

# *Deutsche Gruppe*: arte e nacionalismo entre o Brasil do Estado Novo e a Alemanha Nacional Socialista

*Deutsche Gruppe*: art and nationalism between the Brazilian Estado Novo and the German national-socialism

DOI: 10.20396/rhac.v2i1.14290

LISZT VIANNA NETO

Pós-Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais

 0000-0002-0143-456X

## Resumo

O presente artigo aborda o chamado *Deutsche Gruppe*, grupo de artistas alemães da Pro Arte, associação de artistas e apreciadores das artes alemãs no Brasil fundada em 1931. Composto F. Maron, H. Nöbauer, Otto Singer e Herbert Reiner, o grupo era formado por artistas que se nutriram do mecenato estatal brasileiro, mesmo se aproximando do nacional-socialismo alemão, e se envolveram em uma série de denúncias contra outros sócios da Pro Arte.

**Palavras-chave:** Estado Novo. Nazismo. Arte alemã.

## Abstract

This article addresses the so-called *Deutsche Gruppe*, a group of German artists dissenting from Pro Arte, an association of artists and lovers of German arts in Brazil founded in 1931. Composed by F. Maron, H. Nöbauer, O. Singer and H. Reiner, the group was formed by artists who were nourished by the Brazilian state patronage, that were associated with the German National Socialism, getting involved in a series of denunciations against other members of Pro Arte.

**Keywords:** Estado Novo. Nazism. German Arts.

## Introdução

Dentre as referências culturais mais fundamentais do século XX no campo da cultura e das artes, destacam-se emigrantes de língua alemã que migraram para as Américas no período entreguerras. Fundada em 1931 no Rio de Janeiro, a Pro Arte foi um verdadeiro ecúmeno de artistas e de apreciadores da cultura alemã no Brasil, congregando sócios das mais diversas vertentes artísticas e dos mais distintos perfis migratórios.

Com a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, a comunidade imigrada alemã foi impactada diretamente pela política cultural da Embaixada Alemã e pela Organização do Partido Nazista no Exterior (*A.O. der NSDAP*). A Pro Arte não conseguiu escapar a tal política e em 1934 foi tomada pelas diretrizes das autoridades nazistas. O *Deutsche Gruppe* despontou nesse contexto conturbado como uma oposição de quatro artistas aos rumos que tomavam os Salões da Pro Arte em direção ao modernismo.

## A Pro Arte

A Pro Arte foi o principal centro de sociabilidade de artistas alemães imigrados no Rio de Janeiro da Era Vargas, quiçá a maior associação de artistas teuto-brasileiros nacional - com mais de mil sócios apenas no Rio de Janeiro, além do público pagante<sup>1</sup>. Seu curso de línguas – criado em 1935 para os atletas brasileiros participantes das Olimpíadas de Munique – contava com centenas de alunos de alemão e português para estrangeiros. A sede da Pro Arte na avenida Rio Branco, centro nevrálgico do Rio, expandiu-se rapidamente, adquirindo uma biblioteca, um salão de festas, restaurante e uma sala de estudos<sup>2</sup>.

A Pro Arte foi fundada em 1931, por Theodor Heuberger, *marchand* emigrado de Munique, Petrus Sinzig, frei franciscano muito ativo no campo da música e da imprensa católica, e Maria Amélia Rezende Martins, pianista e mecenas das artes em Campinas. Congregando artistas nacionais e alemães, a Pro Arte representou no Brasil associações culturais alemãs como o *Deutscher Werkbund* e a *Deutsche Akademie*.

Por conta de sua complexa dimensão político-cultural e das tensões ideológicas internas e externas, a Pro Arte escapa a uma análise histórica apressada. Desde sua fundação em março de 1931, até

---

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

<sup>2</sup> Ibidem.

a tomada da associação pelos nazistas, em dezembro de 1933, a Pro Arte organizou exposições de artes que apresentaram aos brasileiros matrizes artísticas modernistas incomuns no contexto nacional. Situava-se em uma capital de tradição academista e claramente pautada na referência cultural francesa, que, quando moderna, era proto-moderna – ou seja, predominantemente de dicção *Art Nouveau* e *Art Déco*. A dicção artística da Pro Arte, por outro lado, versava-se sobre matrizes diversas, como o Expressionismo, a *Neue Sachlichkeit*, o *Deutscher Werkbund*, o Bauhaus e até mesmo o Dadaísmo – referências invulgares no campo artístico nacional.

A Pro Arte surgiu em um contexto politicamente conturbado do pós-revolução intraoligárquica de 1930, mas muito fértil ao modernismo. A associação surgiu no início do ano em que ocorre a reforma da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) realizada pelo recém-diretor Lúcio Costa, que organizou o “Salão Moderno”, ou “Salão Revolucionário”, de 1931. Para a reforma da ENBA, Lúcio Costa contratou artistas e arquitetos imigrados, que seriam responsáveis por introduzir o modernismo aos alunos brasileiros: Gregori Warchavchik, arquiteto russo-ucraniano, Alexander S. Buddeus, arquiteto alemão, Leo Putz, pintor e austro-húngaro.

No ano seguinte, foram fundadas em São Paulo quase simultaneamente a Sociedade Pro Arte Moderna (SPAM), encabeçada por Lasar Segall, e o Clube de Arte Moderna (CAM)<sup>3</sup>, mantendo os sócios de ambos os grupos colaboração estreita com eventos da Pro Arte ao longo dos anos. Ao contrário dos posteriores, CAM e SPAM, a Pro Arte optou por não carregar a modernidade em seu nome, por escolha deliberada de seus fundadores. Theodor Heuberger – que estava presente em São Paulo quando L. Segall e G. Warchavchik idealizaram o SPAM – acreditava que a “arte é uma só”. Já frei franciscano Petrus Sinzig, que sugere o nome Pro Arte, optou pela neutralidade na disputa contra os “conservadores”. Ainda, ao longo de nossa pesquisa, deparamo-nos com diversas outras “Pro Artes” em países de língua germânica, o que sugere se tratar de um nome bastante generalista, neutro e até convencional, oposto às propagandas “futuristas” de outras sociedades<sup>4</sup>.

Entre 1931 e 1934, a Pro Arte inclinou-se mais intensamente às Artes Plásticas, em afinidade com os interesses de seu fundador e *marchant* Heuberger, promovendo quatro importantes salões anuais. A organização coube a Alberto da Veiga Guignard, artista brasileiro com ampla formação alemã, com a participação de modernistas ilustres como Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Antonio Gomide, Cecília Meireles, Oswaldo Goeldi, Victor Brecheret, e artistas de língua alemã, como Friedrich Maron,

---

<sup>3</sup> FORTE, Graziela Naclério. **CAM e SPAM: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna, do início dos anos 1930.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 37.

<sup>4</sup> AMARAL, Aracy. Theodor Heuberger: A presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro, Das exposições do Deutscher Werkbund e dos expressionistas alemães nos anos 20 aos Festivais de Teresópolis (1950-1980). In: **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger.** São Paulo: Studio Nobel, 1982, p. 97-103.

Hans Nöbauer, Alexander Altberg, Hans Reyersbach, etc. - quase todos desconhecidos pela historiografia da arte.

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

Em 1934, no entanto, a Pro Arte sofreu uma "intervenção" das autoridades alemãs, um verdadeiro *Putsch*, que impôs à associação uma intolerável política cultural nacional-socialista.

### **Deutsche Gruppe**

O *Putsch* nazista sobre a Pro Arte não foi simplesmente imposto à associação, mas contou também com apoio interno. Os documentos alemães citam um certo *Deutsche Gruppe* que, em linhas gerais, era composto por artistas que se descontentavam com as diretrizes que tomavam os Salões da Pro Arte sob a direção de Guignard. Tal oposição interna exerceu pressão sobre Heuberger, que não cedeu em sua defesa dos modernistas. A oposição nacionalista, somada à proximidade de Heuberger aos artistas judeus ou de matrizes artísticas indesejadas pelo partido nazista, seria a razão principal de seu afastamento do processo de negociação da autonomia da Pro Arte após o *Putsch*<sup>5</sup>.

O *Deutsche Gruppe* era constituído por quatro artistas: Hans Nöbauer, Friedrich Maron, Otto Singer e Herbert Reiner. Ironicamente, apenas Maron e Singer eram alemães, sendo os demais austríacos. Por destacarem-se em salões de arte e exposições, tanto nacionais quanto internacionais, Nöbauer e Maron merecem nossa atenção.

Imigrado para o Rio de Janeiro em 1921, Hans Nöbauer muito rapidamente usufruiu do mecenato de instâncias públicas por todo Sudeste brasileiro, ainda que sem vínculos estáveis. No Rio de Janeiro expôs na importante Mostra Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil (1922) e pintou

---

<sup>5</sup> EINFUEHRUNGSREDE zum 1. Literarischen Zirkel der "Pro Arte". Gehalten von Theodor Heuberger. *Ata R57 2560*, 2 jun. 1933. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlin.

para o Museu Histórico Nacional 24 telas a óleo de monumentos históricos coloniais de Minas Gerais (1926). Em Minas Gerais, pintou telas semelhantes a estas para o projeto do novo Seminário do Arcebispado de Mariana. Para o governo de São Paulo, Nöbauer pintou quatro grandes dioramas - uma tipologia que se tornaria sua especialidade. No Espírito Santo, produziu 12 quadros e um painel a óleo para a Sala Nobre da Prefeitura de Vitória, representando o porto e a baía da cidade. Para a Feira de Amostras de 1928, no Rio de Janeiro, expôs um imenso painel da cidade representando a baía da Guanabara e os perfis de seus morros. Contemporâneo às exposições organizadas pelo *marchand* Heuberger entre 1924-1928, Nöbauer expunha em um circuito paralelo, baseado em encomendas e exposições de financiamento público.

Muito além do circuito nacional, Nöbauer representou o país internacionalmente, no Salão do Brasil da gigantesca Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1930), apresentando ao público os fundamentos extrativistas da economia brasileira: são três grandes painéis acerca da extração da madeira, da mineração de carvão e da produção da borracha<sup>6</sup>. Ainda, Nöbauer expôs dois dioramas retratando a baía da Guanabara e uma fazenda de café, além da tela de abertura do pavilhão, representando o mapa brasileiro sustentado por um “caboclo” e o brasão da república ladeado por bens de exportação<sup>7</sup>. De Sevilha, as obras partiram para a Exposição Colonial e Marítima de Arte Flamenga na Antuérpia (1930), onde Nöbauer foi agraciado por três grandes prêmios [Figura 1].

Em 1933, Nöbauer expôs um painel representando uma paisagem carnavalesca carioca, que se encontra atualmente no *Museo de Arte Latino-americano de Buenos Aires* [Figura 2]. O painel, uma encomenda pública para alguma decoração do carnaval carioca, possui um rigoroso estilo arquitetônico *Art Déco* e, por seu tema carnavalesco, apresenta um estilo mais ilustrativo e gráfico em relação à figura humana: coloridas, estilizadas, fantasiadas, destoando do rigor acadêmico de suas telas anteriores. Além desse painel, Nöbauer dedicou-se às artes gráficas ao ilustrar a revista carioca *Beija Flor* (1924) e livros, como *O pequeno Muck*, de Guilherme Hauff. Um pintor acadêmico, que gozou do financiamento público e especializou-se em grandes murais e painéis para exposições nacionais e internacionais, Nöbauer aproximou-se das artes gráficas ao adequar-se à realidade profissional no Brasil.

Para além do nacionalismo brasileiro propagado pelo Estado, Nöbauer também serviu ao *Deutschtum* brasileiro, como é o caso da Décima Feira internacional de Amostras do Rio de Janeiro de 1937. Nela, Hans Nöbauer e Friedrich Maron contribuíram no Pavilhão Alemão com paisagens e “aspectos” da vida na capital nacional, sendo ambos financiados pela Câmara do Comércio Teuto-brasileira em apoio ao “governo forte e [à] organização da nação amiga”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 36, 23 nov. 1929, p. 58.

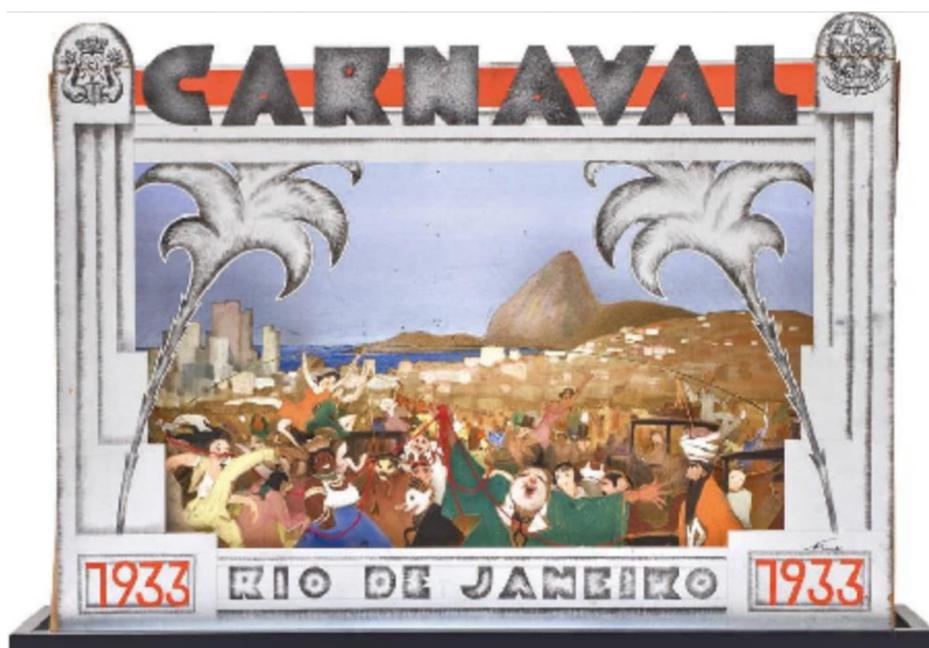
<sup>7</sup> HANS NOBAUER, o miniaturista plástico das nossas riquezas e formosuras naturaes. **Vida Domestica**: Revista do Lar e da Mulher, Rio de Janeiro, n. 153, dez. 1930, p. 213.

<sup>8</sup> O PAVILHÃO da Allemanha, na X Feira Internacional de Amostras do rio de Janeiro. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano XIX, n.5642, 4 nov. 1937, p. 7.



**Figura 1:**  
NÖBAUER, Hans,  
**Exposição Colonial e  
Marítima de Arte  
Flamenga na Antuérpia,  
1930.** Localização  
desconhecida.

Fonte: **FON-FON**, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 36, 23 nov. 1929, p. 58.



**Figura 2:**  
NÖBAUER, Hans,  
**Carnaval, 1933.** Diorama  
cartón, papel e hilos em  
caja de acrílico. 68 x 50 x 14  
cm, 1933.

Fonte: **Museo del Arte Latinoamericano de Buenos Aires.** Disponível em [http://intranet.malba.org.ar/www/coleccion\\_obra.php?idobra=371](http://intranet.malba.org.ar/www/coleccion_obra.php?idobra=371). Acesso em: 10 maio de 2019.

Um franco nacionalista germânico, Nöbauer pôs a serviço do Estado brasileiro sua pintura de painéis – alguns com mais de dez metros de comprimento –, propagando, assim, o nacionalismo brasileiro. Trata-se de um artista cuja atuação teve abrangência nacional significativa, o que evidencia certo reconhecimento de seu valor artístico pela esfera pública e pelo campo artístico nacional.

Após a declaração de guerra do Brasil aos Países do Eixo em 1942, a suscetível posição de Nöbauer entre o nacionalismo brasileiro e o nacionalismo alemão é, ao que tudo indica, definitivamente posta em xeque. Consta no prontuário de Nöbauer no DOPS-RJ que o governo da Áustria cassou seus direitos de cidadania em 1936, em virtude de suas atividades nazistas contra o governo, antes da *Anschluss* da Áustria em 1938<sup>9</sup>. E, apesar das suspeitas de colaboracionismo nazistas por parte do DOPS e das autoridades brasileiras frequentemente serem infundadas ou baseadas em denúncias levianas, informações diplomáticas e de inteligência internacional, como as provenientes da Áustria, tendiam a ser mais confiáveis.

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

Durante o Salão “Revolucionário” de 1931, dois retratos chamaram a atenção de Mário de Andrade: um executado por F. Maron, o outro por C. Portinari, ambos expostos no mesmo dia, no mesmo salão, com o mesmo retratado – Manuel Bandeira [Figuras 3 e 4]. Sua crítica expressa os atritos, entre os elementos nacionais e estrangeiros, que se tornavam cada vez mais frequentes à época:

Entre os modernos, tanto escritores como artistas plásticos, logo se estabelecera forte discussão a respeito de um retrato do poeta Manuel Bandeira, pintado por um artista alemão que vivia aqui. Era com efeito uma obra impressionante, que procurava seguir os princípios baixamente sensuais da *Neue Sachlichkeit*, que já devastava reclamisticamente a pintura nazista de então. O vigor de acentuação dos volumes, o realismo quase absurdo obtido na transcrição da fisionomia, o anúncio luminoso da cor e composição, toda a vasta paisagem montanhosa de Santa Tereza com seus verdes ensolarados, eram todos elementos que agarravam o observador incauto [...]. Mas a uma contemplação mais atenta logo o quadro principiava a fatigar pelo abuso dos truques sem motivo, pelo realismo quase repulsivo, a teatralidade banal e anedótica da composição. E havia mesmo alguns erros pueris da técnica, como principalmente o dos verdes da montanha de segundo plano, que embora admiráveis de luminosidade isoladamente, o artista não conseguira ajustar no conjunto e “jogar” para trás a figura, e desmoronavam sobre esta [...] o retrato, visto assim sem a menor

---

<sup>9</sup> NÖBAUER, Hans. **Prontuário no. 21.619**, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro - APERJ, Coleção Polícia Política, DOPS, Série Pront.GB.

contemplação, me impressionou fortemente [...] resolvi voltar à exposição, para, assim sozinho, examiná-la mais profundamente [...] Numa das salas menores, havia outro retrato de Manuel Bandeira, sem grande parença talvez e nenhum brilho. Todo em tons baixos, de grande segurança na obtenção dos valores, obra muito boa. Percorri o catálogo. Era de um tal Cândido Portinari, artista de que nunca ouvira falar, naturalmente um “novo” Ao lado, ainda outro retrato, o Violinista, do mesmo autor, era já uma obra admirável, pela composição e a firmeza extraordinária do desenho, e deixei-me empolgar, entusiasmado<sup>10</sup>.

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

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

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

---

<sup>10</sup> ANDRADE, Mário de. O Pintor Portinari. In: CATÁLOGO da Exposição de Candido Portinari no Museu Nacional de Belas-Artes, 1934, n.p.

Portinari, com o meu retrato, começa a pintar por si, já emancipado das influências que recebeu na Europa. [...] Que rapaz tranquilo este Cândido Portinari, que na realidade não é tão cândido assim! Recordo as manhãs tão agradáveis em que posei para ele na salinha magra da rua do Catete. Pequeno [...], louro, olhos azuis, já com um pequeno *en bon point* (sic) que os artistas europeus só se permitem depois dos cinquenta anos, disfarçando o gosto por uma doce cabeleira com o horror aos cabeleiros. Portinari é um pintor repousante que não cansa nunca o seu modelo. Deixa mexer, conversa. Quase imóvel e ligeiramente apoiado sobre a direita, vai tirando da "paleta de Velázquez" as tintas com que preliminarmente "dá matéria" à carnadura: os olhos ficam para depois e nem sempre os faz. [...] Tudo nele respira placidez, frescura, sutil facilidade. A sua pintura, que pode não impressionar à primeira vista, tem, no entanto, um encanto de penetração lenta, mas segura. É por todas essas qualidades que o meu retrato é também retrato dele: ajudou-me a conhecê-lo.<sup>11</sup>

Mesmo antes do Salão, Portinari já causara forte impressão positiva em Manuel Bandeira ao surgir ainda muito jovem no campo artístico nacional:

O júri premiou o Sr. Portinari pelo retrato do poeta Olegário Mariano. Cândido Portinari é um paulista de 23 anos que possui excelentes dons de retratista. A sua fatura é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos. Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio.<sup>12</sup>

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

Curiosamente, Friedrich Maron nutriu uma amizade muito estreita com Lasar Segall ao longo de décadas. Amizade tão próxima, que data pelo menos de 1912, pode ter-se iniciado durante formação de Segall na Alemanha, especialmente em Berlim, onde Maron nasceu e foi aluno-mestre na Academia de Artes até 1924. Entretanto, as cartas trocadas entre Maron e Segall, presentes no acervo do Museu Lasar Segall, são lacônicas sobre as posições políticas de Maron e em grande medida antecedem a década de 1930. Tal amizade parece sugerir que a posição de Maron na *Deutsche Gruppe* não era exatamente política, como a de Nöbauer, mas uma oposição artística aos rumos dos Salões da Pro Arte - pois a predileção do *marchand* Heuberger pelo modernismo pode ter relegado o pintor acadêmico Maron a uma posição marginal.

---

<sup>11</sup> BANDEIRA, Manuel. "Retratos de Meus Pintores". *Bazar*. Rio de Janeiro, 7 out. 1931.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



**Figura 3:**  
MARON, Friedrich, **Manuel Bandeira**. Localização desconhecida.

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



**Figura 4:** PORTINARI, Cândido. **Manuel Bandeira**, 1931. Óleo sobre tela. Coleção particular, 73 x 60 cm, 1931.

Fonte: **ENCICLOPÉDIA ITAÚ Cultural de Arte e Cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3198/retrato-de-manuel-bandeira>. Acesso em 10 mai. 2019.

Na contramão do que representou o *Deutsche Gruppe* na Pro Arte, estavam os artistas judeus Alexander Altberg, Gerhard Orthof, Hans Reyersbach e Oskar Kowsmann. Os dois primeiros eram francamente socialistas ou libertários, sendo Altberg nominalmente citado pelas autoridades alemãs como *persona non grata*, por ser membro do Partido Comunista da Alemanha. Os dois últimos, responsáveis pelas finanças da Pro Arte, foram objeto de perseguição e escrutínio pela embaixada. Atuantes na resistência ao *Putsch*, lado-a-lado com os sócios judeus, estavam também brasileiros e teuto-brasileiros indignados com o nacionalismo estrito que se impunha - como é exemplo Carlos Lacerda, então membro ativo do Partido Comunista Brasileiro.

### **O Putsch**

A tomada nazista da Pro Arte foi extremamente rápida, como um verdadeiro *Putsch*, ocorrido na reunião que elegeria a chapa de presidência da associação para o ano de 1934. Alexander Altberg, arquiteto berlinense, comunista de origem judaica, relata em sua autobiografia ter visitado a sede para a reunião e, logo na entrada, ter sido saudado por um jovem: “*Heil Hitler!*”<sup>13</sup>. Surpreso, Altberg recorreu a Carlos Lacerda, também sócio do grupo à época, na redação da revista *Diretrizes* onde trabalhava. Lacerda, por sua vez, relatou que ambos foram à reunião e logo constataram que, não apenas muitos sócios estavam ausentes, alheios à eleição, como o salão estava repleto de homens com o broche do partido nacional-socialista na lapela<sup>14</sup>. Estes estavam presentes para garantir a vitória da chapa por eles apontada, contra uma chapa opositora, improvisadamente organizada por alguns sócios inconformados. O candidato à presidência escolhido pelos nazistas, o historiador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Max Fleiuss<sup>15</sup>, foi uma escolha longamente premeditada e muito perspicaz, por sua ascendência alemã, sua nacionalidade brasileira, sua proximidade das autoridades alemãs e seu prestígio entre a intelectualidade carioca.

A eleição de Fleiuss para a presidência foi parabenizada por carta por diversas autoridades brasileiras: por Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do Ministério da Cultura, por Vitor Nunes, diretor geral da Secretaria de Justiça e Negócios Interiores, por Raul Leitão da Cunha, reitor da Universidade do Rio de Janeiro etc. Lacerda relata que Fleiuss fez-se alheio a toda orquestração e tentou

---

<sup>13</sup> ALTBERG, Alexander. **Memórias**. Manuscrito não publicado, p. 61-62. Rio de Janeiro: Arquivo pessoal Tatiana Altberg.

<sup>14</sup> LACERDA, Carlos. **Rosas e pedras de meu caminho**. Brasília, DF: Ed. UnB: FUNDAMAR, 2001, p. 56.

<sup>15</sup> Max Fleiuss (1868-1943) foi historiador, secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que gozou de certa notoriedade acadêmica internacional. Era filho do famoso pintor e caricaturista alemão Henrique Fleiuss, que veio ao Brasil a conselho de von Martius e fundou a importante revista *Semana Illustrada*. Fleiuss, por sua vez, foi diretor da revista *Semana* (1893-1895), da *Século XX* e da *Renascença* (1904). Fleiuss morreu pouco após a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo.

contemporizar os ânimos dos sócios mais exaltados, afirmando assumir a presidência a fim de garantir a independência da associação ante a intervenção nazista. Os esforços de Fleiuss, assim como de Sinzig e Heuberger, em tranquilizar os sócios mais exaltados foram bem-sucedidos<sup>16</sup>.

Para muitos sócios, a situação da Pro Arte após a reunião era simplesmente incontornável. Os sócios judeus alemães e opositores ao nazismo brasileiros recusaram-se a assistir àquela farsa e abandonaram o salão, permanecendo apenas os que se submetessem às novas diretrizes. Por parte dos sócios judeus surgiu alguma resistência ao *Putsch*, partindo particularmente de Altberg, Orthof e Berger. Eles propuseram uma reunião em paralelo para articular uma solução ou mesmo uma resistência interna, o que envolveria desde a simples permanência na associação, até a exigência de um assento na curadoria da próxima exposição geral da associação. Para os representantes nazistas, era evidente que nenhuma concessão seria feita a tais sócios e ficaria a cargo de Sinzig e Heuberger, mais uma vez, explicar aos demais que as diretrizes nazistas eram intransponíveis.

Parece ter havido resistência também por parte de Oskar Kowmann e, provavelmente, Hans Reyersbach, sócios judeus que ocuparam voluntariamente postos na associação. Ambos, com pleno respaldo de Heuberger e Rainville, ex-presidente alemão da Pro Arte e militar herói da Primeira Guerra, não informaram ao partido nazista onde se encontravam os registros contábeis da associação. Também não apresentaram uma lista completa de associados que o partido assertivamente demandava, visando a identificar sócios judeus. Aos representantes da *Kulturwart - AO der NSDAP* (Divisão Cultural da Organização do Partido Nacional-Socialista Alemão no Exterior), teria ficado a impressão de que Heuberger “teria feito tudo para entregar o Pro Arte aos judeus e lhes garantir ali influência decisiva”<sup>17</sup>.

A documentação do Ministério de Relações Exteriores alemão, no entanto, aponta em muitas atas e em longas transcrições de reuniões como a premeditação do *Putsch* antecipou a eleição forjada e como sinais claros da pressão nazista se anunciavam. Em tais reuniões, o frei Sinzig, ainda que antinazista, tomou a frente das negociações tendo em vista uma autonomia possível para associação ante os desígnios do partido. Heuberger encontrava-se, então, sob uma série de suspeitas dos interventores nazistas, que investigavam desde o uso da associação para enriquecimento próprio, até sua proximidade com artistas comunistas. O partido fez, então, um longo balanço das contas da associação através dos anos, tentando fechar algumas cifras da contabilidade. Além de Heuberger e suas empresas, estavam sob suspeita também outros sócios. Heuberger era questionado por associar-se a artistas considerados

---

<sup>16</sup> LACERDA, Carlos. Sem título. *Diretrizes*, n. 13, abr. 1939, n.p.

<sup>17</sup> Insbesondere Herr Heuberger hat alles getan, um die Pro Arte den Juden in die Haende zu geben und ihnen dort entscheidenden Einfluss zu sichern”. DR. MUELLER. Der Kulturwart der Landesgruppe Brasilien d. NS- DAP. Um die Pro Arte den Juden in die Hände zu geben und ihnen dort entscheidenden Einfluß zu sichern [Erich Müller à Deutsche Akademie]. *Ata R57 2560*, 24 nov. 1933, Bundesarchiv, Berlin- Lichterfelde, p. 3.

comunistas ou judeus pelo partido e, mais especificamente, por organizar a exposição importante da artista expressionista Käthe Kollwitz no Brasil<sup>18</sup>, a exposição por ocasião do retorno de Lasar Segall da França e por divulgar textos de autores comunistas<sup>19</sup>.

Além da desconfiança e do controle do partido sobre a Pro Arte, havia também uma oposição interna contra Heuberger, que se valeu do *Putsch* para ganhar espaço e se afirmar. O chamado *Deutsche Gruppe* culpava Heuberger pela infiltração de artistas modernistas nas exposições da Pro Arte, especialmente na exposição geral de 1933. Ainda, referiam-se a Heuberger como “comandante-ditador” da Pro Arte, algo risível, pois tal alcunha surge em reunião com representantes nazistas no Rio de Janeiro<sup>20</sup>.

Os partidários nazistas fizeram aprovar na mesma reunião do *Putsch* um novo artigo para o estatuto da Pro Arte que elegeria um certo número de associados para um *Praesidium*, responsável por regular a atuação da presidência. A embaixada alemã optou, ainda, a mudança de nome da associação, incluindo as ciências entre as artes e as letras: “Sociedade Pro Arte de Artes, Letras e Ciências” – o que condiz com o valor dado pela política cultural da AO e da *Deutsche Akademie* aos cientistas alemães em pesquisa no Brasil. Além do *Praesidium*, o partido demandou que todas as correspondências, movimentações financeiras e decisões administrativas fossem sempre diretamente remetidas a dois interventores do partido, e que somente artistas alemães participassem das bancas avaliadores das exposições<sup>21</sup>.

As posições do partido nazista no Rio de Janeiro, de certo modo, demonstravam uma profunda arrogância e truculência no trato com a comunidade alemã imigrada, mas, por outro lado, os representantes do partido tiveram que reconhecer a contragosto que Heuberger, apesar de todos os ataques pessoais que sofrera, era um agente fundamental para a transição e continuidade das atividades culturais da Pro Arte. Heuberger acumulou um capital simbólico e social no campo artístico carioca que se revertia em poder de fato, e sobrepujava as atribuições formais dos demais cargos da Pro Arte: presidentes, vice-presidentes, diretores, tesoureiros etc. Por conta disso, as comunicações das instituições nacionais e alemãs eram quase sempre remetidas diretamente a ele, por ter sido seu representante através dos anos.

---

<sup>18</sup> CATÁLOGO da Exposição de 1928. **Ata 0003** (1928). Arquivo do centro cultural FESO – Pro Arte, Teresópolis.

<sup>19</sup> Os textos objeto da suspeita nazista eram um artigo da revista *Die Form*, assinado por um autor supostamente comunista, e um livro de Kästner, sugerido por Altberg ao grupo de leitura da Pro Arte. Cf.: KRITISCHE Betrachtungen: Pro Arte. **Ata R57 2560**, mai. 1933. Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde.

<sup>20</sup> SITZUNG AUF den Deutschen Gesandtschaft. **R57 2560**, 24 nov. 1933, Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde.

<sup>21</sup> MÜLLER, Erich; REUTER, Fritz. À Pro Arte. **R57 2560**, 22 nov. 1933. Bundesarchiv, Lichterfelde, Berlim.

Quando a utilidade de Heuberger para as atividades da Pro Arte foi questionada pelos nazistas, Sinzig deixou abundantemente claro para as autoridades alemãs que sua cooperação era imprescindível. Fundava-se em Heuberger a articulação do curso de alemão na Pro Arte, trunfo inquestionável da política cultural alemã no Brasil. Ele atuava desde 1928 como representante da *Deutsche Akademie*, assim como sua proximidade da ENBA era tamanha que, por seu intermédio, segundo Sinzig, fora contratado o pintor Leo Putz<sup>22</sup>. Sinzig lembra também que, por anos, Heuberger gozou de privilégios alfandegários para a importação de obras de artes alemãs para o Brasil. O próprio ministro enviado alemão chancelou o sucesso inquestionável das exposições de arte gráfica alemã de Heuberger no Uruguai e na Argentina – que contaram com a visita dos presidentes nacionais na inauguração do evento nos dois países<sup>23</sup>. Evidentemente, há que ser crítico ao protagonismo absoluto de Heuberger em todas essas empreitadas, porém, indubitavelmente, ele fora especialmente hábil em unir internamente a comunidade alemã no Rio de Janeiro, agregando não apenas um grande número de artistas alemães, brasileiros e teuto-brasileiros. Tal fato fica explícito nas festas de carnaval e ano novo da Pro Arte, organizadas em conjunto com a Club Germania, nos laços estreitos com o CAM e o SPAM em São Paulo e na colaboração com a Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura nas atividades culturais.

### Considerações finais

A Pro Arte foi uma associação importantíssima para a política cultural alemã no Brasil, muito provavelmente uma das dez mais importantes da comunidade alemã no Brasil. A própria *Deutsche Akademie* deixou clara tal importância, ao remeter a Heuberger uma carta de Rudolf Hess, amigo pessoal do então presidente da *Akademie* e *Stellvertreter des Führers*, segundo no comando da Alemanha nazista, que assegurou a independência da *Deutsche Akademie* em relação aos assuntos políticos de forma geral e garantiu que as atividades da Pro Arte deveriam seguir provisoriamente inalteradas. Ora, uma declaração do *Stellvertreter des Führers*, em nome da *Deutsche Akademie* não é um fato vulgar. Todavia, se a mensagem garantia a independência política da *Deutsche Akademie*, isso se deve ao fato de sua política cultural estar finamente alinhada aos interesses do regime, não se fazendo necessária qualquer intervenção, restando à Pro Arte continuar ativa e alinhar-se também. Em última análise, tal garantia de autonomia política das instituições em relação ao partido nazista nada mais era do que uma estratégia de intimidação.

---

<sup>22</sup> Apesar de que a afirmação de Sinzig ainda deva ser investigada, aparentemente preexistia algum contato entre Leo Putz e Heuberger ainda no contexto artístico de Munique.

<sup>23</sup> SITZUNG AUF der Deutschen Gesandtschaft, 24 nov. 1933. **Ata R57 2560**, Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde.

A atividade do *Deutsche Gruppe*, especialmente de Nöbauer e Maron, na Pro Arte representa apenas um episódio da perseguição de artistas nacionalistas contra outros artistas comunistas, judeus, modernistas, entre outros, mas que se enquadra no amplo âmbito da política cultural nacional-socialista executada pela Embaixada Alemã e pela *AO der NSDAP* no Brasil. Ainda que concorrente em relação ao nacionalismo do Estado Novo, a política cultural nazista no Brasil representaria uma ameaça ao Estado apenas após a declaração de guerra do Brasil aos Países do Eixo. E se, por um lado, a declaração de guerra representou o fim da atividade quinta-colunista nazista no Brasil, por outro ela culminou no fechamento da Pro Arte e na marginalização de artistas alemães que se exilaram no Brasil fugindo da perseguição nazista na Alemanha.