar de expressar com razoável clareza a intenção de rebaixar a arte moderna, não bastava dizer que tal obra era degenerada; era importante definir parâmetros que seriam aplicados durante os trabalhos de apreensão dessas obras. Os critérios para a classificação dos trabalhos como degenerados eram: 1º) aqueles que insultavam o sentimento alemão: pode-se entender aqui as obras que tratassem de temática de crítica social, revelando facetas marginais e pouco dignificantes da sociedade; 2º) aqueles que destruíam ou confundiam a forma natural: obras que fugissem à proposta tradicional da imitação da natureza e do reconhecível (figurativo); 3º) aqueles que revelavam a ausência de habilidades artísticas ou manuais ditas como adequadas: todos os trabalhos que se distanciassem dos cânones acadêmicos¹¹¹.

Ainda em 1933, com as mudanças de direção dos museus alemães, os nazistas começaram a tomar conhecimento real das obras que estavam em seu poder. Neste mesmo

¹⁰⁹ In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>. Acesso em 15/04/2019.

¹¹⁰ BARRON, Stephanie, “*Degenerate Art*”: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles. Los Angeles County Museum of Art, 1991. p. 26

¹¹¹ *Ibid.*

ano Hitler decidiu construir um templo – inaugurado quatro anos depois com o nome de *Haus der Deutschen Kunst* (Casa da Arte Alemã)¹¹² – para abrigar obras de uma coleção especial, uma coleção que refletisse os conceitos de beleza, força, criatividade e inteligência do homem ariano. Tais características eram encontradas nas obras do classicismo e do neoclassicismo.

A dicotomia maniqueísta sempre esteve presente na construção da retórica nazista. E a inauguração da Casa da Arte Alemã não podia ficar de fora dessa estrutura narrativa. No dia 18 de julho de 1937 foi instituído o Dia da Arte Alemã. Houve um imenso desfile nas ruas de Munique, onde estava instalado o grande templo dedicado à arte do regime. O que chamava a atenção, para além da edificação suntuosa com colunas inspiradas em templos gregos, era a variedade de elementos que compunham a “arte alemã” ali representada: “embarcações douradas de vikings misturavam-se a antigos trajes germânicos. Presentes também estavam sacerdotes e videntes das sagas. Carlos Magno caminhava um pouco à frente de Henrique, o Leão, e Frederico Barba Roxa. Participantes vestidos como artistas alemães da Renascença eram precedidos por uma tropa de mercenários em carros blindados. Havia ainda enormes modelos em escala dos novos edifícios nazistas”.¹¹³

A Casa da Arte Alemã foi inaugurada pessoalmente por Adolf Hitler com a exposição *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (Grande Exposição de Arte Alemã), primeira de oito mostras anuais promovidas entre 1937 a 1944 para demonstrar “o triunfo da arte do Terceiro Reich”¹¹⁴. Olaf Peters descreve as obras nas imensas galerias como a restituição de “pinturas de gênero obsoletas” e “trabalhos que não eram exatamente ideologicamente motivados, mas principalmente paisagens, pinturas de gênero e pinturas de animais”¹¹⁵. Ao todo, trabalhos de 554 artistas foram exibidos na mostra de abertura, que durou três meses e meio¹¹⁶.

Para manter a estrutura de narrativa dicotômica e maniqueísta, a estratégia nazista de valorização do seu ideal de bela arte exigia ainda a exposição pública do exemplo inverso – as obras ditas como degeneradas. Assim, o ministro de propaganda Joseph Goebbels

¹¹² Construída entre 1933 e 1937 para substituir a Galeria de Arte de Munique, conhecida como Palácio de Vidro, que havia sido queimada em 1931. Foi projetada pelo arquiteto Paul Ludwig Troost no estilo neoclássico, seguindo os gostos do Terceiro Reich. O edifício ainda funciona como museu de arte. Site da instituição: <https://hausderkunst.de/en/>. Acesso em 15/10/2019.

¹¹³ NICHOLAS, Lynn H., 1996, op. cit., p 29.

¹¹⁴ BARRON, Stephanie, 1991.

¹¹⁵ NICHOLAS se refere ao espaço onde foi montada a Mostra de Arte Degenerada como “edifício decrepito usado outrora para guardar moldes de gesso”.

¹¹⁶ BRANTL, Sabine. *Haus der Kunst, Munich – A Locality and its History in National Socialism*. Munique. Allitera, 2017, p 84.

concedeu a autoridade a funcionários regionais da Câmara de Cultura para selecionar obras (basicamente arte moderna) dos museus públicos, a fim de compor uma grande mostra de caráter oposto, porém, realizada ao mesmo tempo que a Grande Exposição de Arte Alemã.

No dia seguinte ao de abertura da Casa da Arte Alemã foi inaugurada a *Entartete Kunst*, a Mostra de Arte Degenerada. Instalada no prédio onde funcionara o Instituto Arqueológico, a poucos metros do prédio suntuoso erguido especialmente para ser a casa da arte e da cultura alemãs, apresentava cerca de 650 obras¹¹⁷ de diferentes artistas em salas de aspecto caótico. Helouise Costa, em texto publicado na Revista Brasileira de Psiquiatria, comentou a intenção das lideranças do Reich ao prepararem uma exposição cujo título já expressava o ponto de vista do regime e quais foram os critérios adotados pela “curadoria” para transmitir, de forma absolutamente clara, o que os nazistas pensavam sobre a arte moderna:

“A “Arte Degenerada” foi montada para ser facilmente assimilada por um público leigo, apresentando uma interpretação política tendenciosa sobre a arte moderna como verdade incontestada. As obras eram mostradas como produto de indivíduos mentalmente doentes ou ideologicamente nefastos e que, por isso, deveriam ser banidos da nova sociedade alemã”¹¹⁸.

A ideia de macular a produção dos artistas modernos apresentando-os como doentes mentais ou com desvios de caráter foi reforçada na disposição das obras nas galerias do Hofgarten, como revelou a biografia de Joseph Goebbels escrita por Peter Longerich a partir do diário do então Ministro da Propaganda:

“(...) as telas foram penduradas a uma distância extraordinariamente curta, dando a impressão de descuido; os títulos das obras e os comentários estavam rabiscados na parede”¹¹⁹.

A poluição visual, aliada ao ambiente político de pressão e medo, funcionava como um componente aglutinador do caos que os nazistas queriam fazer crer que havia na arte moderna: uma produção feita por pessoas incapazes, intelectualmente fracas, que não correspondiam ao ideal ariano. O trabalho de Paul Klee, como lembra Costa, foi comparado aos traços feitos por um doente mental naquela ocasião, lembrando o recurso usado por Paul Schultze-Naumburg. (anexo 29)

¹¹⁷ O número total de obras de arte não é preciso, varia conforme a pesquisa de cada autor. NICHOLAS usa 650; PETERS, 600; BRANTL, 600.

¹¹⁸ COSTA, Helouise. *Revista Brasileira de Psiquiatria*. Rio de Janeiro, 2012

¹¹⁹ LONGERICH, Peter, 2014.

“O catálogo da mostra compara a gravura de Klee a um trabalho produzido por um doente mental, que também retrata uma santa, e aponta que esse último é muito mais compreensível e humano que o do artista. Se hoje, A Santa da Luz Interior pode nos parecer por demais singela, é porque já estamos muito afastados do contexto de sua produção e das questões mais amplas às quais ela se filiou em seu tempo”¹²⁰.

Outro argumento associado às gravuras e demais obras de arte expostas é explicado pelo próprio Paul Klee no livro *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*: a semelhança com traços infantis:

“O mito da infantilidade dos meus desenhos certamente tem seu ponto de partida naquelas composições lineares, nas quais tentei ligar uma representação objetiva, digamos um homem, com uma apresentação pura do elemento linear. Se eu quisesse mostrar o homem ‘como ele é’, precisaria de uma tal complexidade de linhas enredadas que qualquer apresentação elementar pura estaria fora de questão, e o resultado seria algo vago e confuso a ponto de se tornar incompreensível. Além disso, também não quero mostrar o homem como ele é, mas apenas como ele poderia ser”¹²¹.

Barron chamou de “metodologia incomum” a estratégia utilizada pelos nazistas na concepção da Mostra de Arte Degenerada, pois “implicava na coleta de obras de arte para o propósito da difamação”. A autora discutiu a opção por essa tática tentando estabelecer uma comparação entre o processo alemão e o do “o ‘Salão dos Recusados’ franceses do final no século XIX. Enquanto os artistas que participavam desse último tinham sido rechaçados pela crítica e pelas instituições artísticas (e acabou por se tornar para eles uma oportunidade para fazer a vanguarda emergir), o que se via no caso nazista era a exibição de obras que até então tinham aceitação pública num contexto de ressignificação – de uma produção aceita, elas passaram a ser contrárias à arte ‘aprovada’ pelo regime ascendido havia pouco tempo. Não tinha chance de uma voz alternativa ser ouvida, como foi no caso francês¹²². Era o controle total do processo.

Ao citar a relação de Adolf Hitler com o ambiente artístico moderno, Héctor Feliciano lembra a incursão do chefe de estado pelas artes plásticas e sua consequente falta de compreensão da arte moderna atacada nessa mostra

“Em virtude do afastamento desses movimentos [cubismo, surrealismo e dadaísmo] dos padrões tradicionais da arte e de sua ruptura radical com as regras estabelecidas do realismo, o futuro Führer atacava com violência e

¹²⁰ COSTA, Helouise, 2012.

¹²¹ KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

¹²² BARRON, Stephanie, 1991, p. 9-23.

anatematizava [em sua autobiografia] a arte moderna como arte degenerada, "produto de mentes degeneradas". (...) Suas posições no que diz respeito à arte moderna eram tão negativamente radicais que se pode afirmar que o Führer nunca compreendeu a cultura e a vida modernas; essa modernidade que se precipitava sobre a sociedade de nossos tempos e que substituiria aquelas heroicas quimeras do passado que os nazistas admiravam e tentavam impor."¹²³.

Não só obras que tendiam à abstração foram ridicularizadas publicamente. Outras mais figurativas, porém, produzidas por artistas de origem judaica ou politicamente inadequados para aquele regime, também foram banidas pelo Terceiro Reich e receberam o “selo” de degeneradas.

Impossível ignorar a importância de uma exposição que foi montada originalmente em Munique em 1937, e em outras cidades alemãs posteriormente, e que levou para suas galerias um público estimado em dois milhões de pessoas¹²⁴. Vale ressaltar que não somente as artes plásticas foram alvo dos nazistas; a música, especialmente o jazz, também foi criticada, ridicularizada.

Munique foi a primeira etapa de uma exposição que teve percurso itinerante. No ano seguinte à inauguração oficial ela foi aberta em Berlim, sempre com grande público. Em todas as situações as obras expostas eram mostradas como indícios da corrupção da República de Weimar, já que um dos elementos presentes na expografia era uma etiqueta com o valor de aquisição daquela obra pela instituição pública. Essa informação aparecia completamente descontextualizada, afinal, o número indicado não refletia as circunstâncias de hiperinflação do momento em que essas obras foram incorporadas a acervos¹²⁵. Mais uma vez, a construção de uma narrativa oportunista se sobrepunha aos fatos ao induzir o público a uma compreensão equivocada, sugerindo que a compra daquela obra tinha sido irresponsável, pois teria sido paga pelo povo alemão e não tinha valor nenhum.

¹²³ FELICIANO, Héctor. *O museu desaparecido. A conspiração nazista para roubar as obras primas da arte mundial*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p 38.

¹²⁴ Informação presente em ALTSHULER, Bruce J. *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*. New York, Phaidon Press, 2013 e NICHOLAS, Lynn H. *Europa saqueada. O destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo. Companhia das Letras: 1996.

¹²⁵ FLECKNER, Uwe. *Marketing the Defamed: on the contradictory use of provenances in the Third Reich*. In: FEIGENBAUM, Gail e REIST, Inge. *Provenance. An alternate history of art*. Los Angeles: Getty Publications, 2012. No texto, o autor, professor doutor da Universidade de Hamburgo, discute o uso das informações de proveniência a fim de manipular a opinião pública durante o Terceiro Reich.

Embora essa tenha sido a exposição de maior visibilidade dentro desse contexto, ela não foi a única, tampouco sua realização interrompeu a coleta de obras. Ao contrário: o que se viu foi um avanço bastante intenso sobre obras diversas até 1942, contemplando museus e coleções privadas em todos os territórios invadidos durante a II Guerra.

3.2 Artistas e obras

A seguir são listados os resultados da pesquisa sobre a proveniência das cinco obras aqui estudadas. Eles estão acompanhados de uma muito breve biografia de cada artista a fim de estabelecer sucintamente em que momento da produção de cada um deles essas obras estão inseridas. Não existe aqui a pretensão de aprofundamento nas suas trajetórias – mais informações nesse sentido podem ser encontradas em ampla bibliografia produzida sobre os artistas.

A intenção é dar mais visibilidade ao conjunto de obras que ficaram conhecidas como “arte degenerada” e, principalmente, responder aos Princípios da Conferência de Washington, que recomendam que as obras sobre as quais haja alguma suspeita de terem sido subtraídas pelo regime nazista sejam investigadas cuidadosamente a fim de remontar sua trajetória.

3.3 Paul Klee

Paul Klee nasceu em Munchenbuchsee, na Suíça, em 18 de dezembro de 1879. Vindo de uma família de músicos (o pai era professor de música e a mãe, cantora), nada mais natural que sua primeira formação artística fosse, ainda criança, entre instrumentos. Embora demonstrasse grande aptidão (chegou a ser convidado para tocar como membro excepcional da Associação de Música de Berna aos 11 anos), durante a adolescência passou a se dedicar ao desenho.

Antes de se mudar definitivamente para a Alemanha, em 1906, quando se casou com a pianista alemã Lily Stumpf, Klee teve a oportunidade de estudar pintura e viajar para países como França e Itália para aperfeiçoar suas habilidades. Em 1910 fez sua primeira exposição individual em Berna, na Suíça, cidade onde ele e sua família haviam morado.

No ano seguinte, Klee conheceu o artista austríaco Alfred Kubin em Munique. Daí para frente seu contato com o ambiente artístico alemão se expandiu e ele se aproximou de expressionistas, cubistas e abstratos, e se juntou ao “*Der Blaue Reiter*” (“O Cavaleiro Azul”), fundado por Franz Marc e Wassily Kandinsky, com quem estabeleceu uma parceria bastante próxima, e que posteriormente o levou a Bauhaus, fundada por Walter Gropius em 1919. Na segunda exposição do Cavaleiro Azul, no início de 1912, Klee apresentou 17 desenhos.

Esse encontro intensificou seu desejo de pesquisar ainda mais o uso da cor, aspecto que se tornou marcante em sua obra. Viajou para Paris e entrou em contato com o pintor francês Robert Delaunay, referência para os “Cavaleiros”. Mas foi depois de sua experiência na Tunísia, em 1914, que seus trabalhos ganharam o experimentalismo e a energia das cores.

Pouco depois, no entanto, começou a I Guerra Mundial. Klee serviu num destacamento burocrático de serviços distantes do campo de batalha. Não pegou em armas, mas perdeu amigos em batalha. Ainda assim, continuou pintando durante a guerra.

Após o colapso do império, a sociedade alemã buscava a sobrevivência e uma renovação política e cultural. Em Weimar, em 1919, o arquiteto Walter Gropius se lançou nesse desafio e fundou a Bauhaus.

“Gropius queria construir nessa escola uma ‘República dos Espíritos’ e, para esse fim, convidou os artistas modernos mais importantes da época para a Bauhaus. Depois de Lyonel Meininger, que junto com Johannes Itten e Gerhard Marcks já administrava a gráfica no primeiro ano da Bauhaus, Gropius convocou Klee e Schlemmer em 1920. Klee liderou uma sequência de diferentes oficinas, incluindo encadernação e vitrais, bem como a introdução da teoria do design na tecelagem, ensino, desenho nu e, mais importante, o curso ‘teoria elementar do design do espaço’”¹²⁶.

A passagem de Klee pela escola durou dez anos. Este foi um dos períodos mais produtivos de sua carreira¹²⁷, como é possível constatar ao pesquisar algumas de suas obras nos nove volumes imensos que compõem seu *catalogue raisonné*. Depois da Bauhaus, Klee deu aulas na Academia de Dusseldorf, de 1931 a 1933, de onde foi afastado dada a ascensão do regime nazista na Alemanha. Várias de suas obras foram apreendidas e algumas estiveram na Mostra de Arte Degenerada, de 1937, em Munique.

¹²⁶ DÜCHTING, Hajo. Paul Klee. Paris, Éditions Place des Victoires, 2016, p. 74-78.

¹²⁷ Segundo Sabine Rewald, do Departamento de Arte Moderna e Contemporânea do The Metropolitan Museum of Art, em Nova York, durante sua década na Bauhaus Klee teria produzido aproximadamente 10 mil obras, entre pinturas, gravuras e outros projetos. Informação disponível no site https://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/hd_klee.htm. Acesso em 21/12/2019.

Klee foi, antes de mais nada, um explorador de técnicas e o conjunto de sua obra apresenta características muito particulares. Algumas delas foram comparadas com desenhos infantis, tema sobre o qual o próprio artista tratou em seus textos teóricos. No caso dos agentes do Terceiro Reich, a associação foi feita com a produção de uma pessoa mentalmente doente. “A Santa da Luz Interior”, uma das obras que compõem o corpus desta pesquisa, apareceu no catálogo da exposição junto de um desenho feito por uma mulher com problemas psiquiátricos¹²⁸.

Nesse período, Klee mudou-se para Berna, na Suíça, com a família. Continuou produzindo, porém. Expôs em Paris, na galeria de Daniel-Henry Kahnweiler, com quem tinha um contrato de exclusividade até então, e mais tarde em diferentes cidades suíças. O exílio foi responsável por um estado depressivo que piorou com os anos. Ele morreu em 1940 de causas naturais (esclerodermia), na cidade suíça de Muralto.

3.3.1. “A Santa da Luz Interior”, 1921/22

Essa litografia (Figura 1) sobre papel foi feita por Paul Klee um ano depois de se tornar professor da Bauhaus. Ela faz parte de um conjunto imenso de gravuras feitas por ele ao longo da década que esteve em Weimar. Segundo o catálogo raisonné, ela foi publicada pela primeira vez como parte de um álbum *“Neue europäische Graphik. Meister des staatlichen Bauhauses in Weimar”* produzido pelos professores da Bauhaus em 1921. O catálogo menciona que as pedras para impressão em duas cores foram doadas para a escola. A tiragem conhecida da gravura é de 110 exemplares assinados, impressos pela Staatlichen Bauhaus.

Se considerarmos a trajetória de Klee como artista, podemos afirmar que entre 1921 e 1922 ele estava em sua maturidade produtiva; além de conseguir dar vazão ao seu impulso criativo com tamanho volume de obras, ele já havia experimentado diferentes técnicas e parecia bastante estimulado com a vida acadêmica na Bauhaus.

Essa gravura foi a primeira do acervo do MAC-USP a ser identificada como tendo participado da Mostra de Arte Degenerada. Helouise Costa estabeleceu a relação entre a obra e a exposição ao realizar pesquisa sobre “arte degenerada” e entrar em contato com o fac-

¹²⁸ Fac-símile disponível no Museu Lasar Segall e reproduzido no anexo 29 deste trabalho.

símile do catálogo produzido em 1937. A hipótese inicial a ser comprovada por esta pesquisa era de que o exemplar disponível no acervo do MAC-USP fosse o mesmo que esteve presente na exposição em Munique.

Diante dessa questão, a pesquisa de proveniência da gravura foi dividida em três diferentes frentes realizadas paralelamente:

- a) Consulta à Seção de Catalogação do MAC-USP para acesso à ficha de entrada da obra no acervo do museu;
- b) Consulta à base de dados da Universidade Livre de Berlim e ao inventário Harry Fischer, disponível no site do Victoria and Albert Museum;
- c) Consulta ao catálogo raisonné de Paul Klee.

A obra chegou ao Museu de Arte Contemporânea na transferência do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) para a USP em 1963¹²⁹. Portanto, essa era informação retrospectiva mais próxima que se tinha sobre a entrada da gravura.

Dentro do setor de Catalogação do MAC-USP foi localizada a ficha de entrada da obra no MAM-SP (anexo 30), onde se tem registrada a data “julho de 1955” por meio de doação de “Erich Stickel” (o nome do doador é “Erico”, conforme confirmado posteriormente com a família). Inicialmente, a gravura foi registrada como “Sem título” e depois seu nome foi alterado, como é possível ver escrito à caneta “Santo da Luz Interior”, uma tradução do nome em inglês “Saint of the inner light”. A data de produção da obra também foi incluída à caneta, apesar de haver uma anotação a lápis na própria obra com os anos “1921/22”. As demais anotações na ficha não acrescentavam nenhuma pista relevante. O verso da obra também foi consultado para avaliar se havia alguma anotação que pudesse ter passado despercebida. Não havia. Somente uma leve sombra do lugar onde antes houve uma etiqueta do próprio MAM-SP – exatamente a que serviu de base para a ficha catalográfica (e que também foi consultada).

¹²⁹ O Museu de Arte Contemporânea foi fundado em 1963. O gesto que deu início à coleção do museu foi a doação do acervo até então sob custódia do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (este criado em 1948). Ele era formado pelas coleções de Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho, além de sua própria coleção montada a partir de aquisições, doações e premiações da Bienal de São Paulo.

O passo seguinte foi contatar a família do doador. Fernando Stickel, filho do senhor Erico Stickel, confirmou por e-mail a doação, mas não dispunha de mais detalhes sobre como a obra havia sido adquirida por seu pai antes de cedê-la ao museu. A Seção de Catalogação do MAC-USP forneceu cópia de carta enviada por Francisco Matarazzo Sobrinho em 29 de agosto de 1955 para Stickel em agradecimento por essa e outras duas doações: um Kandinsky e um Schmidt-Rottluff.

Paralelamente, a consulta ao banco de dados da Universidade Livre de Berlim pareceu mais promissora, afinal, havia oito registros com o nome da obra (anexo 32). Ao acessar cada um deles era possível verificar o status da gravura – se “destruída”, “não localizada”... Não havia nenhum registro no banco de dados que indicasse a presença de uma impressão da gravura no acervo do MAC-USP. E foi nesse ponto que duas informações se tornaram cruciais para poder afirmar que a litografia que o MAC-USP exhibe ao público não é exatamente a mesma que os alemães viram no Hofgarten em 1937:

1º) o trabalho de catalogação desenvolvido pela Universidade Livre de Berlim presume que todas as obras que estiveram na Mostra de Arte Degenerada, seja na edição de Munique ou numa de suas itinerâncias, recebiam uma anotação específica: as letras “EK” (de *Entartete Kunst*) eram atribuídas às peças. Se esse registro não estiver presente na obra (no caso, gravura), ela pode possivelmente pertencer à tiragem do artista, porém, não se trata especificamente do papel exibido entre 1937 e 1938;

2º) o número de impressões feitas da litografia.

O catálogo raisonné de Paul Klee foi consultado em outubro de 2019 na Kunstbibliothek Berlin. A “Santa da Luz Interior” era indicada no volume 3 (de um total de 9) como sendo uma edição de 110 exemplares assinados. Havia ainda a indicação “litografia 1 preta 2 pedras coloridas doadas para a pasta principal da Bauhaus”, onde foi impressa.

Ou seja, além da impressão presente no MAC-USP, das oito indicadas na base de dados da Universidade Livre de Berlim e outras quatro localizadas em museus internacionais (Metropolitan Museum, Philadelphia Museum of Art, Museu do Vaticano e The British Museum) através de pesquisas na internet, pode haver mais 97 impressões originais no mundo.

A edição consultada do *raisonné* indicava para esta obra diversas situações em que a gravura foi exposta, mas não foi possível precisar o número exato de tiragem de todas elas. O papel do MAC-USP, por exemplo, não traz em si indicação de tiragem, nem há na documentação acumulada esse registro.

Mais um dado a ser acrescentado: embora o inventário Harry Fischer seja o documento considerado “definitivo” das apreensões do regime feitas entre 1937 e 1942 em museus públicos e várias obras de Paul Klee estejam listadas nele, “A Santa da luz interior” (*“Die Heilige vom inneren Licht”*) não consta nos volumes. Isso pode ser atribuído à imprecisão de título no momento da coleta por parte dos agentes; à existência de outras apreensões não listadas (o que é factível, considerando que o inventário trabalha com um número próximo de 16 mil obras e hoje estima-se que a soma de todas as apreensões, públicas e privadas, tenha chegado a 220 mil); ou a alguma falha na pesquisa que por ventura tenha deixado passar esse registro.

Mas a pergunta quanto à proveniência da obra continuava sem uma resposta razoável. Até que uma nova checagem à ficha catalográfica e uma entrevista em Frankfurt possibilitaram a construção de uma hipótese: a de que a obra tenha chegado ao Brasil através das exposições que a galerista alemã, Hanna Bekker vom Rath, organizou no país no início da década de 1950.

Em outubro de 2019, durante visita à galeria Hanna Bekker vom Rath, em Frankfurt, Alemanha, a historiadora da arte dra. Isa Bickmann informou que à época das viagens internacionais de Hanna Bekker vom Rath na primeira metade da década de 1950 as galerias não mantinham registros específicos de obras comercializadas – de acordo com ela, isso só começou a ser feito anos depois, na segunda metade da mesma década. Portanto, não foi possível confirmar com precisão se a litografia “A Santa da Luz Interior” havia passado pelas mãos de Hanna. É descrito com muitos detalhes na biografia da artista e negociante de arte que havia entre ela e Paul Klee uma relação de forte amizade¹³⁰, e era comum que ele deixasse com ela obras para comercialização. Sendo assim, a hipótese mais próxima que a pesquisa conseguiu chegar é que a litografia de Klee exibida pelo MAC-USP tenha sido adquirida por Stickel numa das exposições que Hanna Bekker vom Rath realizou no MAM-SP, a primeira em 1952 e a segunda em 1955. Logo, seria uma versão disponível com o artista, e não uma

¹³⁰ STEIN-STEINFELD, 2018, op. cit., p. 127.

que tenha saído de algum museu público ou coleção privada durante a ascensão do nazismo. Vale futura investigação que confirme esta hipótese.

3.4. Käthe Kollwitz

Käthe Kollwitz nasceu na cidade prussiana de Königsberg (hoje Kaliningrado, Rússia) em 1867, quatro anos antes da unificação alemã. Ela se tornou conhecida internacionalmente como uma artista engajada, com uma visão estética centrada nas mulheres e na classe trabalhadora, onde ela mesma se incluía ao produzir frequentemente seus autorretratos como uma forma de se posicionar, de ocupar um espaço numa estrutura social em que as mulheres ainda estavam pouco representadas.

“A própria Kollwitz sofreu o preconceito contra a capacidade produtiva artístico-intelectual das mulheres na Alemanha guilhermiana, que proibia seu ingresso nas academias e escolas superiores de arte. A formação da artista desenvolveu-se em ateliês particulares e academias femininas. Em 1912, já renomada internacionalmente, fundou a Associação Artística Feminina, que reivindicava a admissão da mulher em academias, quer como aluna, quer como professora, além de uma participação mais igualitária em exposições e júris”¹³¹.

As imagens fortes e intensas na forma de gravuras não só de mulheres, mas também de crianças, velhos e homens vítimas da violência promovida pelo Estado que oprime, perpetua a pobreza, a fome, a doença e a morte, ficaram famosas, são temas de pesquisa e ganham frequentes exposições até hoje. Por essa temática, Käthe Kollwitz ficou associada ao expressionismo, mas seu trabalho vai muito além desse rótulo. A própria artista, citada por Eliana Sá Porto de Simone, afirmava que aqueles que viam sua obra como exclusivamente arte do proletariado conheciam-na de modo incompleto¹³². Parte importante de sua produção frequentemente deixada de lado é o segmento sensual e erótico, bastante forte até 1910. A própria Simone credita isso “provavelmente ao constrangimento em revelar uma dimensão pouco passível de instrumentalização segundo os padrões da história da arte oficial e supostamente conflitante com o modelo da artista social”¹³³.

Como a maior parte dos artistas da época, Käthe Kollwitz recebeu suas primeiras instruções na pintura, porém, ao conhecer o trabalho estético e os escritos do colega Max

¹³¹ SIMONE, Eliana de Sá Porto de. 2004, op. cit., p. 22.

¹³² Ibid, p. 21.

¹³³ Ibid, p 21.

Klinger passou a se dedicar à gravura por volta de 1890. Experimentou técnicas diferentes – litografia, xilogravura – e também enveredou pela escultura.

A política sempre esteve presente em sua vida. Nascida numa família de classe média, que tinha em seu avô materno o fundador da primeira comunidade religiosa livre da Alemanha¹³⁴, teve desde muito cedo contato com um ambiente diferente do usual para a segunda metade do século XIX. Isso certamente influenciou seus passos seguintes, quando no fim do mesmo século participou da Secessão de Berlim. Produziu cartazes de cunho social para atividades dentro e fora da Alemanha, para a Rússia, por exemplo, e manteve seu discurso pacifista até o fim de sua vida, poucos dias antes do fim da II Guerra Mundial.

A morte de seu filho Peter durante a I Guerra Mundial influenciou ainda mais sua produção, tornando mais evidentes temas como a guerra, a morte e o luto. O jovem de 18 anos era voluntário no front e Kollwitz se culpou pelo restante de seus dias de não ter impedido o rapaz de se juntar ao exército. Até aquele momento, a artista não havia se posicionado nem a favor nem contrária ao conflito, o que mudou radicalmente a partir da tragédia.

Esse é um marco da mudança da técnica de xilogravura aplicada por ela. Até então suas linhas na madeira eram delimitadas, porém, mais finas, suaves. Desse momento em diante é possível observar um movimento de desbaste mais vigoroso, energético e com formas mais simplificadas, mas nem por isso menos impactantes. A impressão se tornou mais escura e compactada.

“Depois de 1929, Kollwitz abandonou a xilogravura e voltou à litografia. Enquanto a artista fazia litografias ao longo de sua carreira, sua abordagem à técnica evoluiu à medida que simplificava aplicações complexas de giz de cera, pincel, caneta, raspador e respingos - às vezes emparelhado com gravura - para trabalhos de giz de cera e pincel mais econômicos. Suas litografias de 1930 a 1940 (quando ela deixou de imprimir) estavam quase exclusivamente em giz de cera. Nestes últimos trabalhos, ela costumava usar um método de transferência, que envolvia desenhar em papel especialmente preparado e retransmitir a imagem da folha para a pedra litográfica. Essa virada para uma técnica mais conveniente coincidiu com uma crescente dedicação à escultura em sua última década”¹³⁵.

¹³⁴ Ibid, p. 23.

¹³⁵ Käthe Kollwitz: Prints, Process, Politics, Getty Research Institute, Los Angeles, published online 2019 www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/kollwitz/index.html . Acesso em 19/12/2019.

Suas obras não foram incluídas na Mostra de Arte Degenerada, mas foram apreendidas pelos nazistas entre 1933 e 1941 e constam do inventário definitivo de apreensões, como é o caso da xilogravura “A mãe”, que faz parte desta pesquisa (anexo 33). Ela foi produzida entre 1922 e 1923 e faz parte uma de suas séries mais conhecidas, “Guerra”¹³⁶. Foi, inclusive, exposta no Brasil em pelo menos três momentos (1930, em mostra coletiva; 1933, em mostra individual promovida pela Pró-Arte no Rio de Janeiro e pelo Clube dos Artistas Modernos em São Paulo; e 1945, na ‘Exposição de Arte Condenada pelo III Reich’ no Rio de Janeiro).

Quando da ascensão do partido nazista, Kollwitz foi demitida da Academia de Belas Artes de Berlim, onde trabalhava desde 1920 e foi a primeira mulher a dar aulas na escola. Ela não optou pelo exílio; permaneceu em Berlim. Como os demais artistas, estava impedida de continuar produzindo - determinação que não seguiu. Suas obras continuaram sendo expostas em sessões secretas em ateliês ou casas de amigos.

No fim do outono de 1943, sua casa em Berlim foi bombardeada e completamente destruída, junto com obras e documentos. Morreu semanas antes do final da guerra em 22 de abril de 1945 em Moritzburg, na Alemanha.

3.4.1. “Autorretrato”, 1919

Os autorretratos de Käthe Kollwitz por si só permitem uma visão panorâmica sobre sua obra do ponto de vista das técnicas que ela utilizou desde o início de sua trajetória artística. Da mocidade até pouco antes da morte, Kollwitz produziu cerca de 130 autorretratos. Ao estudar esse conjunto, Eliana Sá Porto de Simone o dividiu em três grandes grupos: juventude (de 1888 a 1903/04), idade madura (de 1904 a 1923/24) e velhice (de 1924 a 1943). A litografia do MAC-USP (Figura 2) cuja proveniência foi investigada aqui faz parte do segundo grupo, o de sua maturidade. Simone observou em sua análise que enquanto os primeiros autorretratos eram compostos principalmente por desenhos a nanquim e gravuras em metal, no segundo grupo nota-se “o traço espontâneo e solto dos desenhos a carvão e giz negro” e que “muitas vezes, a artista empregava o próprio lápis litográfico diretamente sobre papel, o que revela uma grande integração entre as técnicas do desenho e da gravura”¹³⁷. E

¹³⁶ Série composta por sete gravuras, sendo “As mães” a sexta delas.

¹³⁷ SIMONE, Eliana de Sá Porto de., 2004, op. cit., p. 152

numa leitura mais interpretativa desses trabalhos, Simone salientou que, diferentemente de seus contemporâneos que se organizavam em grupos como “A Ponte” e “O Cavaleiro Azul”, Kollwitz era solitária. “Talvez nessa tendência introspectiva se origine o grande número de auto-retratos, sendo o trabalho individual a condição básica para a auto-observação e à maior aproximação consigo mesma”¹³⁸.

Ao expor as duas obras de Käthe Kollwitz presentes em seu acervo, o MAC-USP oferece ao público uma visão bastante interessante da multiplicidade de recursos técnicos utilizados pela artista, ainda que o período de produção de ambas seja relativamente próximo. Uma feliz coincidência, já que o caminho que o “Autorretrato” fez até as galerias do museu foi bem diferente daquele feito por “As mães”.

“Autorretrato” é mais uma obra herdada do acervo do antigo MAM-SP. Ela foi adquirida por Francisco Matarazzo Sobrinho diretamente de Hanna Bekker vom Rath para o Museu de Arte Moderna de São Paulo em setembro de 1952, portanto, por ocasião da primeira exposição de gravuras alemãs feita por Hanna Bekker no Brasil. A ficha catalográfica apresenta o valor pago por ele: Cr\$ 700,00. Apesar de o ano de produção da obra estar escrito ao lado da assinatura (19), essa informação só foi incluída posteriormente, como é possível notar graças à diferença de cor utilizada no registro. Outras anotações foram feitas à lápis. (anexo 34)

Não foi localizada na obra nenhuma indicação precisa de tiragem. A ficha catalográfica traz o número “8” no verso à lápis, mas sem uma documentação que balize o dado é arriscado supor que esse poderia ser a tiragem do papel. Porém, por ocasião da visita feita para esta pesquisa à galeria Hanna Bekker vom Rath em Frankfurt em outubro de 2019, foi possível consultar um catálogo produzido a partir da seleção exclusiva de Hanna Bekker de obras de Kollwitz. Esse material foi agrupado em 1947 para a coleção Helmut Goedeckmeyer, que segue baseada na Alemanha. Nele encontramos a indicação da impressão de número 25 do “Autorretrato” e também a impressão número 37 de “As mães”. Segundo a historiadora da arte Isa Bickmann, é bastante provável que Hanna Bekker tenha feito as intermediações entre Kollwitz e Goedeckmeyer, e que tenha ficado com outras impressões das mesmas obras para comercialização posterior.

¹³⁸ Ibid, p. 168

Segundo a doutora Annette Seeler, historiadora da arte, pesquisadora e ex-diretora do Museu Käthe Kollwitz de Berlim, disse em entrevista realizada em 10 de outubro de 2019 nas dependências da Universidade Livre de Berlim, a artista costumava trabalhar com tiragens redondas. Ela afirmou que 100 cópias para cada imagem era um número recorrente. Já o Museu de Arte Moderna de Nova York menciona um número quatro vezes maior de impressões para “As mães”.

A ausência de documentação mais precisa dificulta o estabelecimento de proveniência anterior ao Frankfurter Kunstkabinett. A proximidade entre Hanna Bekker vom Rath e Käthe Kollwitz torna provável, ainda que seja impossível confirmar neste momento, que a obra adquirida por Francisco Matarazzo Sobrinho para o MAM-SP e posteriormente destinada ao acervo do MAC-USP tenha vindo diretamente das mãos da artista. Vale futura investigação.

3.4.2. “As mães”, 1922

Talvez essa seja uma das imagens mais associadas ao conjunto de obras de Käthe Kollwitz (Figura 3). Como dito acima, a parte mais conhecida de seu trabalho é, sem dúvida, aquela voltada à expressão das dores e da violência. A intensidade de suas gravuras¹³⁹ dialoga até mesmo com aqueles que não viveram tão diretamente os resultados de duas guerras mundiais e outros tantos conflitos internos, conforme avaliou o crítico Mário Pedrosa. Em 1933, por ocasião da segunda exposição de obras de Käthe Kollwitz no país (a primeira havia sido em 1930 numa mostra coletiva de gravura alemã), ele escreveu “As Tendências Sociais da Arte de Käthe Kollwitz”, texto em que afirmou que a arte apresentada por ela não dizia só sobre a guerra e uma consciência de classe alemã; ela se expandia e, do ponto de vista de Pedrosa, deveria emergir noutras sociedades¹⁴⁰. Vale ressaltar que em 1933 o Brasil experimentava uma forte tensão interna causada pelos conflitos entre a Ação Integralista Brasileira e movimentos antifascistas.

¹³⁹ Käthe Kollwitz começou sua trajetória artística fazendo pinturas de cavalete, mas rapidamente se voltou para a produção de gravuras. Apesar de mencionar a xilogravura “As mães” como uma das mais reconhecidas imagens da artista, vale observar que o número de xilogravuras é relativamente pequeno dentro do volume de total. De 267 gravuras feitas por Kollwitz somente 38 têm matriz em madeira. Ibid, p. 168.

¹⁴⁰ PEDROSA, Mário. Arte. Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

No texto citado, Mário Pedrosa fez uma crítica intensa, engajada na temática realista social que ele via nos trabalhos de Käthe Kollwitz em São Paulo naquele ano. E ao explicar para seu leitor o impacto que as imagens da artista produzia nele, Pedrosa acabou por descrever o quadro “As mães” sem citá-lo nominalmente:

“Uma organização de mães que se unem, que entrançam seus braços como arames farpados em defesa dos filhos que ainda restam. É o povo desarmado e humilde de um lado – a guerra, do outro, força elementar, inexorável, medonha e ubíqua como um cataclismo da natureza. Aquele povo ali gravado parece ignorar que a guerra é feita pelos homens, é um produto social, tamanha é a impessoalidade e a grandeza da catástrofe que sobre ele se abate. A artista essencializa os problemas e as suas realizações têm a força viril da simplificação. Aquelas pequenas litogravuras contêm uma força socializadora tal que tomam as proporções coletivas de um afresco medieval.”¹⁴¹

“As mães”, sexta prancha de “Guerra”, série de 1922 composta por sete gravuras¹⁴², estabelece essa relação de proximidade com o espectador, e chegou ao MAC-USP através da doação feita pela artista Pola Rezende em 1973. Ela própria uma admiradora do trabalho de Kollwitz, conforme declarou em entrevista à jornalista Vera Tormenta do extinto jornal literário carioca “Para Todos” na segunda quinzena de outubro de 1956 (Ano I Nº 11), quando questionada sobre exposições recentes visitadas e seus artistas preferidos:

“Emocionei-me diante das ‘Três sombras’, de Rodin. É uma figura em três movimentos. Talvez estivesse favorecida pelo local em que a colocaram, no Museu de São Francisco, mas nunca sofri abalo igual, nem mesmo diante das demais peças do escultor no Museu Rodin, em Paris. Entretanto, são Barllach e Käthe Kollwitz os meus favoritos”¹⁴³.

Um ofício registrado em 7 de março de 1973 comprova a doação feita por Pola Rezende ao museu. Além da obra de Kollwitz, outras quatro também foram destinadas ao MAC-USP (de Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Marcelo Grassmann e K. Sugano). Assim como aconteceu com mais obras do acervo, a gravura de Käthe Kollwitz não aparecia com

¹⁴¹ Ibid, p.41.

¹⁴² Conforme mencionado anteriormente, em entrevista realizada em outubro de 2019, Annette Seeler, historiadora da arte, ex-curadora do Museu Käthe Kollwitz em Berlim, disse que as gravuras da série foram impressas em tiragem de 100 exemplares cada imagem. Essa informação é contradita pelo MoMA, que afirma que “As mães” teve tiragem de 400 exemplares. Informação disponível no endereço: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-17.html . Acesso em 12/02/2020

¹⁴³ Essa declaração foi localizada em recorte de jornal que faz parte da pasta com documentação de Pola Rezende doada ao MAC-USP. Para isso, o apoio de Silvana Karpinski, especialista em documentação museológica, foi fundamental.

seu nome original; foi registrada inicialmente como "S/Título (grupo)". As obras foram posteriormente retiradas na casa da doadora, no bairro dos Jardins, em São Paulo. (anexo 35)

Cumprindo seu papel de organizadora da documentação referente às obras, a Seção de Catalogação manteve em seu arquivo a versão original de uma comunicação enviada pelo MAC-USP em resposta a uma solicitação feita pelo Museu Käthe Kollwitz, em Berlim, por conta do levantamento de obras para o catálogo raisonné da artista. No texto de 20 de outubro de 1998 e assinado por Cristina Cabral, documentalista da divisão técnico-científica do acervo, lê-se a seguinte informação: "Doação de Pola Rezende em 1973. Adquirido por ela de um homem da Alemanha no Rio de Janeiro em 1945". Nota-se também que o nome da obra já estava atualizado nos arquivos. Essa informação vem se somar a outro dado sobre a obtenção da obra, este presente na ficha de entrada no museu registrada pelas funcionárias do MAC Elvira Vernaschi e Harumi Yamagishi em 27 de março de 1973 no campo "procedência": "1945, Rio de Janeiro, H. veio da França (alemão - israelita)". (anexos 36 e 28)

Não foram encontrados outros documentos referentes à obra "As mães" durante esta pesquisa. Mas as informações coletadas até aqui podem sugerir algumas hipóteses:

- a) o ano de aquisição da obra e o local em que foi adquirida coincidem com a "Exposição de Arte Condenada pelo Terceiro Reich". Não existe um registro de obras comercializadas na ocasião, mas o catálogo da exposição indicava a presença da gravura "As mães" entre as obras exibidas ali. A letra "H", no entanto, não relaciona diretamente a Miécio Askanasy, organizador da exposição;
- b) a letra "H" leva a outro personagem também presente no Rio de Janeiro na época da aquisição da obra, e que já havia organizado por duas vezes durante a década de 1930 exposições com obras de Käthe Kollwitz: Theodor Heuberger. Infelizmente, não foi possível confirmar se em 1945 ele havia viajado para a França. Outra informação que não foi confirmada é "israelita", que pode ser compreendida por "judeu". A probabilidade de Heuberger ser judeu parece pequena, já que durante sua permanência no Brasil ele obteve financiamento oficial alemão para seus projetos culturais, coincidindo com o período em que havia uma crescente tensão com a comunidade judaica.

Vale registrar que a base de dados da Universidade Livre de Berlim tem essa obra em seus registros com a indicação de “localização desconhecida” (anexo 36).

3.5. Karl Schmidt-Rottluff

Karl Schmidt-Rottluff foi um dos mais importantes artistas e fundador do expressionismo alemão. Nasceu em 1884 em Rottluff, perto de Chemnitz, na Alemanha - foi batizado como Karl Schmidt e mais tarde, em 1905, incorporou o nome da cidade à sua assinatura. No mesmo ano da mudança do nome ele começou a estudar arquitetura e experimentar as técnicas de xilogravura em Dresden. Em seguida, formou o grupo Die Brücke (A ponte) com Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl e Erich Heckel.

A xilogravura teve grande destaque no trabalho de Schmidt-Rottluff, principalmente de 1905 a 1927, atingindo a marca de aproximadamente 450 obras com essa técnica¹⁴⁴. O mesmo aconteceu com seus colegas co-fundadores de A Ponte Ernst Ludwig Kirchner e Erich Heckel. O grupo foi fundado justamente a partir do estabelecimento de uma oficina de xilogravura - técnica mais tradicional, muito associada à cultura alemã, da gravura, e que era um dos pontos de argumento dos artistas. Ao se observar um conjunto de xilogravuras de Schmidt-Rottluff em exposição, bem como de Kirchner e Heckel, é possível notar o vigor com que a madeira era trabalhada, muitas vezes deixando registros na impressão do processo de desbaste ou acúmulo de grãos.

No período inicial de sua produção, Schmidt-Rottluff mostrava interesse pelos estudos de paisagens, não somente na gravação, mas também em aquarelas, com traços de inspiração na arte japonesa. Obras desse tipo compuseram a primeira exposição itinerante em 1906 na Alemanha do grupo A Ponte. “No entanto, Schmidt-Rottluff mais tarde se distanciou de suas primeiras xilogravuras e não as deixou ser incluídas no catálogo de gravuras feito por Rosa Shapire em 1924”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Informação disponível na exposição “Geheimnis der Materie” (“O segredo da matéria”, em tradução livre do alemão para o português), em cartaz entre 28 de junho e 13 de outubro de 2019 no Städel Museum, de Frankfurt, Alemanha. Curadoria de Regina Freyberger. Ela foi visitada pela pesquisadora em 02 de outubro de 2019 e os textos curatoriais foram fotografados na ocasião.

¹⁴⁵ MOELLER, Magdalena M. *Starke Schnitte*. Berlin: Brücke-Museum, 2014. Catálogo de exposição, 30/nov./2013 – 23/fev. 2014. P. 11.

É perceptível a partir de 1912 que as paisagens ou os grupos grandes de personagens começaram a dar lugar para indivíduos ou figuras menos numerosas nas obras, o que permitia ênfase nas expressões.

Em 1915, Schmidt-Rottluff foi recrutado para o exército e serviu na I Guerra Mundial por três anos na Rússia e na Lituânia antes de retornar a Berlim em 1918. Como não esteve nas trincheiras (por causa de sua habilidade de comunicação, trabalhou como mensageiro interno na frente oriental) conseguiu produzir algumas peças, que foram impressas posteriormente, como é o caso de uma das gravuras que compõem o corpo de estudo desta pesquisa (salvo algum problema de datação, não identificado até aqui). “Mãe”, de 1916, é composta de traços fortes, geometrizarantes, e é possível identificar nela referências a máscaras africanas, que se tornaram itens recorrentes de estudo dos artistas modernos no início do século XX.

Mais perto do fim do conflito e esgotado emocionalmente, ele se voltou a temas religiosos numa espécie de tentativa de consolo espiritual. A segunda obra, registrada no acervo do MAC-USP como “Autorretrato”, faz parte desse contexto de produção.

No intervalo entre as duas guerras que presenciou, Schmidt-Rottluff continuou produzindo gravuras, porém, optou por voltar para as aquarelas, pelo menos entre 1934 e 1938. A mostra “*Escape into Art? The Brücke Painters in the Nazi Period*” realizada de 13 de abril a 11 de agosto de 2019 no Brücke-Museum, em Berlim, revisitou trabalhos dos artistas que fizeram parte do movimento A Ponte durante a ascensão do nazismo e ao longo da II Guerra e identificou que, numa tentativa de sobreviver àquele período de tensão, eles muitas vezes mudaram deliberadamente a abordagem de suas obras, indo de encontro ao experimentalismo plástico e à crítica social¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Em outubro de 2019 a Dra. Meike Hoffmann, historiadora da arte, professora e diretora do Centro de Pesquisa de Arte Degenerada da Universidade Livre de Berlim e uma das organizadoras da exposição “*Escape into Art? The Brücke Painters in the Nazi Period*”, concedeu entrevista para contribuir na realização desta pesquisa. Durante a conversa em Berlim um dos aspectos frisados por ela e que deve ser considerado aqui é que é preciso ter cuidado ao falar do processo de perseguição à arte moderna pelo nazismo. Muitas vezes, ainda que imbuídos de boas intenções, os pesquisadores e o público em geral acabam por afirmar que os artistas eram perseguidos. Segundo Hoffmann, “não e sim”. “Não” porque o que era combatida naquele momento era a arte moderna (a partir de 1933, obras foram retiradas dos museus, mas artistas não foram presos por isso). E “sim” porque um pouco mais adiante os artistas – fossem eles modernos ou não – judeus, comunistas, homossexuais e negros passaram a ser alvos da máquina nazista. O fato é que num primeiro momento, entre 1933 e 1938 aproximadamente, artistas modernos tinham a possibilidade de, se quisessem, “ajustar” sua produção às demandas do governo. Isso consistiria num trabalho mais figurativo, com características classicizantes, e com temáticas distantes das questões sociais.

Assim como inúmeros artistas alemães, Schmidt-Rottluff foi afastado de seu cargo de professor na Academia Prussiana de Artes tão logo foi criada a Câmara de Cultura do Terceiro Reich¹⁴⁷. Seiscentas e oito obras de sua autoria foram apreendidas de museus alemães¹⁴⁸ e a gravura “Mãe” foi exposta na Mostra de Arte Degenerada, em Munique, em 1937¹⁴⁹. Seu estúdio em Berlim foi bombardeado. Durante a guerra participou de exposições secretas realizadas por Hanna Bekker vom Rath, de onde conseguiu obter algum dinheiro com a venda de suas gravuras. Hanna Bekker foi, inclusive, uma de suas mais fiéis amigas e protetora no período de maior crise na Alemanha.

No pós-ssegunda guerra, ele lecionou na Academia de Belas-Artes de Berlim em 1947 e se envolveu diretamente na constituição do Museu A Ponte, aberto em 1967, na capital alemã, reunindo a produção do grupo. Schmidt-Rottluff morreu em Berlim em 1976.

3.5.1. “Mãe”, 1916

Schmidt-Rottluff fez o segundo retrato de sua mãe durante a I Guerra Mundial, em 1916 (o primeiro tinha sido feito em 1904). Uma grande cabeça angulosa ocupa a maior parte do papel; o nariz geometrizado se destaca (Figura 4). Os traços são firmes e o sentido do corte da madeira permite associar a imagem a máscaras africanas, objeto de estudos de artistas das vanguardas nos primeiros anos do século XX. Ela lembra também o trabalho escultórico ao qual o artista se dedicava em paralelo com a xilogravura – é como se essa “mãe” fosse uma escultura bidimensional.

É o que parece ter acontecido com Schmidt-Rottluff. Ao menos quatro telas (duas marinhas e duas paisagens bucólicas) foram produzidas por ele no intervalo entre 1934 e 1938.

Outra questão abordada pela mostra “*Escape into Art?*” e sobre a qual Hoffmann também falou é que, apesar de clara opção do artista pela sua sobrevivência, é comum que alguns pesquisadores problematizem essa produção diferente da trajetória até então tentando justificar nessa mudança uma espécie de resposta contestadora, uma manifestação irônica contra a arte do regime. Segundo ela, isso não faz sentido.

¹⁴⁷ Sob o controle do Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) comandado por Joseph Goebbels, um dos principais líderes dentro do Terceiro Reich. O ministério controlava todos os principais meios de comunicação e, por consequência, todas as informações a que a população tinha acesso. Havia um organograma complexo de atividades, onde a Câmara estava inserida. Ela era subdividida em sete extratos – cinema, literatura, teatro, música, artes plásticas, imprensa e rádio. Sua missão era difundir a ideologia oficial do Estado e controlar toda e qualquer manifestação nos campos das artes e comunicação.

¹⁴⁸ Informação disponível em https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-5242.html . Acesso em 04/12/2019.

¹⁴⁹ “A difamação se centrou primeiramente nos artistas do grupo ‘A ponte’: Nolde estava representado por 26 pinturas, Schmidt-Rottluff e Kirchner com 25 cada, Otto Mueller com 13”. BRANTL, Sabine, 217, p. 92.

Desde 1915 Karl Schmidt-Rottluff passou a fazer xilogravuras com um ou dois personagens, concentrando-se mais na expressão deles do que no contexto em que estavam inseridos. É exatamente esse momento da produção do artista que o público que visita as galerias do MAC-USP tem acesso. É esse Schmidt-Rottluff de figuras destacadas que é reconhecido pelo visitante. Érico Stickel foi um dos responsáveis pela construção dessa percepção do artista, afinal, essa é mais uma doação feita por ele ao museu. E, novamente, adquirida diretamente da negociante de arte alemã Hanna Bekker vom Rath, conforme a ficha catalográfica do antigo MAM-SP, cuja coleção foi incorporada pelo MAC-USP. (anexo 38)

Essa foi, na verdade, a obra responsável por direcionar esta pesquisa para o Frankfurter Kunstkabinett. Antes mesmo do acesso às fichas das obras, a pesquisadora pode consultar a “pasta do artista no museu” com documentação adicional: recortes de jornais da época em que as obras chegaram, cópias de ofícios, catálogos de exposições que participaram, etc. Dentro dessa pasta havia uma etiqueta solta com o nome e o endereço da galeria, além do preço pago pela gravura. E assim descobriu-se um pouco mais de Hanna Bekker vom Rath. (anexo 14)

Um detalhe merece ser observado na ficha original: a data da obra foi registrada como sendo de 1956, mesmo ano em que ela teria sido exposta no MAM-SP – em janeiro. Um erro. Num ofício de 29 de agosto de 1955, Francisco Matarazzo Sobrinho agradece em nome do MAM-SP a doação de três obras ao museu: uma de Paul Klee (“Santa da Luz Interior”), Wassily Kandinsky (não identificado para esta pesquisa) e Schmidt-Rottluff (“A mãe”). Assim sabemos a data de incorporação dela ao MAM-SP e, posteriormente, ao MAC-USP. (anexo 31)

Esta obra é mais um caso, como as anteriores citadas comercializadas por Hanna Bekker vom Rath, cuja hipótese é que a proveniência dela parta das mãos do artista. Segundo o catálogo realizado por Rosa Schapire, Schmidt-Rottluff costumava produzir tiragem regular de 75 imagens de cada gravura. Infelizmente, não havia registro de tiragem na obra disponível no MAC-USP nem na documentação consultada.

3.5.2. “Autorretrato”, s/d

A xilogravura que o MAC-USP apresenta como “Autorretrato”, de Schmidt-Rottluff, (Figura 5) também chegou ao museu através da doação do acervo do antigo MAM-

SP que, por sua vez, a recebeu por meio de doação de Francisco Matarazzo Sobrinho. A ficha de entrada da obra no MAM-SP é bastante clara: a aquisição por Matarazzo para doação direta ao museu foi feita em setembro de 1952 de Hanna Bekker vom Rath, ocasião em que ela organizou uma exposição em São Paulo pela primeira vez. Hanna Bekker era uma amiga próxima de Schmidt-Rottluff e entusiasta do trabalho dele, o que faz parecer bastante lógico que tenha exibido e vendido suas gravuras aqui.

O que desperta interesse nesse caso específico é o título da obra e a ausência de datação, mantidos até hoje exatamente como da incorporação dela. Ao olharmos para o papel vemos um rosto masculino voltado parcialmente para a esquerda e levemente inclinado. Mandíbula bem recortada, testa larga e cavanhaque são outras características que se sobressaltam. Numa busca por uma foto do artista na internet é facilmente identificável sua imagem real com a impressa na gravura. Porém, ao consultar outros museus que dispõem de obras de Schmidt-Rottluff na tentativa de ter uma indicação da datação desse trabalho ou de outra informação que contribuísse para o estabelecimento da proveniência, o que esta pesquisa encontrou foi um novo título para a obra: “Discípulo” (“Jünger”), de 1918.

“Selbstbildnis” e “Selbstporträt” são palavras em alemão para “Autorretrato”. A recorrência desses títulos é enorme nos bancos de dados consultados. E a frequência com que artistas reproduziam suas imagens na tela ou no papel também. Só o inventário Harry Fischer apresentava cinco indicações de autorretratos de Schmidt-Rottluff (anexos 39, 40, 41 e 42). De largada, essa parecia ser a principal dificuldade a se enfrentar com esta obra.

Na troca de mensagens com a galeria Hanna Bekker vom Rath foram enviadas fotos das gravuras pesquisadas. E com a colaboração da historiadora da arte Isa Bickmann foi possível identificar tanto no catálogo raisonné feito por Rosa Schapire quanto no catálogo de exposição do Brücke-Museum Berlin e ainda na exposição em cartaz no Städel Museum “Jünger” como nome recorrente para a obra do acervo do MAC-USP. De acordo com essas mesmas fonte, ela foi produzida em 1918. A tradução do nome para o português pode ser, além de “Discípulo”, “Jovem”, ou melhor, “Mais jovem”. Mas se tomarmos a data informada pelas fontes consultadas como verdadeira, temos aqui uma boa pista da tradução mais adequada.

Como dito anteriormente, Schmidt-Rottluff foi um dos vários artistas que serviram na I Guerra Mundial. Ao que tudo indica, ele não teve que ir às trincheiras, mas a distância

das batalhas não o poupou da desesperança. Nos últimos períodos da guerra, ele começou a produzir sequencialmente gravuras com temática religiosa, conjunto que passou a ser chamado pelo Brücke-Museum de “Portfólio de Cristo”¹⁵⁰.

O catálogo da exposição “*Starke Schnitte*” (“Cortes fortes” em tradução livre para o português) que ficou em cartaz no Brücke-Museum Berlin de 30 de novembro de 2013 a 23 de fevereiro de 2014 descreve “Jünger” como

“rosto em forma de bloco que é dramaticamente movido por cortes paralelos repetitivos, semelhantes a raios, que quebram em contraste com os contornos do desenho facial. Como flashes de visão, eles retornam ao fundo e transferem a figura para uma esfera irreal. A cabeça de quem sofre de guerra. Algumas pessoas tendem a encarar como um autorretrato do artista, conforme sugerido pelos atributos individuais (cavanhaque e testa alta). Ele levantou a cabeça para invocar a Cristo, olhando o mundo em perigo. O compromisso do próprio artista com valores fundamentais como fraternidade, paz e humanidade, reflete-se na nomeação explícita de seu retrato como seguidor de Jesus Cristo”¹⁵¹.

O mesmo título “Jünger” aparece em catálogo do Frankfurter Kunstkabinett datado da primavera de 1956 (anexo 43). O ano da obra no catálogo é igualmente 1918¹⁵².

De posse dessas informações foi necessário analisar novamente a ficha catalográfica da obra no MAC USP. “Jünger” está escrito ali, porém, não incorporado ao nome, mas sim como uma anotação. Isso não parecia fazer tanto sentido, até que a pesquisa verificou as fotos da gravura desenquadrada feitas pelo museu e no canto inferior esquerdo (lado oposto da assinatura) está escrito à lápis: “Jünger (Selbstbildnis)” (anexo 44). Se considerarmos a anotação como tendo sido feita pelo próprio artista – o que é bastante provável, citando mais uma vez a ótima relação dele com Hanna Bekker vom Rath, vendedora da gravura – podemos considerar que ele mesmo atribuiu à sua imagem essa manifestação de fé.

Sendo assim, a presente pesquisa gostaria de recomendar ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo que considere a possibilidade de incluir o

¹⁵⁰ As outras oito do período que fazem parte da mesma temática e, por consequência, do mesmo portfólio são: Cristo amaldiçoando a figueira (1918), Caminho para Emaús (1918), Cristo (1918), Cristo e a adúltera (1918), Os três reis magos (1917), O milagre dos peixes (1918), São Francisco (1919), Pequena profeta (1920).

Fonte: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-5242.html. Acesso em 15/01/2020.

¹⁵¹ MOELLER, Magdalena M., 2014, op. cit., p. 57.

¹⁵² Segundo o catálogo realizado por Rosa Schapire, Schmidt-Rottluff costumava produzir tiragem regular de 75 imagens de cada gravura. Infelizmente, não havia registro de tiragem na obra disponível no MAC-USP nem na documentação consultada.

nome “Discípulo” ao título “Autorretrato” já utilizado, e que acrescente o ano de 1918 como data de produção da xilogravura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a apreciação de todo o exposto, percebe-se que os estudos de proveniência continuam sendo desafiadores ainda hoje, especialmente no Brasil. Apesar de todas as ferramentas atualmente disponíveis online e do empenho de muitos pesquisadores estrangeiros na busca de percorrer os caminhos das obras, muito material documental se perdeu com o tempo e, no caso deste trabalho, com o tempo e com a guerra e todas as suas implicações. No Brasil, de modo especial, a preocupação com a preservação de documentos é algo recente e se desenvolve lentamente, muitas vezes por falta de recursos financeiros e técnicos, outras tantas por falta de consciência da importância dessa atividade.

Consideramos que, no caso de obras de arte, estudar e dar publicidade à proveniência é um ato de responsabilidade para com o público dos museus, com o mercado de arte e com a comunidade internacional, especialmente considerando um evento tão dramático e que ainda reverbera em várias instâncias, como a II Guerra Mundial. Cabendo aqui lembrar que se não fosse o evento da guerra muitas obras que temos no Brasil hoje não estariam aqui. Acreditamos que um estudo aprofundado de proveniência das obras destes museus relataria também a História do próprio museu, além de tratar com devida responsabilidade a trajetória de cada obra, podendo promover uma imersão mais completa de apreciação para os visitantes, agregando valor a cada uma das obras para o mercado e prestando contas aos locais de origem, famílias e pessoas envolvidas no processo, para exemplificar casos mais específicos dos pontos mencionados.

A hipótese inicial de que alguma das cinco obras analisadas acima teria feito parte da Mostra de Arte Degenerada de 1937, em Munique ou de suas itinerâncias, não se confirmou, já que as obras que compõem o acervo do MAC-USP não possuem as indicações de registro de apreensão, informação que tem como base a observação feita pelos pesquisadores da Universidade Livre de Berlim sobre o material por eles já identificado. A consulta ao banco de dados da Universidade Livre de Berlim, a entrevista com sua diretora e o acesso às informações do Frankfurter Kunstkabinett de Hanna Bekker vom Rath foram fundamentais para chegar a essa conclusão.

Compreender mais a respeito de Hanna Bekker vom Rath se traduz numa descoberta inesperada e promissora, e os dados biográficos acessados sugerem que ela é uma

personagem a ser estudada em profundidade. Algumas questões surgiram a partir desse contato: se suas relações com os artistas brasileiros com quem tratou em suas duas visitas prosperaram, quais desses artistas podem ter exposto trabalhos na Alemanha ou em outros países a partir desse intercâmbio; quais são e onde estão as outras obras que ela trouxe para São Paulo e Rio de Janeiro em 1952 e 1956¹⁵³; esses são alguns temas que podem despertar o interesse de futuros pesquisadores. Afinal, considerando os resultados da proveniência, é a partir da seleção inicial dessa agente cultural que os frequentadores de um museu público como o MAC-USP apreendem o que é a gravura alemã moderna – papel de relevância que merece ser objeto de futura pesquisa e reflexão.

Outro elemento que surgiu nesta pesquisa e que, salvo alguma falha na apuração, não parece ter sido explorado suficientemente pelos pesquisadores brasileiros são os relatórios produzidos entre 1945 e 1946 pela Unidade de Investigação de Arte Saqueada (*Art Looting Investigation Unit*) e os nomes listados nesse documento. Um deles citado é o austríaco Thaddeus Grauer, negociante de arte que chegou a São Paulo ainda durante a guerra e parece ter permanecido aqui. Suas relações com o regime nazista e com a galeria Fischer, na Suíça, e sua rede de contatos no Brasil e na América Latina podem trazer alguns esclarecimentos sobre os acervos de museus públicos e coleções privadas nesses lugares.

Esta pesquisa destacou mais um tema para estudos futuros: os trabalhos e a documentação produzida pela Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas, instituída pelo governo federal em 1997, e que até hoje não disponibilizou seus resultados, contrariando as recomendações da Conferência de Washington, da qual o Brasil é signatário. Foram localizados rastros de informações que deveriam ser acessadas com facilidade dada a proximidade física, entretanto não se pode consultá-las, sequer parcialmente.

Um aspecto relevante para o estudo dos acervos de museus de arte não foi objeto específico de análise, mas tangenciou o levantamento de informações das obras e deve ser considerado como proposta de estudo: a importância dos doadores para o estabelecimento, a ampliação de acervos e a formação de uma narrativa da arte dentro dos museus.

¹⁵³ O Museu de Arte de São Paulo é uma possibilidade. Em seu site o museu informa que a obra “Composição” (1935), de Willi Baumeister, um dos artistas frequentadores da Casa Azul, de Hanna Bekker, foi doada pelo Frankfurter Kunstkabinett. A data da doação não está publicada no site. Informação pode ser consultada em: <https://masp.org.br/acervo/obra/composicao-9>. Acesso em 16/11/2019.

Por último, esta pesquisa recomenda, a partir dos indícios coletados, ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo a inclusão do título “Jünger” ao já utilizado título “Autorretrato” e a inclusão de “1918” como data de produção da obra. Os registros bibliográficos pareceram consistentes e condizentes com a proposta imagem retratada, bem como com o período em que foi produzida. Se colocada lado a lado com as demais obras apontadas como “Portfólio de Cristo”, nota-se uma linearidade, uma semelhança grande não só na temática, mas também na construção das imagens. A propósito, esse conjunto de nove gravuras pode indicar mais uma pesquisa para aqueles estudiosos interessados na gravura moderna alemã.

Ao se dedicar à busca de informações sobre a proveniência de obras que estiveram na Alemanha durante o período nazista, esta dissertação, cujo tema foi gestado e orientado dentro do MAC-USP, acredita ter atendido os preceitos da Conferência de Washington. Mesmo sem a confirmação de que se tratavam de obras da Mostra de Arte Degenerada, o conhecimento de suas origens responde ao público, aos pesquisadores e a todos os interessados no tema de que forma uma parte do acervo foi constituída.

Esperamos que, a partir de todo o exposto, tenhamos conseguido elucidar claramente a importância de se conhecer e reconhecer a procedência das obras de arte e, esperamos ainda, que os caminhos deste processo estejam cada vez mais amplos de agora em diante. Acreditamos que a identificação e apresentação dos agentes dos quais tratamos possa servir para mais estudos. E, ainda, temos por certo que o tema da “arte degenerada” não se esgota com a análise das cinco obras que se apresentam nesse trabalho, mas que esta contribuição serve para a comunidade acadêmica e para o meio artístico.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Paul Klee, *A Santa da Luz Interior*, 1921.

Litografia sobre papel, 38,9 cm x 26,7 cm, MAC-USP.

Figura 2 – Käthe Kollwitz, *Autorretrato*, 1919.
Litografia sobre papel, 59,4 cm x 41,8 cm, MAC-USP.

Figura 3 – Käthe Kollwitz, *As mães*, 1922/1923.

Xilografia sobre papel, 44,2 cm x 52,2 cm, MAC-USP.

Figura 4 – Karl Schmidt-Rottluff, *Mãe*, 1916.

Xilografia sobre papel, 62,5 cm x 51,5 cm, MAC-USP.

Figura 5 – Karl Schmidt-Rottluff, *Autorretrato*, s.d. [?].
Xilografia sobre papel, 66,8 cm x 51,8 cm, MAC-USP.

ANEXOS

Anexo 1

Foto tirada no dia 16 de outubro de 2019 na Römerberg Platz, em Frankfurt, Alemanha, um dos lugares onde, no dia 10 de maio de 1933, livros foram queimados como forma de demonstrar a influência dos nazistas na cultura alemã a partir de então.

Capa do Relatório Final produzido pela Unidade de Investigação de Arte Saqueada ao longo de dois anos de trabalho de investigação sobre obras de arte saqueadas pelo regime nazista.

Fonte: <http://docproj.loyola.edu/oss1/>

Documento microfilmado reproduzido do endereço mencionado em 10/11/2019.

Página 14 desse mesmo relatório que menciona no quarto parágrafo (item B) que “algumas evidências apontam para venda de imagens saqueadas no Brasil e na Argentina”.

Fonte: <http://docproj.loyola.edu/oss1/>

Documento microfilmado reproduzido do endereço mencionado em 10/11/2019.

Capa do Relatório Preliminar produzido pela Unidade de Investigação de Arte Saqueada que menciona territórios neutros e países da América Latina.

Fonte: <http://docproj.loyola.edu/oss1/>

Documento microfilmado reproduzido do endereço mencionado em 10/11/2019.

- 39 -

SECRET

LATIN AMERICA

To date little information has been received in regard to the sale of looted works of art in Latin America.

Single instances of suspicious art deals have been received, but there is no conclusive evidence of the presence of Nazi-owned looted works of art on the Latin American market.

One unconfirmed report stated that valuable art loot may have become the private property of an important industrialist in Latin America, an individual who lent his name to cover properties which were transferred to him by high Nazi officials. The reference is presumably to the notorious Fritz Mandl, Argentine munitions king, and friend of the Nazis.

A study was also made of intercepts received from the Office of Censorship over a period of months and dealing with the activities of the de Koenigsbergs, New York art dealers, and their associates, to ascertain whether their correspondence revealed illicit art transactions involving enemy interests. The de Koenigsbergs have business connections in Buenos Aires, Mexico City, Chile, and Uruguay. The associates involved were Amadeo Mandaro, Alberto Duhau, Enrique and Nettie de Paatz, Mrs. Edgardo Nicholson, Miss Isabelle Hill, Dr. Mario Williams, and Maria Chaliapine.

The above subjects were said to have been involved in suspicious transactions of art pieces. Particularly suspect were the de Koenigsbergs and the Mandaros, who were alleged to have Nazi sympathies and connections. This suspicion was partly based on the fact that their business was conducted on a secret basis, under cover of personal affairs.

We found no proof that looted art was involved, but a study made of another art dealer, Nicholas Karger, doing business in Venezuela, seemed to indicate that the South American art market is being flooded with pieces of doubtful authenticity, which makes the task of tracing authentic and valuable looted art objects even harder.

A number of intercepts were also reviewed, covering correspondence between Kurt Stavenhagen, now in Mexico, and other art dealers, in particular Richard H. Zinser, Forest Hills, Long Island, New York. For several months they have been discussing in more or less guarded terms a presumably valuable painting, which they claim is Pisanello's "Une Princesse d'Este," also described as "The Flower Girl" and the "Pink Lady." The original painting which was in the Louvre was estimated at \$250,000. M. Rene Huyghe, Chief Curator of Paintings at the Louvre Museum, has written that all paintings placed in repositories during the war have been restored to the museum and that none are missing. Therefore, art experts in this country believe that the picture held by Zinser must be a good copy not generally known to dealers.

Três páginas do Relatório Preliminar produzido pela Unidade de Investigação de Arte Saqueada que menciona territórios neutros e países da América Latina.

Fonte: <http://docproj.loyola.edu/oss1/>

Documento microfilmado reproduzido do endereço mencionado em 10/11/2019.

SECRET

- 40 -

The following names have also been called to our attention:

Francisco Cambo, formerly of Barcelona and now at Avenida Alvear 4654, Buenos Aires, is a collector of works of art and before the war used to deal almost exclusively with Theodore Fischer of the Galerie Fischer, Lucerne, Switzerland. As the Galerie Fischer and its owner were blacklisted in October 1943 for handling looted art, it was thought advisable to ascertain whether Cambo has added to his art collection from this source since 1940.

Thaddeus Grauer, Rua Alagoas 664, Sao Paulo, Brazil, also has dealings with the Galerie Fischer.

Buchler, Obera, Argentina, was notified by Karl Huesles Sonneig, Lucerne, Switzerland, that the "Madonna" they have been discussing is a genuine Raphael and would be worth \$1,000,000 in New York after the war. This painting has not yet been identified.

Late in 1944, Dr. Honig of New York City wrote to a Rodolfo Treuer, Buenos Aires concerning a Brueghel painting stored in Basle, Switzerland, and another picture which Treuer is holding in Argentina. There was also a reference to a Stradivarius violin left in the care of Mr. Erich Kahlenberg, Asuncion, Paraguay. In an earlier communication, Dr. Honig advised Kahlenberg that a "former Director of Skoda" might approach him concerning the sale of a Stradivarius. This indicates that these men might be Jewish refugees discussing legitimate property saved from the Nazis.

Thirty paintings offered for sale in South America were checked against the files of the Roberts Commission. It was thought that one of these might be of enemy origin. This was the painting by El Greco entitled "The Mourning Madonna," which was offered for sale at £22,000 in Venezuela and which was listed as being in the Munich Art Gallery.

Hermann Goering has millions invested in Argentina, according to Ray Josephs who covered Buenos Aires for PM. Josephs writes: "I personally saw paintings, sculpture, etc., looted by the Nazis on sale in Buenos Aires since late 1943, receipts from which were being held for Goering."

Anexo 8

02/01/2020

Documentos de investigação de patrimônio nazista no Brasil desaparecem | Lauro Jardim - O Globo

QUEM ESCRIVE

BRASIL

Documentos de investigação de patrimônio nazista no Brasil desaparecem

Por Guilherme Amado 07/10/2018 • 07:40

Hugo Jager | Time/Reprodução

O Ministério da Justiça perdeu os documentos da Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, um grupo que foi criado por FH em 1997 para apurar o ingresso e a existência, no Brasil, de patrimônio ilicitamente confiscado de vítimas do regime nazista e identificar seus valores, origem e destino.

Os processos do grupo de trabalho desapareceram do arquivo central do ministério.

TAGS: [Nazismo](#) [Justiça](#) [Brasil](#)

<https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/documentos-de-investigacao-de-patrimonio-nazista-no-brasil-desaparecem.html> 1/2

Reprodução da nota jornalística publicada no jornal O Globo em 7 de outubro de 2018.
Versão digital em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/documentos-de-investigacao-de-patrimonio-nazista-no-brasil-desaparecem.html>. Acesso em 02/12/2019.

Anexo 9

Resposta

Prezada cidadã,

Em relação ao pedido de nº 00083.000865/2019-11 formulado por Vossa Senhoria, o Serviço de Informações ao Cidadão do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos - SIC/MMFDH, informa que em atenção ao Pedido de Informação que versa sobre a solicitação de informações produzidas pela Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, informo que a pertinência temática da demanda em tela não se relaciona às competências desta Secretaria Nacional de Proteção Global. Aliás, não se vislumbra relação sequer com o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos.

Nesse sentido, o Decreto s/n, de 12 de março de 1997, dispõe que: "*Art. 4º A Comissão Especial funcionará junto ao **Ministério da Justiça**, que prestará o apoio administrativo e financeiro necessário aos trabalhos do colegiado.*" Ainda, não se tem informações sobre se a Comissão citada continua em funcionamento, visto que o art. 7º do Decreto estabelece: "*Art. 7º A Comissão terá duração de um ano, contado da data de sua instalação, podendo ser prorrogada, mediante solicitação do Ministro de Estado da Justiça.*"

Em todo o caso, considerando que o funcionamento do colegiado ocorre ou ocorreu junto ao Ministério da Justiça e Segurança Pública/MJSP, sugere-se o encaminhamento da demanda a esta Pasta.

Sem mais para o momento, a Secretaria Nacional de Proteção Global está à disposição para esclarecimentos ou informações adicionais.

Nos termos do art. 21 do Decreto nº 7.724/12, eventual recurso sobre essa resposta deve ser dirigido ao Secretário Nacional de Proteção Global, no prazo de 10 dias, a contar da data desta decisão.

Cabe ressaltar que a ferramenta do recurso não deve ser utilizada para especificar/reformular pedidos, pois nestas situações é necessário preencher novo formulário de solicitação.

Atenciosamente,

Serviço de Informações ao Cidadão - SIC/MMFDH

Responsável pela Resposta	Chefe de Gabinete da Secretaria Nacional de Proteção Global
Destinatário do Recurso de Primeira Instância:	Secretário Nacional de Proteção Global
Prazo Limite para Recurso	30/12/2019

Classificação do Pedido

Categoria do Pedido	Pessoa, família e sociedade
Subcategoria do Pedido	Pessoa

Resposta do Ministério da Mulher, Família e dos Direitos Humanos do dia 19/12/2019 à solicitação de acesso à documentação referente a Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas. Considerou-se a possibilidade de a pasta governamental ter responsabilidade sobre o tema por afinidade (“direitos humanos”) e por ter incorporado a Secretaria de Direitos Humanos, criada na mesma data da comissão em 1997.

10653568

08850007161201943

Ministério da Justiça e Segurança Pública
Secretaria-Executiva
Ponto Focal do SIC na Secretaria-Executiva

INFORMAÇÃO Nº 240/2019/SIC-SE/SE

Destino: SIC-Central

Assunto: Acesso à Informação: Pedido de Acesso à Informação (SIC)

Interessado: F.A.F.

1. Trata-se de Pedido de Acesso à Informação - SIC ([10583462](#)), no qual a requerente solicita:

"Gostaria de ter acesso a informações produzidas pela Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, instituída em 1997, de responsabilidade do Ministério da Justiça. Estou fazendo uma pesquisa de mestrado na Universidade de São Paulo e os relatórios indicando as resoluções a que esse grupo chegou podem ser importante fonte de dados para meu trabalho.

Estou à disposição para mais esclarecimentos que sejam necessários."

2. A esse respeito, subsidiado pela Subsecretaria de Administração (SAA), por intermédio do OFÍCIO Nº 964/2019/SAA/SE/MJ (10634043), e pela Coordenação-Geral de Gestão Documental e Serviços Gerais (CGDS), por meio do OFÍCIO nº 921/2019/CGDS/SAA/SE/MJ ([10641672](#)), esclarece-se o que se segue:

Informo que após a realização de pesquisas nos sistemas legados de gestão documental, foi localizado somente o processo de número 08004.001814/97-30, de procedência da Associação de Preservação da Cultura Cigana que solicita a participação na Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas.

No entanto, a unidade técnica informa que o referido processo em meio físico não foi localizado no acervo sob custódia da Divisão de Arquivo do Ministério da Justiça e Segurança Pública e que não possui imagens digitalizadas nos sistemas legados. Por fim, ressalta-se tratar de um documento registrado há mais de 20 anos e que tal característica traz dificuldades à sua localização.

3. Neste contexto, ressalta-se que a declaração de inexistência da informação por parte da unidade técnica constitui resposta de natureza satisfativa e esse entendimento foi registrado na [Súmula nº 06/2015](#) da Comissão Mista de Reavaliação de Informações (CMRI).
4. Na oportunidade, informa-se que esta Secretaria-Executiva permanece à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Resposta do Ministério da Justiça do dia 03/01/2020 à solicitação de acesso à documentação referente a Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas.

DECLASSIFIED
Authenticity NND 750168
By mls, NARA, Date 4/22/21

Reported To Come in Day *Feb 22*

ECONOMIC WARFARE DIVISION, AMERICAN EMBASSY

MEMORANDUM

February 19, 1945.

To: Miss Mull

From: J. Brooke Willis

Subject: British censorship intercept concerning business transaction between Theodore Fischer, Lucerne and Thaddeus Grauer, Sao Paulo.

With reference to my previous memoranda of January 24 and January 31 with regard to the activities of Theodore Fischer and Fischer Galleries, Lucerne, I enclose copy of the Embassy's despatch No. 21,065, February 17 transmitting copy of a letter and a censorship intercept from the Ministry of Economic Warfare to the British Embassy at Rio de Janeiro. This censorship intercept relates to business transactions between Fischer and Thaddeus Grauer of Sao Paulo, Brazil and M.E.W. is asking the British Embassy to obtain further details from Grauer, particularly with regard to the pictures involved and the dates on which they were purchased. You will remember that the Embassy's previous despatch, sent you under cover of the January 31 memorandum, concerned Fischer's activities with regard to looted art.

I am sending copies of this memorandum and its enclosure to Mr. Robbins, Dr. Penrose and Mr. Tomlinson.

JBW
J.B.W.

Jh

2 COPY -

British Consulate-General,
São Paulo.

M.E.W. N° 138. 23rd March, 1945.

Dear Commercial Secretariat,

With reference to your letter M.E.W. N° 44 of the 28th February, we have interviewed Mr. Thaddeus Grauer who states that the pictures are all that remain of his household effects which were taken to Switzerland where he took refuge from nazi persecution. In 1941, Theodore Fischer was entrusted with the sale of these effects with the exception of the pictures which have a sentimental value and have been in the family several years and their cash value is about £75.0.0. and were to have been shipped to Brazil, where Grauer arrived in 1941, by a forwarding agent whose name he could not quite remember.

We have advised Mr. Grauer of Fischer's inclusion in the Statutory List, a fact which was unknown to him, and he was also warned against corresponding with this listed individual.

We are sending Mr. Cross copies of this letter.

Yours ever,
Consulate-General.

Commercial Secretariat,
British Embassy,
Rio de Janeiro.

AEC/LC

Documento microfilmado de comunicação entre o Consulado-geral Britânico em São Paulo e Ministério da Economia de Guerra da Inglaterra, e no qual estava copiado também o Departamento de Negócios de Guerra em Washington, Estados Unidos, datado de 4 de abril de 1945. Arquivo baixado do site <https://www.fold3.com/> em 17/11/2019.

Documento microfilmado de comunicação entre o Consulado-geral Britânico em São Paulo e Ministério da Economia de Guerra da Inglaterra, e no qual estava copiado também o Departamento de Negócios de Guerra em Washington, Estados Unidos, datado de 4 de abril de 1945. Arquivo baixado do site <https://www.fold3.com/> em 17/11/2019.

FRANKFURTER KUNSTKABINETT		
HANNA BEKKER VOM RATH, BÖRSENPLATZ 13-15, TEL. 9 1085		
Schmidt - Rottluff		
Zweckweise		
Ko	48 x	DM
EB	58	35.-
in		

Etiqueta disponível na pasta do artista Karl Schmidt-Rottluff na Seção de Catalogação do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP). Nela é possível identificar o nome da galeria, o endereço onde ela ficava instalada à época, o nome do artista cuja obra foi adquirida, as dimensões aproximadas da obra e o valor em marcos alemães.

Anexo 15

Foto de Hanna Bekker vom Rath reproduzida do site da galeria que leva seu nome: <https://www.galeriehannabekkervomrath.de/galerie/>. Acesso em 21/10/2019.

Foto de autoria de Mara Eggert.

Anexo 16

Reprodução de foto da Hanna Bekker vom Rath e conhecida por em 1904 por Josef Imagem extraída de Marian. *Hanna Handelnde für Kunst* Frankfurter

medalha com a imagem de Rath (quando ainda era seu nome de batismo) feita Kowarzik.

STEIN-STEINFELD, *Bekker vom Rath – und Künstler*. Frankfurt: Bürgerstiftung, 2018, p. 51.

Reprodução de foto da Casa Azul, de Hanna Bekker vom Rath. Registro de autoria de Helga e Victor Brauchitsch feita em 1983. Imagem extraída de STEIN-STEINFELD, Marian. *Hanna Bekker vom Rath – Handelnde für Kunst und Künstler*. Frankfurt: Frankfurter Bürgerstiftung, 2018, p. 20.

O ESTADO DE S. PAULO: PÁGINAS DA EDIÇÃO DE 03 DE SETEMBRO DE 1952 - PAG. 6

GERAL, PÁGINA 6

Recomendar 0 Compartilhar Tweet IMPRIMIR

Tela Cheia

Hanna Rath

...os, Vicente de... e, Cezar Ferra... (Bebedouro),... kmin (Guaratin... ranches Moreira... ser dadas pelos... 61, 32-4144 (Au... 71.

ito Mendes de
plásticos e mu... nigos e admira... unto Mendes de... los Negocios do... er-lhe um jan... nhã, às 19 ho... as do XVII Sa... das Artes, no... enagem, que é... dro Brasil Ban... sacerda Gomes... ente secretário... ra da Prefeitura... cretaria do Go... realização do... de Belas Ar...

as seguintes pes... les. Edy Meirel... lveira, Mario Fi... s Magro, Rachel... sco, Antonio Pa... lo Valle Pereira... brinho, Maria de... Martins, maestro... uiz Morrone, Ni... enuto Madureira,

Sob o patrocínio do Centro Acadêmico "Sedes Sapientiae", será realizado no dia 13 do corrente, nos salões da Sociedade Harmonia de Tenis, um baile de gala denominado "Baile das 13 Listas", revertendo a renda da reunião em benefício da Associação Brasileira de Lares-Escolas para Filhos de Trabalhadores.

BAILE BENEFICENTE
PAULA SOUZA

Em benefício das Escolas Noturnas Paula Souza e Alexandre Albuquerque, o Gremio Politecnico realizará no próximo dia 20, nos salões do Hotel Esplanada, o tradicional baile Paula Souza. Animarão a festa as orquestras de Osmar Milani, Clovis & Ely e Zezinho da TV. Convites com as "patronesses" e nas casas Modas "Etam" e "Lou-Mousseline".

A's senhoritas patrocinadoras do baile será oferecida, em comemoração do 49.º aniversário de fundação do Gremio, uma reunião dançante, no próximo dia 7, às 14 e 30, no salão nobre do Clube Homs.

BAILES E FESTIVAIS

Grêmio do Colegio das Bandeiras — Em comemoração à Semana da Pátria, o Grêmio do Colegio das Bandeiras realizará depois de amanhã, às 22 horas, nos salões do Clube Homs, à avenida Paulista, 735, uma reunião dançante animada por Ferri e sua orquestra. Reserva de mesas na secretaria do Colegio.

Curso de História da Arte — Realiza-se amanhã, às 18 horas e 15, mais uma aula sobre a arte da Idade Média, em prosseguimento ao Curso da História da Arte, ministrado pelo prof. Wolfgang Pfeiffer.

Exposição de Carlos Plattner — O Museu inaugurará, no dia 10 do corrente, na sala grande, uma exposição de pinturas e desenhos de Carlos Plattner.

MUSEU DE ARTE
Conferências-concertos — Iniciar-se-á no dia 17 do corrente o curso sobre as últimas sonatas para piano de Beethoven, que serão analisadas e executadas pelo maestro Ernesto Mehlich. O curso compreenderá seis conferências-concertos, realizadas às quartas-feiras, às 18 e 15. Informações e matrículas na secretaria do segundo andar.

Fitas sobre arte — Serão projetadas, amanhã e sábado, às 17 e 30, fitas sobre arte, relacionadas com a exposição de arte gráfica alemã, agora aberta ao público, nas duas salas de exposições periódicas do segundo andar. No dia 6, além da projeção, haverá uma preleção a cargo da sra. Hanna Bekker vom Rath, do "Frankfurter Kunstkabinett", sobre os trabalhos da referida exposição.

Exposição Paulo Becker — O pintor Paulo Becker está expondo na Galeria Ambiente, à rua Martins Fontes, 223, uma coleção de guaches e oleos. Das 8 às 18 horas.

XVII Salão Paulista de Belas Artes — Diariamente, das 13 às 22 horas, nos salões do Trianon.

1.º CONGRESSO DE CINE
Realiza-se amanhã, no auditório da Biblioteca, reunião preparatória da lista provisória do Primeiro Congresso Nacional de Cinema no Rio de Janeiro.

CENTRO DE ESTUDOS DE CINEMA
Exibição de "Conscience"
O Centro de Estudos de Cinema exibirá amanhã, às 18 e 30, em seu auditório, o filme "Conscience" de A. Weillmann. "Conscience" (The ox bow incident) Fonda, Dana An Quinn, William Eythe. A entrada é reservada aos associados, alunos e membros do Teatro de São Paulo. Para novatos, a entrada é de 15 a 19 horas, diárias.

Teatro do Estudante
Está sendo organizado o Teatro do Estudante de São Paulo, pelo Centro de Estudos de Cinema e integrado, em 1953, aos alunos do respectivo curso de cinema. Seu repertório será de peças...

Reprodução da página 6 da edição do dia 3 de setembro 1952 do jornal O Estado de S. Paulo. Nota publicada cita eventos no Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre eles, a projeção de "fitas sobre arte, relacionadas com a exposição de arte gráfica alemã" e ainda "uma preleção a cargo da sra. Hanna Bekker vom Rath, do 'Frankfurter Kunstkabinett'[sic], sobre os trabalhos da referida exposição.

Imagem retirada do acervo online do jornal: <https://acervo.estadao.com.br/>

Acesso em 12/01/2020.

Cinema — Radio — Sociais

MUSEUS E GALERIAS

MUSEU DE ARTE

EXPEDIENTE -- A pinacoteca do Museu, no 2.º andar, está aberta ao público diariamente, salvo as sextas-feiras, das 15 às 18 horas. As salas de exposições periódicas, no 2.º andar, obedecem ao mesmo horário.

EXPRESSIONISTAS ALEMAES -- Esta aberta ao público, nas salas de exposições periódicas, a exposição de gravuras, litografias e xilogravuras de um grupo de expressionistas alemães. Esta exposição é patrocinada pelo Museu de Arte e pela Pró-Arte, com a colaboração da Frankfurter Kunstkabinett, e orientada por Hanna Bekker von Rath.

INTRODUÇÃO AS ARTES PLÁSTICAS -- Terá início na segunda quinzena deste mês mais um curso suplementar organizado pelo museu. Trata-se do Curso de Introdução às Artes Plásticas. As aulas consistem de projeções de diapositivos coloridos, consultas à biblioteca do museu e aulas na pinacoteca. Inscrições e demais informações na secretaria do 4.º andar, das 15 às 18 horas, salvo aos sábados, cujo horário é das 9 às 12 h 30.

SONATAS DE BEETHOVEN -- O maestro Bruno Menrich fará, a partir do dia 17 próximo, uma série de conferências-concertos, durante as quais serão executadas e analisadas as seis últimas sonatas de Beethoven (op. 90, 101, 106, 109, 110 e 111). As inscrições deverão ser feitas na secretaria do 2.º andar, das 14 às 18 horas, onde poderão ser obtidas quaisquer outras informações.

GRAVURA -- Continuará abertas as inscrições para nova turma do

hoje, às 21 horas, o filme de René Clair "A Nova Liberdade".

CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE -- Iniciar-se-á amanhã, às 18 h 15 mais uma aula do Curso de História da Arte, ministrado pelo prof. Wolfson Pfeiffer.

GERALDO DE BARROS -- Continua aberta ao público a exposição de pinturas e desenhos de Geraldo de Barros, artista brasileiro que expôs duas vezes na França e participou, este ano, da Bienal de Veneza.

CARLOS PLATTNER -- O Museu inaugurará dia 18 do corrente, na sala grande, uma exposição de pinturas e desenhos de Carlos Plattner.

EXPOSIÇÕES

GALERIA ITA -- Rua Barão de Itapetininga, 70, de mestres do século XIX, inaugurada ao público até o dia 15.

GALERIA RIO BRANCO -- Rua Barão de Itapetininga, 140, do pintor Agostini, aberta até o dia 15.

GALERIA ILUMINA -- Alameda Barão de Limeira, 206, de mestres contemporâneos europeus.

GALERIA MARTIN JULES -- Rua Barão de Itapetininga, 24, dos pintores Colette Pulei, Giovanni Pannozzi e Bartoli Givari, das 9 às 22 horas.

RADIO E TELEVISÃO

"Parada Musical das 21 h 35" -- É o nome do programa a cargo do maestro Mazza, que está sendo irradiado quatro vezes por semana, com orquestrações especiais.

Vicente Celso estará em breve na Cidade do Rádio, interpretando "Alma de Palhaço", novela que obteve êxito na Tambo e que será levada ao ar pela Difusora.

João Carlos de Moraes depois das reportagens que trouxe da Europa, está prometendo grandes novidades até o fim do ano.

"Marta Candelaria", produção de Mueli Solvira, continua a ir para o ar todas as segundas-feiras, às 20 h 40, com alguns dos melhores elementos da Record.

Tania Ramirez, nova produtora da Rádio Cultura, apresenta a "Teatro das Oito".

O "Teatro de Vanguarda" mantém no vídeo do canal 3, sendo apresentado como uma das primeiras peças "João Nin-guim", adaptação feita por Diniz em versão de um conto de H. Z. Katt.

Reprodução da página 6 da edição do dia 3 de setembro 1952 do jornal Folha de S. Paulo. Nota publicada destaca a "exposição de gravuras, litografias e xilogravuras de um grupo de expressionistas alemães. Esta exposição é patrocinada pelo Museu de Arte e pela Pró-Arte com colaboração da Frankfurter Kunstkabinett e orientada por Hanna Bekker von [sic] Rath". Imagem retirada do acervo online do jornal: https://acervo.folha.com.br/index.do?notop=1&_ga=2.93944090.661063271.1582567782-44710061.1525891405&_mather=29e31c98adcb7837 Acesso em 12/01/2020.

DARIA"
COSTA MANSO)
al intercalado com
inclusive a lei da
missivo — Estatutos
RA REVISTA DOS
ie

Com uma nova apresentação, no próximo dia 17, no Teatro Leopoldo Frois, o conjunto dirigido pela coreógrafa Maria Carmen Brandão reiniciará suas atividades artísticas, ao mesmo tempo que intensificará a campanha de cotização e de assinaturas.

ARTES PLÁSTICAS

ARTE ALEMÃ CONTEMPORÂNEA

José Geraldo VIEIRA

Há três anos esteve aqui em São Paulo Hanna Bekker vom Rath, expondo excelente acervo gráfico de arte alemã contemporânea. Aquela vez trouxe exemplares do expressionismo alemão, principalmente de tendência crítica ao mundo social de antes da I Grande Guerra, como Grosz e Rottluff. Encheu uma das salas do Museu de arte com desenhos, litografias coloridas, xilogravuras, águas-fortes, gauches e monotípias.

Na coleção expressionista avultavam trabalhos de Kokoschka que conduziã bem com gravações em madeira de Erich Heckel. Foi então que aqui tivemos o primeiro ensejo de ver composições abstratas de Baumelster e travar conhecimento com a geometria do SONHO MÁGICO de Georg Heck. Mais tarde, as bienais nos familiarizaram um pouco com a arte alemã não só da gente da PONTE e do CAVALEIRO AZUL, como os descendentes mais independentes e avançados de Klee, Kandinsky e Jawlensky.

Agora, Hanna Bekker vom Rath deixa por um ano a sua admirável Galeria de Arte em Francoforte sobre o Meno e empreende uma excursão às Américas, à África do Sul e às Índias.

Educação, de uma erudição artística que faz pensar nos melhores elementos da rua de Seine ou da rua Saint-Honoré, distribuiu pelo salão do Museu de Arte copioso material que é uma festa para os olhos e para a sensibilidade. Ali palpita a vida real e palpita a vida da arte pura. A primeira, através dos expressionistas alemães, austríacos e flamengos, assume uma vibração onde a natureza, a paisagem, a cidade, as criaturas humanas, a existência são colhidos mediante uma óptica severa de crítica pessimista. A segunda, a vida autônoma da arte, está presente sem a monotonia dos setores abstratos e concretos só discerníveis aos eruditos; pois Hanna Bekker põe em função a simetria expressionista e abstracionismo; assim, diante de um Kokoschka, de um Grosz, de um Heckel, ela coloca, equidistante de uma fisionomia severa de Kollwitz, um grupo animal de Marc, uma invenção cromática e poética de Mataré, uma síntese geométrica de paisagem de Grieshaber. De forma que o conjunto vibra em formas e timbres, em vida humana e em vida artística, as duas correntes trocam efluvios de cores, tornam-se quase analógicas, uma sendo matéria, outra sendo espírito, e disso resultando uma emanência a que o ritmo do grafismo de Hartung dá ondulações e de remate.

detto Croce. Entrada franca.
"A ESCULTURA GÓTICA NA ITALIA" — Dia 4 de outubro próximo, 16 h 30, na sede do Instituto Cultural Italo-brasileiro, rua Sete de Abril, 230, pela profa. Ema Debenediti, sobre

Tecnológicas. profa. Cel. Fernando Prestes, 110, o curso de Geologia Estrutural, para doutoramento, cujas aulas serão dadas às quintas-feiras, das 16 às 17 h 30. Informações na secretaria da Escola Politécnica.

EDUCAÇÃO SEXUAL. — Sob os auspícios do Instituto Cultural Monteiro Lobato, será ministrado, a partir de 19 de outubro próximo, um curso sobre Educação Sexual, com duração de 4 meses. Informações na av. Chamber Lobo, 58, 4.º andar, conj. 410.

O CINEMA NO BRASIL

O Brasil pode ser incluído entre os maiores mercados cinematográficos do mundo, segundo estimativas de uma publicação da UNESCO, com base em dados referentes a 1953. Em frequência anual, na América, o nosso país está abaixo apenas dos Estados Unidos (2,5 bilhões de assistentes por ano) e do Canadá (235 milhões). A Índia, o Japão e alguns países europeus, como o Reino Unido, a Itália, a Alemanha e a França apresentam um movimento anual superior a 300 milhões de pessoas.

Segundo a mesma fonte, o brasileiro ia, em média, apenas 3 vezes por ano a um espetáculo cinematográfico, em 1950. Essa proporção elevou-se a 4, ou pouco mais, em 1953. Semelhante frequência é pelo menos 5 vezes inferior à de várias nações, o que demonstra que as possibilidades de expansão do mercado de filmes, no Brasil, ainda são consideráveis.

Em número de salas de projeção, o nosso país figura entre os 10 primeiros países, no mundo. De acordo com o "Anuário Estatístico do Brasil", em 1953 possuíamos 2.837 cinemas e cine-teatros. São Paulo era o município que possuía o maior número dessas casas: 156, isto, um cinema por cada 10 quilômetros quadrados.

Reprodução de página da edição do dia 16 de setembro 1955 do jornal Folha de S. Paulo.
Imagem retirada do acervo online do jornal:
https://acervo.folha.com.br/index.do?notop=1&_ga=2.93944090.661063271.1582567782-44710061.1525891405&_mather=29e31c98adcb7837
Acesso em 12/01/2020.

Anexo 21

Reportagem de JAYME MAURICIO

(Coacel na 12.ª planina

Reprodução da capa do catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich. Este exemplar é de propriedade da biblioteca Jenny Klabin Segall e foi consultado em 2 de agosto de 2017.

Reprodução de página do catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich. Os itens 42 e 43 compreendem obras de Paul Klee. Este exemplar é de propriedade da biblioteca Jenny Klabin Segall e foi consultado em 2 de agosto de 2017.

Kaethe Kollwitz

- 46) Jovem Casal, Gravura original
- 47) A Mãe, Gravura original
- 48) As Mães, Gravura original
- 49) Mulher, Gravura original
- 50) "Cena final" da "Revolução dos Tecedores", Gravura original
- 51) Mãe com criança, Gravura original
- 52) Cabeça de Mulher, Gravura original
- 53) Estudo de criança, Gravura original
- 54) Tempestade, Gravura original
- 55) Os Tecedores, Gravura original
- 56) Auto-Retrato, Gravura original
- 57) Mulher, Gravura original
- 58) Cabeça de Mulher, Gravura original

Alfred Kubin

- 59) Filigrane, Pasta com 20 gravuras originais

Ferdinand Laaren

Sete folhas da coleção "Guernica". Xilogravuras originais. (Propriedade Sra. I. Burchard)

- 60) Medo
- 61) Bombardeio
- 62) Atingido
- 63) Mãe basque
- 64) As Vitimas
- 65) Sob os Escombros
- 66) Fuga

Wilhelm Lehmbruck

- 67) O Sonho da Mulher, Água-forte original, assinado
- 68) Nós, Água-forte original, assinado

Max Liebermann

- 69) Feira de Peixe em Amsterdam, Gravura original
- 70) O Leitor, Litogravura
- 71) Retrato do Poeta Arno Holz, Litogravura original

August Macke

- 72) Cavalheiro no Matto, (Propriedade Sr. H. J. Koellreutter)

Franz Marc

- 73) A Torre dos Cavalos Azues, (Propriedade Sr. H. J. Koellreutter)
- 74) Os Veados, (Propriedade Sr. H. J. Koellreutter)

Reprodução de página do catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich. Os itens de 46 a 58 compreendem obras de Käthe Kollwitz. Este exemplar é de propriedade da biblioteca Jenny Klabin Segall e foi consultado em 2 de agosto de 2017.

Reprodução de página do catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich. O item 91 compreende obra de Karl Schmidt-Rottluff. Este exemplar é de propriedade da biblioteca Jenny Klabin Segall e foi consultado em 2 de agosto de 2017.

[illegible]

C 73 2.5 27/3/73	
AUTOR ^{Pola} Kollwitz, Käthe Kaethe	
TÍTULO <u>Gr. 1/ título (Grupo)</u>	
PROCEDÊNCIA 1945, Rio Janeiro, H. veio da França (alemão - israelita).	
ENTRADA NO ACERVO <u>26 de Março</u> <u>3 de Abril de 1973</u>	
DADOS TÉCNICOS	
34,4x40	Xilografia 36,3x42,8 cm: 50,3x57,2
FOTO	medida tirada pelo rádio Lp. a lápis Käthe Kollwitz
BIBLIOGRAFIA	<p>DADOS BIOGRÁFICOS Koenigsberg, Alemanha, 1867 - Moritzburg alemã, 1945</p> <p>Empréstimo da Obra para exposições:</p> <p>— Saída do Museu - data: _____</p> <p>— Retorno: _____ Local da mostra _____</p> <p>— Observação: _____</p> <p>Saída do Museu - data: _____</p> <p>Retorno: _____</p> <p>Local da mostra: _____</p> <p>Observação: _____</p>

Ficha catalográfica do MAC-USP da gravura “As mães”, de Käthe Kollwitz. No item “procedência” há uma anotação feita à mão com caneta que diz “1945, Rio de Janeiro, H. veio da França (alemão - israelita)”. Essa informação foi passada por Pola Resende, doadora da obra, às funcionárias do MAC-USP Elvira Vernaschi e Harumi Yamagishi, que estiveram na residência de Pola para retirar seis obras doadas pela artista ao museu em 1973, incluindo a gravura de Kollwitz.

Reprodução autorizada pelo Museu de Arte Contemporânea-USP.

Reprodução de página do catálogo da Mostra de Arte Degenerada onde aparece a imagem de “A Santa da Luz Interior”, de Paul Klee. Abaixo da imagem do artista há um desenho feito por um paciente portador de esquizofrenia.

Este fac-símile é de propriedade da biblioteca Jenny Klabin Segall e foi consultado em 2 de agosto de 2017.

ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	
NÚMERO	GE-05900 MAC 63.8.200 17/3/63
AUTOR	PAUL KLEE
TÍTULO	Santo da Luz Interior (Figura) Saint of the Interior, 1921/22
PROPRIEDADE	MUSEU DE ARTE MODERNA DE S. PAULO
PROCEDÊNCIA	DOAÇÃO ERICH STICKEL
ENTRADA NO ACERVO	JULHO DE 1955
DADOS TÉCNICOS	Litografia a cores no papel
DIMENSÕES	3,2 x 17,6 (cm: 72,6 x 52,2) World. 135,3 x 26,2
FOTO	<p>ANOTAÇÕES: NA CHAPA, A LÁPIS, 1921/22</p> <p>KLÉE</p> <p>No verso, a lápis, Baço do Sr. St. hel, lito, contendo do Museu de Arte Moderna, em vermelho</p> <p>OBSERVAÇÕES: BASCADO NA MARGEM SUPERIOR DIREITA. PEQUENOS FURROS NA PONTA DA MARGEM SUPERIOR ESQUERDA.</p> <p>em exposição (no verso etiqueta de MAMSP)</p> <p>mapoteca</p> <p>Retirada da moldura</p>
BIBLIOGRAFIA	
DADOS BIOGRÁFICOS	suíço, 1879- MÜNCHENBUCHSEE, -BERNA-MURATO, LUCARNO, 1940
EXPOSIÇÕES	<p>MAM DE S. PAULO - JUN/AGOS. 1959</p> <p>1960</p> <p>Mostra Estrangeiros na Galeria Mac Ibiapina agosto/63 - maio/64</p> <p>maio/64 - ago/64</p>

Ficha catalográfica do MAM-SP de entrada da obra A Santa da Luz Interior, de Paul Klee. O registro foi feito em 17 de março de 1963 e posteriormente atualizado, como é possível notar pelas anotações à caneta e a lápis.

Reprodução autorizada pelo Museu de Arte Contemporânea-USP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho em agradecimento a Erich Stickel em 29 de agosto de 1955.

Reprodução autorizada pelo Museu de Arte Contemporânea-USP.

BESCHLAGNAHMEINVENTAR "ENTARTETE KUNST"

Licht

Advanced Search

Search help

Results

Portfolio

DE | EN

Sorting: Artist

View: Image List

1 - 11

from 11

Artist:

Title:

Art Form/Objekt Form:

Museum of Origin:

EK-Ident. Nr.:

Copyright:

Paul Klee (1879 - 1940)

Die Heilige vom Inneren Licht, Blatt 5 der 1. Mappe "Neue europäische Graphik. Meister des staatlichen Bauhauses in Weimar", Bauhaus Drucke, Weimar 1921

Druckgraphik

Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste

15824

Artist:

Title:

Art Form/Objekt Form:

Museum of Origin:

EK-Ident. Nr.:

Copyright:

Paul Klee (1879 - 1940)

Die Heilige vom Inneren Licht, Blatt 5 der 1. Mappe "Neue europäische Graphik. Meister des staatlichen Bauhauses in Weimar", Bauhaus Drucke, Weimar 1921

Druckgraphik

Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste

17393-E

Artist:

Title:

Art Form/Objekt Form:

Museum of Origin:

EK-Ident. Nr.:

Copyright:

Paul Klee (1879 - 1940)

Die Heilige vom Inneren Licht, Blatt 5 der 1. Mappe "Neue europäische Graphik. Meister des staatlichen Bauhauses in Weimar"

Druckgraphik

Chemnitz, Städtische Kunstsammlung

10579-10

Artist:

Title:

Art Form/Objekt Form:

Museum of Origin:

EK-Ident. Nr.:

Copyright:

Paul Klee (1879 - 1940)

Die Heilige vom Inneren Licht, Blatt 5 der 1. Mappe "Neue europäische Graphik. Meister des staatlichen Bauhauses in Weimar"

Druckgraphik

Dessau, Anhaltinische Gemäldegalerie

11002-10

Artist:

Title:

Art Form/Objekt Form:

Museum of Origin:

EK-Ident. Nr.:

Copyright:

Paul Klee (1879 - 1940)

Die Heilige vom Inneren Licht, Blatt 5 der 1. Mappe "Neue europäische Graphik. Meister des staatlichen Bauhauses in Weimar"

Druckgraphik

Erfurt, Museen der Stadt (Museum für Kunst und Heimatgeschichte)

17809-E

This project is funded by the

Ferdinand Möller Foundation

Gerda Henkel Foundation

Please note that the use of the database will be terminated as soon as it remains inactive for 30 minutes. It is possible that any marked pages would be deleted. If you would like to preserve your search results, you can print out the results or open the individual works to a bookmark-enabled URL, add the bookmark in your browser and recall it at any time. More

Reprodução de resultado de pesquisa realizada no banco de dados da Universidade Livre de Berlim que investiga a proveniência de obras que foram apreendidas pelo regime nazista. Não foi possível obter uma imagem que revelasse as oito entradas disponíveis na plataforma para a obra de Paul Klee.
Acesso em 12/05/2018.

127

"Entartete" Kunst. Digital reproduction of a typescript inventory prepared by the Reichsmini... 152 / 247

noch Düsseldorf
Kunstsammlungen der Stadt

		Werk	Techn	Stand	Devis.	RM
508.	Kohlschein	(2008) Vor der Stadt	ÖL		X	
509.	Kokoschka	(2036) Bildnis Häuer	ÖL	Böhmer	T	
510.	"	(2066) Kinderstudie	A	Fohn	T	
511.	"	(2099) Mann und Frau im Zimmer	G	Dr. Gurlitt	V	10 Sfr.
512.	"	(2100) Liegende	G	Buchholz	V	6 Sfr.
513.	"	(2101) Liegende	G	Böhmer	T	
514.	"	(2102) Kinderstudie	A	"	T	
515.	"	(2177) Liegende	G	Fohn	T	
516.	"	(2178) Landschaft	G	Dr. Gurlitt	V	20 Sfr.
517.	"	(2179) Bildnisstudie	G	Fohn	T	
518.	"	(2570) Bildnis der Mutter	D	Buchholz	V	1 Sfr.
519.	"	(2757) Bildnis	G	Böhmer	R T	
520.	Kollwitz	(2062) Mappe: Handzeichnung	D	Böhmer	V	4 Sfr.
521.	"	(2103) Frauenbild	A	Dr. Gurlitt	V	20 Sfr.
522.	"	(2567) Weberaufstand 6 Blatt				
523.	"	(2568) Zertretene				
524.	"	(2569) Mutter				
525.	"	(2754) Verbrüderung	D	Böhmer	V	8 Sfr.
526.	"	(2755) Gefangen				
527.	"	(2756) Paar				
528.	Kronenberg	(1958) Vertreibung a.d. Paradies	ÖL		X	

Reprodução de página do inventário Harry Fischer, disponível para download no site do Victoria and Albert Museum. Destaque para obra de Käthe Kollwitz.

ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	
NUMERO <u>GE</u> <u>MAR 63.1.99</u> <u>15/3/63</u>	
AUTOR <u>KÄTHE KOLLWITZ, Käthe</u>	
TITULO <u>AUTO-RETRATO ?</u> <u>1010</u>	
PROPRIEDADE <u>EM DEPOSITO NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE S. PAULO</u>	
PROCEDENCIA <u>COLLETA: FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO ADQUIRIDA P/LA SAN DE S. PAULO EM SET. 1952 POR CUSTO, CU DA SRA. HANNA BEKKER VON RATH</u>	
ENTRADA NO ACERVO <u>SETEMBRO DE 1952</u>	
DADOS TÉCNICOS <u>LITOGRAFIA</u>	
DIMENSÕES <u>59,8x41,9</u> <u>(C/M = 62,5x53)</u>	
FOTO	<p>ANOTAÇÕES: ALAPIS, L.B. <u>Käthe Kollwitz 19</u> <u>sem etiquetas no verso da moldura</u></p> <p>OBSERVAÇÕES <u>O papel está furado: manchas, verso, a lápis #8. E M668 amarelado, pintado a folha. Os cantos superiores seg. ed. estão colados sobre um papelado. Desde 3/10/1973: a gravura foi retirada do enquadramento. Esse mesmo canto superior está com pouco no rango. Oito ed. com pequenas pontas.</u></p> <p>em exposição</p>
BIBLIOGRAFIA	<p>DADOS BIOGRÁFICOS</p> <p>EXPOSIÇÕES</p> <p><u>Königsberg 1864 - Monteburg, Alemanha 1945.</u></p> <p>Dimen. 59,8x41,9 Rey: G#400.000,00 000</p> <p>"Mitos Estrangeiros na Gravura" agosto/89 - março/89 maio/89 - agosto/89</p>

Ficha catalográfica do MAM-SP da gravura "Autorretrato", de Käthe Kollwitz. Registro feito em 15/03/1963.

No campo "procedência" lê-se a aquisição por Francisco Matarazzo Sobrinho de Hanna Bekker vom Rath em setembro de 1952.

Foram feitos acréscimos de informação à ficha ao longo do tempo. Pelo recurso usado (duas canetas azuis de tons diferentes e um lápis) é possível presumir que são três anotações feitas à mão em períodos diferentes. Numa delas, mais ao centro da ficha pode-se ler "verso, a lápis, #8". Há na sequência outro registro: EM668.

Reprodução autorizada pelo Museu de Arte Contemporânea-USP.

São Paulo, 7 de março de 1973

Ao Ilustre
Diretor do
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
São Paulo

É meu propósito doar a esse Museu as obras de arte a seguir
arroladas, de minha propriedade, as quais muito estimarei possam servir
aos apreciadores e estudiosos, especialmente à juventude:

BONADEI, ALDO
NATUREZA MORTA, 1951
Óleo s/tela, 60 x 80,8

GRACIANO, CLÓVIS
SÃO JORGE CONTRA O DRAGÃO, 1950
Óleo s/madeira, 75,4 x 46,2
PAISAGEM, 1938
Manquin e aquarela a cores, 23,8 x 30,7

GRASSMANN, MARCELO
S/TÍTULO (FIGURA E BICHO), 1961
Tinta de escrever, 44,5 x 54,5

KOLLWITZ, KÄTHE
S/TÍTULO (GRUPO)
Xilografia, 36,3 x 42,8

SUGANO, K.
PAISAGEM
Óleo s/tela, 50,5 x 61,3

Accepta que seja a doação, o que me será comunicado, será ela
definitivamente formalizada por via de documento que assinarei jun-
tamente com o representante legal do Museu, e este imediatamente re-
tirará as obras, que se encontram em minha residência, na Alameda
Franca, 386, apartamento nº 104.

Apresento ao ilustre Diretor a expressão de meu elevado
apreço e distinta consideração.

Pola Rezende

Ofício de Pola Rezende oferecendo a doação de seis obras, entre elas “As mães”, de Käthe Kollwitz, então chamada de “S/título (grupo)”. Documento de 7 de março de 1973. Reprodução autorizada pelo Museu de Arte Contemporânea-USP.

São Paulo, October 20, 1998.

Ms. Alexandra von dem Knesebeck
KOLLWITZ MUSEUM

fax 00 49 221 2273762
fax 00 49 551 7905453

Dear Ms. Knesebeck,

I have just received your fax asking for a list of prints by Käthe Kollwitz in our Collection. In spite of problems in the reception of the fax, I understand that you are looking for a description of these prints. We just have two prints by Kollwitz in our Collection:

Self Portrait, 1919

Lithography on Japanese paper, 34 x 29 cm (paper: 59,4 x 41,8 cm)

Donation Francisco Matarazzo Sobrinho in 1963. Acquired by him from Ms. Hanna Bekker von Rath in 1952

Collection: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil

Signature: in the bottom right-hand corner of the paper, in pencil "Kaethe Kollwitz 19"

Other inscriptions: in the bottom left-hand corner of the paper, in pencil "...94" and "1.868"
verso, in the bottom right-hand corner of the paper, in pencil "Nº8 EM 678";
verso, in the top left-hand corner of the paper, in pencil "A 511"

Die Mütter, 1922/23

Series: "Sieben Holzschnitte zum Krieg"

Woodcut on paper, 34,1 x 40 cm (paper: 44,2 x 52,2 cm)

Donation Pola Rezende in 1973. Acquired by her from a Germany man in Rio de Janeiro in 1945

Collection: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil

Signature: in the bottom right-hand corner of the paper, in pencil "Kaethe Kollwitz"

I hope it can help you in the edition of the catalogue raisonné about this artist. If you need further information, please ask me.

Sincerely yours,

Cristina Cabral
Registrar Department

← → ↺ ↻ emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=...

Freie Universität Berlin | Home | Contact | Imprint

» Homepage

BESCHLAGNAHMEINVENTAR "ENTARTETE KUNST"

mutter Advanced Search Search help Results Portfolio DE | EN

Sorting: Artist View: Image List 1 - 2 from 2

☐ Artist: Käthe Kollwitz (1867 - 1945)
 Title: Die Mütter
 Art Form/Objekt Form: Druckgraphik
 Museum of Origin: Düsseldorf, Kunstsammlungen der Stadt
 EK Inventory No.: 2569
 Copyright:

☐ Artist: Käthe Kollwitz (1867 - 1945)
 Title: Die Mütter
 Art Form/Objekt Form: Druckgraphik
 Museum of Origin: Krefeld, Kaiser Wilhelm-Museum
 EK Inventory No.: 8977
 Copyright:

Funded by the

- Federal Government Commissioner for Culture and the Media
- Initiated and funded until 2015 by the
- Ferdinand-Möller-Stiftung

Please note that the use of the database will be terminated as soon as it remains inactive for 30 minutes. It is possible that any marked pages would be deleted. If you would like to preserve your search results, you can print out the results or open the individual works to a bookmark-enabled URL, add the bookmark in your browser and recall it at any time.

Copyright and Citation:
 Please cite the entry as: Beschlagnahmeinventar "Entartete Kunst", "Degenerate Art" Research Center, FU Berlin, and where applicable the bookmark-enabled URL.
 Please note that the images and entries are subject to copyright. Publication of entries or images is permitted only with the permission of the copyright owner.

© "Degenerate Art" Research Center, Department for Art History, Freie Universität Berlin

Reprodução de resultado de pesquisa realizada no banco de dados da Universidade Livre de Berlim que investiga a proveniência de obras que foram apreendidas pelo regime nazista. Acesso em 12/05/2018.

NÚMERO GE-075/60		MAC 63.9.332 17/3/63		ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	
AUTOR	KARL SCHMIDT ROTTLUFF				
TÍTULO	RETRATO (SEM TÍTULO), 1956				
PROPRIEDADE	MUSEU DE ARTE MODERNA DE S. PAULO				
PROCEDÊNCIA	DOAÇÃO: ERICH STICKEL				
ENTRADA NO ACERVO					
DADOS TÉCNICOS	XILOGRAFURA				
DIMENSÕES	37,9 X 31 (c/m: 62 X 51,5)				
FOTO	<p>ANOTAÇÕES: A LÁPIS, L. 111 EM BAIXO D KOPF</p> <p>L. 111 EM BAIXO DA L. 111</p> <p>ASS. S. ROTTLUFF 1956</p> <p>OBSERVAÇÕES: I MARGEM INTERIOR AMASSADA</p> <p>PEQUENA PARTE RASGADA NO CENTRO DA MARGEM ESQUERDA.</p> <p>NO VERSO: CARIMBO DO MUSEU E ETIQUETA DO FRANKFURTER KUNSTKABINET</p> <p>AMASSADA EM 2 PARTES EM SENTIDO OBLÍQUO DO LADO DIREITO INFERIOR</p> <p>SEM ETIQUETA, RASGADA NA MARGEM DA MARGEM ESQUERDA. As bordas laterais inferiores da</p> <p>31/10/1973: a gravura foi retirada do suquadramento para ser tratada.</p>				
BIBLIOGRAFIA	<p>31/10/1973: a gravura foi retirada do suquadramento para ser tratada.</p>				
		DADOS BOMBAICOS		EXPOSIÇÕES	
		ROTTLUFF, SAXONIA, 1954-RESIDE EM BERLIN		<p>• SAN DE S. PAULO-JAN. 1955</p> <p>• " " " JUN. AG. 1959</p> <p>• " " " 1960</p>	
				<p>Alcides Josep Erich Stickel</p> <p>11 54+65 xilografia em cinco partes 30</p> <p>pelos lados. A parte q. estava oculta pelo passe-partout</p> <p>está amarelado. Manchas de fungo pela obra.</p> <p>folha toda!</p>	

Ficha catalográfica do MAM-SP da gravura “Mãe”, de Karl Schmidt-Rottluff, então nomeada “Retrato (sem título)”. Registro feito em 17/03/1963.
Reprodução autorizada pelo Museu de Arte Contemporânea-USP.

noch Königsberg		- 5 -	
Städtische Kunstsammlung			
161. Nolde	(10857) Ballett	D	Dr. Carlitt V
162. "	(10858) Überschwemmung		
163. "	(10880) Südasienjunge		
164. "	(10881) Strelitzin und Orchideen		
165. Fechstein	(10780) Fischerkutter	CL	Schholz V
166. "	(10812) Tessiner Landschaft	A	B 150 NK
167. Rodsiwill	(15743) Strasse	CL	Böhmer K
168. Rimneck	(10889) Mappe Masucana (S Steinzeichnungen)	D	K
169. Rohlf	(10801) Jakkablüten	A	Moeller T
170. Sebba	(10835) Boxer	D	K
171. "	(10836) Frau vor dem Spiegel		
172. "	(10837) Stilleben mit Karpfen		
173. Schmidt-Rottluff	(10694) Selbstbildnis		
174. "	(10802) Russische Landschaft	B	Böhmer K
175. "	(10803) Ostseestrand	Dr. Carlitt V	0,2 Sfr.
176. "	(10804) Frau im Walde		V 0,2 Sfr.
177. "	(10805) Frau am Tisch		V 0,2 Sfr.
178. "	(10806) Frau unter Bäumen		Böhmer V 0,4 Z
179. "	(10807) Nacht am Strand	Dr. Carlitt V	1,4 Sfr.
180. "	(10808) Die Schwestern		
181. "	(10809) Häuser mit Mond		
182. "	(10810) Nachtsicht Nacht		
183. "	(10811) Selbstbildnis	D	Böhmer V 0,4 Z
184. "	(10812) Lesender Mann		
185. "	(10814) Oberbayrische Bauern		
186. "	(10815) Häuser in Mitten		
187. "	(10821) Landschaft mit Sonne	Dr. Carlitt V	2,4 Sfr.
188. "	(10822) Kopf m. Halskette		
189. "	(10823) Weibl. Kopf		
190. "	(10824) Bildnis O.W.		
191. "	(10825) Weibl. Kopf	Dr. Carlitt V	2,4 Sfr.
192. "	(10826) Landungsstelle		
193. "	(10827) Wald und Sonne		
194. "	(10828) Bildnis Dr. W.		
195. "	(10829) Bildnis Dr. W.	Dr. Carlitt V	2,4 Sfr.
196. "	(10830) Kämpfendes Mädchen		
197. "	(10831) Kunsthütte, Chamnitz		
198. "	(10832)		

Reprodução de página do inventário Harry Fischer, disponível para download no site do Victoria and Albert Museum. Destaque para obras de Karl Schmidt-Rottluff.

- 4 -

noch Halle		Mortitzburg Museum		Techn. G. & A. n. d.		Devic.		MM	
114. Holde	(7419)	Hamburger Hafen	G	Böhmer	T				
115. "	(7420)	Im Kaffeehaus	G	Dr. Garlitt	V	10 Sfr.			
116. "	(7421)	Hamburger Hafen	G	"	V	10 Sfr.			
117. "	(7422)	Herrenbildnis	A	Böhmer	T				
118. "	(7423)	Damenbildnis	G	"	V	5 Sfr.			
119. "	(7424)	Stier	G	"	V	5 Sfr.			
120. "	(14193)	Lichte See	OL	"	R				
121. "	(14280)	Blumen	A	"					
122. "	(14436)	Junges Paar	G	Dr. Garlitt	V	6 Sfr.			
123. "	(15944)	Abendmahl	OL	Vilstrup	V	1000 Sfr.			
124. "	(15967)	Herrenwächter	OL	"	V	200 Sfr.			
125. "	(16048)	Die Mulattin	OL	B					
126. "	(16207)	Herrenwächter	OL	"					
127. "	(16123)	Gartenbild mit Figur	OL	Böhmer	K				
128. Pechstein	(7425)	Blumenstillleben			X				
129. Rohlf	(7357)	Weiden im Frühjahr	OL	Dr. Garlitt	K				
130. "	(14198)	Birken in der Sonne	OL	"	K				
131. "	(14437)	Erntewagen		Dr. Garlitt	V	5 Sfr.			
132. "	(14438)	Baumstamm-Studie		"	V	8 Sfr.			
133. "	(16023)	Totentanz	OL	Böhmer	K				
134. "	(16101)	Bauernhaus	OL	"	K				
135. Schaeffler	(7358)	Alpenlandschaft	OL		X				
136. "	(7426)	Walddinneres	A	B					
137. Schmidt-Rottluff	(15026)	Legende	M	Moeller	T				
138. "	(16053)	Frauenbildnis (Weibl. Akt)	A	Böhmer	T				
139. "	(16035)	Strickende Frau	A	Moeller	T				
140. "	(16036)	Frauenbildnis 1921	A	Dr. Garlitt	V	1 Sfr.			
141. "	(16052)	Selbstbildnis	OL	Moeller	T				
142. "	(16105)	Bauernhaus mit Mond	OL	B					
143. Tinsmann	(7360)	Marktkirche	OL		X				
144. Tuch	(7371)	Landschaft	OL		X				
145. Tinsmann	(7370)	Kirchenbild	OL	Buchholz	K				
146. Unbekannt	(14206)	Pavillion	A	"	X				
147. Marc	(16141)	Wildschweine	OL	Fischer	V	500 Sfr.			

Reprodução de página do inventário Harry Fischer, disponível para download no site do Victoria and Albert Museum. Destaque para obras de Karl Schmidt-Rottluff.

noch Hamburg		- 22 -			
Kunsthalle		Werk	Techn	Stand	Devis.
836.	Schirmmacher				
837.	"	(5458) Kalif Storch			
838.	"	(5459) Schneewittchen			
839.	"	(5460) Der weisse Wolf			
840.	"	(5461) Das Wasser des Lebens			
841.	Schmidt-Rottluff	(5462) Don Quichote			
842.	"	(4915) Landschaft	OL	Böhmer	K
843.	"	(5556) Oldenburg.Marsch	D	Dr.Gurlitt	V 0,2 Sfr.
844.	"	(5557) Neujahrgrüsse	A	Moeller	T
845.	"	(5558) Blumenstilleben	D	Dr.Gurlitt	V
846.	"	(5559) Herrenbildnis			
847.	"	(5560) 2 Männer am Tische			
848.	"	(5561) Frauenbildnis			
849.	"	(5562) Kopf			
850.	"	(14466) Sitzende			
851.	"	(15963) Bildnis	OL	B	H
852.	"	(16050) Weibl.Akt	OL	B	H
853.	"	(16106) Bildnis Br.	OL	Böhmer	K
854.	"	(16120) Harzlandschaft	OL	Böhmer	K
855.	"	(16267) Vase m.Georginen	A		
856.	"	(16268) Kühe	A		
857.	"	(16332) Rettungsstation	D		
858.	"	(16336) Zwei sitzende Frauen	D		
859.	"	(16340) Bildnis Flachheim			
860.	"	(16341) Selbstporträt			
861.	"	(16345) Tannen	D	E	H
862.	"	(5562) Sitzende			
863.	"	(5563) Frau gegen ein Fenster sitzend			
864.	"	(5564) Frau unter Blumen			
865.	"	(5565) Mädchen sich den Fuss trocknend			
866.	"	(5566) Titelblatt			
867.	"	(5567) Porträt Dr.W			
868.	"	(5568) Katzen			
869.	"	(5569) Petri Fischzug			
870.	"	(5570) Bohrer Wald			
871.	"	(5571) Die Schwestern			
872.	"	(5572) Gang nach Emmaus			
873.	"	(5573) Christus und die Ehebrecherin			
874.	"	(5574) Christus			
875.	"	(5575) Junges Mädchen vor einer Brüstung			
876.	"	(5576) Kuss in Liebe			
877.	"	(5577) 3 Frauen			
878.	"	(5578) Landschaft			
879.	"	(5579) Landschaft			
880.	"	(5580) Weibl.Kopf			
881.	"	(5581) Stadttor			
882.	"	(5582) Aus Jerusha			

Reprodução de página do inventário Harry Fischer, disponível para download no site do Victoria and Albert Museum. Destaque para obras de Karl Schmidt-Rottluff.

noch Berlin		- 15 -			
Kupferstichkabinett		W e r k	Techn	S t a n d	Devis.
611.	Schmidt-Rottluff				
612.	"	(12749)	Gärtner		
613.	"	(12750)	Prophetin		
614.	"	(12751)	Bildnis O. Müller		
615.	"	(12752)	Berlinerstr- in Dresden		
616.	"	(12753)	Katzen		
617.	"	(12754)	Litauische Landschaft		
618.	"	(12755)	Villa mit Turm		
619.	"	(12756)	Landschaft		
620.	"	(12757)	Männer am Tisch		
621.	"	(12758)	Hafen		
622.	"	(12759)	Propheten		
623.	"	(12760)	Fischerdorf		
624.	"	(12761)	Sitzende Frau		
625.	"	(12762)	Christus bei Maria u. Martha		
626.	"	(12763)	Bildnis Niemeyer	32	
627.	"	(12764)	Selbstbildnis		
628.	"	(12765)	Bildnis Heckel		
629.	"	(12766)	Bildnis Heckel		
630.	"	(12767)	Kleines Mädchen		
631.	"	(12768)	Junger Mann		
632.	"	(12769)	Am Tisch	D	
633.	"	(12770)	Fischerdorff		
634.	"	(12771)	Haus mit Rasenfläche		
635.	"	(15807)	Hockender weibl. Akt		
636.	"	(15808)	Weibl. Akt mit Spiegel		
637.	"	(16368)	Schapiere 7		
638.	"	(16369)	Sitzender Akt		
639.	"	(16370)	Schapiere 42		
640.	"	(16371)	Mann mit Pfeife		
641.	"	(16372)	Drei Männer am Tisch		
642.	Schrimpf	(15805)	Mutter u. Kind		X
643.	"	(15806)	Weibl. Akt		X
644.	Viegner	(13016)	Mappe: Mond über Soest	B	
645.	Voll	(12732)	Sitzender Knabe		
646.	"	(12733)	Stehender Knabe	32	
647.	Walser	(13020)	Illustr. zu Goeth. Gedicht	Böhmer	V 2 %

Reprodução de página do inventário Harry Fischer, disponível para download no site do Victoria and Albert Museum. Destaque para obras de Karl Schmidt-Rottluff.

Anexo 43

Reprodução de página de um dos catálogos de comercialização da Frankfurter Kunstkabinett do início da década de 1950.

Anexo 44

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicações:

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008.

ALTSHULER, Bruce J. *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*. New York, Phaidon Press, 2013.

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

ARGAN, G. C. *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BARRON, Stephanie, “*Degenerate Art*”: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*”. Los Angeles. Los Angeles County Museum of Art, 1991.

BRANTL, Sabine. *Haus der Kunst, Munich – A Locality and its History in National Socialism*. Munique. Allitera, 2017.

CAIRES, Daniel Rincon. “*Arte degenerada – a crítica de arte científica de Max Nordau*”. Disponível em http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467051240_ARQUIVO_AcriticadeartecientificadeMaxNordau.pdf

CAIRES, Daniel Rincon. “*Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo: Arte Degenerada no Brasil e Alemanha*”. Disponível em https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1501677471_ARQUIVO_LasarSegalleaperseguiacaoaoModernismoArteDegeneradanoBrasileAlemanhatextocompleto.pdf

CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois: arte no Brasil: primeira metade do século XX*. São Paulo: Alameda, 2012.

CHIPP, H. *Teorias da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

COSTA, Helouise. *Revista Brasileira de Psiquiatria*. Rio de Janeiro, 2012.

DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo tropical: o partido nazista no Brasil*. Tese de doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, 2007.

DÜCHTING, Hajo. *Paul Klee*. Paris, Éditions Place des Victoires, 2016.

- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FELICIANO, Héctor. *O museu desaparecido. A conspiração nazista para roubar as obras primas da arte mundial*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- FEIGENBAUM, Gail e REIST, Inge. *Provenance. An alternate history of art*. Los Angeles: Getty Publications, 2012.
- FERRAZ, João Grinspum. *Ordem e Revolução na República de Weimar*. Dissertação de Mestrado em Ciência Política. Universidade de São Paulo, 2009.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- FULLBROOK, Mary. *História concisa da Alemanha*. São Paulo: Edipro, 1990.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- HECKEL, Erich; KIRCHNER, Ernst Ludwig; SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl. *Geheimnis der Materie*. Frankfurt: Städel Museum, 2019. Catálogo de exposição, 28/jun. – 13/out. 2019.
- HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: Editora Moraes, 1983.
- HOFFMANN, Meike; SCHMIDT, Lisa Marei; SOIKA, Aya. *Escape into Art? The Brücke Painters in the Nazi Period*. Berlim: Brücke-Museum/Kunsthau Dahlem, 2019. Catálogo da exposição, 13/abr. – 11 ago. 2019.
- HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- KAISER, Fritz. *Degenerate Art: The Exhibition Guide in German and English*. Munique, 1937. Ostara Publications, 2012. Fac-símile do catálogo de exposição, 1937.
- KERN, Daniela Pinheiro Machado. *Hanna Levy e a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich (1945)*. Anais do 25º encontro da ANPAP, Porto Alegre, 2016, p. 813-826.
- KERSHAW, Ian. *Hitler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.
- LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Modernismo e Nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha*. Perspectivas, São Paulo, v.34, p.149-171, jul./dez. 2008.
- LEVY, Hanna. *Alguns Aspectos da Arte Contemporânea Alemã*. Catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich. Rio de Janeiro: Galeria Askanasy, 1945.

LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels. Uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Estudos de proveniência e colecionismo: Apontamentos para uma análise da formação de acervos de arte no Brasil*. São Paulo, 2014. Consulta disponível em <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/51122>

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual – Balanço provisório, propostas cautelares*. In: Revista Brasileira de História, v.23, n.45 (p.11- 36), São Paulo: 2003.

MOELLER, Magdalena M. *Starke Schnitte*. Berlin: Brücke-Museum, 2014. Catálogo de exposição, 30/nov./2013 – 23/fev. 2014.

NICHOLAS, Lynn H. *Europa saqueada. O destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo. Companhia das Letras: 1996.

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

PANOFSKY, E. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SCHAPIRE, Rosa. *Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923*. 3 vols. Berlin: Euphorion, 1923.

SCHWARTZ, Jorge (org.); MONZANI, Marcelo; COSTA, Helouise; RINCÓN, Daniel; FABRIS, Annateresa et al. *Arte Degenerada de Lasar Segall: Perseguição à Arte Moderna em Tempos de Guerra*. São Paulo: Museu Lasar Segall; Museu de Arte Contemporânea. Catálogo da exposição, 25/nov./2017 – 30/abr./2018.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007.

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: Edusp, 2004.

SHIRER, Willian L. *Ascensão e queda do Terceiro Reich – Triunfo e consolidação 1933-1939. Volume I*. Rio de Janeiro. Agir Editora Ltda. 2008.

STEIN-STEINFELD, Marian. *Hanna Bekker vom Rath – Handelnde für Kunst und Künstler*. Frankfurt: Frankfurter Bürgerstiftung, 2018.

TAYLOR, Brandon e WILL, Wilfried van der. *The Nazification of Art: art, design, music, architecture and film in the Third Reich*. Londres: The Winchester Press, 1990.

WÖLFFLIN, *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

YEIDE, Nancy H., *The AMM guide to provenance research*. Washington. American Association of Museums: 2001.

Websites:

Endereço eletrônico da “*Biblioteca de Arte de Berlim*”:

[Kunstbibliothek—Staatliche Museen zu Berlin](http://www.kunstbibliothek-berlin.de/)

Acesso em 05/11/2019

Endereço eletrônico da “*Biblioteca da Presidência da República*”:

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/>

Acesso em 19/12/2019

Endereço eletrônico de “*Brasil Enciclopédia – Temas das Artes*”:

<http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/index.html>

30/11/2019

Endereço eletrônico da “*Câmara dos Deputados*”:

<https://www.camara.leg.br/>

Acesso em 15/11/2019

Endereço eletrônico do “*Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas*”:

<https://cpdoc.fgv.br/>

Acesso em 18/09/2019

Endereço eletrônico do “*Chabad.org*”:

<https://pt.chabad.org/>

Acesso em 03/02/2020

Endereço eletrônico de “*Comission for Looted Art in Europe*”:

<https://www.lootedartcommission.com/>

Acesso em 05/11/2019

Endereço eletrônico do “*Departamento de Estado Americano (página dos Princípios da Conferência de Washington)*”:

<https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/>

Acesso em 10/11/2019

Endereço eletrônico do “*Departamento de Relações Exteriores do governo americano*”:

<https://www.archives.gov/research/foreign-policy/related-records/rg-239>

Acesso em 09/11/2019

Endereço eletrônico do portal “*Deutsche Welle*” de notícias:

<https://www.dw.com/pt-br/not%C3%ADcias/>

Acesso em 02/01/2020

Endereço eletrônico do “*Diário Oficial da União*”:

<http://www.in.gov.br/consulta>

Acesso em 04/02/2020

Endereço eletrônico da “*Enciclopédia Itaú Cultural*”:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Acesso em 15/04/2019

Endereço eletrônico do jornal “*Folha de S. Paulo*”:

<https://www.folha.uol.com.br/>

Acesso em 03/12/2019

Endereço eletrônico da “*Galeria Fischer*”:

<https://www.fischerauktionen.ch/>

Acesso em 16/11/2019

Endereço eletrônico da “*Galeria Hanna Bekker vom Rath*”:

<https://www.galeriehannabekkervomrath.de/galerie/>

Acesso em 01/11/2019

Endereço eletrônico da “*Haus der Kunst*”:

<https://hausderkunst.de/en/>

Acesso em 15/10/2019

Endereço eletrônico do “*IBGE*”:

<https://www.ibge.gov.br/>

Acesso em 11/12/2019

Endereço eletrônico do “*Instituto Martius Staden*”:

<http://www.martiusstaden.org.br/>

Acesso em 09/02/2020

Endereço eletrônico da “*Lei de Acesso à Informação*”:

www.acessoainformacao.gov.br

Acesso em 03/01/2020

Endereço eletrônico do jornal “*Los Angeles Times*”:

<https://www.latimes.com/>

Acesso em 13/04/2018

Endereço eletrônico do “*MoMA*”:

<https://www.moma.org>

Acesso em 12/11/2019

Endereço eletrônico do “*Museu do Prado*”:

<https://www.museodelprado.es>

Acesso em 03/01/2020

Endereço eletrônico do jornal “*O Globo*”:

<https://oglobo.globo.com/>

Acesso em 02/12/2019

Endereço eletrônico do “*Oxford Art Online*”:

<https://www.oxfordartonline.com/>

Acesso em 01/02/2020

Endereço eletrônico do “*Projeto Portinari*”:

<http://www.portinari.org.br/>

Acesso em 16/01/2020

Endereço eletrônico do “*Registro Central de Informações sobre Bens Culturais Saqueados entre 1933-1945*”:

<https://www.lootedart.com/home>

Acesso em 01/12/2019

Endereço eletrônico do “*Salão 31*”:

<https://www.salao31.com/>

Acesso em 18/12/2019

Endereço eletrônico de “*The Division for Looted Art*”:

<http://lootedart.gov.pl/en/the-division-for-looted-art>

Acesso em 05/11/2019

Endereço eletrônico de “*The German Lost Art Foundation*”:

<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/EN/Start/Index.html>

Acesso em 05/11/2019

Endereço eletrônico do “*The Getty Research Institute*”:

<https://www.getty.edu/research>

Acesso em 22/11/2019

Endereço eletrônico do jornal “*The New York Times*”:

<https://www.nytimes.com>

Acesso em 13/04/2018

Endereço eletrônico do “*The Lost Art Internet Database*”:

<http://www.lostart.de/Webs/EN/Datenbank/Index.html>

Acesso em 22/11/2019

Endereço eletrônico do “*The Office of Strategic Services (OSS) Society*”:

<https://www.ossociety.org/>

Acesso em 05/01/2020

Endereço eletrônico de “*The Project for the Documentation of Wartime Cultural Losses (The Documentation Project)*”:

<http://docproj.loyola.edu/oss1/>

Acesso em 10/11/2019

Endereço eletrônico do banco de dados de obras confiscadas da “*Universidade Livre de Berlim*”:

http://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/db_entart_kunst/index.html

Acesso em 17/09/2019

Endereço eletrônico do “*Victoria and Albert Museum*”:

<http://www.vam.ac.uk>

Acesso em 17/09/2019

Endereço eletrônico do “*Zentrum Paul Klee*”:

<http://www.zpk.org>

Acesso em 03/05/2019

Documentários:

“*The Art That Hitler Hated - The Sins of the Fathers* (BBC)”:

<https://www.imdb.com/title/tt4319002/>

Acesso em 12/12/2018

“*Degenerate Art - 1993, The Nazis vs. Expressionism*” (David Grubin):

<https://www.youtube.com/watch?v=1QE4Ld1mkoM>

Acesso em 08/07/2019

“*Entartet! Die Nazis und die Kunst* (Dokumentation Kanal)”:

<https://www.youtube.com/watch?v=hvM8IchzPWg>

Acesso em 22/04/2019