

MODERNISMO E NACIONALISMO: O JOGO DAS NACIONALIDADES NO INTERCÂMBIO ENTRE BRASIL E ALEMANHA¹

Marcelo S. Masset LACOMBE²

■ **RESUMO:** Este texto busca analisar e expor alguns dados sobre a trajetória da Sociedade Pro Arte, fundada no Rio de Janeiro em 1931, e de seu líder, o *marchand* alemão radicado no Brasil, Theodor Heuberger. Como é reconhecido pela bibliografia especializada, o campo cultural brasileiro da década de 1930 é fortemente marcado pelos temas do nacionalismo e do modernismo. Nesse sentido, pretende-se verificar as condições para o exercício da autonomia artística e intelectual inscritas nele.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Campo simbólico. Modernismo. Nacionalismo. Autonomia.

Introdução

O processo de modernização cultural vivido pelo nosso país, com as novas tendências vanguardistas que se instauraram no Brasil a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, impulsionou mudanças significativas em nossas artes plásticas, na música erudita e principalmente na literatura. O novo movimento cultural não implicava apenas uma mudança formal na produção artística, mas buscava também propor uma nova semântica através da qual o nosso país, em fase de modernização, poderia ser representado em novas linguagens, estas também expressões de

¹ Este trabalho é parte do meu projeto de pesquisa “Pro-Arte: uma experiência de Centro Cultural na década de 1930”, que conta com uma bolsa de pós-doutorado concedida pela FAPESP e vem sendo desenvolvido junto ao Departamento de Sociologia da Unicamp.

² Bolsista de pós-doutorado pela FAPESP. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas – SP - Brasil. 01001-900 - mlacombe25@yahoo.com

ideais de modernidade que ganhavam terreno em solo brasileiro. Se a década de 1920 foi um momento em que essa nova dicção cultural e simbólica buscava se enraizar como uma reivindicação de modernidade em concorrência com os tradicionais intelectuais anatolianos, foi a partir da década de 1930, com a Era Vargas, que o modernismo começa a se entronar como uma linguagem e uma dicção artísticas consagradas (MICELI, 2001). Como afirma Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001, p.18):

A sociedade brasileira, desde 1930, fora permeada por transformações consideráveis e, a partir dos anos 20, submergira no caldo cultural modernista, oferecido no movimento paulista de 1922 e cujo ímpeto desbordara as fronteiras do Estado. Um fermento de modernidade borbulhava no ambiente brasileiro, cristalizado em prismas diversos, podendo significar para muitos, o coroamento de esforços e de construção da nação, para outros, a organização de uma sociedade aberta e democrática, e, para alguns, a emergência de uma corrente de tendências culturais avançadas. No conjunto, as diferentes acepções apontavam para a existência de forças reais de mudanças, muitas vezes identificadas com uma vaga concepção de 'novo' e que resultaram em rupturas de padrões já sedimentados.

A modernização social e política, expressão dos processos de urbanização e de industrialização, e da reforma institucional promovida pela Revolução de 1930, teve impacto no meio intelectual e artístico do Brasil. A própria estrutura do campo intelectual que se vai montando ao longo da década de 1930 põe fim à era dos anatolianos, esses intelectuais de jornal associados às grandes parentelas e potentados das oligarquias políticas e tradicionais (MICELI, 2001). Em lugar disso, o Estado vai se tornando uma instância de consagração e de difusão de bens culturais cada vez mais relevante. Como nos informa Miceli (2001), o processo de modernização do Estado e de burocratização acentuada do funcionalismo público permitiu a alocação de intelectuais e artistas na máquina estatal. Estes, por sua vez, passavam a ter relações de fidelidade mais com projetos políticos e ideológicos ou com a própria instituição do que com lideranças e chefes políticos a quem poderiam dever alguma prestação ou fidelidade. Com apoio do governo às artes e à cultura, as redes sociais de intelectuais e artistas se alteraram com o Estado operando diretamente como instância de consagração e difusão de bens artísticos e culturais. Daí ser o Ministério da Cultura, durante a gestão de Gustavo Ca-

panema, expressão evidente do momento em que muitos artistas e intelectuais modernistas são cooptados pelo governo, entre eles encontram-se Mário de Andrade, Drummond (amigo do Ministro e seu Chefe de Gabinete) e Villa-Lobos. Nesse momento, a questão da cultura nacional (de suas artes e expressões) torna-se um negócio de Estado, voltado para a formação da nacionalidade e para a construção de uma identidade coletiva, através do desenvolvimento da alta cultura nas artes, na música e na literatura (SCHWARTZMAN, 2000).

Nesse contexto em que o campo cultural brasileiro se encontra em franco processo de consagração de um modernismo que concilia as tendências vanguardistas de expressão artística com a exigência de dar expressão à nacionalidade, temos um campo cultural composto de artistas e intelectuais que vão buscar equacionar o binômio modernismo e nacionalismo. É nesse ambiente que surge no Rio de Janeiro, em 1931, a Sociedade Pro Arte de Artes, Ciências e Letras³, uma organização de artistas, amigos da arte e membros de uma elite letrada que buscavam difundir e consagrar uma alta cultura no Brasil. O aspecto a ser destacado diz respeito ao fato de que se trata da construção e da trajetória de uma entidade não-estatal, composta por artistas e pessoas letradas que, sob a liderança do *marchand* Theodor Heuberger, buscaram formar um centro cultural. Certamente outras sociedades e entidades de natureza semelhante surgiram na época como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos, entre outros. Assim como a SPAM, em São Paulo, a Pro Arte conseguia juntar nos seus quadros e nos seus eventos figuras que teriam um amplo renome no campo artístico brasileiro, como Alberto da Veiga Guignard, Paulo Rossi-Osir, Cândido Portinari, Friedrich Maron e o professor da Escola Nacional de Belas Artes, o pintor Léo Putz e, em 1935, teve como seu presidente o importante intelectual do IHGB, Max Fleiuss. Ao longo da década de 1930, a Pro Arte cresceu a ponto de abrir filiais em São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre, e teve suas exposições organizadas por Guignard até 1937 (FROTA, 1997).

A Pro Arte não era apenas um Centro Cultural voltado para a alta cultura, mas também uma instituição de intercâmbio cultural

³ Em março de 1931 a entidade é fundada com o nome de Sociedade Pro Arte de Artistas e Amigos de Belas Artes. Em 1935 a instituição aparece com o nome de Sociedade Pro Arte de Artes, Ciências e Letras. A mudança do nome certamente pode evidenciar uma mudança de rumos e projetos, talvez por conta da forte influência nazista, tensa e permeada de conflitos, que a Pro Arte começa a sofrer e que fica mais evidente em 1935, com a publicação da *Revista Intercâmbio*.

entre o Brasil e a Alemanha, por conta da nacionalidade alemã de seu líder, o *marchand* Theodor Heuberger. Esse intercâmbio contou com o apoio da Embaixada Alemã até 1942, ano em que a Pro Arte encerra suas atividades em razão da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Nota-se nas atividades de Heuberger uma clara promoção do expressionismo alemão que marca as telas de Guignard, este também tendo sua formação artística realizada em Munique (FROTA, 1997). Paralelamente às atividades ligadas às artes plásticas, sob a responsabilidade de Maria Amélia Rezende Martins⁴, a Pro Arte promove concertos e eventos voltados para a música erudita cujos programas davam um acentuado destaque às composições clássicas alemãs, além da alta frequência de músicos alemães que se exibiam em seus concertos. Com isso, a entidade conseguia atrair um público de elite e seus concertos eram bastante divulgados na imprensa brasileira.

Nesse sentido, a atuação da Sociedade Pro Arte evidencia algumas facetas do campo cultural brasileiro que não podem ser reduzidas à centralidade do Estado. Pelo contrário, o mero surgimento de uma entidade cultural sem vínculos formais e diretos com o Estado e nem se inscrevendo numa tradição anatoliana evidencia aspectos do campo ligados às redes sociais de artistas e de uma elite letrada que assume para si o compromisso da promoção da alta cultura. Além disso, a dicção artística na qual a Pro Arte se filia é claramente modernista, a julgar pelos quadros e artistas que foram expostos no seu primeiro evento de artes plásticas, em 1931. Tratava-se de uma exposição de artistas alemães residentes no Brasil e tinha como tema representações do país pelos quadros de pintores germânicos. Nesse sentido, a trajetória e a experiência da Pro Arte estão ligadas a um projeto de promoção das artes e da cultura em que o tema da nacionalidade tem centralidade. Mesmo quando se trata de suas justificativas enquanto entidade de intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha, onde se conjugam duas acepções nacionalistas, alemã e brasileira. Assim, o intercâmbio beneficiaria os brasileiros no processo de constituição de uma “raça” e de uma cultura nacionais em que o elemento estrangeiro operaria como uma espécie de espelho, ou como diz o próprio Heuberger (1931b, p.3):

⁴ Pianista renomada, Maria Amélia era neta do Barão Geraldo de Rezende, tendo nascido em Campinas e depois residido no Rio de Janeiro, onde fez parte da alta sociedade da capital federal. Foi lá que conheceu Theodor Heuberger e com ele fundou a Pro Arte.

Mais um outro elemento do intercâmbio entre o povo brasileiro e os povos de língua germânica jaz no seio dessa exposição: o cidadão brasileiro, que foi desenvolver seu gênio entre os povos de língua germânica, aproveitando-se de suas escolas e de suas obras, trar-nos-á o entrelaçamento dos dois gênios.

O intercâmbio se justifica não pela noção da universalidade da arte e da alta cultura, mas como entrelaçamento de duas nações. Ou seja, é o nacionalismo que dá a tônica da idéia de intercâmbio como relação simbólica entre culturas, buscando articular a relação entre o nacional e o estrangeiro como uma relação entre duas nacionalidades.

Assim, este trabalho propõe uma investigação sobre a trajetória da Sociedade Pro Arte de Artes, Ciências e Letras no campo cultural brasileiro entre o ano de sua fundação em 1931 até o seu fechamento em 1942. Embora a Pro Arte tenha ressurgido em 1947, com o fim da Segunda Guerra Mundial e o começo da construção da República Federal Alemã e também com a retomada da democracia no Brasil com o fim Estado Novo, deixamos de lado esse período, pois esses eventos históricos dão novas bases para o ressurgimento da Pro Arte que passa a tomar novas direções.

Nacional e estrangeiro

A Sociedade Pro Arte de Artes, Ciências e Letras⁵ foi fundada em 1931 por Theodor Heuberger, Maria Amélia Rezende Martins, Frei Pedro Sinzig e outros artistas, intelectuais e amigos da arte e da alta cultura. Porém, para se entender a fundação da Pro Arte é preciso expor alguns traços de seu principal fundador. Theodor Heuberger nasceu em Munique e chegou ao Brasil em 1924, a convite do cônsul geral do Brasil, o pintor Navarro da Costa. Em terras brasileiras teria sido recebido na Sociedade Brasileira de Belas Artes, pelo pintor Quirino da Silva. Nessa ocasião Heuberger contava 26 anos de idade. Vindo de Munique, Heuberger era adepto da Escola Bauhaus tendo sido um dos entusiastas deste pensamento artístico no Brasil. Ainda no ano de 1924, Heuberger organiza a 1ª Exposição de Artes Plásticas e Decorativas no Li-

⁵ As informações históricas sobre a Sociedade Pro Arte de Artes, Ciências e Letras encontram-se nos arquivos do atual Núcleo Cultural FESO Pro Arte. Os documentos, relatórios, cartas e artigos de jornal que este projeto mobiliza se encontram neste arquivo que reúne a documentação da Pro Arte desde 1924, com a chegada de Heuberger ao Brasil, passando por 1931 (ano da fundação da entidade,) até 1990 com uma lacuna que vai de 1942 até 1947, quando a entidade interrompe suas atividades.

ceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mantendo-se fiel assim aos ideais da Bauhaus que propunha eliminar as distinções entre a arte monumental e a chamada arte decorativa (LEYMARIE, 1981). Tal exposição se estendeu a São Paulo, Campinas e Santos. Em 1926, Heuberger cria a chamada Galeria Heuberger (Exposição Alemã) situada na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Tornou-se nessa época o porta voz da arrojada modernização de vitrines, novas concepções para salões de pinturas, fachadas de casas e interiores. Segundo relatórios no arquivo da Pro Arte, a Galeria Heuberger teria se tornado um ponto de encontro de artistas plásticos, arquitetos, artesãos e intelectuais. Em 1930, organiza a Exposição de Livros e Artes Gráficas da Alemanha para a América do Sul.

No bojo dessas atividades, animado pelo franciscano alemão residente no Brasil, Frei Pedro Sinzig, e pela pianista e camerista, Maria Amélia Rezende Martins, Heuberger lidera a fundação da Sociedade Pro Arte em 1931. A primeira sede da Pro Arte também ficava na Avenida Rio Branco e ali se organizaram várias exposições, conferências e concertos de música clássica. Em 1935, a Pro Arte lança a revista *Intercâmbio*, voltada para a difusão da arte e da alta cultura brasileira e alemã. A revista era bilíngüe e se dirigia aos amantes da arte alemã, aos germanófilos adeptos da alta cultura e aos brasileiros letrados que estudavam ou sabiam alemão. Em 1935, a Pro Arte abria um dos primeiros cursos de língua alemã no Brasil e muitas das lições de alemão apareciam publicadas na revista.

A *Intercâmbio* circulou de 1935 até 1941, voltando à circulação em 1949 e permanecendo atuante até a década de 1980. Ao longo da sua primeira fase, a revista foi orientada por uma dicção claramente modernista. No que concernia à arte brasileira, não apenas difundia obras plásticas de alguns pintores brasileiros como Guignard, o diretor artístico da Pro Arte (FROTA, 1997), e Rossi Osir, mas também de pintores modernistas alemães radicados no Brasil, como Léo Putz e Friedrich Maron. Também trazia uma seção de literatura na qual eram publicados poemas de escritores modernistas como Drummond, Manuel Bandeira e Mário Andrade, acompanhados de sua tradução para o alemão. A revista também publicava matérias sobre expedições de cientistas alemães pelo interior do Brasil ou sobre aspectos da vida social e política brasileira sem tomar partido. Porém quando se trata de apresentar a cultura alemã, a dicção modernista e vanguardista

vai perdendo espaço na medida em que o nacional-socialismo vai se consolidando na Alemanha. Recebendo dotações e patrocínios da própria embaixada que coordenava a atuação de todas as organizações alemãs no Brasil (SCHWARTZMAN, 2000) a revista sofria um forte patrulhamento ideológico.

No entanto, sendo Heuberger um *marchand* que atuava no Rio de Janeiro e tendo sentido a tendência de consagração do modernismo na década de 1930, seus empreendimentos, tanto comerciais quanto de divulgação da cultura alemã, se distanciavam da política nacional-socialista que fechou a Bauhaus, em 1933 (LEYMARIE, 1981). Assim, o que se expunha da cultura alemã não eram as diretrizes do Partido Nazista, mas uma cultura tradicional e consagrada universalmente através dos nomes clássicos como Bach, Goethe, Kant, Beethoven, entre outros. Assim, a cultura alemã se apresentava pela noção tradicional de *kultur* que, segundo Norbert Elias (1997), expressaria o cultivo de uma subjetividade autêntica, mas aqui a autenticidade não está mais expressando os altos ideais humanistas de uma classe média alemã, mas sim a autenticidade de uma nacionalidade constituída (a alemã) em oposição a uma nacionalidade em constituição (a brasileira).

O que a publicação parece expressar de maneira subliminar, e sugestiva ao pesquisador, é uma negociação entre os alemães radicados no Brasil que estavam à frente da Pro Arte e de sua revista e as autoridades vinculadas à embaixada alemã. Contudo, não é apenas o nacionalismo alemão que dá a tônica da revista, pois o nacionalismo brasileiro, afinado com as políticas modernistas do governo de Vargas, também está lá presente. Premida por um contexto de nacionalismos autoritários e atuando num campo cultural em que o apoio estatal é fundamental para a sobrevivência no campo, a revista passa a ter no nacionalismo a linguagem comum que possibilita este intercâmbio teuto-brasileiro. No momento em que o governo de Vargas se consolida, com o Estado Novo, e o nazismo se torna absoluto na Alemanha, percebe-se nas publicações de *Intercâmbio* um aumento de matérias salientando a aproximação entre os governos de Vargas e Hitler. Assim aparecem tanto matérias de propaganda do governo Vargas como fotos e matérias sobre o governo alemão da era nacional-socialista.

Uma leitura mais atenta das matérias da revista no seu primeiro ano de circulação já evidencia alguns problemas e conflitos entre as exigências da propaganda nacional-socialista impostas

talvez pela embaixada com a dicção modernista e artística que a Pro Arte se propunha. Assim, o primeiro número de *Intercâmbio* trazia na sua ficha técnica o nome de três instituições envolvidas com a publicação e seus respectivos dirigentes, tais como Pontes de Miranda (ilustre jurista brasileiro, representando o Instituto Teuto-Brasileiro de Alta Cultura), Max Fleiuss (representando a Pro Arte), Theodor Heuberger e o Cônsul R. Hieber (ambos representando a Deutsche Akademie). Rodolfo Josetti era o responsável pela seção brasileira da revista, Otto Cziersky, pela seção alemã, e Amélia Rezende Martins⁶, pela seção pedagógica. Nesse número o editorial é assinado por Rodolfo Josetti. A revista traz claramente os ideais de um campo artístico autônomo (BOURDIEU, 2001), com a publicação de uma matéria sobre a organização de exposições de arte na qual o autor, talvez o próprio Heuberger, afirma que tal trabalho exige um certo *savoir-faire* em que se deve ter em mente a soberania da obra de arte; assim uma exposição deveria ser organizada a partir de critérios puramente artísticos e não de forma quase improvisada, como se fazia no Brasil da época.

Contudo, no segundo número da revista há uma mudança clara na ficha técnica; todos os nomes responsáveis pela publicação são alemães e o único nome brasileiro é o de Amélia Rezende Martins, como redatora. É ela quem vai redigir mensalmente duas colunas, uma sobre literatura alemã e outra sobre literatura brasileira. Heuberger não aparece mais na ficha da revista, embora suspeitamos que algumas matérias não assinadas sejam de sua autoria. É justamente nesse número que começa uma forte propaganda nacional-socialista, como o editorial em homenagem ao falecido Presidente da Alemanha, Hidenburg, no qual se enaltece a aliança entre a velha e tradicional Alemanha com a nova era de Adolf Hitler, este último sendo apresentado como o grande herdeiro da tarefa histórica legada por Hidenburg. Uma outra matéria, no número 4, de setembro de 1935, descreve o nosso 7 de setembro como uma parada nazista ao lado das comemorações nazistas de 11 de setembro em Nuremberg. No final desta edição, há uma matéria sobre a bandeira da Alemanha de Hitler, intitulada "Surge uma Nova Bandeira". Porém, no meio dessa propaganda nazista, as matérias continuam a afirmar com ênfase a autonomia e a soberania estética da arte em detrimento da política. Já

⁶ Amélia Rezende de Martins era filha do Barão Geraldo de Rezende e mãe da pianista e camerista Maria Amélia de Rezende, uma das fundadoras da Pro Arte.

em 1936, Heuberger passa a figurar novamente na ficha técnica como um dos responsáveis da revista, e no primeiro número desse ano não há nenhuma propaganda nacional-socialista. Assim, o que fica sugerido aqui, é que a própria revista era um lugar de disputas e resistências entre os distintos objetivos que motivavam sua publicação.

Em 1931, logo no ano de fundação da Pro Arte, Heuberger organiza uma exposição de pintores alemães residentes no Brasil cujo tema era o próprio Brasil e suas paisagens. Essa exposição é comentada na imprensa de língua alemã no Brasil. A revista *Deutscher Beobachter*, em seu nº 1, de maio de 1931, publica um comentário de Cornélio Penna sobre a primeira exposição da Pro Arte, salientando a questão do nacional na pintura brasileira. Este seria um problema de aclimatação da arte europeia e o olhar europeu sobre o Brasil seria revelador do próprio Brasil, ou como diz o próprio autor do artigo: “E corremos o perigo de sermos absorvidos pela vida interior, agora em uma de suas grandes crises, sendo assim, benéfico e irmão aquele que nos chama à vida vivida, à realidade que nos cerca e comprime.” (PENNA, 1931, p.7).

Na mesma revista Carlos Cavalcanti (1931, p.4) escreve um artigo em que defende o intercâmbio artístico entre a Alemanha e o Brasil nos seguintes termos:

De um nacionalismo construtivo, aspirando nobres ideais e finalidades, fecundo de cordialidade, são os esforços do que propugnam, num movimento impregnado das mais vivas expressões culturais, pelo intercâmbio, a aproximação e o contato dos artistas brasileiros com os alemães, promovendo-lhes meios e oportunidades de travarem relações mais íntimas, que somente nos aproveitará a nós brasileiros. [...] Povo (alemão) dotado das mais altas qualidades humanas dando-nos exemplos de tenacidade e trabalho, produzindo, na época moderna, admiráveis manifestações artísticas e intelectuais, da nossa aproximação com a atividade artística da Alemanha só poderemos colher os melhores resultados, sem deixar de ser honroso o interesse deste povo pelas nossas coisas e nossos homens. [...] Necessitamos, nós homens de uma nação jovem as lições de experiência das velhas nações.

Nos dois artigos acima, vemos a mesma noção através da qual o intercâmbio entre Brasil e Alemanha é visto: nossa experiência artística e cultural seria insuficiente para que a cultura nacional se construísse por si mesma. Assim, o contato e o

auxílio do povo alemão, definido como um grande povo, seriam fundamentais à nossa experiência artística, a fim de se atingir um grau de desenvolvimento satisfatório. São autores brasileiros escrevendo na revista da própria embaixada que fazem apologia deste intercâmbio, pondo em questão o dado nacional, o interesse estrangeiro pelas coisas do Brasil e o interesse do Brasil pela experiência estrangeira. Contudo, na mesma revista, Theodor Heuberger (1931b, p.10) escreve um artigo apresentando a recém fundada Pro Arte e expondo os objetivos da entidade – estreitar as relações culturais e artísticas entre o Brasil e a Alemanha e de atuar no meio artístico nacional:

[...] o trabalho artístico brasileiro, em todas as suas variações, ficou pouco conhecido pela falta de ocasiões de se porem em contato os artistas brasileiros ou alemães com o público em geral. Um grupo de artistas alemães de valor vivia aqui completamente isolado e desconhecido. Talentos da arte brasileira como Rossi-Osir, da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi e outros, embora conhecidos num círculo estreito dos seus patrícios, eram ignorados e seus nomes não tinham significação para ninguém. O mesmo se dava – *mutatis mutandis* – no terreno da arte musical, da literatura e arte dramática. [...] Em janeiro do ano corrente, reuniu-se, pela primeira vez, um pequeno grupo de artistas e amigos da arte de nacionalidade alemã e brasileira a fim de discutir o plano de uma sociedade que deveria cultivar e estimular as artes, no sentido mais lato da palavra. Pretende ela [Pro Arte] demonstrar com essa exposição que toma muito a sério a tarefa de servir ao Brasil e à Alemanha, ao mesmo tempo. [...] A Pro Arte pretende demonstrar que os esforços dos artistas alemães para a boa compreensão da brasilidade são sérios e apoiados num entusiasmo sincero pelo maravilhoso país.

Assim a Pro Arte não era apenas uma entidade de intercâmbio, mas também buscava ser uma instância de difusão e consagração no interior do meio artístico nacional, integrando artistas alemães e brasileiros. Aqui a noção de Brasil se afina mais com os ideais modernistas, a busca de uma brasilidade que incorporasse nesse projeto o elemento estrangeiro como um agente importante na construção da cultura nacional. Essa mesma idéia vai se expressar novamente na introdução do catálogo da exposição alemã de 1931, cuja curadoria é do próprio Heuberger, que deixa claro que a exposição seria antes de qualquer coisa uma homenagem ao Brasil. Tal exposição foi patrocinada por três embaixadas

de países de língua germânica, Alemanha, Áustria e Suíça. Ela ocorreu nos salões da Escola Nacional de Belas Artes, em maio de 1931, e os expositores foram Lotte Benter-Bogdanoff, Lucie Bomberge, Dr. Erwin Ritter von Busse-Granand, Nils Christophersen, Max Gorssmann, Alberto da Veiga Guignard, Franz Heise, Lisa Hoffmann-Ficker, Laubish-Hirth, Carmen Kuenerz, Friedrich Maron, Hans Nöbauer, Paulo Rossi-Osir, Léo Putz, Stepphan Heinrich Quincke, Hebert Arthur Reiner, Hans Reyersbach e Otto Singer. A repercussão na imprensa foi boa, mostrando a receptividade da arte moderna alemã produzida no Brasil.

De acordo com o catálogo da exposição alemã de 1931 podemos notar através dos temas das obras um pouco do olhar alemão sobre o Brasil. Assim, os temas mais freqüentes nas obras eram as paisagens cariocas, as paisagens naturais do sertão, as mulheres brasileiras, as cidades históricas e homenagens às personalidades importantes da sociedade carioca da época. Como exemplo deste último tema, destacamos os bustos de Maurício Lacerda⁷ e Burle-Marx⁸, feitos pelo escultor alemão Franz Heise. Hans Nöbauer também faz um retrato de Maurício Lacerda. Mas para além das homenagens às personalidades importantes do Brasil, o que marca as telas e as esculturas alemãs sobre o país é o resgate do exótico e da mestiçagem. Isso pode ser aferido pela tela “A Mulata”⁹, de Léo Putz, e em muitas telas de Friedrich Maron, que mais tarde pintaria um famoso retrato de Manuel Brandeira, do qual o poeta se lembraria num artigo da *Intercâmbio* na década de 1950. O encanto pelo exótico é o que de fato vai animar as experiências estéticas de um expressionismo alemão que encontra na luz brasileira dos trópicos um campo vasto para novas explorações e experimentações. Assim, se apresenta no olhar estrangeiro um ideal de Brasil profundo e autêntico em que tal atitude artística se afina de maneira plena com os ideais do modernismo de 1922. O que fica evidente nas palavras de Heuberger quando este afirma a seriedade dos alemães na busca pela compreensão da brasilidade – termo que o próprio Heuberger já utiliza.

A exposição alemã de 1931 teve como antecedentes três outras exposições, organizadas por Heuberger, em 1928, 1929 e 1930, nas quais artistas alemães enviaram suas obras ao Brasil a

⁷ Advogado, parlamentar e político radical ligado às causas populares, durante a Primeira República, Maurício de Lacerda era também pai do político Carlos Lacerda, da UDN.

⁸ Era regente da orquestra sinfônica do teatro municipal do Rio de Janeiro e alemão radicado no Brasil.

⁹ É este quadro que faz a capa da revista alemã no Brasil *Deutsche Beobachter*, na sua edição de maio de 1931 que tem como destaque a Exposição Alemã que comentamos.

fim de representar a arte e os ofícios modernos, segundo palavras do próprio Heuberger. Em tais exposições não se expunha apenas a arte monumental, mas também a chamada arte decorativa, os móveis e os pequenos objetos. Ao contrário disso, a exposição alemã sobre o Brasil de 1931 foi mais convencional, no sentido que as obras expostas eram objetos artísticos reconhecidos como tal, quadros e esculturas. A exposição de 1930 teria sido solenizada por Flexa Ribeiro e a exposição de 1931 foi realizada durante a gestão de Lúcio Costa e Corrêa Lima na Direção da Escola Nacional de Belas Artes.

Além das exposições, a Pro Arte passa a sua primeira década organizando eventos de música clássica e trazendo para o Brasil músicos e virtuosos estrangeiros, a grande maioria deles vindos da Alemanha e da Áustria. Nesse campo, a atuação de Maria Amélia Rezende Martins foi determinante. Descendente de oligarcas paulistas, camerista e pianista bem articulada no meio musical erudito brasileiro, Maria Amélia trouxe para a Pro Arte um significativo capital social, decorrente de seus contatos com as elites cultas do Rio de Janeiro da década de 1930. Tais circunstâncias transformaram a Pro Arte num espaço social importante, preenchido por exposições e concertos, além dos bailes de carnaval teuto-brasileiros que a entidade organizava. Assim a Pro Arte conseguia mobilizar um contingente social de peso e ocupar no meio culto e letrado da sociedade carioca uma posição de respeito. Nos arquivos do Núcleo cultural Feso-Pro Arte encontramos uma pasta de correspondências de 1935 em que a entidade recebe inúmeras cartas de parabenização pela eleição da nova diretoria em que Max Fleiuss, pesquisador importante do IHGB e teuto-brasileiro, havia sido eleito presidente. Entre os signatários das cartas encontramos o chefe de gabinete do Ministério da Cultura, Carlos Drummond de Andrade, o diretor geral da Secretaria de Justiça e Negócios Interiores, Vitor Nunes, o reitor da Universidade do Rio de Janeiro¹⁰, Raul Leitão da Cunha, além de uma carta escrita em francês, vinda possivelmente da embaixada polonesa, sobre um concerto realizado na Pro Arte em homenagem a Chopin. Além dessas cartas existem outras cujos signatários são industriais, e outros membros da “boa sociedade” carioca, muitos deles sócios ou frequentadores da Pro Arte.

¹⁰ No documento que encontramos no acervo do Núcleo Cultural FESO – Pro Arte, a carta vem em papel timbrado da Universidade do Rio de Janeiro, supomos que seja a antiga Universidade do Distrito Federal ou a Universidade do Brasil.

A entidade se tornava um ponto de encontro entre intelectuais, artistas modernistas, teuto-brasileiros e membros da alta sociedade carioca, no qual ideais de modernidade, nacionalidade e o gosto pela boa arte e boa cultura se misturavam e se cruzavam. Para uns era um espaço de cultivo das artes, para outros um lugar de exibição social e para outros tantos uma oportunidade de fazer contatos e de conseguir uma estadia na Alemanha para algum curso ou para uma certa projeção no meio artístico e culto do Rio de Janeiro. Era assim uma entidade de difusão e consagração no interior do campo artístico e cultural da cidade.

Modernismo, nacional-socialismo e autonomia cultural

Como estamos vendo, na década de 1930, a Pro Arte conseguiu mobilizar com relativo sucesso redes de intelectuais e artistas renomados do campo artístico brasileiro, também agregou figuras importantes da chamada boa sociedade carioca, além de agrupar pintores e artistas alemães que residiam no Rio de Janeiro e que viriam a ter, ou já tinham, projeção artística e social importante, como os casos de Leo Putz e Friedrich Maron. Contudo, com a ascensão do nacional-socialismo na Alemanha, e com a gradativa dependência dos intelectuais e artistas brasileiros em relação ao Estado, a situação da Pro Arte se tornaria cada vez mais complicada. Enquanto uma entidade de intercâmbio, ela cumpria a tarefa de conciliar as diferenças e divergências entre alemães e brasileiros. No que concernia aos alemães residentes no Brasil, não havia muito problema nesse sentido, pois todos eles se afinavam com uma estética modernista e de vanguarda que não apenas soava bem, mas que tinha adesão plena dos artistas brasileiros. Contudo, as condições econômicas e sociais da existência da Pro Arte também dependiam em boa medida de suas boas relações tanto com o governo alemão como com o brasileiro.

Por isso, nossa primeira hipótese é de que o campo cultural em que a Pro Arte está inserida é um campo em formação no qual alguns segmentos do campo perseguem a condição de autonomia, no sentido dado por Pierre Bourdieu (1992). Uma vez que a dependência do Estado, em que o campo se encontra, condiciona, ainda que de forma indireta, as atividades da Pro Arte, isso significa um grau baixo de autonomia e uma capacidade li-

mitada de traduzir em termos puramente artísticos as demandas externas ao campo, isto é, a sua capacidade de refração. Nesse sentido, a entidade passa a década de 1930 numa situação de negociação constante entre suas necessidades enquanto uma entidade cultural e as exigências do Estado enquanto um agente relevante na difusão de bens culturais. É claro que todo campo de produção cultural erudita vai depender em certa medida de apoio estatal (BOURDIEU, 1992), mas, se o caso brasileiro aponta para um ganho da autonomia na transição do modelo cultural da República Velha para o modelo varguista, de outro lado, as exigências estatais apontam para uma subordinação negociada dos critérios artísticos pelos critérios políticos. Contudo, o fato da Pro Arte ser, em seu contexto, uma entidade não estatal composta de pessoas que pertencem ao campo aponta também, ao menos, para um desejo de autonomia e para uma situação diferente de negociação entre a arte e a política. Nesse sentido, sendo também uma entidade de intercâmbio, deve-se atentar para uma dupla dependência: do Estado brasileiro, pois o Brasil é o contexto em que a Pro Arte atua, e do Estado alemão, de onde vêm dotações e apoios para as suas atividades. De outro lado, as atividades de Heuberger, enquanto *marchand* e empresário, também devem ser destacadas. Dono de galerias de arte e de outros empreendimentos, Heuberger parece ter encontrado uma fórmula de fazer da arte um meio de ganhar dinheiro, tendo enriquecido ao longo de sua trajetória. Sendo assim, estabeleceu-se mais como uma figura limiar – nos termos descritos por Bourdieu (2001), em *A Regra das Artes* –, ou seja, como um burguês em meio aos artistas e um artista em meio aos burgueses, do que propriamente como um mecenas, como o foram Chateaubriand e outros. Isso dava à Pro Arte uma condição de maior autonomia, embora as atividades comerciais de Heuberger não pudessem sustentar a Pro Arte plenamente.

Nossa segunda hipótese é que a atuação da Pro Arte, enquanto um centro teuto-brasileiro de intercâmbio cultural, será presidida por uma dupla normatividade. De um lado estão as regras da arte modernista que tinha vigência no campo cultural brasileiro na década de 1930; de outro lado estão as exigências estéticas e de propaganda do nacional-socialismo a partir de 1933.

Como decorrência desta hipótese temos uma terceira: as exigências estéticas modernistas do campo cultural brasileiro e as exigências estéticas do nacional-socialismo alemão são inconci-

liáveis e as soluções dadas pela Pro Arte são precárias. Isto vai implicar, entre outras coisas, não só o fracasso do centro cultural enquanto uma instância de consagração e difusão de bens culturais durante a década de 1930¹¹, mas também sua manutenção numa posição tributária em relação aos artistas já consagrados do campo cultural modernista do Brasil. Pela leitura dos documentos no arquivo do Núcleo Cultural Feso Pro Arte, a entidade vai perdendo aos poucos o prestígio que desfrutara no início até que, em 1942, uma vasta matéria sobre ela é publicada no jornal *Diário de Notícias*, acusando-a de ser uma célula nazista financiada pela embaixada alemã no Brasil com o objetivo de desnacionalizar a cultura brasileira. Nos arquivos também há uma entrevista datilografada de Maria Amélia Rezende Martins respondendo às acusações. Não há notícias de que essa entrevista tenha sido de fato publicada em algum órgão de imprensa. Nela, afirma-se que Theodor Heuberger foi pressionado pelas autoridades diplomáticas alemãs a se filiar ao Partido Nazista. Heuberger teria se recusado, mas como seus empreendimentos culturais dependiam das boas relações entre alemães e brasileiros, Heuberger certamente deve ter sido muito diplomático em sua negativa. Em finais da década de 1930 e início da de 1940, estrategicamente, Heuberger se naturaliza brasileiro, conseguindo com tal atitude não só uma maior legitimidade no campo cultural brasileiro, como também uma certa autonomia face à pressão nazista.

Na medida em que o nacional-socialismo cresce na Alemanha, a programação da Pro Arte também vai aos poucos se alterando, voltando-se cada vez mais para o campo da música clássica erudita e cada vez menos para as artes plásticas. A tônica nacionalista também vai ganhando força, ainda mais durante os primeiros anos do Estado Novo, quando temos uma clara aproximação do governo brasileiro com os países do Eixo. Nesse período, as matérias de *Intercâmbio* expressam bem essa aproximação e suas contradições, pois a revista difundia políticas oficiais de cultura brasileiras e alemãs que nem sempre podiam ser conciliadas. Creio que o fracasso da Pro Arte na década de 1930 se deve

¹¹ É bom informar que a Pró-Arte retornaria a suas atividades no ano de 1947, novamente financiada pelo governo alemão (RFA) no contexto do pós-guerra. Isso implica um novo contexto de atuação cultural e uma mudança radical na tônica do intercâmbio teuto-brasileiro visando desprender a imagem da cultura e da nacionalidade alemãs em relação ao nacional socialismo. Nesse período, a dicção do intercâmbio seria uma exaltação dos valores liberais e democráticos sintonizados com o ambiente ideológico do pós-guerra. Também é nessa segunda fase que a Pró Arte vive os seus anos dourados em que se consagra com uma das mais importantes escolas de música erudita no Brasil, mas nunca mais retomaria a importância que teve e perdeu em relação às artes plásticas.

a essa situação complexa em que a mediação entre o nacional e o estrangeiro está perpassada por questões e interesses em conflito muito mais amplos que aqueles puramente artísticos e culturais.

Ou seja, essa situação revela a pouca autonomia no campo artístico e cultural brasileiro, que ainda se encontra em fase de formação, face ao campo do poder (MICELI, 1996). Nesse sentido, como mostra Bourdieu (2001), faz parte do trabalho do *marchand* a tarefa de mediação entre dois campos distintos que estabelecem entre si uma relação de cumplicidade e conflito dentro da lógica de uma economia de trocas simbólicas que opera pela denegação do valor econômico. Contudo, tomando por base ainda os argumentos de Bourdieu (2001), a figura do comerciante de arte, o *marchand*, é típica do campo artístico europeu numa fase avançada de formação. Isto é, essa figura supõe um determinado grau avançado de autonomia do campo que começa a operar a partir de valores e normas próprias que decorrem da autonomia relativa da própria produção artística em relação às demandas e exigências externas a ela, que só podem aparecer na obra de arte de forma dissimulada e quase irreconhecível. Desta feita, o comerciante de arte seria o empresário da arte e para a arte, cuja atuação consiste em converter capital simbólico em capital econômico através de mecanismos legitimados pelo próprio campo que opera uma economia de bens simbólicos (BOURDIEU, 2001).

Nesse sentido, o caso da Pro Arte se torna interessante, pois a instituição, ainda que se encontre perpassada por condições e demandas estranhas ao mundo da arte, vai perseguir uma condição de autonomia através de negociações complexas nas quais a semântica da política estará sempre presente. De outro lado, o *marchand* que lidera essa instituição só poderia ser uma figura estrangeira vinda da Europa, uma vez que, no Brasil, o campo artístico em formação se encontra na transição de um mecenato privado para um mecenato de Estado. As estratégias dessa figura estrangeira nunca vão se indispor com o sistema do mecenato, pelo contrário, sempre buscarão tirar vantagens dessa situação, ainda que isso possa significar a inevitável perda de autonomia.

Se as publicações da Pro Arte apresentam, mesmo que de maneira contraditória e complexa, reivindicações de autonomia da arte em relação aos outros valores, isso ocorre como um desejo de liberar as atividades da instituição de formas de dependência que cerceavam a sua atuação. Claro que, de outro lado, tanto a

própria existência da instituição quanto suas reivindicações de autonomia, como lastro de suas atividades de intercâmbio, fazem parte das estratégias de mediação entre o campo artístico e o campo do poder, executadas por Heuberger. Nesse ponto, a atuação da entidade, seus eventos e exposições são sempre atos negociados constitutivos da própria negociação. Isso jamais irá dispensar a articulação de vastas redes sociais no mundo das elites e o uso da instituição como espaço de sociabilidade entre artistas e membros da alta sociedade carioca da Era Vargas. Nesse sentido, cumpre à pesquisa que estamos levando a cabo uma análise mais profunda das estratégias de Heuberger dentro do contexto em que se dá sua atuação como também a maneira através da qual o seu capital social vai sendo investido e mobilizado nessas estratégias. Isso ocorre, como os dados parecem sugerir, em especial quando se trata do tema do nacionalismo e do modernismo. Temas que não vão dispensar o uso de uma semântica e de um campo de significações que vão envolver, dissimular e denegar a lógica dessas estratégias que são a um só tempo políticas, comerciais e culturais. Deve-se salientar que um *marchand* não é um artista, mas um empresário, cujo sucesso depende da combinação de disposições comerciais e artísticas com capacidade de atuar nas redes sociais de maneira conciliatória, tal qual um mestre de cerimônias. Nesse sentido, o interesse mercadológico das atividades de Heuberger está dissimulado numa rede de significações marcadas pelo desinteresse e até mesmo pela sinceridade das crenças artísticas, estéticas e éticas que esse campo de significações implica, mas que não vai cancelar e nem esconder completamente as implicações políticas dessa semântica.

Esse campo de significações é também parte constitutiva da negociação, daí que as críticas de arte que a Pro Arte publica, os textos dos catálogos de suas exposições, bem como as próprias obras expostas e selecionadas, vão articular, na década de 1930 os temas do modernismo e do nacionalismo dentro de uma dicção artística na qual se percebe significações políticas mais profundas, mas que sempre vai valorizar a arte como elemento constitutivo da cultura e do caráter nacional. Daí que arte e cultura serão expressões dos sentimentos de nacionalidade e de identidade que vão se cristalizar em obras emblemáticas desses sentimentos e expectativas de representação que conferem à autenticidade um valor significativo. Nesse sentido, a autenticidade é o elo indissociável entre a representação e o objeto que ela busca re-

presentar, dando-lhe forma e consistência a fim de criar um elo de identificação. É nesse sentido que o campo de significações será mobilizado como parte constitutiva de uma negociação entre a autonomia da arte e as demandas sociais e políticas. Há ideários mais amplos que estão sendo mobilizados aí de forma a ocultar, em certos momentos, as contradições mais constrangedoras, como por exemplo, as diferenças inconciliáveis entre o nacionalismo alemão da década de 1930 (nazismo), formado pela idéia de pureza estética e de raça, e o nacionalismo brasileiro fundado na idéia de mestiçagem, que encontra sua expressão estética no modernismo. Desta feita, os jogos de nacionalidade vão implicar variáveis distintas e complexas: de um lado o sistema de dependência cultural da relação centro/periferia, de outro, as necessidades e posicionamentos políticos implícitos nessa contradição constrangedora. Isso porque, tanto no Brasil de Vargas como na Alemanha de Hitler, a cultura era um assunto oficial tratado como negócio de Estado. Muito embora esses tratamentos tenham se dado de forma bastante distinta em vários momentos. Seja como for, a trajetória da Pro Arte é reveladora das contradições que envolveram o regime político e cultural da Era Vargas. São conhecidas as divergências entre os setores mais liberais do regime, como Capanema e Oswaldo Aranha, em oposição aos setores mais autoritários e germanófilos, como Góis Monteiro e Lourival Fontes, sendo que muitas das políticas culturais de Vargas eram de clara inspiração nacional-socialista ou fascista.

Enquanto espaço de sociabilidade, de acordo com as fotografias dos bailes de carnaval da Pro Arte e as conferências de arte sacra de Frei Pedro Sinzig, a entidade conseguia mobilizar conjuntos muito variados de desejos e expectativas sociais. Frequentada por membros da alta sociedade carioca, por artistas, por membros do corpo diplomático e por estrangeiros residentes no Brasil, mais do que um espaço de exibição social, a Pro Arte cumpria a função de intensificar os laços sociais que cimentavam um grupo muito específico. Daí que podemos sugerir que tal espaço também operava como lugar de mercado matrimonial. Segundo Frota (1997), é possível que tenha sido ali que Guignard conheceu uma de suas grandes paixões, uma jovem pianista que também frequentava os concertos e exposições da entidade. A Pro Arte, por sua vez, apontava para uma dualidade entre a festa e a seriedade de suas cerimônias, entre a alegria dos bailes de carnaval e as solenidades, até mesmo religiosas sob a coordenação de Frei

Pedro. Supomos, por isso, que ali se articulava uma configuração de relações sociais que intensificava os jogos de mediação entre o campo do poder e o campo de produção artística através da articulação de múltiplos interesses. É assim que a Pro Arte se vê enredada em relações sociais intrincadas em que a arte, a política, a economia e a própria sociabilidade acabam implicando-se mutuamente. Caberia destrinchar esse conjunto variado de implicações a fim de se compreender melhor a dinâmica dessa instituição e o funcionamento dos mecanismos de negociação que ela utiliza a fim de lidar com essas redes e com o capital social que ela consegue mobilizar.

É dessas redes intrincadas que deriva o caráter do objeto dessa pesquisa que é atravessado pelos dilemas políticos, sociais e culturais da época. É nesse sentido que tais dilemas acabam por operar contradições nas quais valores muito distintos se misturam e a vontade de autonomia da arte é limitada por estruturas objetivas e simbólicas. Seja como for, é no interior desses limites que a Pro Arte consegue, assim como outras instâncias em outros setores do campo de produção cultural, construir e manter um ideal de arte enquanto um valor capaz de mobilizar desejos, expectativas e energias sociais.

LACOMBE, M. S. M. Modernism and nationalism: the national game during the cultural exchange between Brazil and German at the thirds. *Perspectivas*, São Paulo, v.34, p. 149 - 171, July/Dec. 2008.

■ **ABSTRACT:** *This article intends to analyse the trajectory of the Society Pro Art, established in Rio de Janeiro in 1931, and its leader, the German marchand settled in Brazil, Theodor Heuberger. As it is recognized by the specialized literature, the cultural Brazilian camp at the thirds is strongly labeled by the themes of nationalism and modernism. In this purpose, the text aims to test the conditions for the autonomous exercise of the art and intellectual as cultural expressions.*

■ **KEYWORDS:** *Symbolical camp. Modernism. Nationalism. Autonomy.*

Referências

ARRUDA, M. A. do N. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: Edusc, 2001.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAVALCANTI, C. Intercâmbio artístico entre Brasil e Alemanha. *Revista Deutscher Beobachter - Revista Alemã*, Rio de Janeiro, n.1, p.3-5, maio 1931.

FROTA, L. C. *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.

ELIAS, N. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GOMES, A. de C. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. In: _____. (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000. p.13-47.

HEUBERGER, T. *Catálogo da exposição alemã*. Rio de Janeiro: Pro Arte, 1931a.

HEUBERGER, T. A Pro Arte e seus objetivos. *Revista Deutscher Beobachter - Revista Alemã*, Rio de Janeiro, n.1, p.10-13, maio 1931b.

LEYMARIE, J. Bauhaus. In: ASHBERY J. et al. *Dicionário da pintura moderna*. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981. p.230-232.

MICELI, S. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PENNA, C. O nacional na pintura brasileira. *Revista Deutscher Beobachter* - Revista Alemã, Rio de Janeiro, n.1, p.6 - 8, maio 1931. ro, n.1, maio 1931.

SCHWARTZMAN, S. et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000.

Bibliografia consultada

ADORNO, T. W. *Prismas: crítica de la cultura y la sociedad*. Traducción de Manuel Sacristan Barcelona: Ariel, 1962.

ANDRADE, O. *Do Pau Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Obras Completas, v.4).

ARANTES, P. E. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antônio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BADARÓ, M. *Gustavo Capanema: a revolução na cultura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BASTOS, E. R. A revista Cultura e Política e a influência de Ortega y Gasset. In: BASTOS, E. R.; RIDENTI, M.; ROLLAND, D. (Org.). *Intelectuais e Política*. São Paulo: Cortez, 2003. p.146-171.

BECKER, H. S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. 2.ed. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Correa. Campinas: Papyrus, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. La Production de la Croyance: contribution a une économie de biens symboliques. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n.13, p.4-43, fevrier. 1977.

_____. *Meditações pascalianas*. Tradução de Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOMENY, H. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, H. (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2001. p.24.

CASTRO, M. W. de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

D'ARAÚJO, M. C. *As instituições brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1999.

ELIAS, N. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução de Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *O processo civilizador*. Tradução de Ruy Jungmann. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

HEINICH, N.; POLLAK, M. *Vienne a Paris: portrait d'une exposition*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. Tradução de Maria Clara Cesato. São Paulo: Edusp, 1996.

OLIVEIRA, L. L. O intelectual do DIP: Lourival Fontes e a Estado Novo. In: BOMENY, H. (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2001. p. 37-58.

MACHADO, M. C. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987.

MOULIN, R. *L'Artiste, l'institution et marché*. Paris: Flammarion, 1997.

MORAES, A. M. B. *Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1990.

ORTIZ, R. J. P. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POGGIOLI, R. *The theory of the Avant-Garde*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University, 1968.

RINGER, F. K. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933*. São Paulo: Edusp, 2000.

ROLLAND, D. O estatuto da cultura no Brasil do Estado Novo: entre o controle das culturas nacionais e a instrumentalização das culturas estrangeiras. In: BASTOS, E. R.; RIDENTI, M.; ROLLAND, D. (Org.). *Intelectuais e política*. São Paulo: Cortez, 2003. p.195-225.

VERGER, A. Le Champ des Avant-Gardes. *Acte de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n.88, jun. 1991.

WILLIAMS, D. Gustavo Capanema, Ministro da Cultura. In: GOMES, A. de C. (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000. p.251-269.

WILLIAMS, R. *The politics of modernism: against the new conformists*. London: Verso, 1996.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZOLBERG, V. L. *Constructing a sociology of the arts*. New York: Melbourne Cambridge University Press, 1993.

ZOLBERG, V. L.; CHERBO, J. M. *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

