



BÁRBARA DE OLIVEIRA GIL

DEGENERADA SUBVERSÃO:
A ARTE MODERNA FRENTE À AMEAÇA NAZISTA

RIO DE JANEIRO
2019

BÁRBARA DE OLIVEIRA GIL

DEGENERADA SUBVERSÃO:
A ARTE MODERNA FRENTE À AMEAÇA NAZISTA

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Murilo Sebe Bon Meihy.

RIO DE JANEIRO
2019

BÁRBARA DE OLIVEIRA GIL

DEGENERADA SUBVERSÃO:
A ARTE MODERNA FRENTE À AMEAÇA NAZISTA

Monografia apresentada ao Instituto de História da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para a obtenção do título de Bacharel em História.

Aprovado em ____/____/____.

Prof. Dr. Murilo Sebe Bon Meihy
(Orientador – Instituto de História – UFRJ)

Prof. Dr. Fernando Luiz Vale Castro
(Instituto de História – UFRJ)

Prof. Dr. Francisco Aimara Carvalho Ribeiro
(Instituto de História – UFRJ)

RIO DE JANEIRO
2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo apoio e ajuda que me ofereçam ao longo da graduação.

A minha avó Dora, por me deixar como maior legado a importância da educação.

A minha madrinha Carla, que sempre me incentivou e esteve ao meu lado, nos bons e maus momentos.

Aos meus queridos amigos da faculdade Bruno Pereira, Laís Menezes, Wanderson Santi e Sueli Barbosa, que compartilharam comigo essa jornada. Sem vocês, nada disso seria possível.

As minhas amigas Cassia Ludmila e Amanda Cardoso, por toda cumplicidade e força que me deram nos últimos anos.

Ao professor Murilo, pela sua paciência e orientação essenciais para a elaboração deste trabalho.

RESUMO

GIL, Bárbara de Oliveira. **Degenerada Subversão: A Arte Moderna frente à ameaça Nazista.** Orientador: Murilo Sebe Bon Meihy. Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS / Departamento de História, 2019. Monografia (Bacharelado em História).

O presente trabalho tem o intuito de analisar a repressão promovida pela Alemanha Nazista à Arte Moderna, considerada por Hitler e seu séquito como "degenerada". Procurando investigar a temática proposta, busca-se mapear o desenvolvimento de medidas de controle e criminalização de manifestações artísticas, que foram perseguidas e expurgadas dessa sociedade. Para tanto, após realizar a pesquisa bibliográfica e investigação documental, o estudo será dividido em três partes. A primeira etapa apresenta uma visão geral sobre os principais movimentos do Modernismo na Europa durante os séculos XIX-XX. Em seguida, será realizada uma breve contextualização sobre o papel de destaque conferido pelo *Führer* às questões estéticas e artísticas no Terceiro Reich, além de abordar suas políticas culturais. Por último, mas não menos importante, descreve-se a trajetória de Picasso e Wassily Kandinsky, dois artistas modernos cujas vida e obra foram diretamente impactadas pelo jugo do Nazismo. Ao final do texto será possível inferir que o carácter subversivo e emancipatório das vanguardas europeias, apesar de ser criticado desde muito antes do Partido Nacional Socialista subir ao poder, se converte em uma ameaça abertamente combatida pelo regime totalitário, por ir de encontro às diretrizes do seu projeto de "restauração alemã". Nesse sentido, percebe-se a utilização da Arte como instrumento de propaganda política e de controle da opinião pública, de forma que torna-se vital um olhar mais atento sobre esse campo entre os que procuram compreender melhor o período.

Palavras-chave: Vanguardas Europeias. Nazismo. Bolchevismo Cultural.

ABSTRACT

GIL, Bárbara de Oliveira. **Degenerate Subversion: Modern Art before the Nazi Threat.** Orientador: Murilo Sebe Bon Meihy. Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS / Departamento de História, 2019. Monografia (Bacharelado em História).

This research has the purpose of analyzing the repression against Modern Art, considered as Entartete Kunst (Degenerate art) by Hitler and his followers, promoted by the Nazi Germany. In order to investigate the proposed theme, we intend to map the development of control and criminalization measures of artistic manifestations, which were hunted and purged from that society. For it, after conducting a bibliographical research and analyzing the due documents, the analysis will be divided into three parts. The first one presents a broad view of the main Modernist movements in Europe during the 19th and 20th centuries. Subsequently, a brief contextualization about the prominent role granted by the Führer to artistic and aesthetic matters in the Third Reich will be realized, besides approaching the cultural policies that were promoted. Last but not least, the trajectories of Picasso and Wassily Kandinsky, two modern artists whose lives and work were directly affected by the Nazi domination, will be described too. At the end of the text, it will be possible to infer that the subversive and liberating aspects of the avant-garde artistic movements, even though they were criticized way before the National Socialist German Workers' Party ascended to power, became a threat openly fought against by the totalitarian regime, since they confront the “German restoration” project. In this sense, the use of Art as a tool to promote political propaganda and to control the public opinion can be noticed. Therefore, stimulating more careful analyzes among the ones who seek a better comprehension about this period is indispensable.

Keywords: European Avant-garde. Nazism. Cultural Bolshevism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Claude Monet. <i>Impression, soleil levant</i> (1872).....	13
Figura 2 - Édouard Manet. <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> (1862-1863).....	15
Figura 3 - Edvard Munch. <i>Skrik</i> (1893).....	18
Figura 4 - Fritz Lang. Cartaz de divulgação de <i>Metropolis</i> (1927).....	21
Figura 5 - Giacomo Balla. <i>Dinamismo di un Cane al Guinzaglio</i> (1912).....	24
Figura 6 - Umberto Boccioni. <i>Formas Únicas de Continuidade no Espaço</i> (1913).....	25
Figura 7 - John Heartfield. <i>Adolf der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech</i> (1932).....	28
Figura 8 - Marcel Duchamp. <i>Fountain</i> (1917).....	29
Figura 9 - André Masson. <i>Furious Suns</i> (1925).....	32
Figura 10 - Adolf Hitler. <i>Standesamt München</i> (1914).....	38
Figura 11 - Adolf Hitler na Festa da Colheita no Bückeberg (1934).....	48
Figura 12 - A queima de livros “não-alemães” na Opernplatz, em Berlim (1933).....	57
Figura 13 - Cartaz da exposição <i>Entartete Musik</i> (1938).....	59
Figura 14 - Segunda “Grande Exposição de Arte Alemã” (1938).....	62
Figura 15 - Exposição <i>Entartete Kunst</i> (1937).....	63
Figura 16 - Wassily Kandinsky. <i>Improvisation 7</i> (1910).....	69
Figura 17 - Pintura de Kandinsky na exposição <i>Entartete Kunst</i> (1937).....	79
Figura 18 - Pablo Picasso. <i>Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)</i> (1907).....	91
Figura 19 - Picasso. <i>Sueño y mentira de Franco</i> (1937).....	99
Figura 20 - Pablo Picasso. <i>Guernica</i> (1937).....	101

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ARTE MODERNA: UM OLHAR HISTÓRICO	11
2.1 IMPRESSIONISMO.....	12
2.2 EXPRESSIONISMO.....	17
2.3 FUTURISMO.....	21
2.4 DADAÍSMO.....	26
2.5 SURREALISMO.....	29
3 ARTE NA ALEMANHA NAZISTA	33
3.1 HITLER: O ARTISTA QUE VIROU FÜHRER.....	34
3.2 O TRIUNFO DA VONTADE: A ASCENSÃO DO NAZISMO AO PODER.....	43
3.3 “ENTARTETE KUNST”: O EXPURGO CULTURAL DO III REICH.....	55
4 “E ISSO É ARTE?”: KANDINSKY E PICASSO SOB A MIRA NAZISTA	64
4.1 WASSILY KANDINSKY.....	64
4.1.1 Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto.....	65
4.1.2 Arte e Teoria: a vida em Munique.....	66
4.1.3 O brotar da espiritualidade: a obra de arte como entidade messiânica.....	68
4.1.4 Kandinsky e a música.....	70
4.1.5 Kandinsky e a Primeira Guerra Mundial.....	72
4.1.6 O Cavaleiro Azul na Bauhaus.....	73
4.2 PICASSO.....	80
4.2.1 Picasso: “Le Picador”.....	80
4.2.2 La vie en rose et bleu.....	85
4.2.3 A gênese do Cubismo: Les demoiselles d'Avignon.....	89
4.2.4 Picasso e os Ballets Russes.....	95
4.2.5 Guernica e a Pomba da Paz.....	99
5 CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

Hitler, mais do que um governante, acreditava ser um grande artista. No decorrer da sua escalada ao poder, o mundo da Arte ganhou um espaço privilegiado entre os seus projetos, por ser considerado um meio eficaz de propagar valores e ideologias políticas. Por conseguinte, toda e qualquer manifestação artística concebida como inadequada para o engrandecimento da sociedade alemã, deveria ser suprimida ao longo da edificação do Terceiro Reich. Quando o *Führer* assume a liderança do governo em 1934, a censura passa a ser realizada de forma intensa e radical, vindo muitas obras a serem confiscadas e destruídas pelo Estado, muito antes de sequer chegarem ao conhecimento do público. Os artistas que não foram demitidos ou exilados, deveriam se adequar ao programa nazista, realizando trabalhos que além de entreter e educar, precisavam ser facilmente compreendidos. No entanto, nem todos aderiram passivos às medidas autoritárias do regime, buscando sempre meios de resistir e subverter as regras do sistema totalitário.

Partindo desse cenário, esta pesquisa tem como principal objetivo investigar o expurgo cultural promovido na Europa durante o Terceiro Reich, conferindo especial atenção a perseguição realizada à Arte Moderna, classificada pelo *Führer* como um sintoma claro da decadência de um tempo, que embora vendido como uma nova era guiada pelo progresso, trouxe o caos e a destruição para a Alemanha. A fim de esmiuçar essa questão, o trabalho visa não só discriminar as concepções estéticas e artísticas do Nazismo, como também detectar as políticas implementadas para regular a produção e disseminação desse conteúdo, de modo que se possa averiguar seu impacto sobre a produção das vanguardas. Desta forma, busca-se evidenciar que Hitler, ciente do poder simbólico da cultura, planejava adequar toda e qualquer expressão artística, à sua visão utópica de tempos gloriosos, que de fato nunca existiram. Privilegiando trabalhos inspirados, principalmente, pela Antiguidade Clássica e Romantismo, o ditador relegou ao ostracismo obras incompatíveis com suas ambições e sonhos de grandeza.

No intuito de apurar a problemática apresentada, tornou-se vital realizar além da investigação documental, uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa. Em meio ao material relativo à Arte Moderna, destacam-se entre as obras selecionadas, alguns estudos clássicos no trato dessa temática, como o conceituado compêndio “*A História da Arte*” de Ernst Gombrich. No que tange ao Nazismo, reuniu-se uma gama variada de fontes, que abarcam desde textos de Eric Hobsbawm e Richard Overly, até o premiado documentário “*Arquitetura da Destruição*” (1989), cujo o enredo aborda tópicos fundamentais para a compreensão do Terceiro Reich, como a importância da propaganda para o governo nazista e a base ideológica

sobre a qual se fundamentou as ambições estéticas de Hitler. Quanto a literatura referente a Picasso e Wassily Kandinsky, tomou-se como ponto de partida a biografia “*O Essencial Sobre Pablo Picasso*”, produzida pelo historiador José-Augusto França, além dos livros “*Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*” e “*Do espiritual na arte: e na pintura em particular*”, concebidos pelo próprio Kandinsky.

Em relação a estrutura do trabalho, optou-se por separar o conteúdo em três partes. Na primeira etapa, apresenta-se uma breve contextualização dos principais movimentos artísticos e literários do Modernismo, levando-se em consideração os princípios mais destacados e seus integrantes notórios. A segunda sessão, inicia-se com a biografia de Adolf Hitler, por se compreender a importância da trajetória do ditador nos seus planos de reformular o mundo. Após essa explanação, será analisado a ascensão e desenvolvimento do Nazismo na Alemanha, conferindo especial ênfase às concepções estéticas e artísticas que nortearam esse período, além de abordar as políticas culturais adotadas durante o Terceiro Reich. A última parte é destinada a discorrer sobre Picasso e Wassily Kandinsky, dois expoentes das vanguardas europeias, que não se intimidaram frente a opressão nazista, tornando-se exemplos de luta e resistência na época. Tais personalidades foram escolhidas não só por sua importância nesse contexto histórico, mas também por serem figuras centrais na transgressão de normas e padrões cristalizados no mundo da arte.

Por fim, é importante salientar que a escolha do tema apresentado nesse estudo, surgiu a partir do interesse desenvolvido ao longo da graduação pelas pesquisas relacionadas à dinâmica e o legado do Nazismo, cujo os crimes hediondos, deixaram uma marca indelével na memória da humanidade. Tendo em vista o impacto social e cultural exercido pela Arte no regime fascista, considerou-se a proficuidade de explorar melhor esse campo, que é alvo de constantes disputas ideológicas. Assim, ciente da relevância histórica desse panorama, este trabalho se traduz em um esforço inicial que visa contribuir com futuras investigações que possam surgir acerca do período, sem deixar de propor uma reflexão crítica quanto a liberdade de expressão artística, que ainda é continuamente violada em benefício de projetos políticos. Toma-se como exemplo, recentes casos de repressão à exposições em museus e centros culturais, que geraram grande polêmica no Brasil. Frutos de uma onda conservadora e reacionária que se instalou no país, esses ataques denotam a importância de se conhecer os mecanismos de manipulação e transmissão de valores, utilizados para angariar novas “peças” para a construção de um estado autoritário.

2 ARTE MODERNA: UM OLHAR HISTÓRICO

O termo “moderno” e seus derivados, são conceitos genéricos e vagos, que abrem espaço para uma gama variada de interpretações. Arelados constantemente à noção de transformação e progresso, são vocábulos muitas vezes utilizados para demarcar uma ruptura e superação do passado, devido ao surgimento de inovações em diferentes âmbitos da sociedade. Nesse sentido, quando se fala em “Arte Moderna”, têm-se o intuito de discorrer sobre a produção realizada entre os séculos XIX e XX por movimentos artísticos que combateram as normas e tradições institucionalizadas pela Academia e Salões de exposições, ao passo que desenvolveram novas formas de expressão que pudessem atender as demandas do seu tempo. Provenientes da Europa, essas vanguardas¹ possuem uma série de características ideológicas e estéticas, que muitas vezes as colocam em polos separados por uma distância abissal. Suas divergências se expressam, inclusive, quanto à questão de elementos intrínsecos ao processo de modernização, que embora enaltecida pelos futuristas, suscita críticas por parte dos dadaístas e expressionistas.

O surgimento dessas tendências é impulsionado pelas principais mudanças políticas, econômicas, culturais e sociais da época, tornando-se assim impossível dissociar seu estudo do contexto histórico. Alguns autores chegam a buscar suas raízes ainda no século XIII, um período marcado pelas ideias do Iluminismo, além do desenrolar da Revolução Francesa e o alvorecer do Romantismo. Com o advento do século XIX, uma nova era de transformações se delinea, pautada pela ideia de progresso, que se sustenta sobre o avanço científico e tecnológico. Nesse cenário, destaca-se a importância da Revolução Industrial, responsável por fomentar a saída do campo para a cidade, onde uma nova concepção de tempo e espaço tornam-se parte da realidade de uma massa de proletários, vítimas do trabalho alienado. Segundo Mattos (2009), graças a essa conjuntura, são construídas escolas, hospitais, habitações, estações de ferro e centros de lazer para suprir a demanda dessa vertiginosa urbanização, presente em países como Inglaterra e França, reduto da *Belle Époque*.

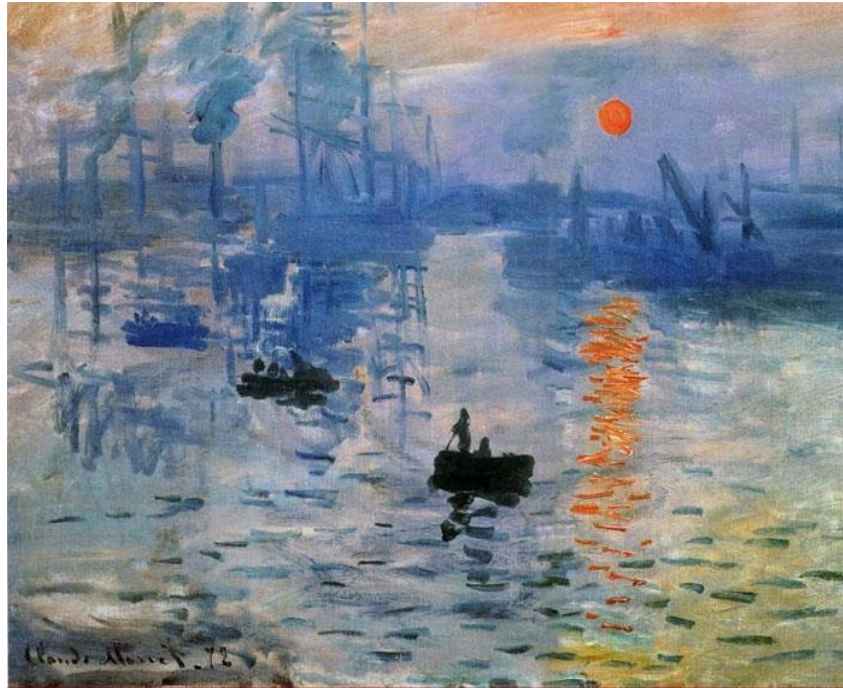
¹ Para Andreas Huyssen (1997), o conceito de vanguarda foi associado à ideia de progresso na civilização industrial e tecnológica, graças à publicação da obra “*Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*” (1825), onde o autor, Conde de Saint-Simon (1760-1825), atribuía ao artista um papel de vanguarda na edificação “do estado ideal e da nova era de ouro do futuro”.

Na passagem do século XIX ao XX, Paris se encontra imersa nas contradições e desigualdades da sociedade industrial, onde a burguesia exerce grande poder e influência sobre a vida cotidiana, despojada de muitos costumes e valores seculares. Esse grupo se torna o principal consumidor da Arte Moderna, tendo-se em vista que com o declínio da sociedade de corte, o artista precisa recorrer a outros mecenas para se manter. Como assinala Bueno (2010, p. 33), enquanto o mercado se torna o responsável por controlar a distribuição e venda das obras, a Academia dita os parâmetros da produção artística. Contudo, a instituição já estava em pleno processo de decadência, sem conseguir mais absorver o número crescente dos que recorriam a ela, ansiando por reconhecimento. Para contornar este problema, passam a adotar critérios cada vez mais rígidos e excludentes durante suas avaliações, gerando assim grande revolta contra seus métodos. Insatisfeitos com esse sistema, os impressionistas são os primeiros que buscam subvertê-lo, abrindo caminho para um novo capítulo na história da arte.

2.1 IMPRESSIONISMO

Em 15 de abril de 1874, Paris tornou-se sede de um dos episódios mais controversos da história da arte. A mostra aconteceu em um amplo ateliê, localizado no Boulevard des Capucines, que pertencera ao caricaturista e fotógrafo Félix Nadar (1820-1910), amigo e apoiador dos que ali mostravam seus trabalhos. Entre os expositores, encontrava-se nomes como Camille Pissarro (1830-1903), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) e Claude Monet (1840-1926), artistas cujas as produções rejeitadas pela elite acadêmica, chocaram e causaram um grande frenesi entre os espectadores. O escândalo sem precedentes, ganhou espaço nas páginas do jornal satírico “*Le Charivari*”, em matéria produzida por Louis Leroy (1812-1885), jornalista e crítico de arte, que de forma pejorativa, intitulou os participantes do evento como “impressionistas”, tomando como inspiração para a alcunha, o quadro “*Impression, soleil levant*” (1872), concebido por Monet.

Figura 1 - Claude Monet. *Impression, soleil levant* (1872).
Óleo sobre tela, 48 x 63 cm.
Musée Marmottan Monet, França.



Fonte: WikiArt.org².

O tumultuado evento, promovido pela “Sociedade Anônima de Pintores, Escultores e Gravadores”³, surge como uma alternativa ao “*Salon de Paris*”, que durante muito tempo foi a única exposição oficial da França. Na época, para participar desta concorrida mostra, era necessário passar pelo crivo de um júri formado primordialmente por membros da Escola de Belas-Artes, cujos critérios de seleção tornaram-se com o passar do tempo, alvo de muitas críticas. A insatisfação com a comissão do *Salon* não era algo inédito, considerando-se que já em 1863, depois dos mesmos reprovarem três mil das cinco mil obras inscritas, irromperam-se inúmeros protestos, sendo necessário que Napoleão III mandasse criar o “*Salon des Refusés*” (Salão dos Recusados) para expor os trabalhos vetados. Segundo o historiador Dominique Lobstein (2010), a iniciativa de contestar os jurados obviamente provinha dos artistas, porém foi amplamente inflamada pelo crescente mercado de arte, que ganhava cada vez mais poder e notoriedade.

² Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/claude-monet/impressao-nascer-do-sol-1873>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

³ O surgimento dessa associação acontece em detrimento da promoção de exposições livres dos ditames da Academia. Formada basicamente por artistas independentes, apresenta uma curta duração, sendo dissolvida em menos de um ano.

Um dos principais participantes da exposição de 1863 foi Édouard Manet (1832-1883), uma figura bastante conhecida pelos impressionistas, que o consideravam um verdadeiro guia e fonte de inspiração. Contudo, mesmo tendo seu nome associado ao grupo, sempre fez questão de negar fazer parte do movimento e ser um revolucionário, visando assim não comprometer sua imagem, que na época, já era bastante conhecida. Tal fato, se deve em parte a sua origem abastada, que além de abrir as portas da alta sociedade, possibilitou seu acesso a uma educação tradicional, vindo a estudar no renomado ateliê de Thomas Couture (1815-1879). Embora o pintor baseasse o seu trabalho no estudo dos grandes mestres do passado, como Goya⁴ e Velázquez⁵, buscou meios de inovar na criação pictórica, chegando a abandonar o método tradicional de sombras suaves, em prol de contrastes fortes e duros nas suas produções. Essa situação ambígua, criou conflitos com os jurados do *Salon de Paris*, que baniram obras como “*Le Buveur d'absinthe*” (1859) e “*Le déjeuner sur l'herbe*” (1865-1866), sendo esta última alvo de grande polêmica.

A composição “*Le déjeuner sur l'herbe*”, retrata a imagem de um grupo formado por quatro jovens em um encontro descontraído, onde enquanto umas das mulheres se banha em roupas íntimas em um lago próximo, a outra permanece sentada nua, acompanhada de dois rapazes. Apesar desta tela remeter as obras clássicas, traz personagens comuns, sem qualquer tipo de pretensão alegórica, em um estilo que mescla tradição e modernidade. Não à toa, foi considerada uma verdadeira afronta, uma piada de mau gosto, tendo-se em conta que em parte considerável do século XIX, muitos dos critérios utilizados para avaliar uma boa arte, ainda privilegiavam “temas relacionados à história clássica, mítica e religiosa, em detrimento à contemporânea, uma vez que determinadas situações de nudez, violência ou orgia só seriam suportáveis se travestidas com uma pele do passado clássico ou da religião.” (BOIS, 2008, p. 139).

⁴ Nascido na cidade de Fuendetodos, Espanha, Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), foi um dos grandes mestres da pintura e da gravura. Após trabalhar durante anos para a corte espanhola, foi acometido por uma doença desconhecida, que o afetou física e psicologicamente. As sequelas desse trauma impactam diretamente suas obras, que progressivamente se tornam mais obscuras e críticas à sociedade que o rodeia.

⁵ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), foi um renomado pintor espanhol, considerado como um dos grandes expoentes do barroco. Nomeado em 1623 como pintor oficial da corte do Rei Filipe IV (1605-1665), realizou inúmeros retratos da família real espanhola, sendo o mais famoso a obra-prima *Las Meninas* (1656).

Figura 2 - Édouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe* (1863).
Óleo sobre tela, 208 × 264,5 cm.
Museu de Orsay, Paris



Fonte: Site do Museu de Orsay⁶.

As críticas não impediram que Manet concebesse mais quadros transgressores, que atraíram cada vez mais seguidores, como Monet e Renoir. Os jovens pintores, tinham o costume de trabalhar as margens do Sena, em *plein air*, no intuito de captar em suas obras suas impressões acerca da interação do motivo pintado com a luz incidente, que varia segundo as condições climáticas e o passar das horas. Monet, em especial, adorava registrar as mudanças cromáticas que aconteciam de acordo com a posição do sol sobre os objetos, criando assim uma série de pinturas que traziam a mesma cena em diferentes partes do dia. Para tanto, Ernst Gombrich (1993) afirma que devido a inconstância do efeito luminoso, que poderia mudar a qualquer momento, foi necessário adotar novas técnicas, onde se valorizava pinceladas rápidas, na aplicação imediata sobre a tela de cores puras, que não eram misturadas. Além disso, as pinturas não possuíam mais tantos detalhes e as figuras representadas não tinham mais seus contornos bem definidos. O artista apenas “sugeria” o que estava representando, sendo o olho humano responsável por “decodificar” a forma total da imagem apresentada ao observador.

O trabalho ao ar livre praticado pelos impressionistas não era de fato uma novidade, visto que cem anos antes do surgimento do grupo já existia uma modalidade de turismo, em que se realizavam rascunhos coloridos da paisagem, que acabou se disseminando pela Europa

⁶ Disponível em: <<http://bit.ly/34qsx7R>>. Acesso: 20 ago. 2018.

e Estados Unidos. Conforme Felipe Chaimovich (2017), devido ao aumento da demanda de material para esse público, implementou-se a fabricação em série de estojos portáteis de pintura, guarda-sóis, mochilas, cavaletes dobráveis e, principalmente, novos pigmentos, que favoreceram uma maior gama de possibilidades compositivas. A criação destas tintas não era algo banal, já que até o século XVIII, eram os próprios pintores que as fabricavam a partir da mistura de ingredientes, como clara de ovo e pó de pedras semi preciosas coloridas, guardando o produto final em bolsas de bexigas de porco, que precisavam ser condicionadas em água (um processo trabalhoso, que dificultava a realização de obras fora do ateliê). Agora, graças ao desenvolvimento da indústria química, a produção de pintura a óleo ganha mais destaque, sendo favorecida também pela criação de tubos de estanho, considerados muito mais resistentes e práticos para se transportar as tintas.

O trabalho fora dos estúdios se tornou uma marca registrada dos impressionistas, mas cabe destacar que esse procedimento não era uma regra fixa, utilizada sem qualquer tipo de exceção. Exemplo disso, se encontra na produção de Edgar Degas (1834-1917), que não gostava de representar paisagens, dando preferência à luz artificial em suas obras. Um grande admirador de Ingres⁷, com uma sólida formação acadêmica, Degas produziu centenas de desenhos, pinturas e esculturas, tornando-se conhecido pela representação em pastel das bailarinas da Ópera de Paris. Essas composições, muitas vezes, apresentam referências a arte japonesa⁸, considerada pelos impressionistas como uma tradição que não estava contaminada pelas convenções da academia europeia. Ademais, ao contrário de muitos pintores, o artista tinha um verdadeiro interesse pela fotografia, utilizando-a como uma aliada na composição de seu trabalho, por registrar coisas que olho humano não consegue captar.

A fotografia é uma invenção que data do início do século XIX, sendo utilizada inicialmente para retratos, que eram realizados após um processo demorado. Com o advento da máquina fotográfica portátil e do instantâneo, ficou muito mais fácil, rápido e barato realizar qualquer tipo de registro. Eduardo Murgia (1999, p. 71) afirma que essa tecnologia apresentou novos desafios para os pintores, já que oferecia uma representação muito mais verossímil da realidade do que qualquer tipo de pintura, que era mais cara e levava mais tempo para se concluir. Muitas das atividades que outrora foram praticadas por eles, como a realização de

⁷ O francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) consolidou sua fama como retratista e desenhista, muito conhecido pelos seus nus femininos. Considerado como um defensor do classicismo, se envolveu em constantes embates com os membros do Romantismo.

⁸ Os impressionistas tinham um especial apreço pela cromotipia japonesa, utilizada na confecção de estampas que facilmente eram encontradas nas casas de chá. Uma das coisas que mais chamavam atenção nesse material, era o modo em que as figuras estavam dispostas no espaço da composição, muitas vezes aparecendo de forma parcial.

retratos e ilustrações de jornais, passaram a ser produzidas pelos fotógrafos, levando assim ao surgimento do debate sobre o papel da arte em um mundo que se modernizava. Apesar do aparente prognóstico negativo dessa situação, percebeu-se que não era mais necessário transpor nos quadros, imagens que poderiam ser consideradas próximas da realidade, libertando assim o artista a buscar outros meios de compor suas obras.

A relação entre arte e tecnologia era um dos assuntos discutidos pelos impressionistas, assim como as críticas à academia e novas técnicas pictóricas. O grupo geralmente se encontrava todas as quintas-feiras no *Café Guerbois* para discutir essas pautas e se inteirar dos trabalhos uns dos outros. Embora nunca tenham definido nenhum programa, em parte por conta da diversidade não só do estilo mas também ideológica e política dos seus participantes, compartilhavam alguns princípios, como a opção pelo realismo, o estudo das sombras coloridas e a combinação das cores complementares. A influência do movimento acabou se estendendo para outras áreas, como literatura e música, tornando-se assim suas ideologias uma marca registrada da produção artística do século XX, com um legado presente até os dias de hoje.

2.2 EXPRESSIONISMO

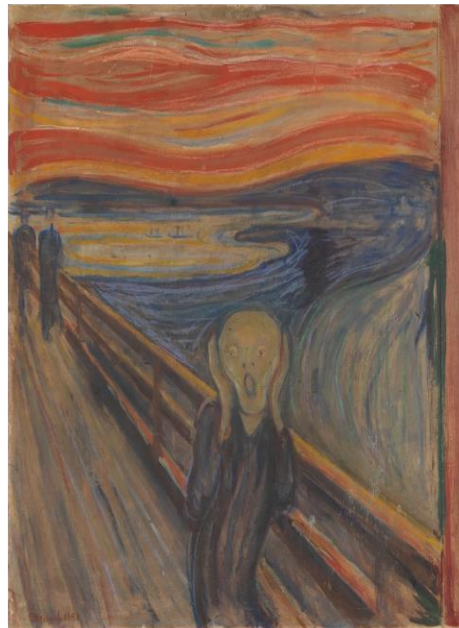
Descrever o “expressionismo” não é uma tarefa fácil de ser realizada, levando-se em consideração a diversidade de informações, muitas vezes desconhecidas, que esse conceito carrega. Norbert Lynton (2000) alega que a expressão veio à tona, após uma exposição da Secessão de Berlim incluir uma galeria de trabalhos de “*expressionisten*”, designação utilizada na época para se referir aos membros do fauvismo⁹ e Picasso (1881-1973), na sua fase pré-cubista. Somente em 1914, o vocábulo passou a ser atribuído a outros artistas, como o grupo *Die Brücke* (A Ponte), no intuito de demarcar algumas correntes internacionais, posteriores ao impressionismo, que supunha-se ser contra este último movimento. Em suma, percebe-se que não houve um movimento ou um grupo que se auto intitula como tal, só recebendo essa alcunha por terceiros, sendo a revista *Der Sturm* (A Tempestade), responsável por popularizar o termo.

Embora alguns historiadores agreguem artistas de diferentes épocas e lugares ao expressionismo, nota-se o consenso de que o mesmo ganhou expressividade na Alemanha no século XX. Segundo Ferraz (2015, p. 52), já no século XIX, percebe-se no país, uma oposição

⁹ Proveniente da França, o fauvismo foi um movimento artístico de curta duração, que tinha entre suas principais referências os trabalhos de Paul Gauguin, Vincent van Gogh e Paul Cézanne. Entre as características utilizadas para identificar seus integrantes está a preferência pelo uso na composição de cores puras, que são aplicadas em camadas mais grossas e sem misturar, por meio de pinceladas sucintas e vigorosas.

entre o Romantismo e novas experimentações artísticas, fomentadas por movimentos como o Impressionismo. O contato com diferentes ideologias e obras de artistas como Gauguin¹⁰ e Edvard Munch¹¹, levaram alguns alemães a buscarem novos meios de dar forma a sua arte. Nesse contexto, resgata-se a antiga tradição de produzir gravuras, que passam a ser divulgadas em livros, revistas e outros materiais impressos. No começo do século seguinte, essa nova geração começa a delinear o que viria a ser considerado como o expressionismo, se juntando alguns, inclusive, em importantes associações, como a *Die Brücke*.

Figura 3 - Edvard Munch. *Skrik* (1893).
Têmpera e Pastel sobre cartão, 91 x 73,5 cm.
Nasjonalmuseet, Noruega.



Fonte: Site do Nasjonalmuseet¹².

A *Die Brücke* surge em 1905, fundada por quatro estudantes de arquitetura: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Erich Heckel (1883-1970) e Fritz Bleyl (1880-1966). Com sede em Dresden, inauguram sua primeira exposição em uma fábrica de lâmpadas da região, sem conseguir obter, entretanto, qualquer tipo de

¹⁰ O francês Eugène-Henri-Paul Gauguin (1848-1903) tinha a pintura como hobby, até largar sua carreira no mercado financeiro para se dedicar à arte. De acordo com Barros (2011), o desencanto de Gauguin com a sociedade parisiense leva-o às ilhas dos Mares do Sul, traduzindo essa experiência em obras que exaltam uma visão romântica e idealista dos povos considerados na época como “primitivos”.

¹¹ Considerado como precursor do expressionismo alemão, Edvard Munch (1863-1944), ficou mundialmente conhecido pela sua obra-prima “*Skrik*” (O Grito). O pintor norueguês, conseguia expressar em suas telas, imagens perturbadoras que transmitem desde angústia e desespero, até melancolia.

¹² Disponível em: <<http://samling.nasjonalmuseet.no/en/object/NG.M.00939>>. Acesso em: 22 ago. 2018.

reconhecimento. Nos anos seguintes, realizam novas mostras e adquirem mais integrantes, como os pintores Emil Nolde (1867-1956) e Max Pechstein (1881-1955), e o escultor Ernst Barlach (1870-1938). Essa confraria, não cultivava grandes teorias ou possuía um programa definido, tomando como base para a realização de suas obras uma gama de referências que abarcam desde a tradição medieval gótica, passando pela arte da África e da Oceania, até as teorias de Freud e a visão niilista de Nietzsche, que dedicou à arte um espaço privilegiado na sua obra. Em 1910, o grupo se muda para Berlim, vindo a ser dissolvido três anos depois.

Em 1914, ocorre a deflagração da Primeira Guerra Mundial, interrompendo a carreira de muitos expressionistas, sendo alguns até mortos em combate. O conflito se estende até 1918, deixando para trás uma Alemanha derrotada, imersa em caos e humilhação do Tratado de Versalhes. O crescente clima de insatisfação com a realidade que se apresenta, reverbera nos círculos intelectuais e artísticos alemães, que colocam em pauta toda a miséria e perdas que os afligem. Assim, ao passo que alguns artistas decidem retomar para uma estética mais formal, muitos se engajam de utilizar sua arte como uma arma de combate, tanto pró, como anti-guerra. Peter Gay (1978, p. 133) salienta que a maioria assume uma postura ofensiva contra o militarismo, promovendo a busca por uma sociedade regenerada e pacífica, permeada por uma nova cultura. Esta conjuntura, que ganha força inicialmente nas artes plásticas, se dissemina para outras áreas, como dança, música e cinema.

A instituição da República de Weimar promove um ambiente fértil para as experimentações modernas, que se perpetuam no mundo da arte. Na pintura, impera a expressão pessoal do artista, que sem qualquer compromisso com a representação fidedigna da realidade, concede protagonismo as cores fortes e agressivas na concepção de obras, onde se estabelece uma distorção cruel da figura humana. Nesse ínterim, os poetas manipulam a linguagem para conferir uma maior expressão dos sentimentos às suas obras, enquanto que a música, altamente emotiva e subjetiva, trazia ao público o mundo interior do seu compositor, subvertendo regras e convenções acadêmicas. Não obstante, para Peter Gay (1978), os mais inventivos do período foram os teatrólogos, cujas as produções excêntricas em todos os aspectos, apresentavam personagens sem nomes ou características individuais, declamando suas falas em cenários meramente indicados. Alguns desses elementos são absorvidos pelos filmes expressionistas, que se tornam um dos maiores símbolos do movimento.

A título de curiosidade, no ano de 1895, os irmãos Skladanowsky criaram o bioscópio, aparelho semelhante à invenção dos irmãos Lumière, o cinematógrafo, que foi considerado uma das maiores invenções mundiais do século XIX. Desde então, a sétima arte se tornou um entretenimento consumido geração após geração, influenciando e sendo influenciada

pela realidade em que está inserida. Assim como qualquer arte, é uma construção pautada por um conjunto de códigos, que visa instigar a imaginação e as mais profundas emoções do ser humano. Vale salientar, que o filme nunca é neutro, sempre apresentando um conjunto de ideologias que formam a base de sustentação onde o real e a ficção se encontram. Nesse contexto, diversos movimentos artísticos e culturais marcaram a história do cinema, fornecendo um grande legado para a cultura audiovisual.

Nas produções cinematográficas, o expressionismo tinha entre suas características marcantes os ângulos acentuados, contraste entre claro e escuro, morbidez dos temas, cenários estilizados e representação exagerada dos atores. A influência desses elementos, ultrapassou as fronteiras da Alemanha e ocupou seu espaço em Hollywood, principalmente depois que alguns atores, técnicos e diretores alemães, migraram e se estabeleceram nos Estados Unidos, transmitindo suas técnicas e estilo por diferentes estúdios e gêneros. Um desses casos é Fritz Lang (1890-1976), que se muda para o país e faz mais de 20 filmes, influenciando toda uma geração com seu clássico “*Metropolis*” (1927), que se torna um marco no gênero *Sci-fi*. Apesar da alcunha expressionista ter sido rejeitada pelo próprio Lang, sua obra se tornou grande símbolo do movimento no cinema, assim como “*Nosferatu*” (1922) e “*O Gabinete do Doutor Caligari*” (1920).

Ao ser disseminado para outros países, inspirando artistas de diferentes tendências, a produção de Lang crítica a mecanização da vida industrial nos grandes centros urbanos. Rico em metáforas e analogias, o longa apresenta diversas cenas sentimentais e místicas repletas de simbologia e referências religiosas. Considerado como uma obra-prima imortal, apresenta efeitos que ainda surpreendem, apesar do tempo e dos avanços técnicos do cinema contemporâneo. As principais questões políticas e ideológicas abordadas no filme, como o domínio da máquina sobre os seres humanos e a alienação máxima dos trabalhadores, ainda são extremamente atuais. O sistema despótico que oprimia *Metropolis*, foi aperfeiçoado e continua provendo o conforto de poucos privilegiados a partir do trabalho duro em zonas permeada por carências, que são comuns na realidade do capitalismo pós-Primeira Revolução Industrial.

Figura 4 - Fritz Lang. Cartaz de divulgação de *Metropolis* (1927).



Fonte: IMDb¹³.

2.3 FUTURISMO

O surgimento do Futurismo é datado oficialmente em 20 de fevereiro de 1909, quando o escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), publica o manifesto do movimento no jornal francês “*Le Figaro*”. Assumindo um tom panfletário, o texto realiza uma ode ao mundo moderno, promovendo a necessidade de se destruir tradições e valores considerados ultrapassados pelos “jovens fortes e futuristas”. O caráter radical de suas propostas vêm traduzidos em onze pontos, onde além de se exaltar a beleza da velocidade, o amor pelo perigo e a guerra como “única higiene do mundo”, defendia-se não só o combate ao moralismo e ao feminismo, mas também a demolição de academias, bibliotecas e museus, caracterizados como verdadeiros “cemitérios” e “calvários de sonhos crucificados”. A visita cotidiana a esses últimos espaços, seria algo extremamente danoso à capacidade criativa dos artistas, de forma que era permitido realizar esse tipo de passeio, no máximo, uma única vez ao ano.

De acordo com Abreu (2014, p. 25), no ano em que esse manifesto foi publicado, a Itália apresentava um rápido desenvolvimento econômico, além de manifestar um considerável crescimento da noção de nacionalidade, em meio a um contexto de agitação política e social.

¹³ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0017136/mediaviewer/rm461986816>>. Acesso em: 22 ago. 2018.

As inovações tecnológicas, como o automóvel e o raio-x, promoviam mudanças significativas na vida humana, assim como disseminação da psicanálise e da teoria da relatividade, que ofereciam uma nova gama de conhecimentos e visão de mundo. A sensação de progresso era latente, estimulando os futuristas a reivindicar cada vez mais uma renovação cultural do país. Segundo eles, a arte deveria ser dinâmica, em total consonância com o tempo atual, imerso em violência, máquinas e velocidade, nem que para isso tivessem que promover uma nova noção de beleza, que não estivesse ancorada em uma tradição artística, amplamente difundida desde a arte clássica

Combater uma determinada ideia de beleza foi um dos intentos da vanguarda, que procurou reagir a uma concepção de belo há muito gravada em pedra no país. Desde o Renascimento os intelectuais, artistas e escritores europeus fizeram da Itália um local mítico, berço de uma era dourada e grandiosa. Este mito fortaleceu-se ainda mais nos séculos XVIII e XIX, fazendo do país uma espécie de museu a céu aberto, um túnel do tempo disponível para todos aqueles que quisessem respirar um pouco dos ares de uma época passada e refinada. Todo o romantismo europeu voltou-se para a Itália, ansioso para beber das águas desta fonte, atraído pelas belezas naturais, pelas ruínas arqueológicas, pelo patrimônio cultural de centenas de séculos, pelos acervos museológicos. (BORTULUCCE, 2015, p. 58).

Ao contrário de outras vanguardas, no futurismo o nome do grupo foi conferido pelos próprios integrantes, que também são responsáveis pela concepção dos inúmeros manifestos, que tornam-se parte da sua produção artística. Bortulucce (2015, p. 65) argumenta que esses textos são utilizados como uma grande estratégia de propaganda pelos seus membros, não sendo concebidos somente para serem lidos, mas vistos durante sua promoção como matéria que compõe os grandes centros urbanos. Para tanto, Marinetti soube desenvolver um bom marketing, usando a seu favor, o avanço das técnicas de impressão e meios de comunicação na divulgação desse conteúdo, que alcançou diferentes países, pouco tempo depois da sua publicação original. Além disso, eles são amplamente distribuídos em *seratas*, que eram eventos promovidos pelos futuristas, em que se buscava a todo custo instigar uma maior interação do público com a arte, quebrando assim a posição passiva do espectador nessas circunstâncias.

Em 1910, surge o “Manifesto dos pintores futuristas”, concebido por Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrà (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) e Giacomo Balla (1871-1958), sob a supervisão de Marinetti. Direcionado aos artistas jovens da Itália, o texto reitera a busca por uma nova arte, defendendo o banimento de qualquer motivo ou tema já trabalhados anteriormente, em prol da representação de elementos da vida moderna, transformada pelos avanços da ciência. Para complementar, meses depois

lançam o “Manifesto técnico da pintura futurista”, onde delineiam melhor a estética que pretendem alcançar, ao romper com o passado, propondo assim a superação da tradição acadêmica, em troca da plena liberdade individual do artista. Todavia, apesar de proclamarem princípios, como a necessidade de se plasmar nas telas o dinamismo universal como sensação dinâmica, ainda levariam algum tempo para conseguir aperfeiçoar as técnicas necessárias para dar vazão às suas ideias.

A primeira grande exposição de pintura futurista aconteceu em Milão, em 30 de abril de 1911, quando o público teve a oportunidade de ver obras de Boccioni, Russolo e Carrà. Pouco tempo depois, o trio acompanhado de Gino Severini, visitam Paris, onde além de conhecer Picasso e sua entourage, prestigiam as produções que estavam em alta nas galerias. Ao retornarem para Itália, o grupo volta sua atenção para criação de novos trabalhos, no intuito de aplicar tudo que aprenderam durante a viagem. A partir dessa época, Lynton (2000) afirma que os artistas passam a complementar o divisionismo cromático¹⁴, com as técnicas de composições cubistas, aspirando elaborar imagens que transmitem a sensação de movimento dos objetos representados. Esses pintores acabam por desenvolver um sistema formal denominado pela historiadora Lourdes Cirlot (1988) como “simultaneísmo”, no qual se utiliza a repetição de imagens, dispostas de forma sobrepostas, para conferir o efeito dinâmico de um mundo moderno industrializado.

¹⁴ Estilo de pintura herdado dos neoimpressionistas, que aplicavam sobre a tela pequenas pinceladas de cores puras, que não eram misturadas nas paletas. Esses pontos de cor ganham significado graças a mistura ótica, durante o processamento da imagem pelo espectador.

Figura 5 - Giacomo Balla. *Dinamismo di un Cane al Guinzaglio* (1912).
Óleo sobre tela, 89,8 x 109,8 cm.
Albright-Knox Art Gallery, Nova York.



Fonte: Site da Albright-Knox Art Gallery¹⁵.

Após um período de intensa produção, uma nova mostra foi organizada em Paris, dessa vez com inauguração marcada em 5 de fevereiro em 1912, na Galeria Bernheim-Jeune, uma das mais antigas do país. No mês seguinte, a exposição é levada para outros países da Europa, tendo parte do seu acervo comprada por um banqueiro. Entrementes, foram realizadas publicações e conferências sobre o Futurismo, alcançando um número crescente de partidários. Novos manifestos são escritos, fomentando a influência da vanguarda em outras áreas, como arquitetura, música, dança, cinema, fotografia, design e moda. Vale ressaltar o caráter inovador desse movimento no campo da escultura, devido em grande parte ao engenho de Umberto Boccioni, responsável por obras como “Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço” (1912) e “Formas Únicas da Continuidade no Espaço” (1913). Rejeitando o padrão de criação escultóricas há muito utilizado, Boccioni defende a representação do movimento na obra, que poderia incorporar uma gama diversificada de materiais não convencionais, como madeira, couro, vidro e até mesmo motores, que seriam embutidos nas peças.

¹⁵ Disponível em: <<http://bit.ly/2DicPzV>>. Acesso em: 03 set. 2018.

Figura 6 - Umberto Boccioni. Formas Únicas de Continuidade no Espaço (1913).
Gesso, 116,4 x 86,7 x 39,8 cm.
Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.



Fonte: Warburg - Banco comparativo de Imagens (Unicamp)¹⁶.

A Primeira Guerra Mundial se torna um divisor de águas para a vanguarda, cujos alguns integrantes acabam participando do conflito. Entre os que não tiveram a vida ceifada durante o combate, muitos optam por retornar a uma estilo mais tradicional, se afastando assim do grupo. Por outro lado, Marinetti não deixa de investir no movimento, procurando sempre conquistar novos membros e propagar suas ideias. Quando o Partido Nacional Fascista é criado por Benito Mussolini (1883-1945), o escritor se torna um dos seus maiores apoiadores e divulgadores, chegando a ser nomeado, posteriormente, como acadêmico da Itália pelo *Duce*. Com a derrota do país na Segunda Guerra Mundial, chega-se também ao fim do Futurismo, que acaba tendo sua imagem atrelada ao Fascismo de forma permanente. Ainda sim é incontestável seu legado e forte influência em outros artistas e conhecidas correntes, como o Dadaísmo e o Surrealismo.

¹⁶ Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/17593>>. Acesso em: 10 set. 2018.

2.4 DADAÍSMO

No transcorrer da Primeira Guerra Mundial, muitas personalidades buscam refúgio na Suíça, considerado como um país neutro durante o conflito. Entre os exilados, encontram-se o poeta e filósofo alemão, Hugo Ball (1886-1927) e sua esposa Emmy Hennings (1885-1948), escritora e performer, da mesma nacionalidade. Após se estabelecerem em Zurique, o casal decide inaugurar em 5 de fevereiro de 1916, o famoso “*Cabaret Voltaire*”, localizado na Spiegelgasse, nº 1. Segundo Dawn Adès (2000), o recinto era basicamente uma mistura de *night club* e sociedade artística, que abrigou uma gama diversificada de espetáculos e exposições, apesar da sua curta trajetória de vida. Fechado após seis meses, o local se tornou amplamente conhecido pelo caráter excêntrico e, geralmente, nonsense das atividades ali empreendidas, que poderiam abarcar desde leituras de poemas acompanhadas por ruídos cacofônicos, até a promoção deliberada de confusões, em que se envolvia propositalmente o público.

O sucesso do “*Cabaret Voltaire*”, atraiu inúmeros escritores, poetas e artistas, como os romenos Tristan Tzara (1896-1963) e Marcel Janco (1895-1984), além do alemães Hans Arp (1886-1966) e Richard Huelsenbeck (1892-1974). Junto a Ball, esses indivíduos tornam-se os principais responsáveis por idealizar o dadaísmo, que mais do que um movimento, expressava um “estado de espírito”. Tal disposição é compreendida por Hobsbawm (1995, p. 179) como um protesto niilista contra os horrores da guerra e a sociedade que a gerou, tendo o escândalo o seu principal meio de coesão. Para tanto, se contesta os alicerces desse mundo moderno, colocando em questão não só o papel da arte e do artista nesse contexto, mas também a necessidade de se buscar construir um novo mundo, composto por homens melhores. Imerso em ambiguidade, a vanguarda não propunha nenhuma estética ou grandes preceitos, conferindo assim uma maior liberdade para a expressão artística.

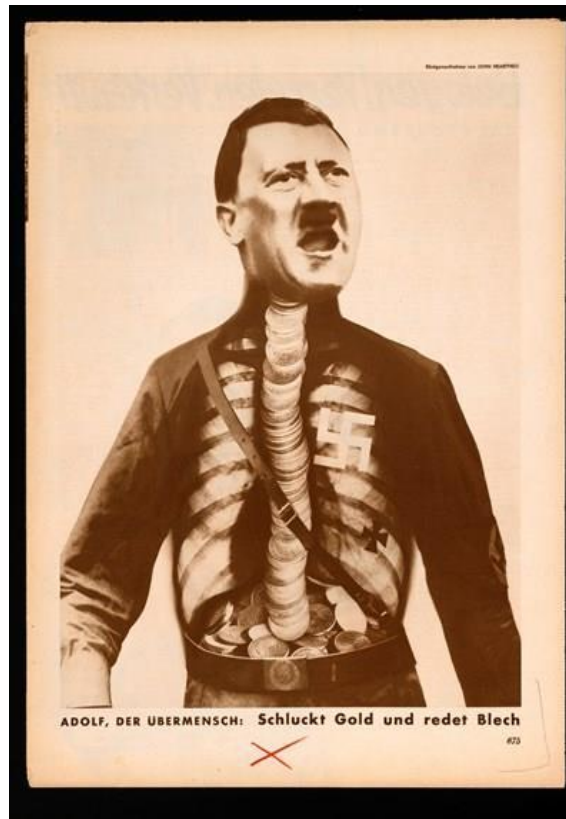
A origem do termo *Dada* gira em torno de histórias que já se transformaram em verdadeiras lendas, sendo a mais famosa dentre elas, a de que teria sido escolhida ao acaso, enquanto se folheava um dicionário. Independente da definição que se possa atribuir a essa palavra, vale dizer que para os seus integrantes, ela não significava nada, sendo assim, apenas um símbolo sem importância. Essa premissa, já deixa claro a profunda aversão dos dadaístas em relação a todo e qualquer tipo de convenção, chegando a ser considerado um dos movimentos mais subversivos do modernismo. Sua única regra era provocar o maior choque possível na burguesia alienada e decadente, imersa em uma realidade pautada pelo materialismo. Portanto, se valem do escárnio, da irracionalidade e da desordem para criar sua

“antiarte”, no intuito de criticar sistemas e valores estabelecidos na cultura vigente, embora tirassem proveito de elementos já utilizados por outras correntes artísticas e literárias.

Em 1917, as atividades do “*Cabaret Voltaire*”, são transferidas após seu término para a “Galeria Dada”, aberta na Bahnhofstrasse, n.º 19. Com o fim da guerra, o grupo dispersa-se, levando consigo os ideais do movimento para outras regiões da Europa e dos Estados Unidos. Na Alemanha, o dadaísmo ganha um alto teor revolucionário, possuindo membros com vínculos estreitos com o mundo da política. Os principais focos da vanguarda no país, encontram-se em três cidades: Hannover, Colônia e Berlim, locais de residência de artistas como George Grosz (1893-1959), John Heartfield (1891-1968), Max Ernst (1891-1976), Hannah Höch (1889-1978) e Raoul Hausmann (1886-1971). Desse período, destaca-se a produção de fotomontagens, que apesar de não ser algo necessariamente inédito, visto que já era praticada desde o século XIX, tem seu status elevado a criação artística graças aos dadaístas.

Ao elaborar as fotomontagens, os dadaístas não só incluíam fotografias ou fragmentos das mesmas em uma obra, mas também incorporavam recortes de jornais e revistas, além de desenhos e textos, que tinham seu conteúdo e riqueza tipográfica explorados ao máximo. Cláudia Lima (2017) expõe que as primeiras temáticas dessas produções abordavam o progresso tecnológico, trazendo elementos que remetiam ao mundo das máquinas e da indústria. Não obstante, essa técnica foi muito utilizada para externar o descontentamento dos seus autores em relação à conjuntura política que se delineava na época, chegando a se adicionar autorretratos e retratos de representantes do governo nas obras. Como exemplo, cita-se John Heartfield, criador de inúmeras composições satíricas, que denunciavam a escalada do fascismo ao poder e o abismo para o qual a sociedade alemã caminhava. Heartfield, fazia questão de acrescentar legendas e textos as suas montagens, de forma que o conteúdo pudesse ser mais palatável para o público.

Figura 7 - John Heartfield. *Adolf der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech* (1932).
 Rotogravura, 38.1 × 27.9 cm.
 The Museum of Fine Arts, Houston.



Fonte: Site do The Museum of Fine Arts, Houston¹⁷.

Fora da Alemanha, a vanguarda ganha força principalmente em Nova York e Paris, apresentando entre seus integrantes, os franceses André Breton (1896-1966), Francis Picabia (1879-1953) e Marcel Duchamp (1887-1968), além do norte-americano Man Ray (1890-1976). Apesar do movimento apresentar algumas particularidades de acordo com as regiões citadas, no geral, continuava a promover suas manifestações de maneira a contestar a sociedade e sua concepção de arte, transformada em uma simples mercadoria. Nesse panorama, sobressai a figura de Duchamp, responsável por desenvolver a técnica de *ready-made*, onde objetos ordinários, produzidos em massa pela indústria, eram selecionados no intuito de exibi-los como verdadeiras obras-primas, ainda que os mesmos nunca tenham recebido um tratamento que justificasse tal mérito. A escolha dessas peças não passava por nenhum critério atrelado à apreciação estética, produzindo assim uma mordaz crítica ao valor comercial atribuído às criações artísticas.

¹⁷ Disponível em: <<http://bit.ly/33renC4>>. Acesso em: 12 set. 2018.

Figura 8 - Marcel Duchamp. *Fountain* (1917).
 Cerâmica, 61 x 36 x 48 cm.
 The San Francisco Museum of Modern Art, EUA.



Fonte: Site do *SFMOMA*¹⁸.

Para Mario de Micheli (2000), devido a própria natureza do movimento, seria natural que o mesmo não conseguisse prolongar sua existência durante muito tempo, de modo que fosse inevitável que “Dada matasse Dada”. Entretanto, muitos creditam esse fim às contendas entre Tristan Tzara e André Breton, que por fim abandonou o grupo, vindo posteriormente a fundar o Surrealismo. Oficialmente o término ocorre em 1923, porém muitos dos seus elementos foram aproveitados por outras vanguardas. Sua influência no mundo da arte é tão grande, que na década de cinquenta, uma nova onda de compositores, artistas e escritores, buscaram se basear em suas ideologias, para conceber novas obras. De fato, o Dadaísmo nunca morreu, assim como esperavam seus principais agentes, que também não poderiam imaginar que sua “antiarte”, se tornasse um produto altamente cobiçado pelo mercado que tanto combateram.

2.5 SURREALISMO

A saída de André Breton do Dadaísmo causou um grande impacto no grupo, além de possibilitar o surgimento de uma nova vanguarda, considerada herdeira legítima desse movimento. O lançamento do texto “Manifesto do Surrealismo”, em 1924, na França, marca uma nova temporada no mundo da arte, apesar de ainda ter elementos de *Dada* em seu âmago, como a crítica à burguesia e uma forte tendência a promoção do insólito, buscando assim

¹⁸ Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/>>. Acesso em: 22 set. 2018.

alcançar o choque e a confusão do público. A diferença é que o anarquismo dadaísta passou a ser considerado insuficiente para suprir as necessidades dos novos tempos, agora que a Europa começava a se recuperar da Primeira Guerra Mundial. Na visão de Breton, a destruição de valores e tradições cristalizados era vital, contudo também era preciso propor fundamentos sobre os quais fosse possível construir uma nova sociedade. Desta maneira, surgem teorias e princípios, que possuem entre as suas principais referências, os estudos promovidos na época por Sigmund Freud (1856-1939), o pai da psicanálise.

O contato com a psicanálise chega em grande parte pelo próprio André Breton, que além de poeta e escritor, tinha estudado medicina, chegando a trabalhar na conceituada Clínica Charcot, além de atuar durante o serviço militar, em um hospital de Nantes, no setor destinado aos enfermos mentais. Durante a guerra, o poeta teve a oportunidade de aplicar técnicas psicanalíticas no tratamento de alguns pacientes, que o inspiraram a defender o conceito de “automatismo” na produção surrealista. Este método caracteriza-se pela tentativa de suprimir a intervenção da consciência no processo de criação artística, que não deveria ser mais subjugada pelos ditames da razão e da lógica. Tal experiência, buscava abrir as portas do inconsciente humano, onde residiria a verdadeira potência criativa do homem, livre de amarras sociais, morais ou estéticas. Para alcançar esse objetivo, alguns integrantes chegaram a conceber suas obras, sob o efeito de drogas e até em transe hipnótico, vindo a abandonar essas práticas após alguns incidentes, que quase levaram à morte parte do grupo.

A origem da vanguarda é marcada pela figura de Guillaume Apollinaire¹⁹(1880-1918), um dos seus maiores incentivadores, considerado como o autor do neologismo “Surrealismo”. Apollinaire teria sugerido o nome ao grupo, anos depois de caracterizar sua escandalosa peça “*Les Mamelles de Tirésias*” (1917), como um drama “*surréaliste*”. Apesar de ser empregado de maneira distinta do sentido original, a palavra passa a expressar a vontade de Breton e seus companheiros de alcançar a “supra-realidade”, provendo assim a sociedade não só uma nova visão de arte, mas também de vida. Para se compreender melhor essa assertiva, precisa-se ter em mente a concepção de Freud sobre os sonhos, considerados como uma via de acesso ao inconsciente humano. Ao sonhar, o homem pode dar vazão aos seus maiores desejos, que muitas vezes são reprimidos por conta do protocolo social. Nesse sentido, a importância relegada ao universo onírico não poderia ser considerada algo menor do que a vivência do

¹⁹ Guillaume Apollinaire (Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wąż-Kostrowicki) trabalhou como dramaturgo, crítico de arte e escritor de famosas obras, como a coletânea “*Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre*” (1913-1916), notável por sua experimentação estilística. Grande entusiasta e divulgador das vanguardas artísticas, concebeu “*Les Peintres Cubistes (Méditations Esthétiques)*”, ensaio lançado pela primeira vez em 1913, considerado um dos primeiros documentos importantes sobre o movimento cubista.

indivíduo durante a vigília, sendo os dois vitais para sua existência. A proposta dos surrealistas era unir esses diferentes mundos, criando assim uma realidade absoluta, superior.

Embora tenha começado como um movimento de forte cunho literário, o surrealismo se estende para outras áreas de expressão artística, como pintura, teatro, fotografia e cinema. Além dos dissidentes do dadaísmo, novas personalidades engrossaram suas fileiras, como os pintores Joan Miró (1893-1983), Salvador Dalí (1904-1989), René Magritte (1898-1967) e o cineasta Luis Buñuel (1900-1983). Afora as particularidades do estilo de cada integrante, alguns pesquisadores gostam de separá-los de acordo com o destaque conferido em suas obras, aos sonhos e ao automatismo. Contudo, como alerta Dawn Ades (2000), é muito difícil demarcar friamente essa distinção na pintura surrealista, visto que artistas, como Max Ernst e Hans Arp, combinam os dois na mesma obra. Destaca-se também, que a pintura conhecida como “onírica”, se refere às composições onde predominam uma técnica ilusionista, não se restringindo assim apenas ao registro exclusivamente de sonhos, como muitas vezes é erroneamente divulgado.

Na parcela de surrealistas conhecidos pela predominância do automatismo em seus trabalhos, cita-se o pintor e escultor francês André Masson (1896-1987). Lourdes Ciriot (1988), argumenta que a partir de 1924, Masson passa a produzir de forma enérgica, desenhos à pena sobre papel, cuja a estética denota um alto grau de euforia do autor. Estas composições de caráter abstrato, se tornam tão notáveis quanto a concepção de suas “pinturas de areia”, em que o artista colocava o suporte da tela sobre o solo, aplicava-lhe de forma aleatória uma certa quantidade de cola, para logo em seguida polvilhar o quadro com areia. Após esse procedimento, pintava os espaços que ainda não estivessem ocupados pela camada pegajosa, criando assim composições únicas. Em 1929, o pintor decide mudar de estilo, optando por realizar obras a partir de técnicas cubistas, com as quais já havia trabalhado anteriormente. Seu afastamento do surrealismo é entretanto provisório, chegando a retomar a expor com o grupo tempos depois.

Figura 9 - André Masson. *Furious Suns* (1925).
Tinta em papel, 42.2 x 31.8 cm.
The Museum of Modern Art, Nova York.



Fonte: WikiArt.org²⁰.

No campo onírico, a figura de maior relevo é o pintor e escritor catalão Salvador Dalí, símbolo maior do surrealismo. Dalí junta-se a vanguarda no fim da década de 20, trazendo uma nova vitalidade ao grupo, que já se encontrava em meio a conflitos pessoais e políticos. Apresentando um dom singular para se autopromover, o artista ganhou fama não só por suas obras inovadoras, mas também pelo seu estilo pessoal extravagante, que tornou-se sua marca registrada. Portador de inúmeras fobias, se beneficiou de um meticuloso realismo ilusionístico, para transpor em suas telas seus piores temores e obsessões. Além de colaborar com o movimento no campo das artes plásticas e da literatura, trabalhou com Luis Buñuel na produção de “*Um Cão Andaluz*” (1929), um curta-metragem, classificado como um dos maiores ícones do cinema surrealista. Todavia, sua maior contribuição é a teoria da atividade “paranóico-crítica”, considerada pelo seu autor como um “método espontâneo de conhecimento irracional”, que organiza e produz uma causalidade objetiva:

Com base num processo claramente paranóico, foi possível obter uma imagem dupla, isto é, a representação de um objeto que, sem a mínima modificação figurativa ou anatômica, seja, ao mesmo tempo, a representação de um outro objeto absolutamente diferente, também despojado de todo tipo de deformação ou anormalidade que qualquer arranjo poderia ocultar. O resultado de uma imagem assim é possível graças à violência de pensamento paranóico, que se serviu, com astúcia e destreza, da quantidade necessária de pretextos, coincidências, etc., aproveitando-se delas para fazer aparecer a segunda imagem; neste caso, ela toma o lugar da ideia obsessiva. (DALÍ apud MICHELI, 2000, p. 161).

²⁰ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/andre-masson/furious-suns>>. Acesso em: 25 set. 2018.

Após a divulgação do primeiro manifesto, os surrealistas investem na produção da revista “*La Révolution Surréaliste*”, que ao longo de 12 polêmicas edições, promove os principais ideais e trabalhos do movimento. Nessa mesma época, é inaugurado o “*Bureau des Recherches Surréalistes*”, um escritório destinado a coletar material, que os ajudassem a compreender melhor as atividades inconscientes da mente. Durante suas reuniões, eram realizados “jogos” que estimulavam sua produção artística, além de reforçar a coesão do grupo. Como descrito por Rebouças (1986, p. 50), um desses jogos era o “*cadavre exquis*”, uma adaptação da brincadeira “*petits papiers*” (papezinhos), onde tentava-se criar poemas ou desenhos, a partir de fragmentos elaborados por diferentes participantes. Nesse processo criativo, a obra deveria passar progressivamente por todos, sem que cada um soubesse o que o jogador anterior produziu. O resultado final constitui um claro exemplo de automatismo, onde o acaso guia a concepção artística.

Na década de trinta, o Surrealismo ultrapassa as fronteiras da França, surgindo núcleos não só em outros países da Europa, mas também das Américas e até no Japão. Novas publicações sobre o movimento são realizadas, bem como memoráveis mostras individuais e exposições coletivas, destacando-se a histórica “*Exposition Internationale du Surréalisme*”, inaugurada na Galeria Beaux-Arts em Paris, durante 1938. Entretanto, à parte da profícua produção artística, o período é marcado por contendas relacionadas ao estreitamento dos laços do grupo com o Partido Comunista, resultando assim em uma série de expulsões e deserções dos seus membros. A chegada da Segunda Guerra Mundial promove uma nova virada, pois enquanto parte dos surrealistas são convocados para atuar no conflito, alguns precisam buscar asilo em outros países, quando a França é ocupada pelos nazistas. Com o fim da guerra, esses artistas retornam do exílio e tentam dar continuidade às suas atividades. Entretanto, em 1966 morre Breton, o principal agente de coesão da corrente francesa, vindo o grupo a se dissolver pouco tempo depois.

3 ARTE NA ALEMANHA NAZISTA

Desde sua origem, o movimento modernista foi considerado uma perversão artística, que deveria ser combatida. Na Alemanha esta conjuntura se repete, não sendo incomum ocorrerem retaliações já durante o governo imperial, ancorado em tradições e costumes arraigados na sociedade alemã. Porém, tamanha resistência não impediu o surgimento de artistas e escritores comprometidos em conceber uma nova realidade, subvertendo todas as regras impostas até então. Com o advento da República de Weimar as experiências

revolucionárias tiveram prosseguimento, sendo o cenário tomado pelos trabalhos produzidos na *Bauhaus*, além das produções expressionistas e o surgimento da Nova Objetividade. Esse panorama somente se modificou com a subida do Partido Nazista ao poder, ao longo da implementação do Terceiro Reich. Enquanto, Hitler e seu séquito buscavam concretizar seu projeto de “embelezar o mundo”, muitas das obras que não se adequavam aos seus ideais estéticos, foram apreendidas, censuradas e até mesmo incineradas em praça pública.

3.1 HITLER: O ARTISTA QUE VIROU *FÜHRER*

Nascido em 20 de abril de 1889, em Gasthof zum Pommer, uma pequena pousada localizada em Braunau am Inn, município no norte da Áustria, Adolf Hitler foi o primeiro filho de Klara Pölzl (1860-1907) e Alois Hitler (1837-1903), que conseguiu sobreviver a primeira infância. Segundo Ian Kershaw (2010, p. 37), o primogênito do casal, Gustav Hitler, nasceu em maio de 1885, um ano antes de Ida Hitler, que assim como o irmão, contrai difteria e vem a óbito, com algumas semanas de diferença (dezembro de 1887 e janeiro de 1888, respectivamente). Após Adolf, Klara chega a engravidar de Edmund Hitler (1894-1900), que morre aos seis anos de idade, vítima de sarampo e Paula Hitler (1896-1960), a caçula da família. Destaca-se também o registro de mais uma criança: Otto Hitler, que faleceu alguns dias depois de vir ao mundo. No entanto, assim como muitos mistérios que rondam a infância do ditador alemão, a causa da morte e o ano da curta existência de Otto, ainda são alvo de controvérsias.

Durante gerações, os antepassados de Hitler estabeleceram suas vidas em Waldviertel, um bucólico distrito que compõe a Baixa Áustria. William Shirer (2008, p. 24) aponta que ao contrário da família materna, assentada por muito tempo na aldeia de Spital, a parte paterna teve uma vida menos sedentária, principalmente por conta de trabalho. Alois foi filho único da camponesa Maria Anna Schicklgruber (1795-1847), vindo a assumir seu sobrenome logo após o nascimento, visto que nunca conheceu o pai. Em 1842, Maria se casou com Johann Georg Hiedler (1792-1857), um moleiro errante, que só decidiu registrar Alois como seu filho em 1876. Entrementes, o pai de Hitler passou a viver com Johann von Nepomuk Hüttler (1807-1888), irmão de Johann Georg, chegando a receber parte da herança do tio. Depois de aprender o ofício de sapateiro, decidiu se mudar para Viena, em busca de novas oportunidades. Ao completar dezoito anos, conseguiu emprego no Ministério das Finanças austríaco, vindo posteriormente a construir carreira na alfândega.

Antes de se casar com a mãe de Hitler, Alois já provinha de outros dois casamentos, que malograram. O primeiro foi com Anna Glasl-Hörer (1823-1883), filha adotiva de um dos

seus chefes, que nunca conseguiu engravidar. De saúde frágil, Anna morreu alguns anos depois da separação do casal, que teve a vida conjugal marcada pela infidelidade do marido. Ainda oficialmente casado, Alois começou a se relacionar com Franziska Matzelsberger (1861-1884), uma jovem cozinheira, que lhe deu dois filhos: Alois Hitler Jr. (1882-1956) e Angela Hitler (1883-1949). Com a morte da ex-esposa, se une oficialmente com Franziska, que morre de tuberculose em 1884. Dentro de seis meses, contrai matrimônio pela última vez, com Klara Pölzl, neta de seu tio, Johann von Nepomuk Hütler. Considerados legalmente como primos de segundo grau, precisaram solicitar permissão episcopal para consumir o enlace, que perdura até a morte de Alois por conta de uma hemorragia pulmonar em 1903.

A família de Hitler vivia constantemente de mudanças, que só cessaram quando o pai decidiu comprar uma propriedade em Leonding, uma aldeia nas imediações de Linz. Esse período foi marcado pelas brigas entre o futuro *Führer* e Alois, caracterizado como um homem irascível, controlador e bruto com os filhos e a esposa, que em contraste, era submissa e amorosa. A maior parte dos conflitos se resumia ao desejo de que Hitler também se tornasse um funcionário público, uma ideia que o menino simplesmente abominava. Como relatado em sua obra *Mein Kampf* (1925), após cogitar se tornar abade, o jovem decidiu que iria investir na carreira artística, causando grande revolta no pai. Sem chegarem a um consenso, Hitler se viu preso a uma educação que não condizia com seus anseios, tornando-se cada vez mais negligente com os estudos. Apesar de apresentar notas boas na escola primária, ao ingressar na *Realschule*²¹, viu seu desempenho cair consideravelmente, com exceção em matérias que tinha real apreço, como Geografia e História. Segundo o mesmo, graças aos ensinamentos de Leopold Pötsch (1853-1942), seu então professor de história, tornou-se um “jovem revolucionário”, com aversão a Casa dos Habsburgos e um inflamado sentimento nacionalista-alemão.

A morte de Alois levou a família a se mudar para um apartamento em Linz, onde viviam além de Adolf e Paula, Klara e uma irmã mais nova, Johanna (1863-1911), que ajudava nas tarefas domésticas. A jovem viúva, visando cumprir um dos últimos desejos do marido, tentou incentivar o filho a dar prosseguimento com os estudos, mas ele se tornava cada vez mais avesso a essa ideia. Quando descobriu uma doença pulmonar aos dezesseis anos, Hitler viu uma oportunidade de finalmente se livrar da escola que tanto odiava. Sob recomendações médicas, passou uma temporada na casa de Theresa Schmidt (1868-1935), uma de suas tias maternas, que morava no campo. Ao recobrar a saúde, ainda frequentou por algum tempo o liceu, mas conseguiu convencer a mãe, a abandoná-lo definitivamente. Essa época permeada pelos

²¹ Uma dentre as opções de escola secundária, cuja duração gira em torno de seis anos.

cuidados da família e falta de perspectivas de futuro não atormentaram Hitler, que passava seus dias realizando suas atividades preferidas, como pintar, ler e escrever “poesias”, além de tomar aulas de piano e realizar passeios pelas ruas da cidade, onde poderia ir ao teatro ou prestigiar alguma ópera concebida por Richard Wagner (1813-1883), que torna-se sua fonte inesgotável de fascínio e inspiração:

A paixão de Hitler por Wagner não tinha limites. Uma execução podia afetá-lo quase como uma experiência religiosa, mergulhando-o em fantasias profundas e místicas. Para ele, Wagner era o gênio artístico supremo, o modelo a ser imitado. Adolf empolgava-se com seus poderosos dramas musicais, sua evocação de um passado germânico heroico, distante e sublimemente místico. *Lohengrin*, a saga do misterioso cavaleiro do graal, síntese do herói teutônico enviado do castelo de Monsalvat por seu pai Parsifal para resgatar a donzela Elsa, condenada erroneamente, mas que por fim o trai, foi a primeira ópera de Wagner a que Hitler assistiu e continuou a ser sua preferida. (KERSHAW, 2010, p. 46).

Em 1906, Hitler realizou sua primeira viagem a Viena, onde passou dois meses, subsidiado pelos parentes. Na movimentada capital imperial, o jovem visitou os principais pontos turísticos da região, ficando impressionado não só com as incríveis construções da cidade, como também com as produções artísticas que ela tinha a oferecer. Aproveitou também essa oportunidade para pesquisar os procedimentos de ingresso na Academia de Belas Artes de Viena, cuja a vaga já considerava garantida. No ano seguinte, munido com um volume considerável dos seus melhores desenhos, realizou o exame de admissão, sem obter sucesso. Consternado pelo resultado inesperado, se dirigiu a sala do diretor da instituição para cobrar explicações de ser rejeitado pela escola, que almejava nos seus mais íntimos sonhos. A justificativa teoricamente oferecida ao ditador, seria que o mesmo estava direcionando seus esforços para a área errada, tendo muito mais aptidão para seguir carreira na arquitetura do que na pintura. A sentença abalou Hitler, que mesmo concordando, sabia que dificilmente conseguiria entrar na Academia de Arquitetura, pois não possuía conhecimentos vitais oriundos do curso secundário, o qual havia abandonado.

Ao retornar para casa, Hitler precisou lidar com a piora do quadro de saúde da mãe, que enfrentava um câncer de mama há algum tempo. Apesar de todos os cuidados dispensados pelo Dr. Eduard Bloch (1872-1945), o médico judeu que atendia a família, Klara faleceu no final de 1907, aos 47 anos, vindo a ser enterrada ao lado do marido, em um cemitério na cidade de Leonding. Após quitar os custos médicos e realizar o funeral, Hitler decidiu partir novamente para Viena, deixando sua irmã mais nova sob os cuidados da meia-irmã Angela. A terceira temporada na capital austríaca durou por volta de cinco anos, ganhando um espaço especial nas memórias de Hitler, que a caracterizou como uma fase de privações e dificuldades, que

moldaram seu caráter e visão de mundo. Provido da pensão de órfão, além de parte de um empréstimo concedido por tia Johanna e o que sobrou das economias da mãe, alugou um quarto em Stumpergasse, que posteriormente dividiria com seu amigo August Kubizek (1888-1956).

August Kubizek tinha conhecido Hitler durante uma visita ao teatro em Linz, região onde morava e trabalhava junto a família. Um pouco mais velho e de temperamento muito mais calmo e maleável, tornou-se seu principal companheiro, compartilhando com o mesmo a admiração por Richard Wagner, além do sonho de se tornar um artista. Convencido pelo amigo a se mudar para Viena, prestou exame para o Conservatório da cidade, conseguindo passar com êxito na primeira tentativa. Depois de sua chegada, quando não estava ocupado com os estudos, realizava passeios e ia à ópera com Hitler, que agora tinha acesso a um repertório maior de espetáculos, que abarcavam desde produções concebidas por Mozart (1756-1791) e Beethoven (1770-1827), até operetas de mestres italianos, como Vincenzo Bellini (1801-1835). Esse breve período na capital foi um dos últimos momentos que os jovens passaram juntos, vindo a se reencontrarem só anos depois, quando Adolf já era um político proeminente.

A euforia inicial de viver em Viena tornou-se um pesadelo, que Hitler nunca conseguiu esquecer. Embora contasse com alguns recursos financeiros, levava uma vida simples, onde seus maiores gastos se davam por conta da frequência com que ia à ópera. Não fumava ou bebia, além de ter uma alimentação frugal, quando comia. No entanto, apesar das aparentes dificuldades, nunca se preocupou em aprender um ofício e trabalhar, tal como aconselhavam seus parentes e conhecidos. Na cabeça do futuro *Führer*, a ideia de ser um artista ainda não tinha sido inteiramente demovida, de forma que ele se preparou para concorrer novamente a uma vaga na Academia de Belas Artes da capital em 1908. O resultado dessa tentativa não foi muito distinto da primeira, deixando o jovem arrasado, sem qualquer perspectiva de futuro. Aparentemente, nem mesmo a ideia de buscar meios de se tornar um arquiteto teve algum prosseguimento, visto que ainda não foi encontrado qualquer registro de sua candidatura no processo seletivo para essa área na Academia.

Quando chegou o recesso do ano escolar, Kubizek decidiu voltar para Linz, no intuito de passar um tempo com a família. Ao retornar para Viena, não encontrou mais Hitler habitando o quarto que dividiam, tendo ele partido para um novo endereço na Felberstraße. Com suas economias chegando ao fim, Adolf mudou-se novamente para um quarto em Sechshauserstraße, onde permaneceu por pouco tempo. Sem trabalho ou dinheiro, se viu obrigado a perambular sem rumo pelas ruas de Viena, recolhendo-se nas noites frias em um albergue destinado aos sem-teto. Ao amanhecer, se juntava a massa de indigentes que saía em busca de um prato de sopa, oferecido por um convento que ficava nas proximidades. Nessa

época de penúria, conheceu no abrigo Reinhold Hanisch (1884-1937), que após tentar lhe arranjar alguns bicos, como remover neve e carregar malas na Westbahnhof (estação ferroviária do Oeste de Viena), sugeriu que Hitler pedisse um empréstimo a família, que prontamente o atendeu. Com o dinheiro em mãos, investiu parte na compra de material que utilizou para criar pinturas, cuja a venda lhe garantiu sua subsistência.

William Shirer (2008, p. 41) afirma que as obras de Hitler não passavam de “pequenos e toscos quadros”, que basicamente eram cópias malfeitas de outras telas, nas quais se retratava pontos conhecidos de Viena, como o Palácio de Schönbrunn e a Catedral de Santo Estêvão. Tais composições circulam ainda hoje pelo mercado da arte, sendo adquiridas por preços exorbitantes, que não param de aumentar. Contudo, esses não eram os únicos trabalhos artísticos de Hitler, que chegou a desenhar cartazes de propaganda de estabelecimentos e produtos, visando obter uma renda extra. O sucesso das vendas fez com que ele pudesse se mudar para Meldemannstraße, onde conseguiu acomodações melhores no “Lar dos Homens”, um abrigo que contava com a privacidade de quartos individuais, além de uma série de facilidades e serviços que supriam as necessidades básicas de todos que ali se hospedassem. Adolf permaneceu durante alguns anos neste alojamento, dispondo inclusive de um espaço para realizar suas pinturas, que eram vendidas pela cidade por Hanisch.

Figura 10 - Adolf Hitler. “Standesamt München” (1914).



*Na imagem aparece a pintura “Standesamt München” (Registro de Munique), além da fatura original e uma anotação de Albert Bormann (1902-1989), oficial nazista, chefe do escritório *Persönliche Angelegenheiten des Führers* (Assuntos Pessoais do Führer).

Fonte: Site do jornal “El Comercio”²².

²² Disponível em: <<http://bit.ly/2qRfzkX>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

A “sociedade” não durou muito tempo, terminando em caso de polícia quando Hitler acusou Hanisch de não repassar os lucros obtidos com a venda de algumas obras. Após se separar definitivamente do ex-companheiro de negócios, Adolf deu prosseguimento à composição de suas pinturas, que comumente eram vendidas a negociantes judeus. Quando não estava trabalhando, gostava principalmente de se dedicar à leitura, que mais do que um hobby, tornou-se um meio de suprir sua deficiente formação educacional. Nesse sentido, os conhecimentos obtidos através dos livros, aliados à sua experiência com a fome e a miséria em Viena, constituíram os alicerces centrais sobre os quais construiu seu arcabouço intelectual, de que tanto se orgulhava. No mais, continuava a levar uma vida ascética, sem bebidas, drogas ou mulheres, se permitindo como único luxo as visitas a ópera. Ainda morando no “Lar dos Homens”, transformou-se em um membro respeitado da comunidade, apesar dos seus característicos rompantes de raiva, gerados sobretudo por discussões políticas, que lhe corroíam o ânimo.

Na concepção de Hitler (1925), a busca por um maior entendimento sobre política e seus desdobramentos, era um “dever natural” de qualquer pessoa, tornando-se assim um voraz leitor sobre o assunto. Ainda que não estivesse vinculado efetivamente a nenhum movimento, se mantinha inteirado dos principais partidos da época, analisando meticulosamente o modo como conduziam o jogo político. Entre esses grupos, um dos que mais lhe chamou atenção foi o Partido Nacionalista Pangermânico, que defendia em seu programa a supremacia do povo alemão, além do antissocialismo e antissemitismo racial. Fundado pelo extremista austríaco Georg Ritter von Schönerer (1842-1921), promovia um código moral rígido, que visava preservar a força e a pureza da raça germânica. A influência desses ideais sobre o jovem Hitler se notava desde sua vida em Linz, embora o mesmo apontasse diversos pontos que precisavam ser reavaliados, caso o partido quisesse obter o apoio da massa, fator considerado essencial para o êxito político, na visão de Hitler.

A admiração de Hitler por Schönerer, era tão grande quanto a que nutria por Karl Lueger (1844-1910), cofundador e líder do Partido Social Cristão. Considerado como o responsável pela modernização da capital austríaca, Lueger era um conhecido antissemita, que conseguia envolver a massa com sua brilhante oratória. Embora fosse alvo também de críticas, Adolf o tinha como um dos seus maiores mentores, chegando a utilizar algumas de suas estratégias políticas no tempo em que esteve à frente do Partido Nacional Socialista. Além disso, os dois compartilhavam a aversão ao partido dos social-democratas, não medindo esforços para combatê-lo. Cabe ressaltar, que apesar do futuro *Führer* não hesitar em

“assimilar” aspectos que considerava positivo do movimento, como o uso da propaganda para angariar as massas, classificava a social-democracia como uma doutrina pérfida, mentirosa, que era capaz de levar a humanidade à sua ruína. Debruçado sobre, supostamente, uma profunda literatura teórica e o que via nas publicações diárias da imprensa social-democrática, chegou a conclusão de que toda essa “podridão” só poderia estar atrelada aos judeus

Nesse ínterim, eu já tinha compreendido a ligação entre essa doutrina de destruição e o caráter de uma certa raça para mim até então desconhecida. Só o conhecimento dos judeus ofereceu-me a chave para a compreensão dos propósitos íntimos e, por isso, reais da social-democracia. Quem conhece este povo vê cair-se-lhe dos olhos o véu que impedia descobrir as concepções falsas sobre a finalidade e o sentido deste partido e, do nevoeiro do palavreado de sua propaganda, de dentes arreganhados, vê aparecer a caricatura do marxismo. (HITLER, 1925, p. 50).

Em “*Mein Kampf*” (1925, p. 50), Hitler alega que durante sua infância e parte da adolescência, não tinha conhecimento da existência dos judeus, só vindo a estabelecer contato com o primeiro na escola profissional. Quando jovem, a única diferença que dizia perceber entre eles e os alemães era a religião, o que afirmava não ser um motivo para persegui-los. Porém, ao se mudar para Viena, sua visão teria começado progressivamente a mudar, tornando-se claro que esses indivíduos compunham uma raça estrangeira. Com grande surpresa, notou que os mesmos estavam por toda a cidade, nos mais diferentes setores da sociedade, exercendo uma forte influência sobre a cultura. Desta forma, comparando-os a uma “praga”, Adolf defende que toda e qualquer “sordidez” que estivesse presente tanto na imprensa, quanto no mundo das artes, provavelmente se tratava da produção de um judeu. Tal situação lhe causava profunda repugnância, por acreditar que esse grupo, com a ajuda do seu “credo marxista” estava tentando “envenenar” o povo alemão, corrompê-lo. Desde então, tomou para si, que tinha como “missão divina” detê-los, não importando como.

Entrementes, Hitler decide partir para Munique, onde procuraria dar continuidade aos seus estudos artísticos. Cansado da miscelânea de raças em Viena, deixou a cidade após finalmente completar vinte quatro anos, idade legal que o permitia ter acesso a sua parte da herança deixada pelo pai. Sua chegada à cidade em 1913, marca um período considerado pelo ditador, como o mais “feliz e tranquilo” de sua vida, apesar de pouca coisa ter mudado de fato. Ocupando um modesto quarto na rua Schleißheimer Straße, continuou vendendo suas pinturas, sem ter grandes preocupações ou planos para o futuro. Paralelamente à sua indolente existência, a revolução promovida por alguns movimentos de vanguarda, já despertava vividos protestos dos que a viam como uma ameaça a toda uma tradição no mundo da arte ocidental. Como relata Bortolucce (2008, p. 39), Hitler se manteve indiferente a essas inovações artísticas e culturais,

não relegando qualquer importância a artistas modernos como Kandinsky e Marc, que também habitavam a capital bávara na época.

A permanência de Hitler em Munique foi interrompida quando as autoridades austríacas exigiram que ele retornasse imediatamente à Linz, no intuito de prestar exame para o serviço militar. Temendo levar multa ou ser preso por deserção, Adolf pediu para realizar sua avaliação em Salzburgo, cidade que se encontrava mais próxima a Munique, evitando assim gastar suas economias. A reivindicação foi prontamente atendida, tendo o mesmo sido examinado no local requisitado, em 5 de fevereiro de 1914. O parecer dos avaliadores afirmava que o jovem não possuía uma boa condição de saúde para realizar as atividades obrigatórias do serviço militar, liberando-o de tal função. Essa análise se mostraria um tanto quanto falha, quando meses depois, ao estalar da Primeira Guerra Mundial, Hitler enviaria um requerimento ao rei Ludwig III para trabalhar como voluntário em um regimento bávaro, tornando-se posteriormente um oficial premiado pela sua atuação durante o conflito. Finalmente o frustrado artista, teve a chance de provar seu valor, sem que para isso fosse necessário abrir mão de suas convicções.

Hitler teria sido designado para atuar no 16º Regimento de Reserva de Infantaria da Baviera (Regimento List), ocupando a função de mensageiro ao longo da guerra. Enviado para o *front* ocidental após um curto período de treinamento, o jovem soldado foi promovido a cabo, chegando a ganhar duas condecorações por bravura: a primeira foi a Cruz de Ferro, Segunda Classe, recebida no fim de 1914, enquanto a segunda, a Cruz de Ferro, Primeira Classe, foi concedida em 1918, por recomendação do tenente Hugo Gutmann (1880-1962), um judeu. Durante o conflito, ocupava o tempo livre lendo e pintando, chegando a vender algumas de suas obras nas trincheiras. Assim como em outras fases de sua vida, manteve uma relação distante de seus companheiros, que estranhavam seu comportamento, sempre austero. As condições precárias do campo de batalha pareciam não lhe incomodar, apresentando uma grande empolgação e orgulho por estar lutando pela sua amada pátria alemã. Nem mesmo ser ferido parecia o abater, buscando se recuperar o mais rápido possível para voltar ao trabalho.

A primeira vez que foi ferido aconteceu na Batalha do Somme em 1916, precisando ser tratado no hospital da Cruz Vermelha de Beelitz, cidade histórica próxima a Berlim. A pior parte do seu processo de recuperação, foi notar as mudanças que tinham ocorrido na Alemanha desde o início da guerra, percebendo um forte descontentamento da população em relação ao conflito. O choque desse momento só seria suplantado por um maior, quando em 1918 recebeu a notícia da derrota alemã. Coincidentemente, essa informação teria chegado enquanto se

encontrava em tratamento no hospital militar de Pasewalk (região alemã), devido a um ataque de gás mostarda. A revolta tomou conta de Hitler, que se recusava a aceitar que todos os esforços e sacrifícios realizados durante os últimos anos, não serviram para nada. Assim como muitos alemães, acreditou que tamanha desgraça só poderia ser resultado de uma torpe traição, uma “punhalada nas costas”²³, ignorando dessa forma todos os fatores que levaram a esse dramático desfecho.

Quando recebeu alta do hospital, Hitler voltou para uma Munique, que simplesmente não conseguia reconhecer mais. De acordo com Laurence Rees (2013), dez dias antes do seu retorno, o político socialista Erhard Auer (1874-1945), teria promovido uma manifestação no parque Theresienwiese, localizado no centro da capital da Baviera. Tal episódio culminou em uma revolução, que levou a deposição da Casa de Wittelsbach, dinastia que estava à frente do governo, na época. Em seu lugar, foi instaurado uma República Socialista, cuja a liderança ficou por conta de Kurt Eisner (1867-1919), um político carismático, descendente de judeus. Contrariado com toda esta situação, Hitler partiu para trabalhar em um campo de prisioneiros de guerra em Traunstein, só regressando no início de 1919. Nesse mesmo ano, seria promulgada a “*Räterepublik*” (República Soviética), logo após Eisner ser assassinado pelo jovem conde Anton Arco-Valley (1897-1945). A situação política, econômica e social do estado, que já estava extremamente caótica, piorou vertiginosamente, desencadeando um verdadeiro trauma na região. A queda do então governo aconteceu de forma violenta, servindo apenas para fins propagandísticos da extrema direita.

Com o fim da “*Räterepublik*”, Hitler foi um dos escolhidos pelo capitão Karl Mayr (1883-1945), para participar de um curso que tinha como principal objetivo promover entre seus participantes o antibolchevismo. No decorrer da formação, realizada na Universidade de Munique, Adolf destacou-se por sua veemente oratória, que se encontrava permeada por uma intensa retórica antissemita. Não tardou para que Mayr o designasse para compartilhar seus conhecimentos com outros soldados, que na época se encontravam em um acampamento localizado em Lechfeld. Tal empreitada foi um grande sucesso, angariando uma nova gama de admiradores, extasiados com sua capacidade de se expressar de forma eloquente. Por sua vez, Hitler não conseguia esconder seu entusiasmo, se dedicando com afinco ao seu trabalho de instrutor. Porém esse não era o único serviço que exercia a mando do capitão, sendo responsável

²³ A lenda da punhalada nas costas, ou “*Dolchstoßlegende*”, foi uma teoria amplamente difundida no período entre guerras, no qual se afirmava que a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial era fruto da traição de agentes internos, como os judeus alemães e partidos de esquerda.

também por averiguar as atividades de alguns grupos políticos presentes em Munique, como o Partido dos Trabalhadores Alemães²⁴.

O Partido dos Trabalhadores Alemães, foi um grupo fundado em Munique, pelo jornalista Karl Harrer (1890-1926) e Anton Drexler (1884-1942), um serralheiro. Seus líderes buscavam atrair a classe trabalhadora, por meio de um programa que apresentava entre seus principais alicerces o antissemitismo, o nacionalismo e o antibolchevismo. O primeiro contato de Hitler com o movimento ocorreu em 12 de setembro de 1919, durante uma reunião do partido na cervejaria Sterneckerbräu. Ao final do encontro, Adolf não parecia nem um pouco impressionado, visto que a organização se parecia com tantas outras que se encontravam em atividade naquele momento. Todavia, ele teria chamado a atenção de Drexler, ao se posicionar contra a fala de um outro participante do evento, defensor do separatismo da Baviera. Aprovado como membro antes mesmo de tentar ingressar no partido, só aceitou participar do mesmo sob as ordens de Karl Mayr. Um ano depois foi dispensado pelo exército, passando a se dedicar exclusivamente à sua vida política, que lhe rendeu a proeminência que tanto almejava.

3.2 O TRIUNFO DA VONTADE: A ASCENSÃO DO NAZISMO AO PODER

O fim da Primeira Guerra Mundial, engendrou uma crise sem precedentes na Alemanha, que entrou confiante da vitória no conflito. Entretanto, quando a derrota se torna iminente, o *Kaiser* Guilherme II (1859-1941) é pressionado a abdicar o trono e buscar exílio nos Países Baixos, onde permaneceu até a sua morte. Para ocupar o vácuo deixado no poder, é instaurada em 9 de novembro de 1918 a malfadada República de Weimar²⁵, cuja a trajetória será marcada por inúmeros problemas políticos, econômicos e sociais. O novo governo se tornaria o responsável pela assinatura do armistício e do Tratado de Versalhes, símbolo maior de toda a humilhação imposta aos alemães pelos Aliados. O *Diktat*²⁶, como passou a ser conhecido o tratado, foi elaborado em Paris, durante na Conferência de Paz (1919). Este controverso evento, contou com a presença de representantes dos vinte e sete países vencedores da Primeira Guerra Mundial, como o presidente americano Woodrow Wilson (1856-1924) e Georges Clemenceau (1841-1929), então Primeiro Ministro da França. Em suas reuniões, foram realizados intensos debates, principalmente sobre quais sanções as nações perdedoras deveriam sofrer, sem permitir que as mesmas participassem das negociações.

²⁴ Em alemão: *Deutsche Arbeiterpartei (DAP)*.

²⁵ O período abordado ganhou esta denominação por conta de Weimar, cidade alemã onde foi confeccionada e promulgada a nova Constituição do país, em 1919.

²⁶ Traduzido geralmente para o português como “Imposição”.

Quando foi enviado à Alemanha o texto final do tratado, uma onda de indignação atravessou o país, que foi tomado por protestos contra suas cláusulas. Com pouco tempo para decidir qual decisão tomar, o governo optou por aceitar os termos dos Aliados, assinando por fim o fatídico documento em 28 de junho de 1919, no Palácio de Versalhes. Entre as determinações do acordo, exigia-se que a Alemanha assumisse a culpa exclusiva pela deflagração da guerra, assim como deveria entregar o *Kaiser* Guilherme II e outros “criminosos de guerra” para serem devidamente julgados. Além disso, o país perdeu suas colônias ultramarinas, um décimo da sua população e 13% de seu território, incluindo a Alsácia-Lorena, Posen e o norte de Schleswig. Também teria sido imposta a necessidade de reparações financeiras e restrições severas às forças armadas, enfraquecendo o poderio militar da nação. Por fim, foi vetada a sua união com a Áustria, um dos pontos considerados mais injustos pelos alemães.

A implementação do Tratado de Versalhes provocou grande ressentimento e fúria entre o povo alemão, que não tardou a procurar meios de subvertê-la. Quando finalmente foi estabelecido no Ultimato de Londres (1921), o valor final da indenização que deveria ser paga aos Aliados, o descontentamento foi somado à incredulidade acerca da quantia estipulada. O montante exorbitante que estava sendo cobrado, nitidamente impossível de ser quitado pela Alemanha, causou um forte impacto na sua economia, que já vinha se degradando desde a guerra. Vale destacar, que a crise nessa área era reflexo de medidas tomadas enquanto ainda vigorava o Estado Imperial, que não só endividou-se, como também deu o pontapé inicial para a desvalorização do marco alemão. Desta forma, a inflação que já estava instalada no país, apresentou um crescimento considerável na época, afetando diversos setores da sociedade. Acrescenta-se a esse cenário o fato de que o setor industrial passava por tempos difíceis, já que após direcionar sua produção para atender as demandas dos anos de conflito, tinha que lidar com a diminuição dos mercados consumidores e fontes preciosas de matéria-prima agora que o país contava com menos territórios sobre o seu controle.

Apesar do quadro não ser favorável, a economia alemã começou a demonstrar uma relativa melhora, apresentando um expressivo crescimento. Contudo, poder saldar as reparações de guerra ainda era um grande impasse que o governo não conseguia resolver. Parte desse problema devia-se à coerção dos franceses, que entre os Aliados eram os que mais exerciam pressão para obter compensações do país (JUDT, 2010, p. 206). Esta conjuntura se radicaliza quando o pagamento das indenizações é suspenso, levando tropas da França e da Bélgica a ocupar, no início de 1923, o Vale do Ruhr, região rica em minério, considerada o centro industrial da Alemanha. O então chanceler da República de Weimar, Wilhelm Cuno (1922-

1923), sugeriu que se realizasse uma “resistência passiva”, sendo prontamente atendido pela população, que tem o seu ardor nacionalista reavivado. Embora cientes de que sofreriam retaliação dos invasores, alguns alemães não hesitaram em realizar desde sabotagens e guerrilhas, até boicotes financiados pelo governo.

A resistência passiva se mostrou um grande erro, provocando não só a saída de Cuno do poder, como também contribuiu com a promoção da hiperinflação na Alemanha. Devido ao colapso da economia, o país ficou imerso em uma realidade desoladora, permeada pela fome, violência e miséria. Lionel Richard (1988) afirma que a desvalorização do marco levou ao aumento dos preços, que poderiam variar significativamente em um curto espaço de tempo. Muitas famílias não dispunham do básico para viver, chegando a vender suas poucas posses para conseguir comprar produtos de primeira necessidade. Aqueles que não pertenciam a grande massa de desempregados, assim que recebiam seus salários buscavam adquirir mantimentos, que provavelmente durariam poucos dias. Também não era raro encontrar os que precisavam contar com a caridade alheia ou tivessem entrado no mundo do crime, fazendo o número de assaltos disparar. No entanto, nem todos sofreram com esse período, chegando alguns até mesmo a se beneficiarem, como era o caso de grandes industriais, que acumularam vultosas fortunas, além de construírem verdadeiros impérios.

A grave crise econômica aprofundou a instabilidade política da Alemanha, levando a maioria da sua população a acreditar que a República de Weimar não só era incapaz de resolver os problemas que se delineavam, como também era a culpada pelo estado de calamidade que havia se instaurado no país. Não tardou para que discursos radicais ganhassem força, ampliando o alcance de figuras como Hitler, que sabiam tirar proveito de toda a angústia, medo e frustrações dos seus seguidores. Por meio de uma oratória impecável, o ditador levava o público ao êxtase quando discorria sobre as principais mazelas do período, afirmando que era possível recuperar as glórias do passado, sendo necessário destruir qualquer um que se colocasse no caminho. Seu jeito simples de falar e a total convicção que demonstrava ao expor suas ideias, apesar de ser encarado como simples demagogia e encenação barata por alguns, cativou com facilidade uma massa de aflitos, ansiosos por um líder forte que os guiassem.

Após se filiar ao Partido dos Trabalhadores Alemães, Hitler progressivamente ganhou mais espaço e poder dentro da organização, tornando-se seu orador principal, além de responsável por sua propaganda. Visando angariar novos adeptos, buscou realizar comícios cada vez maiores, onde era comum ocorrer embates tanto com opositores, quanto com as autoridades da Baviera. Chegou ao ponto de mandar confeccionar em papel vermelho cartazes dos eventos promovidos pelo grupo, somente com o intuito de instigar a presença de partidários

da esquerda. Por conta das constantes confusões que ocorriam durante estes encontros, foi criada uma ala paramilitar para atuar como “proteção do salão”, sendo caracterizada posteriormente como “Seção de Ginástica e Esportes”, até assumir definitivamente o nome de *Sturmabteilung* (SA). Seus componentes, facilmente reconhecidos por sua indumentária (uniformes marrons, botas de cano alto e bonés), logo assumiram novas funções, passando a atacar judeus, além de atrapalhar reuniões dos adversários políticos. A agressividade se tornou marca registrada desta facção, que exaltava o valor do sacrifício e da disciplina (LENHARO, 1991, p. 64).

Nesses anos iniciais, Hitler tomou a iniciativa de promover um grande comício na cervejaria Hofbräuhaus, em 24 de fevereiro de 1920. Contrariando todas as expectativas, o evento conseguiu atrair grande público, entre adeptos e opositores que tiveram a oportunidade de conhecer o recém-criado programa do Partido dos Trabalhadores Alemães. Redigido por Drexler, Hitler e Gottfried Feder²⁷, o documento contava com vinte e cinco teses, que foram mantidas quando a organização mudou seu nome para “Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães”²⁸ meses depois, no dia 1º de abril. Alguns dos principais tópicos apresentados defendiam a união de todos alemães na constituição de uma “Grande Alemanha”, nacionalização dos trustes, supressão dos tratados de Versalhes e Saint-Germain²⁹, regulamentação da imprensa e o veto da cidadania alemã aos judeus, que também não poderiam ter acesso a cargos públicos. Parte destes pontos já tinham sido explorados a exaustão por Hitler em seus discursos, sendo amplamente conhecidos pelos que apoiavam o movimento *völkisch*³⁰.

Embora o evento não tenha gerado muita repercussão na imprensa, Hitler conseguiu conquistar um número crescente de admiradores, que logo engrossaram as fileiras do partido. O êxito dos comícios subsequentes, angariou peças chaves para o Nazismo, como foi o caso do estudante de economia Hermann Göring (1893-1946), famoso por sua atuação frente ao Esquadrão Richthofen na Primeira Guerra Mundial. Göring além de prover Hitler e sua organização de vultosos recursos financeiros, colocou o ditador em contato com membros

²⁷ Escritor e engenheiro civil alemão, Gottfried Feder (1883-1941) ficou conhecido por ser um dos primeiros membros do Partido dos Trabalhadores Alemães, vindo a atuar como um dos seus mentores sobre questões econômicas. Trabalhou conjuntamente com Hitler na sua escalada ao poder, mas optou por se afastar do Partido Nazista após a “Noite dos Longos Punhais”.

²⁸ Em alemão: *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP).

²⁹ Firmado em 10 de setembro de 1919, o Tratado de Saint-Germain-en-Laye foi um acordo de paz estabelecido entre os Aliados e a Áustria após a Primeira Guerra Mundial. Responsável por dar início ao processo de fragmentação do Império Austro-Húngaro, estabeleceu ainda em suas cláusulas que a Áustria deveria realizar o pagamento de reparações financeiras, além de ter seu exército limitado.

³⁰ Segundo Roderick Stackelberg (2002, p. 50), o movimento *völkisch* surgiu no final do século XIX, tendo seu nome derivado do termo alemão *Volk* (povo). Ainda que não fosse um movimento unificado, manifestava em suas diversas correntes ideias fortemente marcadas pelo nacionalismo e antisemitismo.

importantes da aristocracia, que em muito lhe favoreceram. No Partido Nazista, o ex-piloto chegou a ocupar a posição de comandante da SA, substituindo o capitão Ernst Röhm (1887-1934), outra figura de destaque na trajetória política de Hitler. Fundador do clube “Punho de Aço”, Röhm era um veterano das Brigadas Livres (*Freikorps*), considerado o principal responsável pela estruturação dos grupos de choque que deram origem a SA. A influência que possuía não só entre o Exército, como também nos grupos paramilitares e políticos da extrema direita, possibilitou arregimentar novos membros para o NSDAP, além de garantir proteção e fundos para o grupo.

Em meados de 1921, Hitler já tinha consolidado um lugar de destaque no movimento nazista, obtendo progressivamente controle sobre o mesmo. Seu aparente sucesso, contudo, não impediu que fosse alvo de críticas de alguns correligionários, descontentes com a personalidade e atitudes do irascível ditador. As animosidades atingem seu clímax quando são realizadas tentativas de unir a organização a outros grupos, provocando a ira de Hitler que temia ter sua influência obliterada. Após conseguir frustrar as primeiras negociações, o futuro *Führer* decide viajar com Dietrich Eckart³¹ para Berlim, onde pretendia obter subsídios para o “*Völkischer Beobachter*”, periódico que havia sido recentemente adquirido pelo NSDAP. Enquanto estava fora, são promovidas novas reuniões com membros do *Deutsche Werkgemeinschaft*, um partido criado por Otto Dickel (1880-1944), escritor e professor alemão. Ao saber dos encontros, Hitler retornou para Munique e tenta novamente barrar o processo de fusão, optando por renunciar ao não ter suas reivindicações atendidas.

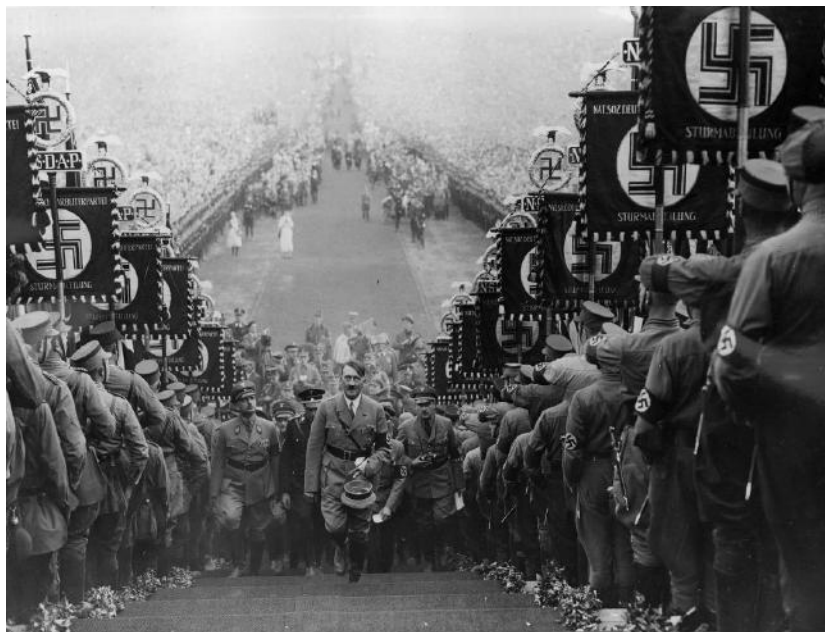
A saída de Hitler causou grande consternação entre as lideranças do Partido Nazista, que não queriam perder seu maior representante e captador de recursos. A única solução encontrada foi tentar convencê-lo a voltar ao grupo, se subordinando a todas suas exigências. A fusão não só foi impedida, como Hitler retornou triunfante ao movimento, assumindo o posto de presidente com poderes ditatoriais. Para preservar sua supremacia, foi criado o “princípio da liderança” (*Führerprinzip*), que tornaria sua autoridade absoluta e inquestionável. As mudanças, entretanto, não pararam por aí, vindo a sede da organização a ser transferida para uma cervejaria em Corneliusstrasse, onde encontraram um espaço mais amplo e com melhores instalações. Além disso, o *Führer* decidiu intensificar a propaganda do

³¹ De proveniência abastada, Dietrich Eckart (1868-1923) abandonou sua formação em medicina para se dedicar a carreira de jornalista e dramaturgo. Conhecido por ser um antisemita ferrenho, tornou-se um dos mentores de Hitler, apresentando-o a importantes patrocinadores, além de personalidades que deixariam sua marca registrada no Nazismo, como Alfred Rosenberg (1893-1946).

partido, que já realizava comícios dentro e fora da Baviera, ampliando seu quadro em Munique. As investidas contra adversários ganharam novo fôlego, levando Hitler a ficar preso por um mês em 1921, após participar do ataque a uma reunião onde discursava o escritor e político alemão, Otto Ballerstedt (1887-1934).

A identidade visual do Partido Nazista também era uma preocupação constante de Hitler, que dedicou especial atenção a cada aspecto que a constituía. Já em 1920, a organização apresentou sua bandeira, cuja a insígnia tornaria-se marca registrada do Nazismo. Nela pode-se ver sobre um fundo vermelho, uma suástica preta inserida em um círculo branco. Shirer (2008), esclarece que a “cruz em forma de gancho” trata-se de um símbolo ancestral, presente na cultura de diferentes civilizações ao longo dos séculos. Encontrada em ruínas de países como China, Egito e Grécia, foi incorporada até mesmo no vestuário dos nazistas. Pouco tempo depois, foi adotada a saudação com o braço direito estendido, além do uso de estandartes, que trazem a imagem de uma águia e o dístico “*Deutschland Erwache!*” (Desperta, Alemanha!). Estes últimos elementos tiveram como principal fonte de inspiração os fascistas italianos, que já os utilizavam amplamente em seu movimento. Entretanto, essas não eram as únicas características que estes grupos compartilhavam, tendo inclusive o *Duce* e seus seguidores servido de exemplo para a tentativa de golpe do estado perpetrado pela NSDAP em 1923.

Figura 11 - Adolf Hitler na Festa da Colheita no Bückeberg (1934).



Fonte: Hitler Archive | A Biography in Pictures³².

³² Disponível em: <<https://www.hitler-archive.com/photo.php?p=IaKWS0HK>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Em 1923, o novo chanceler Gustav Stresemann (1878-1929), no intuito de tentar controlar a crise que se instalara na Alemanha, declara o fim da revolução passiva em Ruhr, prometendo o retorno ao cumprimento das sanções do Tratado de Versalhes. A decisão gerou grande descontentamento entre os partidários da extrema direita, que a consideraram como um ato de traição. Nesse sentido, não demorou para que a ameaça de golpe ganhasse força, levando as autoridades da Baviera a reprimir as reuniões do NSDAP. Tais medidas apenas fomentam ainda mais a revolta entre os nazistas, que acreditam ter chegado a hora de tomar o poder. Para tanto, no dia oito de novembro de 1923, Hitler e seus seguidores decidem invadir um encontro promovido pelos dirigentes da Baviera na cervejaria Bürgerbräukeller, por conta do aniversário da Revolução de Novembro. O principal objetivo era que depois de rendidos, o triunvirato composto pelo comissário Gustav von Kahr (1862-1934), o coronel Hans Ritter von Seisser (1874-1973), então chefe da polícia e o general Otto von Lossow (1868-1938), comandante do *Reichswehr*³³, aceitariam apoiar a “revolução nacional”, sendo devidamente recompensados com cargos no novo governo.

O "*Putsch* da Cervejaria" acaba sendo um grande desastre, saindo totalmente de controle. Nem mesmo com a ajuda do general Erich Ludendorff (1865-1937), um célebre herói de guerra, Hitler consegue cooptar o triunvirato, que na primeira oportunidade, foge do seu cerco e denuncia o golpe. Ainda assim, as lideranças do Partido Nazista decidiram dar continuidade ao plano, optando por realizar a “Marcha sobre Berlim” tal como os fascistas na sua bem-sucedida “Marcha sobre Roma”, em 28 de outubro de 1922. No dia seguinte, 09 de novembro, Hitler e seus homens partem da Bürgerbräukeller em direção ao centro de Munique, visando alcançar o Ministério de Guerra. Próximos ao seu destino, o grupo se deparou com um destacamento da polícia, com quem após intensa discussão, veio a trocar tiros. Durante a confusão que se segue, além do número de feridos, catorze nazistas e quatro policiais são fatalmente atingidos. Por fim, Hitler e alguns companheiros de golpe são capturados e presos, enquanto Kahr aproveita para proclamar a dissolução da NSDAP.

O julgamento de Hitler e dos demais acusados pelo envolvimento no “*Putsch*”, começou em 26 de fevereiro de 1924, em Blumenburgstrasse (Munique). No banco dos réus, o *Führer* não se intimidou perante a corte, transformando o tribunal em um verdadeiro palanque político. Ao contrário do que se poderia imaginar, o ditador não só assumiu ser culpado por atentar contra a República, como também exaltou que seus atos eram em prol da pátria. O veredito final do júri foi a absolvição de Ludendorff, além do estabelecimento de penas leves

³³ Nome conferido às forças armadas alemãs nesse período.

para os outros golpistas, incluindo Hitler, que condenado a cinco anos de prisão por alta traição, cumpriu apenas nove meses. Como descrito por Evans (2010), esse período foi passado na fortaleza de Landsberg, em uma cela ampla e confortável, onde recebeu uma grande quantidade de admiradores, munidos com cartas e presentes. Para ocupar o tempo livre, quando não estava lendo, procurava se dedicar a um novo projeto: o livro *Mein Kampf*, o evangelho do Nazismo.

Publicado inicialmente em 1925 pela “*Franz-Eher-Verlag*”³⁴, *Mein Kampf* ganhou um segundo volume no ano seguinte. Mesmo que não tenha alcançado o sucesso imediato, tornou-se altamente rentável na ascensão do Nazismo, passando a ser basicamente um item obrigatório em cada lar alemão. A obra trazia um breve relato da vida de Hitler, além dos pontos principais de sua *Weltanschauung* (visão de mundo), que futuramente moldariam seu governo. A maior parte dos tópicos abordados já eram recorrentes no discurso da direita *völkisch*, como a ideia de uma constante luta racial, onde os arianos possuíam um lugar de destaque, sendo superiores em relação aos demais. Portanto, cabia a eles eliminar qualquer “praga” que corrompesse seu pleno desenvolvimento, envenenando sua cultura, tal como os judeus. Desta forma, ao exterminá-los, ainda seria possível obter novos territórios para suprir as necessidades do seu povo, o tão valioso *Lebensraum* (espaço vital), visto que o *Führer* acreditava que este grupo dominava a Rússia, durante o Estado soviético.

Os rendimentos das vendas de *Mein Kampf* garantiram uma verdadeira fortuna a Hitler, que pôde desfrutar de uma vida confortável ao sair da prisão no final de 1924. Embora estivesse em liberdade condicional, sendo até mesmo proibido de realizar discursos públicos na maior parte da Alemanha até 1927, o ditador estava ciente da projeção que ganhara com a tentativa de golpe, de forma que não tardou a reorganizar seu partido, buscando meios de reverter a proibição da sua existência. Além disso, durante sua estadia em Landsberg, percebeu que precisava adotar uma nova postura para alcançar a liderança do governo, optando por vencer seus inimigos nas urnas, sem desrespeitar assim a Constituição. Para isto, deveria conquistar o apoio definitivo da sociedade alemã, utilizando a propaganda como arma principal para alcançar seu objetivo. Nesse contexto, emerge a figura de Joseph Goebbels (1897-1945), escritor e Doutor em Filosofia, que se filia ao Partido Nazista em 1924, tornando-se o responsável por esse setor no Terceiro Reich.

Apesar das mudanças em sua estratégia política, Hitler ainda tinha que lidar com o fato do seu partido ter perdido apoio quando a crise que se abatera na Alemanha começou a

³⁴ Editora pertencente ao Partido Nazista.

arrefecer. Na visão de Roderick Stackelberg (2002), o fator que contribuiu decisivamente nesse panorama foi a solução encontrada para a ocupação de Ruhr, após o fim da resistência passiva alemã. Quando Gustav Stresemann, agora ministro das Relações Exteriores, assegurou que o país se comprometia a realizar o pagamento das indenizações estipuladas pelo Tratado de Versalhes, o governo francês foi pressionado a aceitar a renegociação da dívida alemã. A nova proposta surge em abril de 1924, após a realização em Paris da Conferência Dawes, onde sob a liderança do político e banqueiro norte-americano Charles Gates Dawes (1865-1951), reuniram-se representantes da Bélgica, Itália, Inglaterra, França e Estados Unidos. O acordo estabelecido previa não só a saída dos Aliados da região de Ruhr, como também o prolongamento do prazo para realizar o pagamento das reparações, além do fornecimento de empréstimos provindos, principalmente, dos Estados Unidos e Inglaterra.

O Plano Dawes ofereceu a Alemanha a oportunidade de recuperar a sua economia, que conseguiu voltar a crescer. Não obstante, uma série de medidas sob a orientação do “mago das finanças”, Hjalmar Schacht (1877-1970), também foram implementadas para assegurar a estabilização fiscal do país, livrando-o da hiperinflação. A esse quadro somam-se os esforços diplomáticos de Stresemann para construir uma boa relação com os Aliados, abrindo assim o caminho para a participação alemã no Pacto de Locarno³⁵, além da sua admissão na Liga das Nações em 1926. Finalmente, o período de crise parecia ter passado, apesar de todos os reveses. Enquanto o índice de desemprego havia diminuído e os salários sofreram um considerável aumento, inúmeros empréstimos foram realizados com o intuito de se investir em obras públicas. Um clima de prosperidade e modernização tomou a sociedade, cuja a vida intelectual e as artes também passaram por transformações, ganhando espaço novas correntes, como a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade):

[...] em essência o *Neue Sachlichkeit* era uma busca da realidade, por um lugar ao sol no mundo atual; era a luta pela objetividade que vinha caracterizando a vida alemã desde Goethe. Pedia realismo de cenário, narração acurada, retorno às falas naturais e, se tivesse de haver idealismo, um idealismo sóbrio. Foi um movimento em busca da simplicidade e da clareza ao qual muitos dos expressionistas podiam se juntar, não só por já estarem fatigados dos modismos antigos ou adaptados venalmente a novas modas ou tivessem experimentado uma conversão sincera; o expressionismo em si havia contido impulsos em direção à objetividade, que agora ganhavam vantagem. (GAY, 1978, p. 142).

³⁵ Elaborado na Conferência de Locarno (1925), o pacto homônimo somente foi sancionado meses depois em Londres. Firmado por países como Alemanha, Itália, Grã-Bretanha e França, esse documento ratificava a inviolabilidade das fronteiras estabelecidas no Tratado de Versalhes.

A parte de todos os ataques, a República de Weimar entrara em uma nova fase, onde temporariamente a ameaça da extrema-direita tinha perdido sua força. Todavia, essa conjuntura não demoveu Hitler de seus planos, optando por reerguer seu movimento enquanto aguardava o momento oportuno para galgar ao poder. A primeira providência tomada foi obter a permissão para recriar o Partido Nazista, que voltou às suas atividades no dia 27 de fevereiro de 1925, um dia após seu jornal, *Völkischer Beobachter*, voltar a circular. Dentro da legalidade, o próximo passo foi reestruturar a SA, além de criar a SS (*Schutzstaffel*), uma organização paramilitar comandada por Heinrich Himmler³⁶ a partir de 1929. Para angariar novos adeptos, também foram concebidas organizações para atender os mais diversos setores da sociedade, como a *Hitlerjugend* (Juventude Hitlerista), voltada para jovens de 15 a 18 anos, além da *N.S. Frauenschaften* (Liga das Mulheres Nacional-Socialistas), dedicada às mulheres que compunham o partido e até mesmo um *Kulturbund*³⁷ para intelectuais e artistas.

Segundo Richard Bessel (2014, p. 28), durante essa nova fase, o NSDAP surge como um grupo centralizado e coeso, cujo um dos seus principais alicerces era a lealdade irrestrita e incondicional ao seu líder. A organização, paulatinamente, consegue conquistar novos correligionários, atraindo para as suas fileiras as diversas entidades *völkisch* que existiam na Alemanha. Contudo, o partido ainda enfrentava dificuldades para alcançar uma quantidade de eleitores significativa, levando-se em conta que o clima de estabilidade e prosperidade garantiram um ténue apoio ao governo vigente. As condições desfavoráveis porém não intimidaram os nazistas, que investiram no aprimoramento e ampliação da sua propaganda, voltada principalmente para expor as debilidades da República de Weimar. Nesse sentido, quando o país entra em um novo debate sobre o pagamento das reparações de guerra, Hitler e seus seguidores realizam uma fervorosa campanha contra a intenção de se substituir o Plano Dawes por um novo acordo, denominado como “Plano Young”.

O Plano Young surge em Paris, no primeiro semestre de 1929, após discussão do comitê liderado pelo diplomata e industrial norte-americano Owen D. Young (1874-1962). O programa estabelecia entre as suas determinações a desocupação francesa de três zonas da Renânia, além da redução da dívida alemã, que deveria ser quitada até 1988. Ignorando os protestos da direita nacionalista, o governo alemão decide assinar o acordo, que começaria a vigorar em maio do ano seguinte. Entretanto, em outubro de 1929 ocorre o *crack* da Bolsa de

³⁶ Heinrich Luitpold Himmler (1900-1945) ganhou prestígio e poder ao assumir o comando da SS, tornando-se um dos líderes mais influente do Partido Nazista. Um notório antissemita, foi um agente ativo na implementação e coordenação do Holocausto.

³⁷ Associação cultural.

Valores de Nova York, desencadeando uma crise sem precedentes pelo mundo. A “Grande Depressão” acaba afetando profundamente a Alemanha, cuja a recuperação econômica somente foi possível graças aos investimentos estrangeiros, principalmente o norte-americano. Todo o crédito que viabilizaria o Plano Young foi cancelado, o pagamento de antigos empréstimos foram cobrados e a queda do comércio mundial levou a diminuição das exportações alemãs, provocando assim a falta de recursos necessários para importar alimentos e matérias-primas. A República caía mais uma vez em desgraça, trazendo novamente à tona antigos problemas que já haviam sido superados.

Terminou a trégua de prosperidade. Pouco a pouco, certas cenas de 1923 voltam a ser familiares. Não a loucura dos preços mudando de forma vertiginosa, nem a ruína ou a miséria de milhões de alemães pela desvalorização do marco, mas o desemprego, as filas diante dos escritórios de fornecimento de abono e as sopas populares. Em Berlim, 4.000 pessoas dormem regularmente nos abrigos noturnos. Os assaltos se multiplicam. A criminalidade aumenta. A prostituição também, masculina ou feminina. Pela manhã, alguns milhares de jovens sem trabalho esperam em vão nos escritórios de colocação de pessoal. E à noite, nas ruas, ficam à espera de clientes. (RICHARD, 1988, p.112).

O colapso da economia suscitou um grande descontentamento entre a população, que perdeu as últimas esperanças na República. A dramática crise porém foi benéfica ao movimento nazista, impulsionando o crescimento do seu número de adeptos. Tal fato se comprova com o êxito do partido nas eleições de 1930, quando passam de 12 para 107 cadeiras no *Reichstag*³⁸. Este retumbante sucesso foi o reflexo da intensa campanha realizada por Hitler e seu séquito, que não mediram esforços para promover o grupo como o único capaz de salvar o país de todas as desgraças e miséria. A Alemanha seria livre do Tratado de Versalhes, além de voltar a ser uma nação grandiosa e próspera, unida em uma grande *Volksgemeinschaft*³⁹. A promoção desta série de mensagens ficou a cargo de Goebbels, que investiu fortemente na propaganda, aperfeiçoando a mensagem que passava para cada tipo de eleitor, por meio não só de comícios e paradas, mas também filmes, canções, pôsteres e folhetos.

O crescimento do NSDAP foi acompanhado de uma brutal espiral de violência, que encontrou terreno fértil em uma Alemanha marcada pelo agravamento da crise econômica. Ao mesmo tempo que a miséria se disseminava e o desemprego chegava a números alarmantes, a imprensa nazista hostilizava os “criminosos de Novembro”, lojas de judeus eram

³⁸ Sede do Parlamento alemão.

³⁹ Segundo Bessel (2014, p. 40), o plano nazista de criar uma comunidade racial igualitária (*Volksgemeinschaft*), possuiu como base o “espírito do front”, uma ideia amplamente difundida sobre a união de todos os alemães durante a Primeira Guerra Mundial, visando o sucesso da causa nacional.

atacadas e confrontos entre membros da SA e jovens comunistas nas ruas se tornavam corriqueiros. No *Reichstag* os embates não eram menos caóticos, levando o então presidente Paul von Hindenburg (1847-1934) a assinar uma série de decretos de emergência em 1931, visando assim não depender do Parlamento para governar. Para tentar conter o clima de instabilidade e tensão, Hitler é sondado para estabelecer um acordo de sustentação do governo que prontamente é rejeitado. O ditador visava conquistar o cargo de chanceler, tornando-se cada vez mais confiante de que alcançaria seus objetivos, à medida que ganhava o apoio e financiamento de grupos importantes da sociedade, como os grandes capitães da indústria e o Exército.

Nas eleições de 1932, Hitler decidiu concorrer à presidência, embora as condições não estivessem a seu favor. Seu principal adversário era Hindenburg, um aclamado herói nacional que após sete anos de mandato, buscava a reeleição. A campanha nazista foi ainda mais intensa e frenética, inovando ao realizar o transporte do seu líder por meio de aeronaves, que eram adornadas com o slogan “o *Führer* sobre a Alemanha”. O resultado dessa empreitada não garantiu a vitória de Hitler, mas favoreceu a sua popularidade, propiciando assim o surgimento de novos seguidores. Este episódio acabou por alavancar também o triunfo do NSDAP nas eleições gerais do mesmo ano, levando o grupo a conquistar 230 cadeiras no *Reichstag*, tornando-se desta forma o maior partido no Parlamento. Contudo, o surpreendente desempenho dos nazistas, não convenceu Hindenburg de que o *Führer* era a melhor opção para estar à frente da chancelaria, apesar da crescente pressão que sofria para promover o ditador ao cargo.

De acordo com Peter Gay (1978), os conselheiros de Hindenburg finalmente conseguiram convencê-lo a nomear Hitler como chanceler em 1930, sob a assertiva de que os conservadores presentes em seu gabinete seriam capazes de controlar o *Führer*. Somente, então, o presidente demite do cargo o general Kurt von Schleicher (1882-1934), vindo a realizar a cerimônia de posse do novo primeiro-ministro no dia 30 de janeiro. Para celebrar este tão esperado evento, Goebbels reuniu membros da SS, Capacetes de Aço e camisas-pardas para compor um grande desfile pelo centro de Berlim, ao som de refrãos do hino nacional e da canção de Horst Wessel⁴⁰. Munidos com tochas, cruces gamadas e bandeiras brancas, pretas e vermelhas, os nazistas promoveram um verdadeiro espetáculo, assistido por inúmeros espectadores. Enquanto isso, Hermann Göring e Goebbels utilizavam as instalações da rádio

⁴⁰ Hino do Partido Nacional Socialista (NSDAP).

estatal para exaltar a grandiosidade do momento, anunciando a inauguração de novos tempos. O terceiro Reich tinha começado.

3.3 “ENTARTETE KUNST”: O EXPURGO CULTURAL DO III REICH

Um mês após a posse de Hitler ocorre um misterioso incêndio no *Reichstag* que nunca foi de fato plenamente esclarecido. Sob o pretexto do episódio ser o resultado de uma insurreição comunista, o governo implementa o “Decreto para a Proteção do Povo e do Estado”, onde além de colocar a Alemanha em estado de emergência, promove um grave ataque às liberdades civis no país. Conforme Evans (2010), várias seções da Constituição de Weimar são suspensas, estabelecendo desta forma o fim não só da liberdade de expressão e de imprensa, como também do direito de reunião e associação. A população também teria sua privacidade violada, podendo ter suas comunicações monitoradas e residências vistoriadas. A polícia ainda recebe a permissão para realizar prisões preventivas, sem o uso do mandato judicial, abrindo assim o caminho para inúmeras detenções de comunistas, social-democratas e sindicalistas. No entanto, os adversários políticos não foram os únicos que sofreram com a violência e repressão perpetrada pelos nazistas, tornando-se alvos os indivíduos e grupos que já sofriam com a aversão e preconceitos da sociedade alemã.

A coerção empregada pelos nazistas tornou-se cada vez mais forte à medida que consolidavam seu poder, transformando a Alemanha em uma ditadura. O principal anseio de Hitler e seus seguidores era conceber uma comunidade nacional idílica, livre de todos agentes que pudessem corromper a restauração alemã. Para isto, ainda nos primeiros meses de 1933, é iniciado o processo de sincronização (*Gleichschaltung*), no qual o grupo buscou obter o controle sobre todas as organizações do país, visando assim adequar a sociedade aos seus projetos políticos-ideológicos. A iniciativa se traduz em uma verdadeira “caça às bruxas”, onde os elementos que não atendiam aos requisitos do NSDAP foram sumariamente reprimidos pelo novo regime. Nesse cenário, o expurgo do mundo da cultura ganha especial atenção, graças a sua capacidade de influenciar e moldar as crenças e valores dos indivíduos. Em pouco tempo, cada aspecto que concerne a esse campo necessita seguir as orientações promovidas pelo Estado, sofrendo com as inúmeras restrições estabelecidas pelo governo.

Para garantir o domínio sobre o campo cultural, o novo regime implementa em março de 1933 o “Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda”, sob o comando de Joseph Goebbels. O departamento foi dividido em diferentes setores, que tornaram-se responsáveis por coordenar desde as atividades da imprensa até os principais campos

artísticos. O objetivo era disseminar a ideologia nazista na sociedade, ao passo que buscava-se eliminar toda e qualquer influência contrária a “verdadeira natureza alemã”, como as produções de judeus e esquerdistas. O caráter legal desse expurgo é conferido inicialmente em 7 de abril de 1933, pela “Lei de Restauração do Serviço Público Profissional”, tendo-se em vista que ela levou a exoneração dos “não-arianos” e adeptos de correntes políticas contrárias ao governo, contratados pelo Estado para atuar em organizações culturais, como casas de óperas, teatros, galerias de artes e museus. Algumas concessões foram feitas a pedido de Hindenburg, vindo a serem revogadas após a morte do presidente, em agosto de 1934.

Embora a “Lei de Restauração do Serviço Público Profissional” tenha provocado o afastamento de muitos indivíduos indesejáveis do mundo das artes e da cultura, não foi o suficiente para satisfazer as ambições dos nazistas, que almejavam extirpar qualquer resquício de sua produção degenerada. Um dos maiores símbolos desse projeto foi a promoção de queimas de livros pelas cidades da Alemanha, no intuito de se combater o “espírito não-germânico”. A mais notável dessas manifestações ocorreu em 10 de maio de 1933, quando membros da Associação Nacional dos Estudantes realizaram na praça Opernplatz, em Berlim, uma grande cerimônia que contou com a presença não só dos bombeiros e da polícia, mas também do ministro Joseph Goebbels. Ao som de bandas de música, jovens munidos de archotes desfilavam até uma grande fogueira, onde ardiam em meio às chamas obras de autores renomados, como Sigmund Freud, Albert Einstein, Franz Werfel, Karl Marx, Bertolt Brecht, Heinrich e Thomas Mann.

Figura 12 - A queima de livros "não-alemães" na Opernplatz, em Berlim (1933).



Fonte: Site do “United States Holocaust Memorial Museum”⁴¹.

O pernicioso espetáculo se estendeu por mais de trinta cidades universitárias, onde centenas de milhares de livros foram consumidos pelo fogo. Parte expressiva deste acervo era composta por produções de autores judeus, porém qualquer material que ferisse os preceitos nazistas também foi incinerado. Segundo Brasil (2016), este processo de purificação acabou ultrapassando os limites das bibliotecas públicas e universitárias, que receberam do governo verdadeiras “listas negras” dos exemplares que deveriam ser expurgados. Além disso, o Ministério de Goebbels providenciou que editoras e livrarias retirassem os volumes proibidos de circulação, purificando assim suas coleções. Aos escritores não sobravam muitas opções que não fossem adequar seus trabalhos às ideologias do regime ou findar suas atividades, podendo também recorrer ao exílio. A forte repressão afetou até mesmo os cidadãos comuns, que temendo sofrer qualquer tipo de represália, buscaram se desfazer das obras proscritas que possuíam em suas casas.

Em 22 de setembro de 1933, o governo estabelece mais um passo no processo de sincronização cultural, ao inaugurar a “Câmara de Cultura do Reich”⁴², sob a tutela do “Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda”. De acordo com Richard

⁴¹ Disponível em: <<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa4530>>. Acesso em: 14 set. 2019.

⁴² Em alemão: *Reichskulturkammer*.

Overy (2009), o órgão era composto pelas subcâmaras de música, rádio, imprensa, cinema, teatro, literatura e artes visuais, sendo esta última subdividida em: publicação, vendas e leilões; pintura, escultura e artes gráficas; administração; ilustração e projeto comerciais; arquitetura, paisagismo e *design* de interior; promoção de arte, associações artísticas e artesanais; imprensa e propaganda. Os indivíduos interessados em exercer essas atividades precisavam ser associados às suas respectivas câmaras, que determinavam os parâmetros pelos quais deveriam orientar suas produções. Não satisfeito, o novo regime ainda promulgou uma série de leis⁴³, tendo em vista ratificar o controle absoluto sobre a concepção e difusão de todas as obras artísticas e literárias no país.

Um das leis mais significativas desse período foi a “Lei de Imprensa do Reich”, promulgada em 4 de outubro de 1933, com a finalidade de normatizar as atividades deste setor. Entre as suas principais determinações, se encontrava a diretriz de que somente poderiam atuar como jornalistas no Reich, os cidadãos alemães que comprovassem não ser descendentes ou casados com judeus. As informações transmitidas aos leitores também deveriam ser “depuradas”, excluindo todo material que pudesse corromper ou enfraquecer o espírito alemão. Em virtude disso, editores e correspondentes da imprensa recebiam do governo instruções diárias sobre quais conteúdos poderiam ou não ser publicados. Desta forma, os jornais que não se submeteram aos ditames do governo, foram fechados ou decidiram encerrar suas atividades por conta própria, favorecendo assim, economicamente, os nazistas, em especial Max Amann (1891-1957), diretor da *Franz-Eher-Verlag* e presidente da Câmara da Imprensa, que conseguiu estabelecer um verdadeiro império editorial.

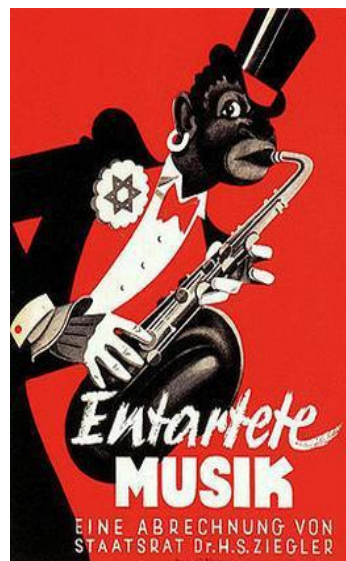
A Rádio também passou por significativas mudanças durante a administração nazista, que a considerava como uma valiosa arma de propaganda. Por ser monopólio do Estado, a Cadeia de Radiodifusão foi facilmente cooptada durante a ascensão do novo regime, tornando-se alvo de um minucioso expurgo em seu quadro de funcionários. A programação nacional ficou a cargo de Eugen Hadamovsky (1904-1945), que buscou equilibrar informações relativas aos principais acontecimentos da política nacional com entretenimento, concedendo assim um tempo privilegiado à música. Devido à essa atitude, obras de compositores clássicos e românticos, como Bach, Beethoven e o favorito de Hitler, Wagner, eram transmitidas cotidianamente a população, sendo fortemente patrocinadas pelo Estado, em busca da verdadeira “arte alemã”.

⁴³ A título de exemplo, cita-se a “Lei de Líderes Literários”, promulgada em 4 de outubro de 1933 e a “Lei do Teatro Unificado”, de 15 de maio de 1934.

O Estado negava quaisquer inovações técnico-estéticas, alegando que o povo estava fugindo desses tipos de manifestações artísticas incompatíveis com a tradição cultural da Alemanha. Para Goebbels, a arte musical deveria estabelecer relações com o povo e com o conteúdo da própria vida pública. O Estado Totalitário procurava justificar a sua “revolução democrática” mantendo e lutando pela preservação do patrimônio cultural, e visando, assim perpetuar o seu ideário nacional-socialista. A música aflorava como uma imagem em movimento, simbolizando a “ama viva” da Nação e as “raízes” espirituais do povo. [...] (CONTIER, 1988, p. 114).

A política cultural empreendida pelos nazistas conferiu grandes investimentos no campo da música, provendo a Alemanha de inúmeros corais, conservatórios e orquestras sinfônicas pelo país. Em paralelo, foram relegadas ao ostracismo todas as produções concebidas por judeus e experimentações vanguardistas, como as obras dos compositores expressionistas Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), membros da Segunda Escola de Viena. Além disso, foram banidos das rádios e dos salões ritmos estrangeiros como tango, *charleston*, *swing* e, principalmente, *jazz*, considerado não só provocante e imoral, mas também racialmente degenerado, por conta da sua origem nas comunidades afro-americanas. Entretanto, devido a popularidade da “música de negro”, era permitido a reprodução de versões que apresentavam algumas mudanças rítmicas, sendo o saxofone substituído por violoncelos e violinos. Esse cenário adverso inspirou a produção da mostra *Entartete Musik* (Música degenerada), que foi aberta ao público em maio de 1938, na cidade de Düsseldorf.

Figura 13 - Cartaz da exposição *Entartete Musik* (1938)



Fonte: Site “Music and the Holocaust”⁴⁴.

⁴⁴ Disponível em: <<http://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/entartete-musik/>>. Acesso em: 22 set. 2019.

A repressão à sétima arte não foi menos intensa, tornando-se vital para o desenvolvimento de uma cultura de massa aprovada pelo governo. Os cineastas e roteiristas precisavam conceber obras democráticas, que fossem facilmente assimiladas por todos, além de entreter e transmitir a ideologia nazista ao povo alemão. As temáticas foram ressignificadas e personagens ganharam uma nova roupagem, que muitas vezes refletia os preconceitos e arquétipos da sociedade alemã, marcada nesse momento por um forte puritanismo. Os filmes considerados inaceitáveis eram apreendidos e alguns, inclusive, destruídos antes de chegarem ao conhecimento do público, ao passo que os aprovados só poderiam ser reproduzidos caso houvesse presente um membro do conselho da censura, no local da exibição. Até mesmo o debate público sobre as produções foi vetado a partir de 1936, tornando a crítica artística apenas restrita a um grupo consoante com o Estado.

Um dos filmes mais emblemáticos desse período, “*Triumph des Willens*” (1935), compreende uma clara propaganda política do Nazismo, apresentado como a solução dos problemas da Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial e Hitler, seu salvador. Produzido e dirigido pela cineasta alemã Leni Riefenstahl (1902-2003), o longa-metragem retrata o 6º Congresso do Partido Nazista, trazendo em seu elenco membros do alto escalão do governo, como Joseph Goebbels e Heinrich Himmler, além do próprio *Führer*, figura central da produção. Ao som de uma combinação de música clássica, hinos e canções folclóricas, as cenas são preenchidas por uma profusão de bandeiras, estandartes e soldados marchando sincronicamente, reforçando a simbologia de organização, disciplina e unidade do povo alemão. Os discursos proferidos são extremamente teatrais, realizados com o intuito de instigar os sentimentos mais profundos do telespectador, que se depara com uma gama diversificada de simbolismo por trás de cada imagem, gesto ou fala da obra.

A estética de “*Triumph des Willens*”, além do domínio e inovação das técnicas utilizadas na concepção do longa-metragem, conferiram notoriedade a Riefenstahl, que entrou para história do cinema por esse trabalho. Contudo, após o fim da Segunda Guerra Mundial, a conexão com o Nazismo tornou-se prejudicial para a cineasta, assim como para outros artistas patrocinados pelo Estado, cujas obras foram estigmatizadas pela opinião pública mundial. Entre os mais famosos destaca-se Arno Breker (1900-1991), que junto a Josef Thorak (1889-1952), ganhou prestígio como escultor oficial do Terceiro Reich. Conhecido por criações monumentais, compostas por figuras imponentes em estilo neoclássico, Breker não só teve parte da sua produção destruída pelos Aliados, como também foi a julgamento por ser filiado ao NSDAP. Apesar de continuar a receber encomendas até o fim da vida e ser homenageado

posteriormente com a fundação do “Museu Arno Breker” em Nörvenich (Alemanha), em 1985, o artista não conseguiu se desvincular da imagem de terror perpetuada pelo regime totalitário.

De modo paralelo, muitos artistas que foram sumariamente perseguidos e marginalizados pelos nazistas, tornaram-se ícones no mundo da arte. Um dos maiores exemplos desse fenômeno é expresso pelo reconhecimento conferido aos pintores das vanguardas rejeitadas pelo Terceiro Reich, como o Cubismo e o Surrealismo. Por acreditar que eles não representavam a verdadeira cultura alemã, promovendo composições incompreensíveis e degeneradas⁴⁵, o *Führer* não se contentou em dispensá-los das instituições públicas, como também instituiu que seus trabalhos fossem retirados dos principais museus e galerias da Alemanha, chegando a destruir parte desse acervo. Até mesmo os *marchands* que se arriscavam a vender e comprar suas produções sofreram retaliações, sendo monitorados constantemente pela Gestapo. Aos que não recorreram ao exílio, a repressão e censura se tornou um lugar comum, atingindo o seu ápice com a mostra “Arte Degenerada”, realizada a partir de 1937, em oposição à “Grande Exposição de Arte Alemã”.

A “Grande Exposição de Arte Alemã”⁴⁶ foi uma iniciativa do governo nazista, que tinha como objetivo promover a arte oficial do Terceiro Reich. Inaugurada no dia 18 de julho de 1937, “Dia da Arte Alemã”, a mostra foi sediada na “*Haus der Deutschen Kunst*”⁴⁷, construção neoclássica situada em Munique, cuja a pedra fundamental foi assentada por Hitler em 15 de outubro de 1933. Segundo Nicholas (1996), os trabalhos exibidos provinham de um concurso aberto, onde foram selecionadas novecentas entre 15 mil produções enviadas para avaliação de um júri liderado por Adolf Ziegler (1892-1959), pintor e político alemão, presidente da Câmara de Artes Plásticas. Porém, o principal jurado ainda era Hitler, que examinou pessoalmente o acervo, chegando a destruir composições que acreditava ser “obras inacabadas”. A abertura do novo museu foi precedida por discursos das lideranças do governo, além de um grandioso desfile que atraiu uma multidão de espectadores. Os visitantes tiveram a oportunidade de apreciar desde esculturas e pinturas que retratavam homens em poses heroicas e nus femininos, até quadros com paisagens campestres e imponentes retratos de membros do NSDAP.

⁴⁵ O conceito de “arte degenerada” se baseia na obra “*Entartung*” (Degeneração), cuja a autoria é atribuída ao médico e jornalista judeu Max Nordau (1849-1923). Publicado em 1893, o livro inspirou Alfred Rosenberg na concepção de seu famoso “O mito do século XX” (1930), onde o ideólogo do Partido Nazista proclama os feitos da raça nórdica ariana no campo da arte, em oposição às mazelas das vanguardas artísticas.

⁴⁶ Em alemão: *Große Deutsche Kunstausstellung*.

⁴⁷ Em português: Casa de Arte Alemã.

Figura 14 - Segunda “Grande Exposição de Arte Alemã” (1938).



Fonte: banco de dados “GDK Research”⁴⁸.

No dia seguinte, em 19 de julho de 1937, foi aberta ao público a “*Entartete Kunst*”, uma mostra composta por 650 quadros “degenerados”, selecionados entre inúmeros trabalhos artísticos confiscados de importantes museus, além de galerias e outros acervos públicos do país. Dentre os 113 artistas expostos se encontravam grandes nomes da Arte Moderna, como Otto Dix (1891-1969), Lasar Segall (1891-1957), El Lissitzky (1890-1941), Oskar Kokoschka (1886-1980) e Julio Levin (1901-1943). Realizada em uma galeria decadente de Munique, esta exposição foi considerada um sucesso de público, atraindo em apenas quatro meses, aproximadamente, mais de 2 milhões de visitantes. As filas de pessoas que se amontoavam para ter acesso às suas salas, tornaram-se rotineiras, levando Goebbels a mandar fechar suas portas, irritado com tamanho êxito. No entanto, a exibição ganhou espaço em novos pontos da Alemanha e da Áustria nos anos seguintes, atraindo uma multidão por onde passava.

A exibição de arte degenerada não era algo novo, visto que o governo nazista já tinha promovido em 1933 a mostra “Arte do Governo de 1913-1933”, com o intuito de vincular a suposta decadência cultural do país a República de Weimar. Na exposição de 1937, Ziegler buscou instruir o público quanto ao caráter patológico dos trabalhos que se contrapunham às

⁴⁸ Disponível em: <bit.ly/33phsTp>. Acesso em: 27 set. 2019.

diretrizes nacionalistas, chegando a colocar imagens e pinturas de pacientes psiquiátricos ao lado de composições famosas, organizadas de maneira desordenada ao longo da galeria. Conforme descrito por Overy (2009), foram ainda acrescentados títulos ofensivos a cada seção de quadros, nos quais também era possível ver etiquetas vermelhas com os dizeres “Pago com os impostos do povo alemão trabalhador”, junto a valores exorbitantes atribuídos ao pior período da inflação no país. Quando a “*Entartete Kunst*” finalmente foi encerrada, uma nova série de expurgos foi realizada, resultando em 16 mil obras apreendidas das coleções públicas, fora o acervo de famílias judias que foi apropriado pelo Estado.

Figura 15 – Exposição *Entartete Kunst* (1937).



Fonte: Site do MoMA⁴⁹

Embora Hitler condenasse a Arte Moderna por ir de encontro com as normas e tradições estabelecidas pela Academia, soube reconhecer o potencial econômico que poderia obter com as suas composições. Deste modo, isento de pagar qualquer tipo de indenização pelas coleções confiscadas, graças a lei de apreensão de produtos da “arte degenerada” promulgada em 1938, o governo nazista buscou selecionar os itens mais valiosos, com o intuito de vendê-los ou trocá-los por outras peças. De acordo com Nicholas (1996), um dos resultados desse

⁴⁹ Disponível em: <<https://mo.ma/37RZrQR>>. Acesso em: 08 out. 2019.

empreendimento foi a promoção de um memorável leilão público no Grand Hotel National em Lucerna, Suíça, no dia 30 de junho de 1939. Ao todo, 126 pinturas e esculturas foram ofertadas para eventuais compradores, que tiveram a oportunidade de adquirir trabalhos de artistas consagrados, como Van Gogh, Kokoschka, Nolde e Groz. Nesse meio tempo, as obras-primas vistas como sem utilidade para os cofres públicos foram sumariamente destruídas, chegando algumas a serem incineradas na sede do Corpo de Bombeiros em Berlim, no mesmo ano.

4 “E ISSO É ARTE?”: KANDINSKY E PICASSO SOB A MIRA NAZISTA

No decorrer da ascensão do Partido Nazista, alguns movimentos de vanguarda se viram em meio a um crescente número de ataques, que passaram a classificar sua produção como “degenerada”. A repressão que se instaura com Hitler no poder, condena todos que não se adequaram aos parâmetros artísticos estabelecidos pelo governo, no intuito de reconstruir e embelezar o mundo. Entre os mesmos, se encontram Kandinsky e Picasso, dois mestres do modernismo, conhecidos pelo teor revolucionário de suas obras. Enquanto o primeiro é tido como um grande teórico da arte, “pai do abstracionismo”, o segundo se tornou uma das figuras mais emblemáticas do século XX, cujo o espólio valioso, ainda é altamente disputado. Cada qual a sua maneira, essas figuras notáveis, enfrentam seus detratores, sem deixar de investir no caráter emancipador de seus respectivos trabalhos.

4.1 WASSILY KANDINSKY

O contato de Wassily Kandinsky com a arte aconteceu ainda muito cedo, na infância. A paixão foi imediata, tornando-se o sonho de se tornar pintor, uma de suas maiores ambições. No entanto, somente na fase adulta, quando já começava a construir uma carreira de sucesso em Economia, decidiu se dedicar integralmente a esta atividade. Aos trinta anos de idade, abandonou sua vida em Moscou para morar em Munique, onde buscou aprender tudo o que pudesse com grandes mestres da pintura. O empreendimento foi um sucesso, de forma que o russo se tornou não só um estudioso da área, como também um artista prestigiado, reconhecido por ser um dos pioneiros no Movimento Abstracionista. A fama, porém, não foi o suficiente para livrá-lo da perseguição por parte dos nazistas, que criticavam suas obras transgressoras, além de condenarem sua atuação junto ao Estado Soviético e a inovadora escola *Bauhaus*. Tamanha problemática não impediu que o mesmo desse prosseguimento ao seu trabalho, lutando pelo acreditava até o fim.

4.1.1 Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto

Wassily Kandinsky (em russo: *Василий Кандинский*), nasceu em Moscou em 4 de dezembro de 1866 (segundo o calendário juliano, então em vigor na Rússia), em uma família abastada. Sua mãe, Lydia Ivanovna Tikheïeva (1840-1901), pertencia a classe alta de Moscou, enquanto o pai Vasily Silvestrovich Kandinsky (1832-1926), nascido em Kyakhta perto da fronteira Mongólia-Rússia, era um próspero comerciante de chá. Logo após a família se mudar para Odessa em 1871, seus pais acabaram se divorciando, vindo Kandinsky a ficar sob a tutela de seu pai, tornando-se responsável por sua educação uma irmã mais velha de sua mãe.

Segundo Julia Benito (2011, p. 29), desde jovem Kandinsky é iniciado no mundo das artes, aprendendo a tocar piano e violoncelo, além de ter suas primeiras aulas de desenho. Depois de concluir o secundário na Odessa High School, mudou-se para Moscou, onde estuda Economia e Direito Romano e Russo no ensino superior. Durante sua especialização em economia nacional, a universidade o convoca para fazer parte de uma expedição etnográfica em Vologda, região localizada ao norte da parte europeia da Rússia. Na viagem, Wassily entra em contato com os *zyryanos*, integrantes do povo Kómi (população indígena do grupo fino-úgrico), que o encanta não só com suas crenças e rituais, como também pela profusão de cores presentes desde o vestuário até a ornamentação das casas - os *isbás* - desta população.

Esta experiência marca profundamente Kandinsky, que além de escrever diversos artigos acadêmicos sobre esse grupo, toma-os como inspiração no alvorecer do seu trabalho artístico. De acordo com a historiadora de arte Evgenia Petrova (2014, p. 8), o interesse pela vida e cultura dos povos que constituíam a Rússia não era um fato particularmente inédito no fim do século XIX, assim como a atração que o Norte e a Sibéria, providos com minérios em abundância, despertavam em diversos setores da sociedade russa. Além de inúmeros pesquisadores que se aventuraram nessas regiões, muitos artistas se propuseram a fazer o mesmo, deixando como legado obras que refletem suas impressões sobre estes territórios e seus habitantes.

A arte popular e o estilo de vida dos Komis são fortemente influenciados pelo xamanismo, que é alvo constante do interesse de Kandinsky. Conforme Marcus Mota (2017), o artista aprofunda suas leituras sobre o tema, chegando a se afeiçoar por “*Kalevala*”, epopeia compilada e editada pelo linguista e etnógrafo finlandês Elias Lönnrot (1802-1884). Considerada peça inaugural da cultura finlandesa, “*Kalevala*” é baseada nas canções épicas que permaneceram vivas na tradição oral dos povos presentes na Finlândia e na Carélia. Permeada por heróis míticos, a narrativa possui inúmeras referências à magia, que remetem às

práticas xamânicas realizadas nas regiões de onde se originaram as histórias que compõem a obra.

A experiência xamânica presente no poema e na cultura dos Komis são exploradas por Kandinsky, que adota o conceito de “*ort*” (alma; espírito que está presente desde o nascimento de todas as pessoas) proveniente da mitologia destes últimos, para embasar sua concepção de que a alma e o mundo espiritual devem ser mais valorizados do que a materialidade, inclusive, na concepção de uma obra de arte. Esta importância relegada ao plano espiritual era um tema recorrente entre os intelectuais russos da época, e mesmo Kandinsky, que nunca abandonou o cristianismo ortodoxo, se mostrou aberto a “espiritualidade de cariz esotérica, sobretudo a teosofia de Helena Blavatsky e a antroposofia de Rudolf Steiner.” (PENEDA, 2016, p. 1).

A teosofia trata-se de um sistema doutrinário que sintetiza filosofia, religião e ciência, abordando elementos presentes em diversas religiões e culturas, desde a origem da Humanidade. Entre os pontos abordados pelos seus seguidores, perdura a ideia de que tudo que existe possui uma fonte espiritual, além de que todos os reinos e dimensões da vida podem passar por um processo de aperfeiçoamento. A Antroposofia surge após seu criador, Rudolf Steiner (1861-1925), romper com a Sociedade Teosófica e propor uma “ciência espiritual”, que promove a busca pelo conhecimento interior ligada ao desenvolvimento ético. De acordo com João Peneda (2016, p. 4), uma das teorias defendidas por Steiner era de que todos os seres, incluindo cores e formas geométricas, possuíam uma “vida interior”, sendo necessário ao homem se desprender das impressões do mundo exterior para conseguir alcançá-las.

Kandinsky a partir dos ensinamentos dessas doutrinas irá utilizar conceitos como “alma” e “mundo interior” para embasar suas futuras teorias sobre arte. Outra grande influência em seus estudos, ocorre em 1895, ao visitar uma exposição de impressionistas franceses, que almejavam romper com os antigos cânones da pintura privilegiados até então. Em particular, o quadro “*Montes de Feno*” pintado por Claude Monet (1840-1926), choca-o pela força das cores, que ganham destaque em relação à forma. A percepção de que a pintura não se limitava mais a imitar a natureza, abre um mundo de novas possibilidades para Kandinsky, que posteriormente desenvolveu pesquisas a partir da relação da paleta de cores utilizada pelos impressionistas.

4.1.2 Arte e Teoria: a vida em Munique

Kandinsky após concluir seus estudos e se casar com sua prima Anna Tchimiákina (c.1860-c.1900), recebe uma proposta irrecusável: trabalhar como professor de jurisprudência

na universidade de Dorpat, localizada na Estónia. Contrariando todas as expectativas, recusa a oferta e decide abandonar Moscou para estudar pintura em Munique, que se equiparava, na época, com Paris em termos de efervescência artística. Em Munique, entra na academia particular de Anton Ažbe (1862-1905), pintor realista esloveno, onde estuda por dois anos. Posteriormente, passa a frequentar a Academia de Belas Artes na classe de Franz von Stuck (1863-1928), um renomado artista simbolista alemão, conhecido principalmente por suas pinturas e esculturas.

Segundo Gomes (2003, p. 88), Ažbe e Stuck, ainda que fossem extremamente ancorados nas tradicionais regras de composição, ofereceram as ferramentas necessárias para Kandinsky aprimorar sua técnica e formular sua própria expressão artística. Nesse ínterim, trabalhando como correspondente para “*Apollon*”, uma revista voltada para a publicação de textos de autores simbolistas, conhece uma gama de artistas e personalidades, que juntam-se a ele para conceber uma sociedade artística nomeada como “*Phalanx*”. Além da realização de exposições que promoviam diferentes tipos de artes, a associação criou uma escola de pintura, onde as aulas eram ministradas pelos seus sócios.

As exposições não alcançam o sucesso almejado, o que desestimula Kandinsky, que assumiu a presidência do grupo em 1901. O artista então opta por abandonar a sociedade, apesar de continuar dando aula na escola de pintura, onde conhece Gabriele Münter (1877-1962), pintora impressionista, que se torna sua amante. Após o instituto fechar por falta de alunos em 1903, acompanhado de Münter, Kandinsky decide realizar algumas viagens por países da Europa e África, com intuito de obter inspiração para suas obras e aprimorar seus traços. O resultado desse empreendimento é a obra “*Poemas sem Palavras*”, um álbum de xilogravuras publicado em Moscou em meados de 1904.

No transcorrer desses anos, Kandinsky se depara com novas teorias científicas que surgem por toda Europa, passando a incorporá-las em seus estudos sobre arte. Para Benito (2011), ainda que não se possa mensurar o quanto essas ideias tenham impactado diretamente na arte abstrata, é possível perceber que seus princípios mais relevantes foram assimilados pelo artista. Um exemplo desse fato, se dá com a concepção de novos modelos atômicos que transformam a visão do átomo como uma unidade indivisível, sinônimo de solidez e estabilidade, para um elemento que possui partículas subatômicas. Esse novo paradigma coloca em xeque a compreensão sobre a integridade dos objetos, levando Kandinsky a se questionar sobre a necessidade de uma maneira diferente de se encarar o mundo material.

A Teoria da Relatividade, composta por dois estudos do alemão Albert Einstein, (“Teoria da Relatividade Restrita” de 1905 e a “Teoria da Relatividade Geral”, de 1915),

também reverberou no campo da arte, em especial na pintura. O cientista, ao formular seus postulados, rompeu com a física clássica, revolucionando assim a compreensão sobre conceitos como “espaço”, “tempo” e “energia”. A reformulação da noção de espaço, que deixa de ser uma categoria absoluta, se expressa nas composições de Kandinsky, que passa a valorizar cada vez menos a delimitação deste elemento nos seus quadros. Estas novas definições ainda o fazem repensar sobre a variedade de pontos de vista que podem surgir ao se apreciar a mesma imagem e como essa dinâmica poderia ser aprimorada.

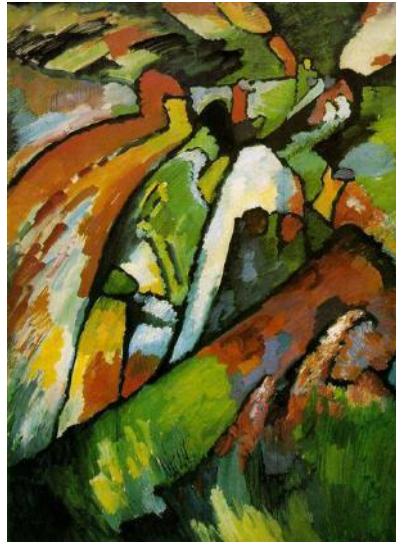
4.1.3 O brotar da espiritualidade: a obra de arte como entidade messiânica

De volta à Alemanha, Kandinsky funda a “Nova Associação de Artistas”⁵⁰, uma sociedade responsável por realizar uma série de exposições, sendo a primeira com pintores russos e cubistas franceses. De acordo com William Everdell (2000, p. 355), em paralelo, Kandinsky começava a dar seus primeiros passos para o abstracionismo, após anos produzindo xilogravuras e pintura em vidro, que ainda traziam cenas figurativas, com temas que muitas vezes, remetiam a um passado onírico, digno de contos de fadas, repleto de cavaleiros, castelos e rainhas, inspirados nos contos populares que o pintor ouvira ainda criança na Rússia.

No mesmo ano, o artista inicia a produção de uma série de quadros, que se tornaram sua marca registrada. As telas que foram denominadas como “Improvisação”, “Impressão” e “Composição”, buscavam transmitir o que Kandinsky sentia, via “dentro de si”, ao invés de uma simples reprodução do mundo externo. As obras progressivamente se tornam mais subjetivas, com cores assumindo um papel protagonista, enquanto o figurativo perde cada vez mais espaço. Essas inovações criam descontentamento entre os membros da NKVM, levando a uma cisão no grupo. Sem conseguir chegar a um denominador comum, Kandinsky se desliga da sociedade tempos depois.

⁵⁰ Originalmente: *Neue Künstlervereinigung München* (NKVM).

Figura 16 - Wassily Kandinsky. *Improvisation 7* (1910).
Óleo sobre tela, 131 x 97 cm.
The State Tretyakov Gallery, Rússia.



Fonte: WikiArt.org⁵¹.

Em 1911, após finalmente concretizar o divórcio do seu primeiro casamento, publica seu primeiro livro “Do espiritual na arte: e especialmente para a pintura”⁵². Na obra, editada por Reinhard Piper & Co em Munique, Kandinsky além de expor sua teoria sobre a cor, discorre sobre a vida espiritual da humanidade, equiparada a uma pirâmide, onde sua base é marcada pelo materialismo, enquanto o topo é ocupado pela parte mais evoluída do plano espiritual. A arte nesse cenário assume um papel messiânico, cujo o objetivo é mostrar à humanidade o caminho para o progresso espiritual. Em clara crítica ao positivismo e materialismo, o autor argumenta que os telespectadores, principalmente os “entendidos” de arte, quase que em estado de letargia, estariam “consumindo” arte de maneira inadequada, por buscarem apenas uma série de elementos reconhecíveis, que não lhes acrescentaria nada, não contribuindo assim com o seu aprimoramento.

Kandinsky (1911) defende que devido a influência do materialismo, a percepção do público seria obscurecida pelos meios do exterior, impossibilitando-os assim de alcançar a “vida interior” do quadro. Caberia ao artista não só criar um trabalho que não fosse simplesmente “arte pela arte”, como também “educar” o olhar do espectador, para assim induzi-lo a compreender a essência da obra, cujo o conteúdo não seria mais pautado pela imitação da

⁵¹ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/improvisation-4-1909>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

⁵² Título original em alemão: *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*.

natureza, mas na “necessidade interior”⁵³ do artista. Nesse sentido, o pintor cita alguns expoentes de diferentes campos artísticos que contribuíram com esta dimensão imaterial na arte, escolhendo entre eles, Picasso como um dos representantes na pintura. Apesar de, anteriormente, ter expressado algumas ressalvas em relação a composição das obras do espanhol, Kandinsky demonstra real admiração pelo trabalho do mesmo em “Do espiritual na arte”:

[...]Picasso procura, com a ajuda de relações numéricas, atingir o "construtivo". Em suas últimas obras (1911), ele consegue, à força de lógica, destruir os elementos "materiais", não por dissolução mas por uma espécie de fragmentação das partes isoladas e pela dispersão construtiva dessas partes isoladas na tela. Coisa surpreendente, Picasso parece, ao proceder assim, querer conservar, apesar de tudo, a aparência material. Não recua diante de nenhum meio e se, numa forma, a cor o incomoda, não se embaraça com isso e pinta seu quadro com marrom e branco. É sua audácia que faz sua força. MATISSE: cor. PICASSO: forma. Duas grandes tendências, um grande objetivo. (KANDINSKY, 1911, p. 54).

4.1.4 Kandinsky e a música

Kandinsky ao mesmo tempo que escrevia “Do espiritual na arte”, se dedicou a um projeto ainda mais ambicioso: a criação da “*Der Blaue Reiter*” (O Cavaleiro Azul), uma associação expositora e editora, fundada em parceria com Franz Marc (1880-1916), pintor expressionista alemão. Junto a “*Die Brücke*” (A Ponte), “*Der Blaue Reiter*” se tornou uma representante reconhecida do movimento expressionista, que promovendo a arte como uma expressão interna e subjetiva, ganha fama no cenário europeu ao lado do fauvismo francês. A sociedade além de promover algumas exposições, confeccionou um almanaque do mesmo nome, cujo o objetivo era apresentar o panorama artístico que estava em voga naquele momento na Europa.

Um dos colaboradores do almanaque foi Arnold Schönberg (1874-1951), compositor austríaco, que além de dedicar seu tempo à música, sendo responsável pela criação do dodecafonismo (sistema de organização de alturas musicais), também pintava. Segundo Gomes, (2003, p. 3), após assistir um concerto realizado pelo quarteto vienense *Rosé-Quartett* em 2 de janeiro de 1911, onde foram apresentadas algumas performances concebidas por Schönberg, Kandinsky lhe escreve uma carta parabenizando-o por suas composições que

⁵³ Segundo Julia Benito (2011), Kandinsky compreende por “necessidade interior” (*innere Notwendigkeit*), o “baú interno” do indivíduo, onde se encontram suas emoções e experiências pessoais, além do seu espírito e impressões do mundo exterior. O pintor acreditava que os elementos das artes, como cor e forma, tinham a capacidade de transmitir a necessidade interior, pois possuíam uma força expressiva especial, denominada “ressonância interior” (*innere Klang*), que pode ser percebida sensorialmente pelo expectador.

rompiam com os cânones tradicionais, ao explorar novas técnicas e linguagens. Para o pintor, a música atingira o nível mais alto da arte pura, um estado que a pintura almejava alcançar:

O artista considerava que a música era a arte que melhor exprimia a vida espiritual de um criador. Através dos meios musicais o artista não pretende representar fenômenos da natureza, mas sim exprimir o seu universo interior, dando vida própria aos sons. Para Kandinsky a música era a mais imaterial das artes portanto, esforçou-se em descobrir processos similares que pudessem aplicar-se no campo da pintura. Estudou o ritmo, a construção abstrata, a repetição dos tons coloridos e o dinamismo da cor. (GOMES, 2003, p. 17).

Após o concerto de Schönberg, Kandinsky passou a utilizar metáforas musicais para descrever a construção pictórica de cor e forma em seus estudos. O resultado desse encontro são alguns quadros da série "Composições", que sintetizam os planos espiritual, musical e visual, ao representar o que existe de mais profundo no subconsciente do artista. O intenso poder emocional da música, capaz de sensibilizar como nenhuma outra arte, na concepção de Kandinsky, a tornava por excelência um vetor de transformação da sociedade, que teria a possibilidade de sair do seu estado de indiferença para alcançar o reino espiritual.

A relação do pintor com a música, apesar de se estreitar com a amizade de Arnold Schönberg, já data antes mesmo da chegada do russo em Munique. De acordo com Benito (2011, p. 72), quando ainda morava em Moscou, Kandinsky assistiu no Teatro Bolshoi uma apresentação de "*Lohengrin*" do músico alemão Richard Wagner (1813-1883), que lhe causou uma "explosão nos sentidos", deixando-o maravilhado. Apesar de não se ter como provar com exatidão, a força dessa experiência pode ser justificada pela hipótese de que o artista sofria de sinestesia, distúrbio neurológico em que o estímulo de um sentido causa reações em outro. Esta condição pode justificar a relação que o pintor estabeleceu entre cores, musicalidade e movimento ao relatar esse episódio:

Los violines, los contrabajos y, muy especialmente, los instrumentos de viento personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Mentalmente veía todos mis colores; los tenía ante mis ojos. Líneas salvajes, casi dementes, se dibujaban frente a mí. (KANDINSKY apud BENITO, 2011, p. 64).

Filipa Gomes (2003) defende que graças a "*Lohengrin*", Kandinsky teria decidido dedicar sua vida à arte, convencido do grande impacto que esta poderia exercer sobre o espectador. O artista apesar de compreender que a música e a pintura possuíam características com particularidades bem distintas, considerava que elas tinham uma grande afinidade, ao ponto de que seria possível criar uma "pintura pura", que tivesse propriedades equivalentes a música. Na busca desse objetivo, o russo também concebeu uma série de xilogravuras acompanhadas de

poemas, que foram nomeadas como “*Klänge*”⁵⁴, cujo o autor presenteou com um exemplar Schönberg, que se tornou não só um grande companheiro de Kandinsky em vida, mas também em sua jornada artística.

4.1.5 Kandinsky e a Primeira Guerra Mundial

A concepção do abstracionismo foi um processo gradual, influenciado por diferentes aspectos que marcaram o século XX. Na visão de Kandinsky, era claro que uma nova era espiritual estava começando, sendo assim necessário criar uma nova linguagem para a arte, de modo que ela pudesse conseguir se adequar a esta nova realidade. Para tanto, os anos que precederam o surgimento dessa vanguarda, foram preenchidos por intensa pesquisa, tentativas e erros. Nesse sentido, o contato com diferentes movimentos artísticos, como Expressionismo e Realismo, ofereceram a base e as ferramentas necessárias para quebrar paradigmas e propor uma nova visão de arte, que finalmente ganhou vida em 1911 com “*Bild mit Kreis*” (Quadro com um círculo), sua primeira obra abstrata.

De acordo com William Everdell (2000, p. 361), apesar de Kandinsky não ter ficado muito satisfeito com “*Bild mit Kreis*”, defendia seu grande valor histórico, pois acreditava que nenhum outro artista tinha conseguido até então elaborar um quadro sem tema algum. No entanto, como ressalta o autor de “Os Primeiros Modernos” (2000), outros pintores, como o tcheco František Kupka (1871-1957) e o americano Arthur Dove (1880- 1946), possuem trabalhos que os colocam à frente da corrida abstracionista. Desta forma, atualmente, alguns estudiosos contestam o título de “pai do abstracionismo” relegado ao russo, ainda que se reconheça o seu papel de destaque no movimento, devido a proficuidade da sua produção teórica e prática.

Kandinsky finalmente tinha conseguido conquistar seu objetivo de conceber uma estética nova que, porém, ainda precisava ser aperfeiçoada. Seus estudos e experimentações continuaram mesmo enquanto se dedicava a outros projetos, como a elaboração do livro autobiográfico “*Rückblick*”⁵⁵, publicado em 1913, e a criação de peças teatrais. Neste último caso, o autor idealizou obras de natureza cênica e transdisciplinar, em que música, dança, poesia e pintura atuavam em conjunto. Entre essas composições, a mais influente, “*Der Gelbe Klang*” (O som amarelo), nunca foi apreciada em vida pelo autor, visto que sua produção foi

⁵⁴ A versão em português do título da obra “*Klänge*” é comumente apresentada como “Sonoridades”, apesar do vocábulo poder ser traduzido também como “Sons”.

⁵⁵ Traduzido para o português como “Olhar sobre o passado”.

interrompida devido a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, só voltando a ser promovida em 1972.

Após o início da Primeira Guerra, Kandinsky e Gabriele Münter deixam a Alemanha e partem para a Suíça, lugar em que se estabelecem por uma curta temporada. Após esse período, o pintor russo se separa de Münter e retorna sozinho para Rússia, onde conheceu a jovem moscovita Nina Andreevskaya (1899-1980), com quem se casa e tem um filho, Vsevolod Kandinsky. Nascido em 1917, o menino faleceu precocemente em 1920, abalando profundamente Kandinsky, que poucos anos antes enfrentara outra grande perda: a morte de seu amigo e sócio Franz Marc. Voluntário na Primeira Guerra, Marc foi atropelado em uma missão de reconhecimento durante a Batalha de Verdun, não resistindo aos ferimentos.

Nesse ínterim, a situação profissional de Kandinsky passa por uma série de transformações, que interferem decisivamente na sua produção artística. Conforme Renata Oliveira (2009, p. 23), a temporada do pintor abstracionista em Moscou coincide com a deflagração da Revolução Russa, que culminou com a construção do Estado Soviético. Esse cenário é marcado por uma grande efervescência artística, que favorece Kandinsky em um primeiro momento. Devido a sua carreira consolidada, o pintor é chamado para colaborar com a restauração artística da União Soviética, chegando a estar à frente da Comissão Estatal de Aquisições, encarregada de obter e distribuir obras de arte entre vinte e dois museus provinciais. Além disso, foi diretor do Museu de Cultura Pictórica e fundador do Instituto de Cultura Artística e da Academia Russa de Ciências Artísticas.

Durante esse período, o pintor foi convidado também para dar aulas na Academia de Belas-Artes de Moscou, além de ocupar posteriormente a cadeira de História da Arte na Faculdade da mesma cidade. O contato com os movimentos de vanguarda russa durante suas atividades, ajudaram Kandinsky a aprimorar sua teoria, influenciando diretamente na sua forma de fazer composições, que passaram a apresentar elementos mais geometrizados. Por essa altura, no entanto, o panorama artístico começa a mudar, o que acaba pressionando ainda mais o pintor, que já vinha enfrentando problemas pessoais. Tal conjuntura acaba levando-o a aceitar o convite do alemão Walter Gropius para lecionar em Weimar, na conceituada escola *Bauhaus*, pondo um fim assim na sua estadia em Moscou.

4.1.6 O Cavaleiro Azul na Bauhaus

Após a Primeira Guerra Mundial a situação política, social e econômica da Alemanha se encontrava em estado caótico. O país, além de sofrer com inúmeros interditos e

punições impostas pelo Tratado de Versalhes, passou por um tortuoso processo durante a transição da monarquia para a República de Weimar. Nesse cenário, permeado por crises e tensões, a necessidade de se reerguer a sociedade alemã tornou-se um terreno fértil para o surgimento de grupos que traziam consigo, cada qual a sua maneira, uma gama de ideias e projetos que tinham a pretensão de contribuir com as mudanças que aconteceriam nesse período. Um deste grupos notórios foram os integrantes da *Bauhaus*, instituição que tornou-se referência do modernismo na arquitetura e no design.

A escola “*Staatliches-Bauhaus*”, criada pelo arquiteto alemão Walter Adolph Georg Gropius (1883-1969), foi inaugurada no começo de 1919 em Weimar, no leste da Alemanha. A “casa de construção”⁵⁶, síntese da Academia de Belas Artes e da Escola de Artes e Ofícios do Grão-Ducado⁵⁷, foi frequentada por engenheiros, escultores, arquitetos, pintores, artesãos, designers, dramaturgos e músicos de diferentes nacionalidades e camadas sociais, que foram atraídos pelo método de ensino não convencional da instituição, que visava unir arte e artesanato no desenvolvimento de objetos e construções projetados para a produção industrial em série. Nesse sentido, ciência e tecnologia não eram vistos como ameaça na *Bauhaus*, que buscava nas palavras de seu fundador “eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais.” (GROPIUS, 2004, p. 30).

Na escola, os alunos iniciavam seus estudos em um curso preparatório (*Vorkurs*) onde trabalhavam com materiais e ferramentas diversos no decorrer de uma série de experimentos cujo foco era explorar elementos como luz, cor, escala e proporção. Após concluir o curso preparatório, era necessário atuar em uma oficina coordenada por dois mestres: um de artesanato e um de designer. Entre as oficinas ofertadas, encontravam-se as de carpintaria, usinagem de metais, tecelagem, impressão gráfica e publicidade, pintura, escultura em pedra e madeira, além de fotografia, teatro e dança. Quando concluíam essa etapa, os alunos prestavam um exame perante os mestres da *Bauhaus* e da câmara artesanal, a fim de receber sua carta de oficial. Caso quisessem prosseguir com os estudos, entravam em uma terceira fase direcionada a construção civil, que finalizada com sucesso creditava ao aluno o título de mestre pela Câmara de Artesanato da *Bauhaus*.

A renovação cultural promovida pela *Bauhaus* não só marcou época como deixou um legado que ainda rende frutos. Sem perder de vista o potencial criativo-artístico, formou

⁵⁶ A tradução do termo “*Bauhaus*” é comumente apresentada como “casa da construção”.

⁵⁷ Denominadas em alemão, respectivamente, como “*Sächsische Hochschule für Bildende Kunst*” e “*Sächsische Kunstgewerbeschule*”.

profissionais capazes de utilizar os recursos técnicos e intelectuais à sua disposição para conceber produtos de qualidade, que além de serem funcionais e práticos, pudessem ser fabricados em larga escala, o que viabilizaria sua democratização, graças ao preços baixos cobrados por eles. A beleza durante esse processo não era descartada, assim como a liberdade de criação dos mestres e alunos, desde que esta última estivesse aliada aos princípios da escola. Além disso, sua metodologia valorizava o trabalho coletivo e a proficiência da experimentação no ensino de seus participantes, que precisavam tornar-se conscientes dos principais fenômenos sociais e culturais presentes no mundo moderno.

A *Bauhaus*, que foi influenciada inicialmente pelos movimentos *Arts and Crafts*⁵⁸ e *Art Nouveau*⁵⁹, entrou em contato com diferentes correntes artísticas, como construtivismo e expressionismo, que chegaram na instituição através do seu corpo docente formado por personalidades como Theo van Doesburg (1883-1931), Paul Klee (1879-1940) e Kandinsky, que lecionou “Teoria das Formas” no curso introdutório, além de dirigir a classe da pintura de mural. Esta diversidade por vezes causava conflitos internos, contudo, o pior eram ameaças que vinham do seu exterior. Consoante Peter Gay (1978, p. 116), as ideias e experiências revolucionárias promovidas pela *Bauhaus* e a conduta boêmia dos seus estudantes causavam não só um estranhamento entre os moradores das proximidades, como também a aversão de políticos conservadores e artesãos da Turíngia ligados à tradição.

Por ser uma escola estatal, a *Bauhaus* contava com o apoio político e financeiro do governo. Na época da sua inauguração, os partidos de esquerda que estavam à frente da política aprovaram sua existência e ofereceram subsídios para seu funcionamento. Nesse sentido, tentando evitar qualquer retaliação, Gropius tentou estabelecer alianças que favorecessem a *Bauhaus*, além de proibir manifestações políticas dentro da instituição. Todavia, apesar de todos os esforços, quando finalmente a direita conseguiu ascender ao poder em 1924 no Estado da Turíngia, Gropius foi demitido e a verba destinada a escola cortada pela metade. Na busca de alternativas, a escola foi transferida para Dessau, cidade localizada também no leste da Alemanha.

Oliveira (2004, p. 139) argumenta que apesar da hostilidade local, o apoio internacional à escola se fortaleceu e disseminou-se entre todos os círculos europeus.

⁵⁸ Fundado pelo designer, escritor e ativista socialista William Morris (1834-1896), o movimento *Arts and Crafts*, surgiu no século XIX na Inglaterra. Além de difundir o artesanato como alternativa à mecanização e à produção em massa industrial, defendiam que era preciso acabar com a distinção entre o artesão e o artista.

⁵⁹ *Art Nouveau* foi um movimento artístico que emergiu em países da Europa e nos Estados Unidos no final do século XIX. Com um estilo fortemente decorativo e ornamental, principalmente inspirado na natureza, atingiu seu ápice durante a *Belle Époque*. Tinha como um dos seus principais postulados por um fim nas distinções entre as belas-artes e as artes aplicadas.

Personalidades como o físico Albert Einstein, além do compositor Arnold Schönberg e o pintor surrealista Marc Chagall (1887-1985), reuniram-se no “Círculo de Amigos da Bauhaus”⁶⁰, grupo criado em defesa da instituição, para protestar contra sua transferência. Cidades como Frankfurt e Magdeburg se ofereceram para sediar a nova sede, porém, Gropius atendeu ao chamado do prefeito de Dessau, Fritz Hesse (1881-1973), que tinha como objetivo implementar a construção civil na região. Em posse dos subsídios concedidos pelo governo da cidade, Gropius projetou o novo prédio principal da *Bauhaus*, que contou ainda com um edifício *Prellerhaus*, onde os alunos e jovens mestres viviam e trabalhavam, além das *Meisterhäuser*, casas habitadas por mestres, como Paul Klee e Kandinsky.

Nesse entretanto, a *Bauhaus* alcança seu apogeu e suas atividades se diversificam. Agora como instituição municipal, sob o título de “*Hochschule für Gestaltung*”, o edifício em Dessau se torna ícone da arquitetura moderna, com seu design funcional que incorporou novos materiais industriais, como concreto e aço. A maior parte dos seus antigos integrantes se mudam para a nova escola, que tem seu quadro docente ampliado com a contratação de ex-alunos. A criação e aperfeiçoamento de objetos voltados para a produção em massa se intensifica, sendo as mesas e cadeiras de aço tubular projetadas por Marcel Breuer (1902-1981)⁶¹ expressões desse momento. Os projetos patenteados e vendidos, promoveram um retorno significativo para *Bauhaus*, tornando-se até mesmo uma fonte de renda para seus alunos. Além disso, inicia-se nesse período, a publicação da revista “*bauhaus*”⁶² e uma série de livros chamados “*Bauhausbücher*”, cuja a nona edição é a obra: “Ponto, Linha, Plano”⁶³ de Kandinsky.

Em 1928, Gropius decide renunciar ao cargo de diretor da instituição, vindo a ser substituído por Hannes Meyer (1889-1954). Segundo Victor Santos (2016, p. 49), o arquiteto suíço, entusiasta do “funcionalismo social”, almejava que a escola pudesse conceber projetos arquitetônicos e produtos em suas oficinas que atendessem às necessidades dos que viviam em condições menos abastadas. Com duras críticas ao trabalho realizado anteriormente na *Bauhaus*, Meyer promoveu uma série de mudanças significativas no instituto. Além de

⁶⁰ *Kreis der Freunde des Bauhauses*.

⁶¹ Arquiteto e designer húngaro-americano, famoso por seu trabalho na área de design mobiliário. Uma de suas principais criações é a cadeira “Wassily”, nomeada em homenagem a Wassily Kandinsky.

⁶² A revista, cuja a primeira publicação data de dezembro de 1926, teve em sua equipe de colaboradores os principais nomes da Bauhaus, como Gropius, Klee e Kandinsky.

⁶³ Lançado inicialmente em 1926, com uma segunda edição em 1928, “Ponto, Linha, Plano: contribuição para a análise dos elementos picturais” (originalmente *Punkt und Linie zur Fläche*), é segundo Kandinsky, “um desenvolvimento orgânico” do livro “Do Espiritual na Arte” (1911). O autor, tendo em vista a constituição de uma nova ciência da arte, apresenta no ensaio de 1926 seu estudo sobre a “forma”, que pode ser traduzida como “toda delimitação de uma superfície por outra” (BENITO, 2011, p. 121). Nesse sentido, a obra traz uma análise de elementos fundamentais para a composição de uma pintura, o ponto e a linha, levando-se em conta a relação que os mesmos estabelecem com a superfície material (plano).

reformular o programa de ensino da escola, que passou a ser organizada em quatro departamentos principais (arquitetura, publicidade, produção em madeira e metal e têxteis), o novo diretor reorganizou as finanças e criou “brigadas verticais”, onde estudantes de diferentes níveis atuavam conjuntamente no desenvolvimento de importantes projetos, como a construção de uma escola federal para a Confederação Geral dos Sindicatos Alemães⁶⁴, a “*Bundesschule des ADGB*”, em Bernau.

Os métodos e ideias do novo diretor não agradam a todos na *Bauhaus*, que nessa época apresenta um número crescente de alunos engajados no comunismo, gerando assim inúmeras tensões dentro e fora da escola. Meyer, ele próprio marxista, não consegue controlar a situação e acaba sendo demitido após integrantes da escola, como Gropius e Kandinsky, juntarem-se às autoridades municipais para pôr um fim a sua gestão. Em seu lugar, assume o arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), por sugestão de Gropius. Mies realizou novas transformações na escola, que inclusive deixou de ser fabricante dos seus produtos, prejudicando assim os estudantes que tinham na produção uma fonte de renda. Consoante Daniel Rabelo (2003, p. 10), Mies além de não ter grandes interesse urbanistas, se mostrava indiferente às questões sociais. Ao longo de sua gerência, a arquitetura ganhou ainda mais espaço, assim como uma metodologia onde a teoria era preterida em relação à prática.

Durante sua direção, Mies van der Rohe, que tinha como objetivo tornar a *Bauhaus* uma entidade neutra, proibiu terminantemente qualquer manifestação política por parte dos seus membros. No entanto, isso não evitou que os constantes ataques que o estabelecimento sofria, crescessem com o fortalecimento do NSDAP em Dessau. Entre suas reivindicações, os nazistas, que a condenavam como um antro “judaico” e “bolchevique”, queriam não só o corte das verbas destinadas a escola, como também a pronta demolição de seu complexo. Em meio a tanta pressão e dificuldades causadas pelos recursos reduzidos pela metade, Mies decide transferir em 1932 a instituição para um antigo depósito em Berlim, visando privatizá-la.

Em Berlim, a escola tem seu programa de ensino reformulado novamente e ganha uma nova designação, passando a ser chamada de “Instituto Superior de Ensino e Pesquisa Técnica”. Seu funcionamento, a princípio, foi garantido não só pelas mensalidades dos alunos e taxas de licenças dos produtos, como também pelo acordo estabelecido entre a instituição e o governo da cidade de Dessau, que se comprometeu a pagar os salários dos professores até 1935. Apesar de todas essas mudanças os ataques nazistas continuaram, culminando em 11 de abril de 1933 em uma inspeção da Gestapo, que decide lacrar a escola e deter alguns dos seus alunos.

⁶⁴ Originalmente: *Allgemeine Deutsche Gewerkschaftsbund* (ADGB).

Esta situação não foi aceita passivamente por muito dos seus membros, que mobilizaram-se durante meses em prol de sua reabertura, todavia sem grandes resultados.

Em meio a esse turbilhão, a crise financeira da *Bauhaus* se agrava em decorrência das manobras políticas dos nazistas. O instituto, embora privatizado, teve sua jurisdição delegada ao estado, o que permitiu ao novo poder instituído utilizar a “Lei de Restauração do Serviço Público Profissional” como subterfúgio para cancelar o acordo estabelecido entre a *Bauhaus* e o governo da cidade de Dessau, cortando assim uma das poucas fontes de verbas ainda existente. Quando tudo parecia perdido, a Gestapo propõe reabrir o estabelecimento de ensino desde que a mesmo seguisse algumas condições, como o alinhamento da escola aos preceitos nazistas, expulsão dos judeus que compunham seu quadro, além da demissão de Wassily Kandinsky e Ludwig Hilberseimer⁶⁵. Não vislumbrando outra solução, Mies decide convocar os mestres da *Bauhaus*, que decidem pôr um fim a instituição.

Embora a ameaça nazista tenha comprometido as atividades da *Bauhaus*, seu espólio nunca esteve tão vivo. Em Weimar, após o prédio que abrigou a *Bauhaus* ser ocupado por outras entidades e passar por reformas, tornou-se em 1996 na renomada instituição de ensino superior “*Bauhaus-Universität Weimar*”, que tem seu programa de ensino inspirado na tradição da antiga escola. Já em Dessau, parte do complexo que compunha a escola foi destruído pelos bombardeios aéreos realizados durante a Segunda Guerra Mundial. Anos após o fim da guerra e da divisão do território alemão, a RDA⁶⁶ iniciou o processo de restauração das instalações, onde hoje se encontra a sede da “*Stiftung Bauhaus Dessau*”, fundação sem fins lucrativos, criada em 1994, que tem como missão conservar, pesquisar e transmitir o legado da instituição. Além disso, foram construídos museus em Weimar, Dessau e Berlim, sendo este último, o *Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung*, dono do maior acervo referente à *Bauhaus* no mundo.

Em paralelo, os antigos membros da *Bauhaus* também foram responsáveis por difundir as tendências modernistas empregadas na escola. Forçados ao exílio pelo nazismo, muitos professores e alunos contribuíram com o desenvolvimento de verdadeiros ícones da arquitetura e das artes em outras regiões da Europa, assim como nos Estados Unidos e Israel, além de países da América do Sul, como Brasil. Os que permaneceram na Alemanha depararam-se com uma dura realidade: ou faziam parte da nova ordem ou tornavam-se vítimas

⁶⁵ Ludwig Karl Hilberseimer (1885-1967) foi urbanista, arquiteto e escritor alemão, que lecionou na *Bauhaus* de 1929 até 1933.

⁶⁶ Fundada em 1949, a República Democrática Alemã (RDA), foi um estado localizado na zona de ocupação soviética do território alemão, quando este foi dividido entre os Aliados após a Segunda Guerra Mundial.

dela. O arquiteto austríaco Fritz Ertl (1908-1982), por exemplo, após concluir seus estudos na *Bauhaus* Dessau, não só tornou-se integrante do NSDAP e da SS, como foi um dos principais encarregados de projetar as câmaras de gás e os crematórios em Auschwitz. Em contrapartida, a artista Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944), que também passou pela instituição, devido às suas raízes judaicas, foi enviada para o gueto de Theresienstadt (Terezín), onde deu aulas de artes para as crianças locais. Tempos depois, foi deportada para Auschwitz-Birkenau, vindo a ser executada junto a alguns dos seus alunos.

Kandinsky apesar de ter optado por se mudar da Alemanha, continuou sofrendo retaliações do regime nazista. Enquanto o pintor se encontrava instalado em Neuilly-sur-Seine, nos arredores de Paris, suas obras foram confiscadas dos museus alemães pelos nazistas, que decidiram exibir algumas na exposição “*Entartete Kunst*”. Não obstante, esta perseguição vai até a página dois, pois como Lynn H. Nicholas (1996) argumenta, após os quadros do russo serem banidos até mesmo das exposições promovidas pelos *marchands*, seus trabalhos ainda continuaram a ser mostrados em encontros semi-sigilosos. Devido a essa situação controversa, Kandinsky e sua esposa decidem permanecer em Paris, onde obtêm a cidadania francesa. O artista continua trabalhando ativamente até 1944, quando adoece e vêem a óbito em decorrência de um acidente vascular cerebral.

Figura 17 - Pintura de Kandinsky na exposição *Entartete Kunst* (1937).



*Pintura de Kandinsky no topo à esquerda

Fonte: Blog “Too Much Art”⁶⁷.

⁶⁷ Disponível em: <<http://bit.ly/38ZUZjU>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

4.2 PICASSO

Mundialmente conhecido por suas composições, Pablo Picasso foi uma figura emblemática, movido por um gênio forte e seu amor pelas mulheres. Filho de um pintor fracassado, demonstrou ter grande aptidão artística quando ainda contava com poucos anos de idade, não parando de produzir obras desde então. Incentivado pela família, iniciou seus estudos muito cedo, dominando com facilidade todas as técnicas e convenções apreciadas pela Academia e Salões Oficiais. Entretanto, insatisfeito com o ensino tradicional, buscou experimentar diferentes métodos e tendências, absorvendo o que de melhor eles tinham a oferecer para compor o próprio estilo. Seus esforços resultaram na criação do Cubismo, um movimento de vanguarda que revolucionou o mundo da arte. O novo estilo atraiu fama e dinheiro para o espanhol, que também ganhou inimigos, inconformados com o conteúdo transgressor, e por vezes politizado, dos seus trabalhos. Entre eles, destacam-se os nazistas, cuja perseguição e críticas ao artista, somente estimularam sua vontade de combatê-los.

4.2.1 Picasso: “Le Picador”

Na noite de 25 de outubro de 1881, nascia no nº 36 (atual 15) da Plaza de la Merced, em Málaga (Espanha), Picasso, primogênito dos malaguenhos José Ruiz Blasco (1838-1913) e María Picasso López (1855-1939), que haviam se casado no ano anterior. Segundo uma anedota, endossada pelo próprio Picasso, apesar do parto ter transcorrido normalmente, somente após seu tio paterno Salvador (1844-1908), um renomado médico, ter soprado um pouco da fumaça do seu charuto na cara do recém-nascido, é que o mesmo começou a dar sinais de vida. De família muito religiosa, o menino foi batizado no mês seguinte na igreja mais antiga da cidade, a Paróquia de Santiago, onde teve o nome registrado como Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso em homenagem a familiares e santos.

A Málaga onde nasceu Picasso se encontrava em decadência, apesar de outrora ter sido uma cidade próspera, cujos lucros provenientes da exportação dos produtos agrícolas da região, como vinho, fomentaram os investimentos em outros setores, contando entre eles a indústria metalúrgica. O clima cosmopolita que irradiava de seu porto, ia ao encontro da vida movimentada na província, onde seus habitantes podiam desfrutar do seu tempo livre entre as apresentações oferecidas pelo Teatro Cervantes, visitas ao *Café Chinitas* e touradas na praça “*La Malagueta*”, onde se apresentaram grandes nomes da tauromaquia, como Lagartijo (1841-

1900) e Guerrita (1862-1941). Esta última atividade era uma das favoritas de Dom José e Picasso, que aborda esta temática em uma de suas primeiras obras, “*El picador amarillo*” (1890), retomando-a ao longo de sua trajetória artística.

O principal incentivo para que o pequeno Pablo ingressasse no mundo da arte provinha do seu pai, um pintor desprestigiado que gostava de retratar *bodegones*⁶⁸, sendo especialista em flores e animais, sobretudo pombas, aves que chegou a criar em sua própria casa. Devido a baixa clientela, José Ruiz precisou trabalhar como professor assistente de desenho na Real Academia de Belas Artes de San Telmo, ao mesmo tempo em que atuava como conservador no Museu Provincial. Além de promover o primeiro contato do filho com o ambiente artístico da cidade, composto por conhecidos e amigos, Dom José ofereceu as primeiras lições de desenho, após perceber a grande habilidade artística que Picasso demonstrava já desde a tenra infância. Para complementar sua educação, matriculou-o aos cinco anos em uma pequena escola na rua San Agustín, onde fica durante pouco tempo. Em 1888, ingressa no San Rafael, um colégio laico, considerado pelo menino um verdadeiro cárcere do qual vivia tentando escapar.

A infância de Picasso, apesar das dificuldades financeiras, transcorria normalmente, enquanto ele dividia seu tempo entre visitas ao ateliê de seu pai e passeios pelo bairro Mundo Nuevo, cujas as casas erigidas aos pés de Alcazaba⁶⁹ eram ocupadas em sua maioria por ciganos, com quem aprendeu o amor pelo flamenco. Contudo, em 1884, devido a um forte terremoto, os Ruíz-Picasso precisaram se abrigar na casa do pintor Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), amigo de José, que se encontrava em uma rua próxima a sua. Nesse entretanto, nasce a irmã de Pablo, María Dolores Ruiz Picasso (1884-1958), que foi prontamente apelidada pela família como “La Terremotica”. Após a chegada da menina, a família muda-se para uma nova residência na Plaza de la Merced, onde passam a morar juntos com Inés López Robles (1831-1902), Eladia (1859-1943) e Heliadora (1863-1941), respectivamente mãe e irmãs de María Picasso. Anos após a mudança, nasce María de la Concepción Ruiz Picasso (1887-1895), irmã caçula de Pablo, também conhecida como “Conchita”.

Segundo o historiador José-Augusto França (2016), os Ruíz-Picasso se mudam para Corunha, na Galiza, onde o pai de Pablo é nomeado professor de desenho no Instituto Eusébio da Guarda, após pleitear por anos uma vaga na escola de belas artes. Devido a mudança da

⁶⁸ No que tange a arte, *bodegones* são pinturas de natureza-morta, que podem apresentar em sua composição desde frutas, animais e flores, até utensílios de uso cotidiano.

⁶⁹ Monumento histórico localizado no Monte Gibralfaro, que em tempos remotos foi utilizado como fortaleza e palácio.

família, Pablo presta os exames para ingressar no ensino secundário ainda em Málaga, vindo a transferir sua matrícula após sua aprovação. Na cidade galega, quando atinge a idade ideal, ingressa no mesmo liceu onde trabalha seu pai, com quem tem aulas. Nessa fase, o progresso de Picasso é surpreendente, ao ponto de conseguir concluir com êxito o programa acadêmico relativo a desenho, modelo e estátua antes de completar treze anos de idade. Mesmo em seu tempo livre, Picasso segue praticando e pintando, principalmente retratos de conhecidos, amigos e familiares em poses e atitudes distintas. Além disso, cria algumas publicações com ilustrações e textos manuscritos intituladas de “*La Coruña*”, “*Azul y Blanco*” e “*Torre de Hércules*”, que enviava aos familiares em Málaga para atualizá-los sobre sua vida.

No âmbito pessoal, a família Picasso enfrenta uma série de crises, que influenciam diretamente na produção de Pablo. Um dos principais fatores desse cenário, está na figura de José Ruiz Blasco, que se encontra em estado de depressão devido ao que considera como sucessivos fracassos em sua carreira profissional. A rápida evolução de Picasso, faz com que deposite suas ambições artísticas no filho, levando-o inclusive a lhe entregar sua paletas e pincéis, recusando-se a voltar a pintar novamente. A este triste panorama, soma-se a trágica morte prematura em 1895 da pequena Conchita, que não consegue receber a tempo os cuidados necessários para curar-se da difteria. Picasso passa por um verdadeiro conflito interno, pois frente a enfermidade da irmã, impulsivamente promete que nunca mais iria pintar, caso ela melhorasse. No entanto, não cumpre a promessa e constantemente se culpa por isso.

Devido aos últimos acontecimentos, José Ruiz opta por deixar Corunha com a família, após conseguir um emprego na Escola de Belas Artes de La Lonja, em Barcelona. Antes de se instalarem na capital da Catalunha, decidem passar uma temporada em Málaga enquanto não se inicia o ano escolar. A viagem à terra natal é interrompida brevemente para uma visita ao Museu do Prado, um dos mais importantes de Madri, onde Pablo tem o seu primeiro contato com os trabalhos de grandes mestres ali expostos, como Velázquez, Goya e El Greco⁷⁰. Apesar da rápida visita ao museu, o impacto que suas obras lhe causam o marca profundamente, de modo que retorna anos mais tarde para conhecer minuciosamente sua exposição permanente, tornando-se um frequentador assíduo durante sua permanência em Madri por conta dos estudos.

Já em Barcelona, a família se depara com uma cidade ativa e moderna, com forte conexão com Paris. Picasso então com seus catorze anos, presta exame para La Lonja, chegando

⁷⁰ Doménikos Theotokópoulos (1541-1641), sob a alcunha de “El Greco”, atuou como arquiteto, pintor e escultor entre os séculos XVI e XVII. De origem grega, ganhou notoriedade ao plasmar em suas obras fundamentos da arte pós-bizantina com elementos renascentistas e maneiristas.

a ser aprovado com sucesso após concluir em tempo recorde os trabalhos propostos pelos avaliadores. Admitido em uma classe superior, formada por alunos muito mais velhos, se inteira sobre as ideias promovidas por grandes movimentos artísticos, como impressionismo e simbolismo, engendrados na capital francesa. Na academia, também conhece o pintor Manuel Pallarès (1876-1974) com quem trava uma amizade longeva, além de uma profícua parceria profissional, vindo a dividir com este seu primeiro estúdio. Nessa fase, marcada pelo academicismo, cria quadros de destaque, como “*A Primeira Comunhão*” (1896) e “*Ciência e Caridade*” (1897), sendo este último premiado com uma medalha de ouro na Exposição Provincial de Málaga, além de menção honrosa na Exposição Geral de Belas Artes em Madri.

Em 1897, Pablo é enviado pela família a Madri, para dar continuidade aos seus estudos, agora na Real Academia de Belas-Artes de São Fernando. No entanto, na maior parte do tempo de sua estadia, prefere frequentar o Museu do Prado do que suas aulas. No museu, estuda as composições dos mestres, realizando cópias das mesmas, sempre acrescentando seu toque pessoal. Este período coincide com uma retomada do prestígio de Velázquez e, sobretudo, El Greco, entre membros do Modernismo catalão, que se interessavam pelo modo como esses artistas haviam ido de encontro à tradição clássica, criando assim novos paradigmas para a arte. No caso de El Greco, Piacenza (2005) afirma que o interesse suscitado pelas suas obras provinha do abandono da utilização das regras artísticas e da perspectiva canônica, dando ênfase em uma composição que valorizava a livre expressão do artista, ou seja, tudo que um jovem Picasso, cansado das amarras acadêmicas, valorizava.

Depois de alguns meses na capital espanhola, Picasso contrai escarlatina e decide retornar para Barcelona, partindo logo em seguida para Horta de Sant Joan (Tarragona), cidade natal de Manuel Pallarés, que o acompanha em sua viagem. Após oito meses de contato com a natureza e descanso, retorna para Barcelona com a saúde restabelecida e novas ideias para suas composições. Em Barcelona, se instala em um novo ateliê na rua Escudellers Blancs e passa a frequentar “*Els Quatre Gats*”, café inaugurado em 12 de junho de 1897 no térreo da Casa Martí, um prédio neogótico erigido pelo arquiteto modernista Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) na rua Montsió, nº 3. O estabelecimento que chegou a funcionar também como albergue, cabaré, bar e restaurante, ficou conhecido por ser um dos principais pontos de encontro de intelectuais e artistas representantes do Modernismo em Barcelona.

Neste café popular e boêmio, Picasso encontra a amizade em figuras como Ramon Casas⁷¹, Santiago Rusiñol⁷², Carlos Casagemas⁷³ e Isidre Nonell⁷⁴, sendo este último o responsável por conceber o primeiro ensaio crítico sobre o malaguenho. Por essa época, o pensamento anarquista ganha força em Barcelona, suscitando assim inúmeras discussões não só sobre a legitimidade da autoridade do Estado, mas também acerca da falência da civilização, que se encontra permeada por contrastes sociais e mazelas comuns a realidade de uma sociedade industrial. Esta conjuntura tem impacto direto sobre muitos integrantes do “*Els Quatre Gats*”, que fazem críticas não só ao conservadorismo moral e social da burguesia industrial, mas também ao seu atraso artístico-cultural. Nesse sentido, em forma de protesto às tradições que pautavam essa sociedade decadente, esses artistas buscavam o resgate não só de uma cultura, mas também de novos meios de expressar sua arte, que não estivessem cerceados pelas regras canônicas:

Estes artistas valorizaram a arte medieval e a arte e a cultura popular (como a pintura votiva, o ex-voto, o teatro de fantoches e o teatro de sombras) e retiraram a arte religiosa do domínio exclusivo da Igreja. Nesse sentido, os modernistas catalães utilizaram formas religiosas retirando seu conteúdo católico. Através de um posicionamento subversivo em relação às formas de poder, os artistas utilizaram as formas rituais e artísticas religiosas em atividades e composições profanas. (PIACENZA, 2005, p. 452).

A vida boêmia do “*Els Quatre Gats*” transcorria em meio às discussões políticas e artísticas, que eram fomentadas por um ambiente tomado por influências de diferentes correntes de vanguarda. Entre suas principais atrações estavam os saraus literários, concertos e teatro de sombras e de marionetes. Além disso, alguns artistas tiveram a oportunidade de expor suas obras no local, como foi o caso de Picasso, que realizou em fevereiro de 1900 sua primeira mostra, composta em sua maioria por retratos e desenhos coloridos de amigos e frequentadores do café. Nos trabalhos exibidos, percebia-se a clara referência ao trabalho de Ramon Casas, a

⁷¹ Ramon Casas i Carbó (1866-1932), considerado uma das principais figuras do modernismo catalão, ficou conhecido pelos seus retratos de grandes personalidades da época, além dos trabalhos empreendidos enquanto designer gráfico.

⁷² Promotor da cultura nacional catalã, Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931), foi um pintor espanhol famoso por seus quadros que retratam paisagens e jardins rurais e urbanos. Um dos expoentes do modernismo catalão e sócio no “*Els Quatre Gats*”, também atuava como escritor, poeta e dramaturgo de peças de sucesso, como o drama “*El Pati Blau*” (1903).

⁷³ A morte prematura do catalão Carles Casagemas i Coll (1880-1901), aliada a sua breve trajetória artística, em parte eclipsada pela sua amizade com Picasso, resultou na escassa historiografia dedicada à sua vida e obra. Filho de Manuel Casagemas i Llabros (vice-cônsul dos Estados Unidos da América em Barcelona), tornou-se escritor, poeta e pintor, vindo a dedicar parte do seu trabalho a arte do desenho.

⁷⁴ O espanhol Isidre Nonell i Monturiol (1872-1911), influenciado fortemente pelo impressionismo, realizou ao longo de sua carreira obras de temas paisagísticos, *bodegones* e pinturas que traziam à tona o sofrimento de personagens excluídos pela sociedade, como ciganos, indigentes e vítimas do cretinismo (Síndrome da deficiência congênita de iodo), distúrbio que afeta o desenvolvimento físico e mental.

quem Picasso admirava, tentando assim recriar seu estilo. Em contrapartida, também era reconhecido o talento do jovem Pablo, que foi o responsável por conceber o pôster utilizado como a capa do menu da casa.

4.2.2 La vie en rose et bleu

Em 1900, Picasso empreende sua primeira viagem a Paris acompanhado do amigo Carlos Casagemas, com quem vinha compartilhando um estúdio na Riera de Sant Joan, em Barcelona. Na cidade luz, o malaguenho representa a Espanha na Exposição Universal, onde teve a oportunidade de mostrar ao público alguns dos seus desenhos, além da tela “*Les Derniers Moments*”⁷⁵ (Os últimos momentos). Neste ínterim, Pablo conhece Pere Mañach (1870-1940), um jovem industrial catalão, que se dispõe a pagar 150 francos por mês em troca de suas composições, tornando-se assim seu primeiro *marchand*. Através de Mañach, a francesa Esther Berthe Weill (1865-1951), dona de uma galeria situada na rua Victor Massé, compra três obras de Picasso que reproduziam uma temática ligada à tauromaquia. Estes trabalhos são posteriormente adquiridas pelo jornalista e crítico de teatro francês Adolphe Brisson (1860-1925), tornando assim Berthe Weill a primeira a vender as obras de Picasso em Paris.

Na capital francesa, Picasso e Casagemas encontram abrigo no antigo ateliê de Isidre Nonell, localizada no nº 49 da rua Gabrielle, bairro de Montmartre. A dupla se junta posteriormente Manuel Pallarès, além de membros da colônia catalã de Paris com quem desbravam a vida boêmia local, tomada por cabarés e cafés-concertos. A obra de Pablo não fica imune a euforia dessas novas experiências, traduzindo-se não só em reproduções de cenas presentes no cotidiano da cidade, mas também no seu mundo artístico. Todavia, apesar do aparente clima de festa ininterrupto, a precariedade da situação financeira dos jovens artistas era uma questão constante, que ainda demoraria para ser solucionada. A esta penúria soma-se o abatimento de Casagemas por conta de uma desilusão amorosa, causada pela modelo Germaine Pichot⁷⁶ (1880-1948), que conhecera na noite parisiense.

No final de dezembro, Picasso e Casagemas decidem retornar para Barcelona, partindo juntos logo em seguida para Málaga. Após passar uma curta temporada na região,

⁷⁵ Produzida em 1899, a obra foi dada como desaparecida até alguns anos atrás, quando foi apurado por meio de exame radioscópico que Picasso reutilizou a tela para pintar “*La vie*” (1903), cobrindo assim a cena original.

⁷⁶ Pseudônimo de Laure Gargallo.

marcada pelas visitas frequentes ao famoso *Café Espanã*, os dois amigos se separam, optando Picasso ir para Madri, ao passo que Casagemas regressa a Barcelona, partindo dentro de alguns dias para Paris, onde passa a morar em um estúdio na Boulevard de Clichy. Em 17 de fevereiro de 1901, o pintor catalão reserva uma mesa no *Café l'Hippodrome*, que na época ocupava o nº 128 da Boulevard de Clichy, e decide convidar alguns amigos, como Pallarès e Germaine, para jantar. No meio da confraternização, após um breve discurso, Casagemas tira um revólver do bolso e desfere alguns disparos na direção de Germaine. Sem conseguir atingir seu alvo, atenta contra a própria vida com um tiro na cabeça. Ainda vivo, é levado para o Hospital Bichat, onde não resiste e vêem a óbito.

Enquanto isso, em Madri, Picasso recebe a notícia do falecimento do amigo, o que o leva a um estado de depressão. Apesar do luto, continua produzindo incessantemente, contribuindo não só com as revistas “*Joventut*” e “*Catalunya Artística*”, mas também com o jornal “*Arte Joven*”, do qual foi um dos fundadores. Para Piacenza (2005), o “*Arte Joven*”, ao longo de suas cinco edições, levou ao público trabalhos literários e artísticos de forte cunho político, que foram produzidos por nomes das vanguardas de Barcelona e Madri, como o próprio Picasso, que teve a oportunidade de explorar os meios do desenho e da gravura para expor ao grande público suas críticas à sociedade. Esta experiência o auxilia no distanciamento dos ditames da arte acadêmica, moldando assim seu estilo, que torna-se cada vez mais conhecido.

Devido ao fracasso do jornal, Picasso retorna para Barcelona e lá tem alguns de seus trabalhos em pastel expostos na Sala Parés, a mais antiga galeria de arte da cidade. O pintor não chega a participar da cerimônia de abertura da exposição, preferindo viajar novamente para Paris. Quando chega na cidade francesa, Pere Mañach o coloca em contato com o afamado marchand francês Ambroise Vollard (1866-1939), que decide abrir as portas da sua prestigiada galeria para o malaguenho. Nela apresenta 65 desenhos e quadros de temáticas variadas, que dividem o espaço com composições do pintor basco Francisco Iturrino González (1864-1924). Esta mostra obtêm êxito, sendo aclamada por críticas positivas ao seu estilo, na época influenciado pela pintura francesa, principalmente Gauguin e Toulouse-Lautrec⁷⁷. Contudo, mesmo com tanto sucesso, Pablo quase não vê os lucros obtidos com a venda de suas obras, continuando assim a passar necessidade.

⁷⁷ De origem nobre, Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa (1864-1901) preferiu dedicar-se a arte do que aos negócios e propriedades da família. Trabalhou como pintor e litógrafo, além de realizar cartazes publicitários e ilustrações para revistas. Suas obras mais conhecidas abordam desde cenas circenses à vida boêmia do *fin-de-siècle* parisiense, com seus bordéis e cafés-concertos.

A relação que Picasso estabelece com Vollard, permite não só que ele conheça outros importantes artistas, incluindo entre eles o escritor e pintor francês Max Jacob (1876-1944), como também lhe confere acesso a produções de destaque no cenário europeu, como quadros criados por Vincent van Gogh⁷⁸, que causa impacto direto sobre o que ficou conhecida como a “Fase Azul” de Pablo. Nessa etapa, atormentado pela morte de Casagemas e passando dificuldades financeiras, concebe composições que progressivamente assumem uma paleta de azuis que vai até à monocromia, conferindo assim uma atmosfera trágica e melancólica às suas obras. A miséria e desolação dos que vivem à margem da sociedade ganha destaque em suas telas, agora preenchidas por cenas de indigentes, bêbados, anciãos, enfermos e prostitutas, que eram internas do hospital-prisão feminino de Saint-Lazare. Nesses trabalhos pode-se perceber fundamentos do Maneirismo de El Greco, além de certas tradições da Arte Gótica e elementos dos principais movimentos de vanguarda que conheceu na Espanha e em Paris.

O início dessa nova fase coincide com o retorno de Picasso a Barcelona, após romper o seu acordo com Mañach. Em Barcelona, estreia no mundo da escultura com “*Seated Woman*”, uma pequena peça em argila produzida no estúdio do pintor Ángel Fernández de Soto (1882-1937), localizado no nº 6 da rua Nou de la Rambla. Essa rápida estadia se encerra, quando decide voltar a Paris, visando expor seus trabalhos na galeria de Berthe Weill. Esta época é marcada por inúmeras dificuldades, visto que sem dinheiro ou lugar para ficar, precisa dividir com Max Jacob um pequeno apartamento na Boulevard Voltaire. Por não ter condições de comprar materiais para pintar a óleo, dedica-se integralmente a produção de desenhos, que muitas vezes são queimados no intuito de manter o cubículo aquecido. Em 1903 acaba partindo de novo para Barcelona, onde divide com Soto um ateliê, agora na rua de Sant Joan, nº 17.

Em abril de 1904, Picasso decide se estabelecer permanentemente em Paris, visto que Barcelona não conseguia mais suprir suas ambições artísticas. O pintor então se muda para um novo estúdio na “*Bateau-Lavoir*”, um edifício que fora construído na rua Ravignan, nº 13, em Montmartre, Paris. Lar de muitos escritores e artistas, a “*Bateau-Lavoir*” era uma construção decrépita, que não oferecia nenhuma estrutura para seus habitantes, vindo a ser destruída na década de 70 por conta de um incêndio. Conforme William Everdell (2001), o primeiro ano desta nova fase foi marcado por privações, chegando Picasso a quase morrer de fome quando Mañach e Vollard não se interessaram por seus trabalhos, levando o pintor a vendê-los para negociantes menos célebres. No entanto, apesar de todas as dificuldades, as

⁷⁸ Influenciado pelo Impressionismo e Japonismo, o pintor e desenhista holandês Vincent Willem van Gogh (1853-1890), concebeu obras que ganharam destaque mundial. Apesar de não ser reconhecido em vida, seu estilo marcou gerações, sendo considerado como o precursor do expressionismo.

coisas começam a melhorar para Pablo, que inicia um relacionamento com sua vizinha Fernande Olivier⁷⁹ (1881-1966) e conhece novos amigos: André Salmon⁸⁰ e Guillaume Apollinaire.

O relacionamento com Olivier muda Picasso, que até mesmo deixa de fazer suas visitas regulares a prostíbulos. Seu principal passatempo torna-se frequentar o lendário Circo Medrano, situado no Boulevard de Rochechouart, na companhia de Apollinaire, Max Jacob e André Salmon. O contato com a vida circense promove nova mudança nas concepções estéticas de Picasso, abrindo assim caminho para o que ficou conhecida como sua “Fase Rosa”. Os quadros passam a refletir um estilo neoclássico, que paulatinamente é invadido por cores pastéis e tons mais cálidos, como rosa, laranja e vermelho. A temática agora gira em torno dos bastidores do circo, dando enfoque ao ambiente familiar e atividades cotidianas da trupe, com seus palhaços, acrobatas e domadores. Ao grupo, Picasso ainda acrescenta a imagem do arlequim, figura oriunda da *Commedia dell'arte*, com quem o pintor se identificava ao ponto de conceber a obra “*Au Lapin Agile*” (1905), em que aparece caracterizado como esse personagem.

Em fevereiro de 1905, Picasso tem a oportunidade de exhibir na Galeria Serrurier suas primeiras telas rosa, que repercutem na revista “*La Plume*”, graças a um artigo sobre a exposição escrito por Apollinaire. Alguns quadros são colocados à venda por Vollard, que um ano depois adquiriu boa parte da sua produção por 2.000 francos. Novos compradores também interessados em sua arte surgem, sendo os irmãos Stein as figuras mais importantes entre eles. O colecionador e crítico de arte Leo Stein (1872-1947) e sua irmã, a escritora e colecionadora de arte Gertrude Stein (1874-1946), eram estadunidenses de origem judaica, que tinham se mudado para França alguns anos antes do seu encontro com Pablo. Após comprar alguns quadros do malagueño, passam a frequentar assiduamente o seu estúdio na “*Bateau-Lavoir*”, tornando-se fiéis apoiadores e financiadores da arte de Picasso. Além disso, foram os responsáveis por promover o primeiro encontro do pintor com Henri-Émile-Benoît Matisse (1869-1954), um dos principais nomes do Fauvismo.

A relação de amor e ódio entre Picasso e Matisse tornou-se tão conhecida, quanto as obras desses pintores. Apesar de tornaram-se amigos, realizando constantes trocas sobre seus trabalhos e estilos, eram grandes rivais artisticamente. Quando se conheceram, Matisse estava

⁷⁹ O real nome de Fernande Olivier era Amélie Lang. A modelo e escritora francesa, optou por assumir uma nova identidade visando fugir de um ex-marido abusivo.

⁸⁰ O francês André Salmon (1881-1969) foi um crítico de arte, dramaturgo e escritor, que contribuiu com diversas publicações, como “*Le Petit Parisien*”, jornal declaradamente franquista para o qual trabalhou como correspondente durante a Guerra Civil Espanhola.

em seu auge, sendo financiado também pelos irmãos Stein. Depois do primeiro contato, os pintores levaram algum tempo para começar de fato a se frequentar. Enquanto isso, Picasso se dedicava aos retratos de Leo e Gertrude Stein, que tinha começado na primavera. Tendo finalizado o quadro de Leo, o pintor não conseguia prosseguir com a pintura de Gertrude, insatisfeito com o que tinha feito até então nessa composição. Everdell (2000, p. 284) afirma que em meio a esse impasse, o pintor visita o Louvre e fica impactado com sua exposição de esculturas ibéricas, entre as quais se encontrava “*La dama de Elche*”, obra emblemática feita de calcário entre os séculos V e IV a.C..

No mês seguinte a exposição, Picasso decide passar um tempo com Fernand Olivier em Barcelona, partindo posteriormente para Gósol, vilarejo pertencente à província de Lérida, nos Pirinéus espanhóis. Por essa época, o pintor apresenta interesse na arte da Antiguidade Clássica, especialmente a grega, dando início assim ao fim da sua Fase Rosa. Em Gósol, o seu estilo é afetado pelo retomo do contato com a natureza e com a arte popular, o que lhe remete a sua experiência em Horta de Ebro. Os seus trabalhos abordam principalmente a nudez natural, especialmente a feminina, em telas como “*La Toilette*” e “*Los dos Hermanos*”. Na volta prematura para Paris, adiada por conta de uma epidemia de febre tifóide que irrompera em Gósol, continua a trabalhar no retrato inacabado de Gertrude Stein, apagando seu rosto e redesenhando-o de forma que pareça uma máscara, à maneira das estátuas ibéricas de Osuna e Cerro de los Santos. Em contrapartida, começa a realizar os primeiros estudos e esboços para sua obra-prima: “*Les Demoiselles D'Avignon*”.

4.2.3 A gênese do Cubismo: Les demoiselles d'Avignon

Durante o outono de 1906, Picasso prestigia uma retrospectiva de Gauguin, sendo atraído pelo “primitivismo” exposto em suas telas. A força que essas obras exercem sobre ele, só não é maior do que o impacto causado pelo Museu Etnográfico do Trocadéro (Paris), no ano seguinte. Incentivado pelo fauvista André Derain (1880-1954), o pintor visita o decrépito museu, onde é surpreendido por esculturas e uma sala com máscaras tribais, provenientes da África Ocidental. Essa experiência o marca profundamente, apesar de não ser a primeira vez que entra em contato com esse tipo de peças, visto que Matisse, Vlaminck⁸¹ e Derain já o tinham apresentado as suas coleções particulares. Vale destacar, que na época ocorria a exploração colonial do continente africano e grande parte desses artefatos foram obtidos tanto por

⁸¹ O parisiense Maurice de Vlaminck (1876-1958) foi um poeta, músico e pintor, que ganhou destaque como um dos principais componentes do Fauvismo.

expedições científicas, quanto pelas mãos de mercadores e agentes do exército e da administração francesa, que coletavam “[...] objetos das culturas dos diferentes povos ditos primitivos, que, posteriormente, passariam a formar os acervos dos museus europeus.” (CAVALCANTE, 2017, p. 4).

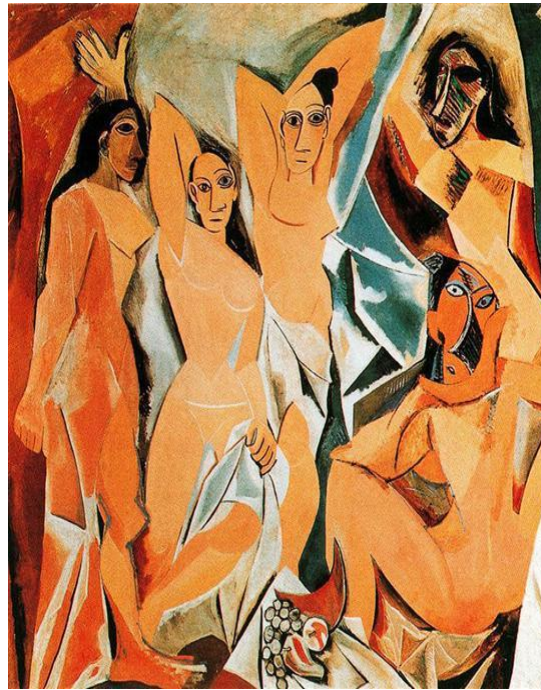
O valor estético das coleções etnográficas africanas por muito tempo foi rejeitado pela sociedade europeia, que marcada pelas ideias do evolucionismo social, discriminava e inferiorizava as demais culturas. O grande problema dessa conjuntura se encontra no fato de que a concepção de arte para os colonizadores não era a mesma entre os povos colonizados, o que gerou inúmeras controvérsias e equívocos. A arte pela arte não se aplica à África, onde cada objeto possui uma função distinta dentro de um contexto cultural específico. Além disso, essas peças eram apenas fragmentos da manifestação estética, que só é possível compreender em sua totalidade quando se leva em conta a *performance* em que ela está inserida. Sem compreender essas questões, demorou-se para reconhecer a potência da arte africana, que trazia novas formas e percepções distintas de estética e cultura.

Quando Picasso se depara com a arte africana, fica fascinado não só pela força da sua expressividade, mas também pelo tratamento conferido às formas dessas peças. Após sair do Trocadéro, dedicou-se a fazer novos estudos para o quadro que iria alçar sua fama mundial. A obra só ficaria pronta meses depois, causando grande alvoroço entre os que acompanhavam a produção de Picasso. Conhecida inicialmente como o “O Bordel Filosófico”, a tela trazia a imagem de cinco mulheres nuas, em um cenário composto por cortinas ao fundo e um *bodegón* de frutas sobre uma mesa, que se encontra na frente das modelos. Nos primeiros rascunhos, a composição ainda contava com um marinheiro e um estudante de medicina, que dependendo da versão, ora segurava um livro ora carregava um crânio. As cores quentes predominam no quadro, promovendo assim um interessante contraste com as cores frias que compõem parte das cortinas desta cena.

A proposta revolucionária da obra foi o abandono de convenções artísticas pré-existentes, em prol de novas técnicas e paradigmas na pintura. Durante sua composição, Picasso não só opta pela transgressão dos cânones tradicionais do realismo e naturalismo, como oferece uma visão alternativa da concepção clássica da beleza feminina. Nesse sentido, as formas estilizadas das cinco mulheres, ao invés de serem arredondadas, são reduzidas a traços geométricos, ao passo que seus rostos remetem as esculturas ibéricas e máscaras africanas. Além disso, levando em consideração o problema da representação dos volumes tridimensionais em uma superfície plana, o quadro rompe com as leis da perspectiva renascentista, onde o objeto era representado sob um único ponto de vista. Este último aspecto

pode-se perceber com clareza na figura que se encontra no canto inferior do lado direito da tela, cuja a posição, totalmente antinatural, reflete a intenção do autor de representar todos os seus lados simultaneamente.

Figura 18 - Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907).
Óleo sobre tela, 243.9 x 233.7 cm.
The Museum of Modern Art, Nova York.



Fonte: WikiArt.org⁸².

Após meses de revisão, o pintor revelou a obra a sua *entourage*, causando grande comoção e desgosto. Poucos conseguiram compreender o caráter revolucionário da tela, chegando até mesmo a afirmar que chegara ao fim a carreira do malaguenho. No entanto, graças a esta produção duas figuras importantes entram na vida de Picasso: o negociante e historiador de arte alemão Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) e o pintor e escultor francês Georges Braque (1882-1963). Enquanto Braque, entre o choque e o fascínio causado pelo método de composição do quadro, se junta a Picasso no desenvolvimento do que viria a ser conhecido como “Cubismo”, Kahnweiler se tornou um grande patrono da arte cubista, famoso por ser um dos primeiros a negociar obras do movimento, além de conceber escritos memoráveis sobre o mesmo, como o livro “*Der Weg zum Kubismus*” (1920).

⁸² Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Depois do choque inicial causado por sua obra-prima, Picasso decidiu que ela ficaria guardada em seu estúdio, só chegando a ser exibida ao grande público anos depois em uma mostra organizada em 1916 por André Salmon, que também foi o responsável pelo título com o qual ficou mundialmente conhecida: “*Les Femmes d’Alger*”, em referência a rua de Avinyó, região muito frequentada por Picasso na época em que morava em Barcelona. Entremontes, arrebatado pelo quadro, Braque tenta reproduzir suas impressões na composição “*Baigneuse*” (1908), que ganha características esquemáticas e matizes sombreados. Não satisfeito, viaja no verão para L’Estaque⁸³, que torna-se a sua fonte de inspiração na concepção de uma série de telas marcadas principalmente pela simplificação dos elementos que compõem a imagem a suas formas geométricas mais simples. Posteriormente, apresenta suas produções para Picasso, que os compara aos seus novos trabalhos experimentais realizados durante uma curta estadia em La Rue-des-Bois, no norte da França. Os dois chegam à conclusão que tinham encontrado uma nova forma de apresentar a realidade tridimensional em superfícies bidimensionais e decidem continuar trabalhando juntos, visando aprimorar seu método.

O termo “Cubismo” demorou ainda alguns anos para surgir, sendo adotado por Braque e Picasso com certa resistência. As primeiras referências a concepção desse nome geralmente são atribuídas a duas figuras distintas: Matisse, que considerava a série de paisagens pintadas no L’Estaque por Braque como feita de “pequenos cubos”, e o crítico de arte francês Louis Vauxcelles (1870-1943), que classificou as obras de Braque exibidas ao público em 1909, como “*bizarreries cubiques*” (bizarrices cúbicas). Porém, a expressão só foi de fato cunhada quando jornalistas tentaram classificar de forma depreciativa os trabalhos dos seguidores dessa corrente, como os franceses Albert Gleizes (1881-1953) e Jean Dominique Antony Metzinger (1883-1956), que foram expostos no *Salon des Indépendants*⁸⁴ de 1911. Após grande repercussão, o vocábulo se tornou sinônimo de um movimento amplo e multifacetado, que deixou seu legado não só na pintura, mas também em outras áreas, como arquitetura, música e literatura.

O Cubismo é dividido em fases, sendo a primeira mais comumente classificada como Cubismo Analítico. Nessa etapa, marcada também por tons sóbrios, os pintores decompõem todos os elementos da obra, quebrando-os em múltiplas faces, de modo que é possível visualizar as formas geométricas presentes na pintura, dando assim a impressão de

⁸³ Região onde vivera Cézanne.

⁸⁴ Fundado em 1884 e ainda em atividade, o *Salon des Indépendants* (Salão dos Independentes) tinha como objetivo expor o trabalho de artistas ao grande público, em um evento que não conta com júri ou prêmios, indo assim de encontro com a tradição implementada pelo *Salon de Paris*.

fragmentação da imagem. Em planos sucessivos e superpostos, esses pequenos fragmentos são dispostos na tela, no intuito de promover a visão total do objeto, que é fixado em diferentes ângulos ao mesmo tempo. Vale ressaltar que os cubistas não buscavam a abstração tal como Kandinsky, ainda que algumas vezes a figura fosse tensionada no limite, a ponto de ser quase impossível identificar o que estava representado na composição. Silva (2014) aponta que o artista poderia oferecer algumas “dicas” para facilitar a compreensão do observador, que também era ajudado pelo título do quadro que fazia referência ao seu tema.

Durante esse período, Braque e Picasso tinham como referência constante os trabalhos de Cézanne, cuja a retrospectiva realizada no *Salon d'Automne* em 1907 teve um grande impacto sobre os pintores. Todavia, é preciso destacar outras fontes de inspiração que algumas vezes são colocadas em segundo plano ou até mesmo dissociadas do Cubismo. Como exemplo, pode-se citar o interesse de membros do movimento pelas geometrias não-euclidianas⁸⁵, cujos princípios fomentaram a criação de um conceito espacial, definido genericamente como quarta dimensão. Para Benutti e Silva (2007), a preocupação em superar os ditames impostos à arte a desde o “Quattrocento”, levou os cubistas a integrarem aos seus estudos pictóricos ideias de novas geometrias, que lhes foram apresentadas principalmente por Maurice Princet (1875-1973), matemático francês, frequentador assíduo da Bateau-Lavoir.

Até hoje, as três dimensões da geometria euclidiana eram suficientes às inquietudes que o sentimento de infinito despertava na alma dos grandes artistas. Os novos pintores, assim como seus predecessores, não se propuseram a ser geômetras. Mas, pode-se dizer que a geometria é, para as artes plásticas, o que a gramática é para a arte do escritor. Ora, hoje, os cientistas já não se limitam às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados com naturalidade e, por assim dizer, por intuição, a se preocupar com as novas possibilidades de medida do espaço que, na linguagem dos ateliês modernos, se designavam, em conjunto e sucintamente, pelo termo de quarta dimensão. Tal como se oferece ao espírito, do ponto de vista plástico, a quarta dimensão seria engendrada pelas três medidas conhecidas: ela representa a imensidade do espaço eternizando-se em todas as direções, em um momento determinado. É o próprio espaço, a dimensão do infinito; a quarta dimensão dota os objetos com plasticidade. (APOLLINAIRE, 1997, p. 17-18 apud CAVALCANTE, 2017, p. 9).

O novo estilo conquista cada vez mais admiradores e adeptos, apesar de provocar um certo choque e estranhamento inicial. No verão de 1911, Braque e Picasso continuam inovando, dessa vez com a inserção de signos da escrita em suas pinturas. Consoante Veneroso (2006), durante muito tempo na sociedade ocidental promoveu-se a separação entre representação plástica e referência linguística, de forma que mesmo quando esse encontro

⁸⁵ Geometrias, cuja a origem é atribuída às discussões suscitadas pelo quinto postulado do escritor e matemático Euclides de Alexandria, considerado o “pai da Geometria”.

acontecia, sempre se estabelecia uma certa hierarquia entre imagem e texto. Quando os cubistas estabelecem esse diálogo das artes plásticas com a escrita, demonstra-se que esta última possui um caráter visual que poderia ser melhor explorado. Para tanto, inicialmente, os pintores utilizam desde títulos de jornais e bilhetes de metrô, até partituras musicais para compor suas obras. Depois passam eles próprios, a pintar as palavras na tela, preservando suas propriedades tipográficas. Trocadilhos e jogos de associação também são incorporados nesses trabalhos, que abrem caminho para novas experimentações com materiais comuns do cotidiano (embalagens de cigarro, papel, madeira, areia, tecidos...), que são colados na composição, criando assim efeitos plásticos que superam os limites das sensações visuais.

Essas *collages* realizada com elementos que não possuíam a princípio um status “artístico”, se tornam uma das principais características do que ficou conhecido como Cubismo Sintético. Imerso nessa fase, Picasso começa a produzir esculturas, utilizando materiais como papelão, arame, tecidos e cordas. Na concepção de Benito (2017), o que estimulou Pablo a realizar esses trabalhos foram uma série de esculturas em três dimensões, feitas de papel, produzidas anteriormente por Braque. Infelizmente, existem poucos registros sobre essas obras, que se perderam com o tempo. Entretanto, seu caráter inovador se traduz na promoção de um novo gênero na escultura, denominado como “construção”, cujo os procedimentos artísticos, ofereciam a possibilidade de romper com as barreiras que delimitavam a escultura da pintura. No caso do malaguenho, o uso desse método resultou na produção de suas famosas guitarras, que tornaram-se também sua marca registrada.

O Cubismo torna-se um movimento aclamado, apesar das inúmeras manifestações contrárias às suas experimentações. Embora Braque e Picasso, inicialmente, não comparecerem muito aos eventos públicos relacionados ao movimento, contam com a ajuda de amigos e seguidores (especialmente Apollinaire e André Salmon), na divulgação dos seus trabalhos entre o grande público e crítica especializada. Ao passo que via sua carreira alçar a fama, a vida de Picasso sofre algumas mudanças, prenunciando uma nova fase. Para começar, decide sair da “*Bateau-Lavoir*” para viver na Boulevard de Clichy, ocupando futuramente um novo estúdio no Boulevard Raspail, nº 242, perto de Montparnasse. Além disso, termina com Fernande Olivier, firmando relacionamento com sua amiga Eva Gouel⁸⁶ (1885-1915), apelidada por Pablo como “*Ma Jolie*”. Ainda que existam poucos dados sobre ela, sabe-se que é referenciada em diferentes trabalhos do pintor, sendo utilizada como modelo para os mesmos. Esta última relação chega ao fim quando Gouel adoece e morre precocemente, deixando o artista devastado.

⁸⁶ Conhecida também como Marcelle Humbert, era chamada de Eva por Picasso, visto que ele a tinha como seu primeiro amor.

4.2.4 Picasso e os Ballets Russes

Alguns meses antes da morte de Eva, Braque é ferido gravemente durante a Primeira Guerra Mundial, sendo forçado assim a passar por uma trepanação craniana e um longo período de repouso. Um ano depois, Apollinaire é também atingido em combate, demorando para conseguir se recuperar. Após voltar ao trabalho, é vítima de uma pandemia de gripe espanhola, vindo a óbito em 1918. Picasso, por ser oriundo de um país que declarou oficialmente sua neutralidade em relação à guerra, optou por não servir como seus companheiros. Para lidar com a ausência dos que lhe eram mais próximos, continua trabalhando no Cubismo, além de procurar novos meios de expressão. A oportunidade surge quando conhece Jean Cocteau (1889-1963), artista francês multifacetado, que chegou a trabalhar como designer, dramaturgo e diretor de teatro. Cocteau foi o responsável por apresentar Picasso a Serge Diaghilev (1872-1929), empresário e produtor cultural russo, fundador da companhia “*Ballets Russes*”, uma das mais influentes trupes de ballet do século XX. Serge convida Picasso para conceber além dos figurinos e cenografia, o pano de boca⁸⁷ de seu novo espetáculo *Parade*. Picasso aceita a proposta e passa uma temporada em Roma com Cocteau, a fim de realizar os projetos encomendados.

Nessa época, Picasso conhece a bailarina russa Olga Koklova⁸⁸ (1891-1955), com quem se casa e têm seu primeiro filho, Paul Joseph Picasso (1921-1975). Olga era uma das integrantes do “*Ballets Russes*”, optando por abandonar a companhia para ficar com Picasso. De origem supostamente nobre, buscava manter um estilo de vida sofisticado, tentando se integrar a alta sociedade. Picasso, apesar de já possuir certa notoriedade e uma boa condição financeira, precisou se adaptar a um círculo social mais abastado, chegando até mesmo a se afastar da boemia. Tentando agradar a esposa, viajavam constantemente para a Costa Azul, região famosa pela sofisticação e deslumbrantes paisagens. Contudo, apesar dos esforços iniciais, a relação gradativamente vai se deteriorando, em meio a crises de ciúmes e traições de Picasso. A separação do casal, se dá durante a relação extraconjugal do pintor com a jovem francesa Marie-Thérèse Walter (1909-1977), que dá a luz a Maya Widmaier-Picasso⁸⁹ em 1935.

Picasso ao longo do relacionamento com o Olga, investe cada vez mais em composições que são vinculadas ao Classicismo. Vale destacar, que sua primeira obra neoclássica é realizada em 1914, começando no ano seguinte uma série de retratos

⁸⁷ Cortina disposta nos palcos, que se abrem ou fecham de acordo com o momento da apresentação.

⁸⁸ Em russo: *Ольга Степановна Хохлова*.

⁸⁹ Nascida María de la Concepción Picasso, em homenagem a irmã do pintor, que morrerá ainda criança.

“ingrescos”⁹⁰. Contudo, isso não era algo inédito, dado que após a Primeira Guerra Mundial, muitos artistas na Europa, buscam um “retorno à ordem”, dando primazia aos valores clássicos e nacionais da arte. Picasso não sai ileso desse período, ainda que fosse um fenômeno fruto da oposição aos preceitos e inovações das vanguardas, como o Cubismo. Para tanto, o pintor utiliza como fonte de referência tudo que absorveu em Roma, onde aproveitou para visitar museus e conhecer cidades próximas. O impacto causado pelas ruínas antigas de Roma e os afrescos de Pompéia, além dos passeios em Milão e Florença, e a coleção de obras clássicas do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, irão formar o caldo cultural utilizado para renovar seu repertório. A vida em família e o contato com os personagens da *Commedia dell'Arte*, por conta do seu trabalho no teatro, também se materializam em inúmeras representações famosas dessa fase, como o quadro “*Paul en Arlequin*” (1924).

A experiência com “*Parade*”, abre inúmeras portas para Picasso, que irá contribuir com novas produções, como o ballets “*El sombrero de tres picos*” (1919), composto pelo espanhol Manuel de Falla⁹¹ e “*Pulcinella*” (1920), de Ígor Stravinsky⁹². A empreitada pelo mundo do espetáculo é frutífera para suas composições, que irão sofrer novas mudanças com o contato do malaguenho com o Surrealismo. O pintor, apesar de sempre enfatizar que não pertencia ao movimento, aderiu algumas de suas características não só na pintura e escultura, mas também nos seus escritos, que segundo Timboni (2012, p. 5), seguia o estilo “automatista”, muito utilizado por André Breton nas suas produções literárias. A relação com integrantes do grupo, levou Picasso a participar da primeira exposição da vanguarda na Galeria Pierre em Paris (1925), além de se tornar o responsável por criar a capa da primeira edição da revista “*Minotaure*”, uma publicação surrealista.

O fascínio pela figura do Minotauro é um dos principais indícios da ligação desses artistas, visto que enquanto era tido como um animal totêmico do Surrealismo, foi utilizado por Pablo como um alter ego em uma série de obras, que culminaram na feitura de “*Minotauromaquia*”, afamada gravura produzida em 1935, que mescla os temas do Minotauro e das corridas taurinas. Esses trabalhos remetem a sua infância, onde apaixonado pelas touradas, passa a representar seus principais elementos, como o touro e o cavalo, em suas produções. Não obstante, a primeira aparição do ser místico na obra do pintor, somente acontece em 1928,

⁹⁰ Obras baseadas na arte de Jean-Auguste Dominique Ingres.

⁹¹ Manuel de Falla y Matheu (1876-1946), além de exercer uma célebre trajetória como pianista, conseguiu ganhar fama internacional trabalhando como compositor, sendo considerado um dos mais notáveis da sua geração.

⁹² O russo Ígor Fiódorovitch Stravinsky (1882-1971), apesar da formação em Direito, optou por seguir carreira na arte, chegando a atuar como compositor, maestro e pianista. Seu legado e fama mundial, fez com que ele fosse considerado umas das pessoas mais influentes do século XX.

ganhando mais espaço em suas produções na década de 30, a medida que começa a realizar os desenhos preliminares para as gravuras que vão compor posteriormente “*Suite Vollard*”⁹³, além da produção de uma série de águas-fortes para ilustrar as “*Metamorfoses*” do poeta romano Ovídio, editadas por Albert Skira⁹⁴.

Durante os anos que se dedicou a “*Suite Vollard*”, Picasso enfrenta o fim do tumultuado casamento com Olga por conta de sua relação com Marie-Thérèse Walter, que possui um lugar cativo em suas obras. A amante do pintor serve de modelo e musa inspiradora para inúmeras esculturas e pinturas, que ora passam a impressão de ternura e serenidade, ora refletem alta carga de sensualidade. Quando compra o Castelo de Boisgeloup, situado a cerca de uma hora de Paris, cria não só um refúgio onde poderia se encontrar com sua amante, mas também um local apropriado para montar seu estúdio de escultura, onde deu vida a uma notável série de bustos, tomando como ponto de referência as belas formas da jovem. Essa etapa de produção escultórica é marcada também pela parceria que estabelece com o escultor catalão Julio González (1876-1942), que conhecera ainda no tempo do “*Els Quatre Gats*”, em Barcelona. González contribuirá, principalmente, na realização de construções de ferro forjado e soldado, como a escultura “*La femme au jardin*” (1930-1932).

Em janeiro de 1936, meses após o nascimento de Maya, Picasso se encontra no *Café Les Deux Magots* em Paris, acompanhado do poeta francês Paul Éluard (1895-1952) e Jaime Sabartés (1881-1968)⁹⁵, quando conhece Dora Maar, pseudônimo de Henriette Theodora Markovitch (1907-1997). Nascida na França, tendo vivido parte da vida em Buenos Aires, Dora chegou a atuar como pintora e escultora, mas seus trabalhos no mundo da fotografia que lhe renderam certa notoriedade. Associada ao movimento surrealista e ativista política, levou Picasso a estar mais em contato com as ideias da esquerda, especialmente no que tange ao comunismo. O romance entre os dois, não impediu que Picasso ainda se relacionasse com Marie-Thérèse, que chegou a confrontar a fotógrafa por causa do pintor. A relação que durou cerca de oito anos, teve seu fim quando Picasso começou a namorar a francesa Françoise Gilot,

⁹³ Em troca de composições dos pintores Paul Cézanne e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Picasso realizou um conjunto de cem obras gráficas, entre 1930 e 1937, a pedido de Ambroise Vollard.

⁹⁴ Albert Skira (1904-1973) foi um editor suíço, fundador da Skira, conceituada editora internacional, que hoje em dia é responsável pela publicação de inúmeras títulos, além de atuar em exposições e serviços para museus.

⁹⁵ Nascido em Barcelona, Jaime (ou Jaume) Sabartés i Gual, era amigo de longa data de Picasso, tornando-se seu secretário particular em 1935. Assim como Picasso, Sabartés estudou na Llotja, atuando posteriormente como escultor e homens das letras.

com quem teve mais dois filhos: Claude Ruiz Picasso e Paloma Picasso, nascidos na França em 1947 e 1949, respectivamente.

O início do relacionamento com Dora coincide com o desenrolar da Guerra Civil Espanhola, que culminou com a implementação da Ditadura Franquista. O conflito ocorre após as eleições de 1936, quando irrompe uma sublevação militar contra o Governo Republicano, composto na época pela Frente Popular, uma coalizão de partidos de esquerda. De acordo com Carlo Ginzburg (2014, p. 72), enquanto o exército insurgente, sob o comando do general Francisco Franco (1892-1975), contava com o apoio da Alemanha nazista e da Itália fascista, o governo republicano espanhol recebia a ajuda não só da União Soviética e das Brigadas Internacionais, como também dos governos da França e do México. Por sua vez, Picasso assim que se inteira da situação que enfrentava sua terra natal, toma partido do lado republicano, mas opta por permanecer em Paris, buscando contribuir de outras formas que não envolvessem sua participação no campo de batalha. Nesse sentido, o pintor aceita simbolicamente ser nomeado como diretor honorífico do Museu do Prado, em Madri, pelo governo republicano, ainda que de fato nunca viesse a tomar posse.

No transcorrer da Guerra Civil, as obras de arte expostas no Museu do Prado, são recolhidas e transferidas para um novo abrigo, visando preservá-las dos bombardeios que assolam a capital. Na tentativa de conseguir mais apoio e visibilidade, o governo espanhol, oferece a Picasso 150 mil francos por um mural, que deveria ser apresentado na Exposição Internacional de 1937⁹⁶, realizada em Paris. O artista não só aceita o encargo, como produz “*Sueño y mentira de Franco*” (Sonho e mentira de Franco), uma coleção de gravuras que foram reunidas a um poema de sua autoria, cujo os lucros das vendas de seus exemplares na exposição, são revertidos para a causa republicana. Entretanto, por meses, o artista não consegue dar andamento ao projeto principal encomendado, que a princípio seria uma obra que retratasse um dos seus temas preferidos: o pintor e seu modelo, um tópico que possibilita uma gama de associações. Tudo muda quando em 26 de abril de 1937, a cidade basca, Guernica, é cruelmente atacada, deixando um rastro de destruição e terror.

⁹⁶ Originalmente: “*Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne*”.

Figura 19 - Picasso. *Sueño y mentira de Franco* (1937).
 Água-forte e água-tinta a açúcar, sobre papel.
 Imagem: 31 x 42 cm / Suporte: 38,8 x 57 cm.
 Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha.



Fonte: Site do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia⁹⁷.

4.2.5 Guernica e a Pomba da Paz

Era uma tarde de segunda-feira, dia de mercado, quando Guernica, reduto histórico da identidade basca, é atingida por bombas lançadas gradualmente tanto pela Legião Condor, quanto pela Aviação Legionária italiana, com o beneplácito de Franco. A “Operação Rügen”, planejada por Wolfram Von Richthofen (1895-1945), Chefe do Estado-maior das forças armadas alemãs, além de destruir grande parte dos edifícios da região, deixou inúmeros mortos e feridos civis, entre uma população formada majoritariamente por mulheres, jovens e crianças, que sequer tiveram a oportunidade de se defender. Segundo Ferreira (2015, p. 34), a cidade não era considerada um alvo militar, contando assim apenas com alguns abrigos criados após Durango, um município vizinho, ser atacado em março do mesmo ano. Na desesperada fuga do bombardeamento com projéteis explosivos e incendiários, muitos ainda tinham que se preocupar com as metralhadoras dos aviões estrangeiros, que sobrevoavam os destroços em

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sueno-mentira-franco-i>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

busca de novas vítimas. Um verdadeiro campo de testes para as atrocidades que aconteceriam futuramente na Segunda Guerra Mundial.

O crime de lesa humanidade, foi realizado por Franco e seus apoiadores, como uma forma de desmoralizar o povo basco, considerado como traidores por apoiar a República. Todavia, quando as notícias da tragédia começaram a se espalhar, as autoridades e a imprensa nacionalista tentaram criar uma “cortina de fumaça”, alegando inicialmente que os ataques tinham sido realizados pelos “vermelhos”, chegando até mesmo a afirmar, que não teria acontecido de fato um bombardeio aéreo. Porém, com o número crescente de provas e testemunhos do contrário, não houve mais motivos para negar sua responsabilidade sobre o massacre, que causou grande comoção internacional. Em Paris, Picasso recebe a notícia consternado, dando início em 1º de maio, a concepção do mural que se tornaria um dos maiores símbolos mundiais dos horrores da guerra. O processo de criação, será fotografado por Dora Maar, que posteriormente servirá de modelo para novas obras que retratam o sofrimento perante a tragédia espanhola, como o quadro “*Mujer Llorando*” (1937).

Picasso ficou por semanas trabalhando no seu atelier na Grands-Augustins, em Paris, produzindo incontáveis esboços e esquemas de pintura, até conseguir passar para o quadro suas ideias, que sofrem alterações de acordo com suas experimentações para a composição. Em junho, a obra ganha sua forma final, materializada em um óleo sobre tela, de 3,49 metros de altura por 7,77 metros de largura, onde predominam as cores preta, branca e cinza. O mural não é uma reconstituição literal do massacre basco, mas um trabalho simbólico, uma alegoria, que além de plasmar princípios dos diferentes estilos percorridos por Picasso, apresenta elementos iconográficos já abordados anteriormente em suas composições, como o touro e o cavalo moribundo. Quando é exposta pela primeira vez, em 12 de julho, no pavilhão espanhol da Exposição Internacional, provoca um grande impacto por sua força e expressividade, que transcende a expectativa inicial de ser uma denúncia do massacre espanhol, para se transformar em um ícone universal antibélico.

Figura 20 - Pablo Picasso. *Guernica* (1937).
Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm.
Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha.



Fonte: Site do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia⁹⁸.

A estreia de “*Guernica*”, atraiu muita atenção ao pavilhão espanhol, que ainda contava com fotomontagens, trajes regionais, esculturas feitas por Pablo e trabalhos de outros artistas espanhóis em evidência. Ao final do evento, a monumental pintura começa uma jornada por diferentes países, onde irá participar de mostras voltadas para levantar fundos para refugiados políticos espanhóis. O historiador Miguel Cabañas Bravo (2006) relata que quando a Guerra Civil acaba e os sublevados saem vitoriosos, muitos artistas e intelectuais que contribuíram com a causa republicana, foram internados em campos de concentração franceses, onde tinham que permanecer em condições precárias. Devido aos seus vastos recursos e influência, Picasso recebe pedidos de ajuda de seus compatriotas que se encontram em tal situação, tornando-se referência de amparo humano e profissional aos exilados. Entre suas principais contribuições, pode-se citar a sua participação em associações e exposições anti-franquistas, além da mobilização para conseguir emprego e dinheiro para os que buscavam se estabelecer na França ou ir para outros países.

A deflagração da Segunda Guerra Mundial em 1939, leva Picasso a deixar “*Guernica*” sob a custódia do MoMA⁹⁹, em Nova Iorque, com a condição de que a obra fosse enviada para a Espanha quando as “liberdades públicas”¹⁰⁰ fossem restauradas. O pintor

⁹⁸ Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

⁹⁹ Museu de Arte Moderna (*Museum of Modern Art*).

¹⁰⁰ Após o fim do Franquismo, inicia-se o pleito para que o acordo fosse respeitado, gerando inúmeras polêmicas e discussões. A questão só foi resolvida em 1981, quando ocorre a mudança da obra do MoMA para o “Casón del Buen Retiro”, uma dependência do Museu do Prado. O mural permanece neste edifício até 1992, quando o Ministério da Cultura decide transferi-lo para o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, onde se encontra até hoje, apesar de protestos do nacionalismo basco, que reivindica o envio do mural para a cidade homônima.

também decidiu que não pisaria mais em solo espanhol até o fim da ditadura, apesar dos esforços das mais altas autoridades públicas do Franquismo, em conseguir seu apoio ao governo. Picasso prefere passar um tempo em Royan, no sudoeste da França, onde arruma um espaço para trabalhar e diferentes hotéis para instalar Dora Maar e Marie Thérèse com a pequena Maya. Após a ocupação de Paris pelos nazistas, o artista retorna junto a Dora a Grands-Augustins, deixando a outra amante e sua filha na comuna francesa. No estúdio, o pintor se dedica a pintura de retratos e naturezas mortas, onde a referência à morte e às duras condições do momento, se tornam uma constante. A produção escultórica também ganha destaque no período, resultando em peças como “*L’homme au mouton*” (1943), versão do *Moschophoros* clássico, que foi doada pelo malaguenho a cidade de Vallauris, na França.

A relação que Picasso estabelece com os nazistas é marcada por altas doses de tensão, tendo-se em vista que ele não só era considerado um artista “degenerado”, como também simpatizante do comunismo e da Resistência, além de exilado republicano, com duras críticas a intervenção da Alemanha na Guerra Civil. Embora não tenha parado de trabalhar, sofria constantes visitas de alemães em busca de “arte judaica” ou qualquer coisa suspeita. Consoante Nicholas (1996, p. 201), tal fato fez com que o pintor e seu *entourage* estivesse sempre em estado de alerta, vigiando se não “plantariam” objetos incriminadores pelo ateliê. Em clara afronta a esses excursionistas, o malaguenho mandou imprimir cartões-postais de sua obra Guernica, para distribuir entre os mesmos. A despeito de toda repressão, chegando até mesmo a ser excluído das salas do Estado, sabia que as autoridades teriam cautela em relação a ele, devido a repercussão negativa que isso poderia gerar. Essa “abertura”, possibilitou que Pablo participasse de exposições coletivas e pudesse vender suas obras censuradas em galerias privadas e no Hôtel Drouot¹⁰¹, sem grandes problema.

A ocupação alemã não inibiu a vida cultural francesa, porém gerou um clima de medo e desconfiança, alimentado inclusive pelas privações do momento. Picasso tentou se manter firme e trabalhando, apesar de receber ataques do *establishment* colaboracionista, que tentou a todo custo desmoralizá-lo (chegando a insinuar que o pintor era judeu), enquanto enaltecem Braque e sua importância na arte francesa. Em meio a tanta tormenta, conhece Marie Françoise Gilot, em maio de 1943, tomando a jovem pintora como modelo e amante. O novo relacionamento, afeta profundamente Dora, que chega a se tratar com o famoso psiquiatra Jacques Lacan (1901-1981), para tentar se recuperar do colapso nervoso, que irrompeu após o malaguenho abandoná-la. As mudanças na vida pessoal do artista, contudo não param por aí,

¹⁰¹ Casa de leilão em Paris.

visto que no ano seguinte, seu grande amigo e companheiro de trabalho, Max Jacob, é preso devido a sua descendência judia. Todas as tentativas para tentar libertá-lo, infelizmente não são suficientes para conseguir salvar sua vida, visto que ele vem a óbito ainda no campo de concentração, em Drancy (França).

Em homenagem a Max, Picasso se reúne com amigos na casa do escritor e etnólogo francês Michel Leiris (1901-1990), a fim de realizar uma leitura dramática de *“Le Désir attrapé par la queue”*¹⁰² (1941), peça teatral surrealista de sua autoria, onde promove uma mordaz sátira sobre as mazelas da ocupação nazista, que termina meses depois. Livre da ameaça fascista, ingressa no Partido Comunista Francês (PCF), contribuindo com suas obras propagandísticas. Não se sabe ao certo a profundidade do envolvimento do artista com o partido, mas a repercussão que gerou não foi pouca, suscitando até mesmo ataques durante sua exposição no *“Salón de Otoño”* daquele ano. Tal fato não intimida Pablo, que se encontra enraivecido tanto pela forma como foi tratado por alguns franceses durante a ocupação, quanto pela falta de reconhecimento da importância dos exilados republicanos espanhóis na libertação da França. Sua revolta se traduz na tela *“Monument aux espagnols morts pour la France”* (1946-1947), em homenagem a estes compatriotas, que morreram ao contribuir com a resistência francesa.

Em 1945, Braque apresenta Picasso a Fernand Mourlot (1895-1988), responsável na época pelo Atelier Mourlot, uma conceituada gráfica, localizada na rua Chabrol, em Paris. De pronto, Mourlot empresta um estúdio para Picasso dar continuidade a sua produção litográfica, atividade que o pintor teria deixado de lado durante a guerra. Segundo Orozco (2016), algumas dessas obras compõem sua principal contribuição ao PCF, que com o passar do tempo começa a fazer críticas ao estilo do pintor. A princípio ele releva as considerações do partido, preferindo dar continuidade ao seu trabalho, marcado agora por uma breve calmaria do pós-guerra e pelo relacionamento com Gilot. Esse momento é marcado por retratos de sua amada e uma série de pinturas que têm por tema a *“La Joie de Vivre”*, onde criaturas mitológicas, como ninfas e centauros, povoam a composição. A *“alegria”* se completa com a chegada de Claude e Paloma, que passam também a aparecer em suas telas.

Depois do nascimento de Claude, o casal se muda em 1948 para Vallauris (França), onde o pintor teria se interessado pela arte concebida nas oficinas de cerâmica *“Madoura”*. Desde então, o artista volta sua engenhosidade para essa manifestação artística, criando uma vasta produção, sem nunca abandonar seu interesse por outras formas de expressão. Em agosto, o malaguenho participa do Congresso dos Intelectuais pela Paz em Wrocław (Polônia), em que

¹⁰² Traduzido para o português como *“O desejo pego pelo rabo”*.

vai realizar um breve discurso a favor da liberdade do poeta chileno, Pablo Neruda (1904-1973), que se encontra exilado devido a perseguição aos comunistas, promovida pelo então presidente, Gabriel González Videla (1898-1980). No ano seguinte, tem sua litografia “*La Colombe*” escolhida para estampar o cartaz da nova edição do Congresso, realizado dessa vez em Paris. Esse trabalho acaba por se tornar um símbolo mundialmente conhecido como “A pomba da Paz”.

Entre as décadas de 50 e 60, Picasso produz releituras de obras-primas concebidas por grandes mestres, como “*Les Femmes d'Alger*” (1954-1955) e “*Las meninas*” (1957), inspirados respectivamente nos trabalhos de Delacroix e Velázquez. Todavia, sua arte de cunho militante não cessa, dando vida assim ao polêmico “*Massacre en Corée*” (1951), composição que retrata um grupo de crianças e mulheres civis indefesas frente ao ataque de hostis soldados armados. A pintura, uma clara crítica à conjuntura da Guerra da Coreia (1950-1953), foi baseada no “*El tres de Mayo de 1808*” (ou *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*), quadro de 1814, onde Goya retrata o fuzilamento de civis espanhóis, que lutaram contra a ocupação francesa. Sua síntese dos anos de guerra e pós-guerra, surge em 1952, ao pintar os monumentais painéis “*La Guerre et la Paix*”, que são dispostos na capela do castelo de Vallauris, atual *Musée National Pablo Picasso*.

O ano de 1953 será marcado por uma nova virada na vida de Pablo, que é abandonado por Françoise Gilot, que leva consigo os filhos. O sofrimento pela separação só é atenuado pelo surgimento da francesa Sylvette David¹⁰³, que o pintor utiliza como modelo para novos trabalhos. Sem conseguir conquistar a moça, Pablo engrena um novo relacionamento com Jacqueline Roque (1927-1986), que se torna sua segunda esposa em 1961. Meses depois do casamento, o casal se muda do castelo que Picasso havia comprado em Vauvenargues (próximo a Aix-en-Provence), para Notre-Dame-de-Vie, em Mougins, sua última residência. Apesar da idade avançada e dos consequentes problemas de saúde que se acumulam com o tempo, Pablo continua produzindo uma infinidade de obras, até o fim da sua vida. Dentre pinturas, esculturas, cerâmicas e gravuras, destaca-se nesse período suas composições com a temática “O Pintor e a Modelo” (1963), além da série “*Erosmemória*” (1968) e seus autorretratos em 1972.

¹⁰³ Nascida em 1934, Sylvette adotou o nome de Lydia Corbett, a fim de estabelecer sua carreira como pintora longe da fama de musa de Picasso.

O fim da trajetória de Picasso é marcada por honrarias e tributos, que não cessam com sua morte. Em 9 de março de 1963, ocorre a inauguração do Museu Picasso, em Barcelona, que vai ser dedicado a promover, pesquisar e preservar sua obra. Quando completa 85 anos em 1966, é homenageado com uma grande retrospectiva em Paris, onde são exibidas produções que compunham o acervo de museus pelo mundo inteiro, além de peças da sua coleção particular. Alguns anos mais tarde, em comemoração do seu nonagésimo aniversário, tem oito pinturas exibidas na Grande Galeria do Louvre, em meio a grande festa. A mostra é considerada um feito inédito, visto que Picasso era o primeiro artista a ganhar uma exposição no museu, ainda em vida. Pouco tempo depois, em 8 de abril de 1973, o pintor morre em Notre-Dame-de-Vie, chegando a ser enterrado dias depois no jardim de seu castelo em Vauvenargues.

5 CONCLUSÃO

A passagem do século XIX para o XX compreende uma época de grandes rupturas e inovações, responsáveis por marcar de maneira definitiva a história da humanidade. Um dos alicerces que constituem esse quadro é o advento da Segunda Revolução Industrial, que provoca um forte impacto não só nas relações econômicas e políticas da sociedade ocidental, como também nos seus costumes e tradições. Enquanto antigas instituições entram em colapso, o conhecimento científico propicia o surgimento de inovações tecnológicas que invadem e se proliferam no cotidiano. Desta forma, o cenário europeu se depara com a construção de ferrovias, fábricas automatizadas e centros urbanos, cujo o crescimento acontece do dia para a noite. O mito do progresso é amplamente divulgado, ao passo que as mazelas da modernidade são omitidas. Nesse contexto a arte não fica incólume, tornando-se o reflexo de um tempo composto por ambiguidade e contradições, que permeiam um mundo em convulsão.

O resultado dessa dinâmica se traduz na concepção de vanguardas revolucionárias, que além de subverterem os cânones tradicionais, promovem um novo olhar sobre o mundo da arte. Tendo em vista a diversidade desses movimentos, a presente pesquisa se deteve a abordar os seus principais representantes, destacando as suas ideologias e obras mais notáveis. Apesar de cada grupo ser composto por uma série de características particulares, apresentando valores e princípios que muitas vezes os colocam em extremos opostos, todos possuem em seu cerne grandes inovações técnicas e estéticas, responsáveis por criar produções únicas. Todavia, o caráter transgressor desses trabalhos tornou-se alvo de grande hostilidade, levando seus partidários a assumirem desde muito cedo, uma postura de resistência e luta contra as forças que buscavam destruí-los ou estigmatizá-los. Com a ascensão do Nazismo esse panorama

gradualmente piora, coibindo a liberdade de expressão artística na Alemanha, e posteriormente nas regiões que ficaram sobre o seu domínio.

O Nacional-Socialismo emerge em meio a uma grave crise política, social e econômica que assola a Alemanha, após o país ser derrotado na Primeira Guerra Mundial. O ressentimento e frustração da população se agrava com a instituição da República de Weimar, que recebe a ingrata missão de negociar a assinatura do armistício e do *Diktat* de Versalhes, cujo o legado se transforma em um catalisador de mais conflitos e tensões. A falta de legitimidade do novo governo propicia que movimentos radicais ganhem cada vez mais espaço, se alimentando de toda a miséria e violência que se abateu sobre a sociedade alemã. Porém, as mazelas do período não impediram que as experimentações nas artes se proliferassem, transformando Berlim em um importante reduto da produção de vanguarda. Para alguns, como Hitler, esse fato era apenas um sinal do estado de decadência em que se encontrava a cultura, parasitada e corrompida pelos judeus, inimigos da pátria que aspiravam disseminar seu pérfido credo marxista.

Na concepção de Hitler, a cultura deveria exprimir a superioridade da raça ariana, promovendo os preceitos que se adequavam a edificação de uma nova Alemanha, unificada e soberana. O papel estratégico desse campo no jogo político se mostra presente na construção e desenvolvimento do Nazismo desde o princípio, quando ainda não se conhecia a figura do *Führer* fora dos limites da Baviera. Partindo de um olhar nostálgico e idealizado do passado, o Partido Nazista buscou se apropriar de mitos e símbolos presentes na sociedade alemã, para construir uma identidade forte e coesa, que conseguiu exercer um verdadeiro fascínio sobre muitos cidadãos desesperados. Nesse sentido, a Antiguidade Clássica e o Romantismo se tornam seus principais modelos, ditando os parâmetros sobre os quais o movimento alicerça suas práticas e visão de mundo. Além disso, o militarismo e os valores nacionais são continuamente exaltados, assim como o legado nórdico e a figura do líder, cuja a autoridade é concebida como irrestrita e inquestionável.

Quando Hitler assume a chancelaria em 1933, a estética nazista se apodera de todos os setores da sociedade, transformando a Alemanha em um mar de bandeiras, estandartes e comícios cada vez mais grandiosos. Para tanto, os mecanismos de propaganda e controle da opinião pública são aperfeiçoados, passando a transmitir em profusão os ideais de beleza, ordem e pureza enaltecidos pelo regime. Convém ressaltar que esse processo de revolução cultural aconteceu gradualmente ao longo da edificação do Terceiro Reich, atingindo o mundo das artes de forma intensa e radical. Em pouco tempo, obras dos movimentos de vanguarda, tal como as

produções de judeus, negros e oponentes políticos foram banidas dos museus e instituições públicas, sendo condenadas como degeneradas pelo Estado. De modo concomitante, os artistas que permaneceram no país são obrigados a se curvar às determinações do governo, sofrendo forte repressão aqueles que não moldavam seus trabalhos ao gosto do *Führer*, o censor supremo.

No conceituado documentário “*Arquitetura da Destruição*” (1989), o diretor Peter Cohen demonstra que o expurgo artístico supracitado apresentava um caráter higiênico, levando-se em conta a pretensão de Hitler e seu séquito de eliminar da “comunidade nacional” (*Volksgemeinschaft*), tudo que acreditavam não ser compatível com a genuína tradição alemã. Em vista disso, são realizadas exposições com parte desse acervo, visando atrelar sua imagem a elementos que comprovassem a depravação espiritual e intelectual típica dos tempos modernos. O auge desse projeto ganha forma na mostra “*Entartete Kunst*”, criada para ser um contraponto da “Grande Exposição de Arte Alemã”, onde foram exibidos as produções oficiais do Terceiro Reich. A parte das pretensões iniciais do governo, a arte degenerada consegue atrair mais visitantes, aumentando o descontentamento dos nazistas, que após o encerramento da exibição, selecionam importantes obras para vender no mercado, optando por destruir as indesejadas.

Nas coleções em posse dos nazistas se encontravam nomes de grande destaque no período, incluindo obras-primas de Wassily Kandinsky e Picasso, dois artistas analisados mais detidamente ao longo deste trabalho. Embora apresentem histórias distintas, essas duas personalidades possuíam um gênio inventivo único que os conectam, provendo as Artes um legado que se perpetuou por gerações. Contudo, no decorrer da pesquisa o aspecto que mais surpreendeu foi o posicionamento desses homens frente a toda barbárie do Nazismo, especialmente no que se refere a Picasso. Ao passo que Hitler lançava a Europa no turbilhão da Segunda Guerra Mundial, o malaguenho se mostrou uma figura ativa na resistência antifascista, realizando produções que expõem os crimes hediondos perpetrados pelos regimes totalitários contra a humanidade. Mesmo depois do fim dos conflitos, dedicou sua vida para execrar o militarismo e autoritarismo de governos belicistas, de modo que algumas das suas composições são consideradas potentes instrumentos de denúncia política.

Em uma de suas declarações icônicas, Picasso alegava que a pintura não foi feita para decorar apartamentos, sendo de fato uma arma de ataque e defesa contra o inimigo. Com base na análise realizada para a elaboração desta monografia, foi possível compreender melhor essa afirmativa, que pode abranger também outros tipos de manifestações artísticas, como

cinema e literatura. Assim, a partir do objetivo inicial de averiguar a coerção promovida pela Alemanha Nazista à Arte Moderna, verificou-se que as artes e a cultura se tornaram espaços de disputa política e ideológica, onde as vozes dissonantes do projeto de nação vislumbrado por Hitler foram oprimidas no Terceiro Reich. Finalmente, resta registrar que as considerações aqui realizadas podem ser relacionadas, em muitos aspectos, a atual conjuntura brasileira, na qual produções que não comungam da cartilha do governo vigente são vítimas de represália, sofrendo boicote financeiro e censura do Estado. Em virtude disso, conclui-se a importância deste estudo introdutório, que pode vir a suscitar novos debates e pesquisas sobre o controle da expressão e da criação artística ao longo da história da humanidade.

REFERÊNCIAS

1. Livros

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1991. p. 81-99.

ALMEIDA, Angela Mendes de. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ARENDT, Hannah. Totalitarismo. In: _____. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 337-531.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BERMAN, Marshall. Modernidade: Ontem, Hoje e Amanhã. In: _____. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 24-49.

BESSEL, Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

CALOSSE, Jp. A. *Picasso*. Nova Iorque: Parkstone International, 2011.

CIRLOT, Lourdes. *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX: cómo identificarlas*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1988.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

EVANS, Richard J.. *A chegada do Terceiro Reich*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010. n.p.

EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

FRANÇA, José-Augusto. *O Essencial Sobre Pablo Picasso*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GINZBURG, Carlo. A espada e a lâmpada: Uma leitura de Guernica. In: _____. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 71-104.

GOMBRICH, Ernst. Revolução Permanente: O século XIX. In: _____. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985. p. 360-386.

GROPIUS, Walter. Minha Concepção da Ideia da Bauhaus. In: _____. *Bauhaus: Novarquitectura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p. 29-44.

HITLER, Adolf. *Mein Kampf*. [S. l.: s. n.], 1925. Disponível em: <https://archive.org/details/meinkampf_minha_luta/page/n1>. Acesso em: 28 dez. 2018.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa. In: _____. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 22-40.

JUDT, Tony. A catástrofe: a queda da França, 1940. In: _____. *Reflexões sobre um século esquecido (1901-2000)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 205-221.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. São paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Lisboa: Edições 70, 1970.

KERSHAW, Ian. *Hitler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LENHARO, Alcir. *Nazismo: “O triunfo da vontade”*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LOBSTEIN, Dominique. “O Impressionismo nasceu no final do século XIX?”. In: _____. *Impressionismo*. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, [2010?]. p. 15-19. Disponível em: <<http://bit.ly/2EG1Dxs>>. Acesso em: 12 set. 2018.

LYNTON, Norbert. Expressionismo; Futurismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1991.

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

OROZCO, Miguel Angel Garcia. *Picasso litógrafo y militante*. Fundación Picasso, Málaga, 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/372wGQv>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

OVERY, Richard. Revoluções Culturais. In: _____. *Os Ditadores: A Rússia de Stálin e a Alemanha de Hitler*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 359-400.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Introdução. In: _____. *O Poder das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012. p. 13-35.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

RECAMÁN, Luiz. Bauhaus: Vanguarda e mal-estar da metrópole. In: Jorge de Almeida, Wolfgang Bader (orgs.). *Pensamento alemão no século XX*, v. III: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. São Paulo: CosacNaify, 2013. p. 55-79.

REES, Laurence. *O Carisma de Adolf Hitler: O homem que conduziu milhões ao abismo*. Rio de Janeiro: LeYa, 2013. n.p.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar (1919-1933)*. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1988.

SHIRER, William Lawrence. *Ascensão e Queda do Terceiro Reich: Triunfo e Consolidação (1933-1939)*, vol.I. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

STACKELBERG, Roderick. *A Alemanha de Hitler: Origens, Interpretações, Legados*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da Pré-História ao Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

2. Artigos/Publicações

AZEVEDO, Beatriz de Medeiros; VIEIRA, Michele Cruz. A propaganda nazista: como fazer uma fábula se tornar verdadeira. *Eclética (PUC-RIO)*, Rio de Janeiro, n.8, p. 21-23, jan./jun. 1999. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/ecletica%20n%C2%BA%208%20completa.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

BARROS, José D'Assunção. Paul Cézanne: considerações sobre sua contribuição para a arte moderna. *Cultura Visual (UFBA)*, Salvador, n. 15, p. 11-29. Maio 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/4843/3697>>. Acesso em: abr. 2019.

BARROS, Maria Mirtes dos Santos. O primitivismo no modernismo. *Cadernos de Pesquisa (UFMA)*, v. 18, n.1, p. 38-45, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos eletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/414/265>>. Acesso em: dez. 2018.

BOIS, Maria Clara Maciel Silva. Charles Baudelaire e Édouard Manet: Por uma Arte da Vida Moderna. *Humanidades em Diálogo (USP)*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 137-152, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106151/104807>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O tempo do Futurismo. *Porto Arte (UFRGS)*, Porto Alegre, v. 20, n. 34, p. 51-67, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/62310/36590>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

BUENO, Maria Lucia. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais (UFC)*, Fortaleza, v. 41, n.1, p. 27-47, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/473/455>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. O Nazismo e A Produção da Guerra. *Revista USP*, São Paulo, v. 26, p. 82-93, 1995. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i26p82-93>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

CAVALCANTE, Neusa. Cubismo: a arte africana e o espaço-tempo. *Paranoá: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo (UNB)*, n. 18, p. 01-15, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/11786/10356>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: música e poder na Alemanha nos anos 30. *Revista Brasileira de História*, v. 8, p. 107-122, 1988. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/historia-e-musica-na-universidade2/298-arte-e-estado-musica-e-poder-na-alemanha-dos-anos-30>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

FERRAZ, João Grinspum. O Expressionismo, a Alemanha e a “Arte Degenerada”. *CADUS - Revista de Estudos de Política, História e Cultura (PUC-SP)*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 51-58, jul. 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/polithicult/article/view/23725/17007>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

LIMA, Cláudia. Fotomontagem na Alemanha: do movimento Dada à manifestação antifascista. *DL: Revista Online Design (ULP)*, Porto, n. 4, p. 13-22, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://issuu.com/carlacadete3/docs/4revista>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

LIMA, Wagner Jonasson da Costa. A tradição modernista e a crise da escolha autoral na pintura da década de 1980. *Com[por](UDESC)*, Florianópolis, v. 1, p. 5-34, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/compopor/article/view/9184/6447>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

LÓPEZ DE BENITO, Ramón. Picasso: esculturas en papel para un nuevo pensamiento estético. *Boletín de Arte (UMA)*, Málaga, n. 37, p. 129-138, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/3274/3018>>. Acesso em: 06 abr. 2019.

MATTOS, Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de. O sentido da modernidade no imaginário do século XIX. *dObra[s]* – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 3, n. 6, p. 96-103, 2009. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/291/288>>. Acesso em: 28 maio 2018.

MELO, Victor Andrade de. Esporte e vanguardas artísticas: cubismo, Ashcan School e expressionismo. *Motriz: Revista de Educação Física (UNESP)*, Rio Claro, v. 17, n. 1, p. 160-169, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1980-65742011000100017&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 20 dez. 2018.

MURGUIA, Eduardo Ismael. Cenário histórico do movimento impressionista. *Impulso (Unimep)*, Piracicaba, v. 11, p. 25-42, 1999. Disponível em: <<http://moyarte.com.br/download/arte/impressionismo-cenario-historico-movimento-impressionista.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2018.

OSORIO VILLEGAS, María Cristina. Arte, música y cine en los años del nacionalsocialismo alemán: Entre lo puro y lo degenerado. *Historia y Sociedad (UNAL)*, n. 27, p. 189-210, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/hiso/n27/n27a08.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

PENEDA, João Manuel. Kandinsky: da teosofia à bauhaus. *Convocarte: Revista de Ciências da Arte (FBAUL)*, Lisboa, n. 3, p. 87-105, set. 2016. Disponível em: <http://repositorioul.pt/bitstream/10451/30709/2/ULFBA_Convocarte_Jo%C3%A3o%20peneda.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2018.

ROBLEDO, Daniel dos Santos. Contexto histórico do surgimento da Bauhaus. *Revista Educação Gráfica (UNESP)*, Bauru, n. 7, p. 57-67, 2003. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/281294785_BAUHAUS_UMA_CONTRIBUICAO_PEDAGOGICA_PARA_A_PRODUCAO_INDUSTRIAL_ARTISTICA_E_CULTURAL>. Acesso: 13 jun. 2018.

SANTOS, Vinicius Sanchez dos; SILVA, José Carlos Plácido da; PASCHOARELLI, Luis Carlos. Bauhaus: uma contribuição pedagógica para a produção industrial, artística e cultural. *Revista Educação Gráfica (UNESP)*, v. 15, n. 1, p. 81-92, 2011. Disponível em: <<http://www.educacaografica.inf.br/artigos/bauhaus-uma-contribuicao-pedagogica-para-a-producaoindustrial-artistica-e-cultural>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

SUBIRANA, Rosa María. Hitos en la vida de un artista. *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta al mundo*, v. 33, n. 12, p. 11, 1980. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000043018_spa>. Acesso em: 02 fev. 2019.

TASCA, Fabíola Silva. Arte e política: fracasso exemplar. *Concinnitas (UERJ)*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 23, p. 52-69, 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/12457/9662>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

VÁZQUEZ-MEDEL, Manuel Ángel. Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, n. 1, p. 11-20, 2002. Disponível em: <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/11756>>. Acesso em: 25 maio 2018.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura (UFMG)*, v. 14, p. 147-161, jul./dez. 2006. Disponível: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1365/1462>>. Acesso em: 09 nov. 2018.

ZULIETTI, Luis Fernando. Picasso: das questões políticas a subjetividade. *Aurora (PUC-SP)*, v. 6, p. 2-6, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/4173/2823>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

_____. Erosmemória: erospicasso: arte, poder, liberdade a todos, cada dia mais... *Aurora (PUC-SP)*, n. 2, p. 80-91, 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/6359/4662>> Acesso em: 22 maio 2018.

3. Fontes Audiovisuais

ARQUITETURA da Destruição. Direção e Produção de Peter Cohen. Suécia: Poj Filmproduktion AB; SVT Drama; Sandrews; Svenska Filminstitutet (SFI), 1989. Documentário, 114 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IBqGThx2Mas>>. Acesso em: 9 dez. 2018.

CUANDO Pablo se convierte en Picasso. Direção: Yvan Demeulandre e Jessica Piersanti. França: Let's Pix; Paris Première; CNC, 2014. Documentário, 55 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lv0JpF3_zP8>. Acesso em: 18 nov. 2018.

KANDINSKY: tudo começa num ponto. Produção: Arony Lolo. São Paulo: Univesp TV, 2016. 38 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CScnjqV-Oyk>>. Acesso em: 03 out. 2018.

OS BASTIDORES da Arte Moderna. Direção: Amélie Harrault e Valérie Loiseleux. França: Arte France; Silex Films; Financiere Pinault, 2015. Documentário, 52 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ya_zJiIVFxQ>. Acesso em: 28 out. 2018.

PABLO Picasso: un alma primitiva. Produção: Molly Thompson. Estados Unidos: History Television Network Productions (H-TV); A&E Network, 1999. Documentário, 90 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R9EYzhoANzA>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

TRIUNFO da Vontade. Direção e Produção de Leni Riefenstahl. Berlim: Leni Riefenstahl-Produktion; Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935. Documentário, 105 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/205707347>>. Acesso em: 9 dez. 2018.

4. Trabalhos acadêmicos (Teses, Dissertações, Trabalhos de Conclusão de Curso)

ABREU, Priscyla Kelly Vieira. *Arte e Moda de Vanguarda: o Futurismo Italiano*. 2014. 68 f. Monografia (Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/posmoda/files/2014/11/Monografia-Priscilla.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2018.

BENITO, Julia Martínez. *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. 2011. 398 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Lógica e Estética, Universidade de Salamanca, Espanha, 2011. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=37892>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

BRANDT, Cleri Aparecida. *Vasculhando baús de memórias do nazismo por imagens: olhares e possibilidades diversos*. 2014. 235 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/121997/000812643.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

BRASIL, Paula. *O bibliocausto nazista: a destruição de livros judaicos durante o Terceiro Reich*. 2016. 80 f. Monografia (Bacharel em Biblioteconomia) – Departamento de Ciências da Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/147274/000999222.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

FERREIRA, Sara Vilar Lobato. *Guernica de Picasso: Elemento potenciador do turismo militar em cidades bombardeadas*. 2015. 87 f. Dissertação (Mestrado em Turismo, especialização em Gestão Estratégica de Destinos Turísticos) – Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, Portugal, 2015. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/19368/1/2015.04.005_.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2018.

GOMES, Filipa. *A música na obra de Kandinsky*. 2003. 64 f. Trabalho Acadêmico (Artes Plásticas – Pintura) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal, 2003. Disponível em: <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

OLIVEIRA, Luciane Gonzaga de. *Arquitetura Moderna na Alemanha: no período de 1900 a 1933*. Rio de Janeiro, 2004, 167 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=6486@1>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

OLIVEIRA, Renata Carvalho. *Uma análise histórico-cultural da obra de Wassily Kandinsky: em questão a produção artística da contemporaneidade*. 2009. 37 f. Monografia (Especialização em Teoria Histórico-Cultural) – Departamento de Psicologia, Universidade Estadual de Maringá, Paraná, 2009. Disponível em: <<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigosteses/2010/Arte/monografias/wassilykand.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

SILVA, Janete Teresa Pereira da. *Colagem cubista: Picasso e Braque*. 2014. 40 f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/8631>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

5 - Trabalhos Apresentados em Eventos

CABAÑAS BRAVO, Miguel. Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses. In: Santos Juliá (dir.): *LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (1936- 1939), 80 AÑOS DESPUÉS*, 2006, Madrid. *Atas...* Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008. p. 1-23. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/28210912_Picasso_y_su_ayuda_a_los_artistas_espanoles_de_los_campos_de_concentracion_franceses>. Acesso em: 28 nov. 2018.

PIACENZA, Luciana Bicalho. O Retrato de Suzanne Bloch: O Período Azul de Pablo Picasso na obra do MASP. In: *I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 2005, Campinas. Revisão Historiográfica: O Estado da Questão: *Atas...* Campinas: UNICAMP/IFCH, 2005. p. 447-455. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/PIACENZA,%20Luciana%20Bicalho%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

SILVA, José Marcos Romão da; BENUTTI, Maria Antonia. A relação do cubismo com as geometrias não-Euclidianas. In: *GRAPHICA 2007: VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design e XVIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico*, 2007, Curitiba. *Desafio da Era Digital: Ensino e Tecnologia. Anais...* Curitiba: Editora UFPR, 2007. n.p. Disponível em: <http://www.exatas.ufpr.br/portal/docs_degraf/artigos_graphica/ARELACAODOCUBISMO.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2018.

TIMBONI, Kétina Allen da Silva; CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. O surrealismo em Salvador Dalí, Pablo Picasso e Eugenio Granell. In: *II JORNADA UFRGS DE ESTUDOS LITERÁRIOS*, 2012, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Instituto de Letras, 2012. n.p. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppglettras/IIjornadaestlit/artigos/estrangeira/TIMBONI_Ketina.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2019.

6 - Catálogo de Exposição

CHAIMOVICH, Felipe. O Impressionismo e o Brasil: O nascimento da arte industrial. In: *Catálogo geral da exposição “O impressionismo e o Brasil”*. São Paulo: Museu de Arte Moderna (MAM), 2017. Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2017/06/impressionismoPort.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2018.

PETROVA, Evgenia. Kandinsky no contexto da cultura russa do fim do século XIX e do começo do século XX. In: *Catálogo geral da exposição “Kandinsky: Tudo Começa Num Ponto”*. São Petersburgo: Museu Estatal Russo; Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2014. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Kandinsky-16-oct.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2019.