

**A "ARTE DEGENERADA" DE LASAR SEGALL:
PERSEGUIÇÃO À ARTE MODERNA EM TEMPOS
DE GUERRA**

MUSEU LASAR SEGALL

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

MICHEL TEMER

MINISTRO DA CULTURA

SÉRGIO SÁ LEITÃO

PRESIDENTE DO IBRAM

MARCELO MATTOS ARAÚJO

DIRETOR EMÉRITO

MAURICIO SEGALL

DIRETORIA

JORGE SCHWARTZ E MARCELO MONZANI

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

VAHAN AGOPYAN

VICE-REITOR

ANTONIO CARLOS HERNANDES

CONSELHO DELIBERATIVO

ANA MAGALHÃES

ANA PAULA PISMEL

ARIANE LAVEZZO

CARLOS ROBERTO F. BRANDÃO

CRISTINA FREIRE

EDSON LEITE

EUGÊNIA VILHENA

FERNANDO PIOLA

HELOUISE COSTA

KATIA CANTON

MÔNICA NADOR

REJANE ELIAS

RICARDO FABBRINI

ROSANI BUSSMANN

RODRIGO QUEIROZ

DIRETOR

CARLOS ROBERTO F. BRANDÃO

VICE-DIRETORA

KATIA CANTON

GOVERNADOR

GERALDO ALCKMIN

VICE-GOVERNADOR

MÁRCIO FRANÇA

EXPOSIÇÃO

REALIZAÇÃO

MUSEU LASAR SEGALL

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ORGANIZAÇÃO

JORGE SCHWARTZ
(MUSEU LASAR SEGALL)

MARCELO MONZANI
(MUSEU LASAR SEGALL)

CURADORIA

HELOUISE COSTA
(MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP)

DANIEL RINCON CAIRES
(MUSEU LASAR SEGALL)

PREPARAÇÃO E MONTAGEM

(MUSEU LASAR SEGALL)

ADEMIR MASCHIO

DIMAS KUBO

FERNANDO PEREIRA CORDEIRO

GUILHERME DIAS DE OLIVEIRA

KEVIN ARAÚJO KLOMFAHS

MARIA GILENILDA C. NASCIMENTO

PAULO NASCIMENTO

PIERINA CAMARGO

RICARDO ALBERTON FERNANDES

UBIRATAN TORRES

EXPOGRAFIA E PROGRAMAÇÃO VISUAL

RICARDO ALBERTON FERNANDES
(MUSEU LASAR SEGALL)

COMUNICAÇÃO

SELENE CUNHA
(MUSEU LASAR SEGALL)

SÉRGIO MIRANDA

(MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP)

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

HELOUISE COSTA

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

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

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

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

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

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

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

ARTE DEGENERADA VERSUS GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REAÇÕES PELO MUNDO: EXPOSIÇÕES VERSUS CONTRAEXPOSIÇÕES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17. "If we begin to examine those positions, however, we find that, aside from unequivocal antifascist involvement on an artist's part (as exemplified by Käthe Kollwitz and Hans and Lea Grundig), a range of possible attitudes can be identified, both among emigré artists and those who remained in Germany. Many – including Lyonel Feininger, Kurt Schwitters, and Max Beckmann – insisted that as artists they were untouched by politics and attempted to salvage their artistic autonomy from a dictatorship that declined to recognize the existence of any such thing. Other artists, including Emil Nolde and Franz Radziwill, expressed support for National Socialist Germany, a fact that tends to be suppressed or glossed over to this day. Yet others, such as Gropius and Ludwig Mies van der Rohe, were prepared to compromise in order to carry on their careers – another subject that is often avoided. And there are those – as Willi Baumeister, Otto Dix and Conrad Felixmuller – whose positions are hard to determine because they shifted between acquiescence and withdrawal". Ver: ECKMANN, Sabine. Considering (and Reconsidering) Art and Exile. In: BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (Orgs.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, 1999, p. 31-32.

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

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

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

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

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

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

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

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

contraexposição à *Arte degenerada*, o projeto da mostra sofreu pressões de toda sorte, que lograram esvaziar o seu caráter político. A própria comissão organizadora excluiu as obras ligadas à luta contra o nazifascismo e incluiu outras, de artistas como Emil Nolde, que não escondiam sua admiração pelo Reich²². Na tentativa de convencer a todos sobre a neutralidade da proposta, o historiador e ex-diplomata Ronald Storrs afirmou que a exposição era “não meramente apolítica, mas antipolítica”²³.

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

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

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

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

22. HOLTZ, Keith; SCHOPF, Wolfgang. *Allemannia. Paris, 1933-1941*. Paris: Autrement, 2003, p. 10.

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

24. “Herr Hitler asserts that the exhibition has been arranged for political purposes. This is entirely untrue. The organisers of the exhibition had one object – to show the English public a phase of modern art which they believe to be of considerable historical and artistic interest [...]. The principle that the organisers maintain is that of the artists' freedom of expression, irrespective of national, religious or racial distinctions. This principle is ethical, not political”. Apud: HOLTZ, Keith. *Modern German Art in the Thirties Paris, Prague, and London: Resistance & Acquiescence in a Democratic Public Sphere*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, p. 208.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REAÇÕES NO BRASIL: ENTRE AS RUAS E AS EXPOSIÇÕES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

DISPUTAS DISCURSIVAS NO ESPAÇO DAS EXPOSIÇÕES

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

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

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