



## 1924: UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE E ARTE DECORATIVA ALEMÃ NO BRASIL

Marcelo S. Masset LACOMBE<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho busca analisar e descrever a recepção por parte da imprensa brasileira da Exposição de Arte e Arte Decorativa Alemã trazida pelo *marchand* bávaro Theodor Heuberger em 1924. A partir da leitura dos artigos e críticas de jornal e de fotografias dessa exposição, empreendemos nossa análise descritiva acompanhando o seu trajeto em três importantes cidades brasileiras; Rio de Janeiro, São Paulo e Campinas. O que se salienta em nossa análise é o duplo caráter desse empreendimento, artístico e comercial, além das capacidades de percepção dos brasileiros diante dessa exposição e da arte decorativa alemã ainda afinada com os moldes dessa modalidade praticada no séc. XIX pelos artistas da *München Sessezion*. Os dados e informações expostos nesse artigo fazem parte dos arquivos do Centro Cultural FESO-Pro Arte e resultam do processo de pesquisa que levo a cabo na UNICAMP como parte de minha pesquisa de pós-doutorado realizada com bolsa da FAPESP.

**Palavras chaves:** Arte, Campo Artístico, Modernismo, oligarquias, padrão de gosto.

Este trabalho é parte da investigação que temos levado a cabo sobre a Pro Arte e Theodor Heuberger, o *marchand* alemão que veio ao Brasil pela primeira vez em 1924 e que se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1928, tendo fundado a Sociedade Pro Arte de Artistas e Amigos das Belas Artes em 1931. O problema de pesquisa que tem nos ocupado se refere ao processo de formação do campo artístico no Brasil e da construção de sua autonomia<sup>2</sup>. O que consideramos como objeto de investigação é a atuação de um

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pelo IUPERJ, pesquisador colaborador junto ao Departamento de Sociologia do IFCH/UNICAMP e bolsista de pós-doutorado pela FAPESP.

<sup>2</sup> A noção de autonomia que está sendo usada nesse texto é a desenvolvida por Pierre Bourdieu na sua teoria dos campos. Como se sabe, nessa teoria, todo campo de produção simbólica se constitui como uma realidade sociológica relativamente autônoma no mundo social mais amplo. Por autonomia, Bourdieu compreende não apenas a capacidade de estabelecer normas próprias, mas principalmente a maneira como se relaciona com os demais campos e, em especial, com o campo do poder no sentido de reformular as demandas externas nos termos de sua própria linguagem. Nesse sentido é que se pode pensar num gradiente de autonomia determinada por essa capacidade de refração das pressões e das demandas externas. Todo campo que atinge um grau relativamente alto nesse gradiente consegue constituir no seu interior um conjunto de especialistas na mediação entre os produtores internos e os demandantes externos. A figura do *marchand* é própria de um campo em fase avançada de desenvolvimento, pois é ele o especialista na mediação entre o produtor da arte (o artista) e os seus clientes no campo do poder (político e econômico). Nessa função, o *marchand* opera como um conciliador de expectativas e demandas de dois mundos sociais distintos, o da arte e o do poder. É justamente essa mediação que possibilita a formação da economia denegada no interior do campo, pois possibilita que o produtor (o artista) oriente sua produção através de demandas puramente artísticas, ao passo que cabe ao *marchand* afinar a demanda



*marchand* estrangeiro no meio artístico nacional entre o final dos anos 20 e ao longo dos 30, momento em que o campo artístico começa a se formar com um grau considerável de autonomia relativa. Nesse sentido, a formação de um mercado de arte, que já estava em maturação em São Paulo (Miceli, 2003), tem significação relevante para o processo de formação de um campo propriamente dito, pois permite a institucionalização da atividade artística enquanto uma atividade profissional. É a própria formação desse mercado que, segundo Bourdieu (1992 ; 2001) torna possível a construção da autonomia como também a formação de uma economia denegada no interior do campo em que o valor da obra artística se institui como pura significação em detrimento de sua condição de mercadoria que será sempre denegada. Por isso, a atuação de um *marchand* alemão no meio artístico brasileiro se torna interessante, pois tal atuação se dá num momento de transição entre o sistema de mecenato privado para o de mecenato estatal no qual, como percebe Miceli (2001), temos um ganho de autonomia, ainda que precária. É por isso que consideramos a presença de Heuberger no Brasil um objeto de análise revelador de muitos aspectos que estiveram implicados nesse processo.

O que vamos expor a seguir é uma análise da primeira exposição de Heuberger que marca a sua primeira visita ao nosso país. O foco de nossa análise vai incidir aqui sobre a recepção que as obras alemãs tiveram no Brasil por parte da crítica de jornal como também sobre as obras propriamente ditas. O material que vamos analisar e expor nesse texto (artigos de jornal e fotografias) faz parte do acervo do Centro Cultural FESO Pro Arte que guarda a maior parte da documentação sobre Heuberger e a antiga associação fundada pelo *marchand* alemão. Essa documentação encontra-se organizada em grossos álbuns etiquetados com os anos a que datam os documentos. Tais álbuns, pelo menos os mais antigos, teriam sido organizados pelo próprio Heuberger ao longo dos anos a fim de montar o seu próprio arquivo pessoal. O que vamos discutir nesse texto são os documentos referentes ao álbum de 1924/25<sup>3</sup>.

---

artística com as demandas do poder por status, distinção e consagração de sua visão de mundo e seu estilo de vida. O *marchand*, como dizia Bourdieu em “As Regras da Arte”, é a figura indeterminada daquele que se põe como o burguês entre os artistas e como artista entre os burgueses operando as complexas conciliações entre mundos sociais opostos, mas que na verdade são cúmplices. (Bourdieu, 2001 ; 1989 ; 1977).

<sup>3</sup> Uma questão metodológica que se põe quando se lida com essa documentação é o fato de nos apoiarmos em documentos organizados e arquivados pelo próprio Heuberger. Um ponto que se deve lembrar é o fato



No ano de 1924, dois anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, Theodor Heuberger chega ao Brasil trazendo uma exposição de pinturas e esculturas alemãs de artistas de Munique, um dos grandes centros culturais da Alemanha da época. Essa exposição também trazia algo que parecia um pouco insólito para o mundo cultural brasileiro da década de 20, a chamada arte decorativa que trazia peças, artefatos domésticos e até brinquedos que eram apresentados como obra de arte, ou como uma modalidade artística. Heuberger nessa época contava com apenas 26 anos de idade. Ainda muito jovem, havia sido convidado pelo Cônsul Geral do Brasil em Munique, o pintor Navarro da Costa, para organizar e trazer ao nosso país a exposição de arte alemã. Todos os artistas dessa mostra eram de Munique ou atuavam naquela cidade, contudo a exposição não trouxe ao Brasil nenhuma novidade das vanguardas européias ou da cidade de Munique que chamasse a atenção. O fato é que as obras e os artistas selecionados foram escolhidos ainda na capital bávara por uma comissão do consulado brasileiro em que Navarro da Costa teria aconselhado na seleção dos trabalhos.

O fato é que o conjunto da mostra era de um gosto conservador se comparado com a dicção modernista ousada e criativa que marcou a Semana de Arte Moderna de 1922. Certo toque moderno havia naquela exposição através de algumas obras muito

---

de que esse arquivo é composto por matérias de jornal (notas, artigos e notícias) nem todas elas favoráveis aos seus eventos e exposições. Ao que parece, o arquivo não foi constituído com o objetivo de divulgação, uma vez que muitas dessas matérias arquivadas seriam resultados dos esforços do alemão para divulgar os seus eventos junto à imprensa nacional. O que de fato motivava Heuberger em montar e manter essa documentação guardada e bem conservada era mais uma necessidade de auto-avaliação e controle de suas atividades anuais. Por isso, em alguns dos álbuns que compõe esse arquivo, encontramos matérias e notas atacando as atividades do alemão, em especial nos finais da década de 30 quando ele é acusado de envolvimento com o nazismo. De outro lado, o fato interessante desse acervo ter sido montado pelo próprio *marchand* é que ele não contém apenas documentos sobre seus empreendimentos, mas também tudo que se passava nos meios artísticos nacionais que, de uma forma ou de outra, despertava o interesse de Heuberger. Por isso, esse acervo nos dá o seu ponto de vista no campo, isto é, tudo que ele viu e considerou importante, como também as respostas que ele efetivou através dos eventos organizados e promovidos no meio artístico nacional. Neste artigo, contudo, estamos trabalhando com o primeiro dos álbuns do arquivo que documenta a primeira exposição do jovem Heuberger (26 anos) no Brasil. Assim, os documentos com os quais estamos trabalhando neste texto se limitam a descrever e avaliar essa primeira mostra. Pela quantidade de matérias encontradas no álbum concluímos que o evento chamou muita a atenção na época e pode ter sido, de fato, um sucesso de público. Como veremos também, as matérias de jornal encontradas no álbum de 24 revelam os desencontros interessantes entre as diferentes percepções que essa exposição suscitou em diferentes públicos (Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas e Santos) e o que ela de fato foi quando cotejamos os artigos arquivados no álbum com as fotografias das obras e das salas de exposição organizadas em cada uma das cidades por onde a mostra passou. É isso que nos permite avaliar e analisar as percepções em relação às obras propriamente ditas. Isto é, aquilo que se percebe como moderno, como conservador ou como “o moderno com moderação”.



discretas e tímidas, um modernismo moderado que podia ser aceito e apreciado no mundo artístico e cultural do Brasil da época. Eram peças e quadros que se afinavam com a arte moderna bávara do final do séc.XIX e começo do XX que se produziram dentro do âmbito da *München Sessezion*<sup>4</sup>. Como afirma Makela (1990), essa produção que, dentro do seu contexto, foi percebida como moderna e ousada, dificilmente seria qualificada assim pelo olhar contemporâneo, ainda que numa dimensão retrospectiva. Ainda segundo Makela (1990), tal arte teria deixado poucos (mas relevantes) traços na produção artística alemã subsequente. De fato, a dicção estética de produção artística da *München Sessezion* se efetiva em dois principais estilos pictóricos, o naturalismo e o simbolismo. Ambos podiam ser definidos como sínteses distintas entre o realismo holandês e a impressionismo francês. Também foi no âmbito da *München Sessezion*, que a chamada arte decorativa ou arte aplicada começava a ganhar relevância no campo artístico da capital bávara. Isso se deu através da atuação de Franz Von Stuck que questionava a hierarquização entre essas duas modalidades artísticas e tornou-se um dos pioneiros da arte aplicada com seus desenhos de móveis e outros objetos domésticos. Stuck teria feito fortuna com os seus trabalhos de arte decorativa a tal ponto de ter deixado a pintura e outras formas mais tradicionais de arte (Makela, 1990). Nesse sentido, a exposição que Heuberger traz ao Brasil em 1924, está, em todos os sentidos, afinada com a arte bávara de duas décadas anteriores e não com os movimentos expressionistas que se desenvolveram na Alemanha, especialmente, o expressionismo de Kandisky e do *Blaue Riter*<sup>5</sup> durante o período anterior à I Guerra Mundial. Como afirma Dupeux (1992), até 1925, a vanguarda artística de Munique já teria sido expulsa da cidade e, naquele momento conservador, a cidade serviu como solo fértil para a propaganda cultural e política do nacional socialismo, que lá era coordenada por Himmler e Rosemberg (Dupeux,1992). Assim, o que chega ao Brasil em 1924 pelas

---

<sup>4</sup> Este foi um movimento de ruptura artística que se deu em Munique na segunda metade do Séc.XIX que tentava quebrar com o provincianismo do mercado de arte e dos princípios estéticos dominantes no campo artístico daquela cidade. O caráter ousado e moderno das exposições de *Sessezion* perdurou até o início do séc.XX tendo se tornado também defasado e provinciano a partir da segunda década daquele século (Makela, 1990).

<sup>5</sup> Este foi o grupo de pintores liderados por Kandinski em Munique pouco antes da I Guerra Mundial. O grupo não apenas se opunha à defasagem da *München Sessezion* e seu provincianismo que havia recusado em suas exposições as obras de Kandinskim, mas foco principal do grupo era divulgar em suas exposições os princípios estéticos formais que davam corpo ao estilo expressionista que se desenvolveu na capital da Bavária (Dupeux, 1992 ; Roethel, 1990).



mãos de Theodor Heuberger é uma arte defasada em termos de seu contexto europeu, mas que vai ter por parte da imprensa brasileira uma recepção muito positiva, sendo tal evento amplamente celebrado.

Ao longo do álbum de 1924 encontramos no final de cada parte dedicada a essa exposição em cada cidade, um conjunto de fotografias das obras e das salas de exposição, assim como das pessoas que assistiram e participaram do evento. As obras, sem dúvida, eram muito conservadoras ou de um modernismo muito tímido para causar algum tipo de espanto e celeuma. Estavam, nesse sentido, muito bem adequadas ao padrão de gosto das elites e das oligarquias brasileiras da época, expressando, de certa forma, as disposições desses segmentos da sociedade em relação ao modernismo artístico na década de 20<sup>6</sup>.

De acordo com o álbum de 1924, essa exposição foi inaugurada no Rio de Janeiro, tendo seguido depois para São Paulo, Campinas e Santos<sup>7</sup>. Além de trazer um conjunto vasto e muito bem organizado de artigos, notas, matérias e críticas de jornal de cada uma das cidades por onde passou, há também as plantas das salas em que a exposição foi montada em cada uma das cidades. Essas plantas, ao que parece, foram desenhadas pelo próprio Heuberger, que parecia estudar e calcular de maneira muito metódica a forma como os quadros e as obras seriam dispostas na exposição. Esse traço já marca o caráter de seu profissionalismo. Outro dado interessante foi o caráter comercial da exposição em que os quadros foram vendidos, alguns no Rio de Janeiro e outros leiloados em São Paulo. Uma nova remessa extra de obras chegou da Alemanha para compor a exposição em Campinas e esses quadros também foram vendidos. Havia assim, para Heuberger, uma preocupação comercial nessa atividade que era, na verdade, um empreendimento econômico. Vale mencionar que a embaixada da Alemanha só tomou conhecimento do evento pouco tempo antes de sua inauguração. No álbum que se encontra no acervo que pesquisamos encontramos a seguinte carta vinda da Embaixada escrita em alemão acompanhada de uma tradução para o português:

---

<sup>6</sup> Sobre isso vide o trabalho de Sérgio Miceli, “Nacional Estrangeiro” (2003).

<sup>7</sup> Este trajeto que seguiu a exposição não foi fortuito, como veremos, ele mesmo já denuncia o caráter comercial da exposição, pois, do Rio de Janeiro, vai seguir para São Paulo e Campinas, onde se concentravam um amplo e possível mercado de consumo de arte composto por oligarcas endiheirados e fazendeiros de café.



*Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1924*

*Legação Alemã*

*Com interesse tomei nota que V.S. pretende abrir em 13 do corrente mês uma exposição de arte alemã sob o título “Deutsche Kunst – und Kunstgewerbeausstellung” (Exposição de Arte e Arte aplicada alemã). Conforme comunicação recebida do Ministro das Relações Exteriores em Berlim tomarão parte nessa exposição artistas alemães de nomeada. Os meus melhores desejos para um êxito completo da exposição acompanham V.S.*

*Pelo Ministro da Alemanha*

*Dr. Von Kaufmann*

*Conselheiro de Legação*

Note-se que a carta foi escrita um dia antes da inauguração da exposição, o que denuncia que a Embaixada da Alemanha, nesse momento, tem poucas, ou quase nenhuma relação com Heuberger e com o evento que ele está organizando no Brasil<sup>8</sup>. Nesse sentido, a iniciativa de tal empreitada partia do Consulado Geral do Brasil em Munique e se firmara como uma atividade artística na medida em que também era uma atividade comercial.

Vejamos, então, como foi a repercussão dessa exposição na imprensa brasileira e as diferentes recepções que percebemos nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Campinas. Assim, no dia 12 de setembro de 1924, no Rio de Janeiro, aparece no jornal do Brasil a seguinte nota sobre a exposição:

*BELAS ARTES*

*EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ*

*O público brasileiro vai ter a oportunidade de poder ver e apreciar, numa exposição, a arte alemã, em obras de escultura e de pinturas e também em obras de arte aplicada.*

*Uma justa curiosidade tornará, por certo, concorridíssimo o “vernissage” dessa exposição, o qual se efetuará amanhã, às 15 horas, no edifício do Liceu de Artes e Ofícios.*

*Recebemos, para a inauguração atencioso convite firmado pelo Sr. Theodor Heuberger.*

Note-se que nesse texto o jornal aponta para o dado da curiosidade que tornará a exposição concorrida. O mundo cultural brasileiro, marcado por uma dicção ainda muito francesa e latina, só poderia ver numa suposta arte alemã um dado de curiosidade,

---

<sup>8</sup> Na década de 30 as relações de Heuberger com a Embaixada de seu país seriam muito estreitas. A Pro Arte, uma associação de artistas fundada e liderada por Heuberger em 1931, receberia dotações financeiras da Embaixada Alemã. Durante o período do nazismo (a partir de 1934) essas relações seriam mais tensas e complicadas, mas ainda assim próximas.



esperando nela ver algo ainda desconhecido. Porém o final da nota faz referência ao convite feito por Theodor Heuberger ao jornal para a inauguração. Nada despretensioso, o convite é uma atitude de praxe para quem organiza um evento e precisa divulgá-lo. A exposição certamente causou o efeito de curiosidade que ajudou muito na sua divulgação pondo em evidência o nome do seu organizador. Assim, no dia 13 de setembro de 1924, aparece no jornal A Tribuna a seguinte nota:

*BELAS ARTES*

*Exposição de Arte Alemã*

*Está despertando a maior curiosidade, a exposição de arte alemã que hoje se inaugura no edifício do Liceu de Artes e Ofícios. Essa exposição vai constituir uma verdadeira nota artística, pois os trabalhos que serão apresentados, além de várias telas de inconfundível mérito, representam os melhores estudos de arte aplicada alemã, constatadora de novidades surpreendentes.*

*O distinto artista Theodor Heuberger terá, pois, dos apreciadores de arte do Rio, as melhores provas de encorajamento pela sua bela iniciativa apresentando tão bela e variada coleção de trabalhos.*

Novamente a nota acentua o caráter de curiosidade do evento, além de acentuar a qualidade artística das obras para o padrão de gosto vigente na nossa antiga capital. O interessante aqui é que Heuberger aparece como artista e não como *marchand* ou produtor cultural. Como veremos adiante, em outras matérias e notas de jornal, Heuberger aparecerá muitas vezes apenas como crítico de arte. Este dado é interessante, pois o caráter propriamente comercial desse evento vai ser sempre denegado em função de seu significado artístico. É nesse sentido que, toda a crítica de arte da antiga capital da República, que vai ser favorável à exposição, vai salientar a competência, o mérito e as virtudes artísticas dos expositores alemães. No Rio de Janeiro, o jornal A Noite de 19 de setembro de 1924 publica a seguinte matéria em que descreve a I Exposição de Arte Alemã:

*EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ*

*O Sr. Theodor Heuberger organizou, no edifício do Liceu de Artes e Ofícios, uma interessante exposição de arte e arte aplicada alemã, que foi inaugurada no sábado último, com grande concorrência, e que teve ontem e hoje numerosos visitantes.*

*A exposição compreende duas seções bem distintas: uma de arte pura, em que sobressai a pintura, mas que consta também de trabalhos de escultura, gravura e arquitetura; e outra, de arte aplicada, em que há de tudo, desde bonequinho de engonço de pão, até bordado à seda.*

*Os artistas que o Sr. Theodor Heuberger nos apresenta são quase todos bávaros de Munique. Entre os oitenta quadros há alguns realmente*



*admiráveis, como os de Raul Ott, de von Plaenkner Lony e de Kapfhmer. Entre os expositores conta-se a Princesa Maria Pilar, da Baviera, que apresenta dois quadros dignos de menção. Vêem-se ainda duas aquarelas de Goenner: muitas águas-fortes, sobretudo de Raab Doris, e bustos e outros trabalhos de escultura, entre os quais chama atenção o gesso de Pio XI, agora “posado” especialmente para o Professor Georgi, que ainda expõe outros bons trabalhos. As seções de cerâmica e arquitetura, embora reduzidas, são também dignas de serem vistas.*

*A seção de arte aplicada é composta de trabalhos variadíssimos e muito interessantes, de professores e alunos da Escola de Artes e Ofícios de Munique. Há ali muita coisa digna de ser vista e apreciada.*

A matéria evidencia como a exposição foi percebida pelos brasileiros da década de 20. Há aqui um subvalorização da arte aplicada em função da chamada arte pura. A primeira (quase figurando como mera curiosidade) se destacaria na montagem da exposição da segunda; esta sim, privilegiada pelo olhar do brasileiro. No entanto, quando olhamos os diagramas da exposição desenhados pelo próprio Heuberger (como também as fotografias da mostra) não se percebe alguma hierarquia entre as duas modalidades artísticas na forma como as obras foram expostas e dispostas. De outro lado, há alguns destaques que precisam ser levados em conta. Um deles é a participação da Princesa Maria Pilar da Baviera, e a outro é o busto do Papa Pio XI para o qual Sua Santidade teria posado pessoalmente. Embora a matéria afirme a qualidade dos trabalhos, não justifica tal afirmação. Isto tem, é claro, um valor de divulgação da exposição junto ao público carioca que ocorreu ao evento. No jornal A Pátria, de 27 de setembro de 1924, tem-se outra breve descrição da exposição e de sua inauguração. Ali tomamos conhecimento do ambiente social que a Exposição conseguiu mobilizar. Na sua inauguração estiveram presentes o diretor da Academia de Belas Artes, o diretor do Liceu, o presidente da Associação Brasileira de Amigos da Cultura Germânica, o professor Jossete<sup>9</sup>, o representante do Ministro da Alemanha, Sr. Freitag, presidente e membros do comitê da Sociedade Germânia, representantes de clubes brasileiros e alemães, pessoas da alta sociedade do Rio de Janeiro, da colônia alemã e jornalistas tanto brasileiros quanto alemães. A matéria faz referência a Heuberger como sendo o

---

<sup>9</sup> Jossete, talvez seja Rodolfo Josetti. Além de ter sido frequentador da Pro Arte na década de 30 e ter fundado a Sociedade Cultural Artística do Rio de Janeiro com a colaboração de Theodor Heuberger em 1934, também era um personagem do meio artístico carioca desde a década de 20.





crítico de arte que teria organizado a exposição.

Uma crítica de arte mais profunda, com uma avaliação propriamente dita das obras só foi publicada no dia 8 de outubro de 1924 em O Jornal:

*EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ*

*A Exposição Alemã de artes e arte aplicada no Liceu de Artes e Ofícios tem despertado vivo entusiasmo e merecido interesse pela beleza de seus trabalhos, obras de arte magníficas para todos os gostos, em todos os gêneros.*

*Falemos um pouco desse brilhante conjunto, trazido ao Rio pelo ilustre Sr. Theodor Heuberger, reputado crítico de arte em Munique, extasiado pela beleza do nosso Rio e cultura dos brasileiros, a respeito dos quais se refere com o maior entusiasmo, tendo até prometido dizer muito em sua pátria de nossa grandeza e intelectualidade.*

*A exposição se divide em três grupos: pintura a óleo, aquarelas e águas fortes. No primeiro há belíssimas paisagens, lindos interiores, naturezas mortas, figuras e fiéis cópias de antigos mestres de Holanda, Itália e França. Entre os pintores de paisagens merecem principalmente grande destaque o de nome F. Gurlett com seu lago gelado ou rapazes se divertindo com jogo nacional; A. Kaspfhmmer com lindo trabalho sinceramente sentido; H. Klatt com uma paisagem adquirida já pelo Sr. José Antônio de Souza; Dr. Klemm Juger que mostra na “Cinca di Roma” a grandeza dos rochedos dos Alpes e, no “Nascer do Sol” e no “Sol a Pino” os mais belos efeitos de luz, todos eles trabalhos extraordinários.*

*(...)*

*Muiler-Landeck, porém, têm tido as preferências dos visitantes com “Pôr do Sol no Inverno”, adquirido por Mr. Kunning e o “Or d’automme”, comprado pelo sr. Paula Costa. (...) É bem acertada essa preferência, pois a beleza principal dos quadros desse artista está em grande amor pela natureza. (...) Gerta Springer conhece a fundo a técnica moderna, muito falando a alma do pintor nos quadros de Richard F. Schmitz e no “Cerfa”, de H. Treiber que sobremaneira agrada. Este quadro também foi adquirido por Mr. Kunning. O “Cap. Polônio” e as “Barcas de Pescadores” são motivos brilhantemente executados, cheios de vida, com técnica perfeitamente moderna.*

Nessa crítica o caráter comercial da exposição já aparece, uma vez que é ela que nos informa que os quadros estavam ali para serem vendidos. Na exposição em São Paulo, como veremos mais tarde, houve um leilão, vindo uma remessa extra de obras para a exposição em Campinas. No final desta, os quadros não vendidos foram sorteados em rifas, como veremos mais tarde<sup>10</sup>. Isto quer dizer que Heuberger trouxe ao

---

<sup>10</sup> Rifas de valiosas obras de arte era prática comum em Munique desde os tempos em que a *Müncher Kunstlergenossenschaft* era, em meados do séc.XIX, a principal entidade da comunidade artística de Munique. Segundo Makela (1990), tal prática estaria afinada com o ideário liberal alemão daquele



Brasil obras que vieram para não voltar para Alemanha. O jornal nos informa o nome de três compradores, Sr. José Antônio de Souza, Sr. Paula Costa e Mr. Kunning. Sobre os dois primeiros não temos muita informação, mas Mr. Kunning seria um dos sócios da sociedade cultura artística do Rio de Janeiro que tinha como presidente Rodolfo Josseti, sendo o diretor da entidade, fundada em 1934, o Sr. Theodor Heuberger. Dificil dizer se Heuberger já conhecia Mr. Kunning em 1924, provavelmente se conheceram por ocasião da primeira exposição alemã naquele ano, e muito provavelmente Mr. Kunning era alemão radicado no Brasil.

Pela crítica que o jornal expõe das obras, também se percebe o caráter conservador e convencional que elas trazem em termos de padrão de gosto. Assim, como essa matéria, circularam nos jornais da capital federal várias críticas muito elogiosas de tal exposição, reafirmando um padrão gosto em relação àquilo que se deveria denominar não apenas como arte, mas como arte pura. O moderno aparece aí nas referências às técnicas utilizadas pelos pintores, mas não no seu conteúdo e nem na forma ousada com qual poderiam se expressar artisticamente. No entanto, o que o olhar dos críticos privilegia é uma arte figurativa e temas paisagísticos dentro de convenções formais que, se não são defasadas para a época, são tímidas. Assim como todas as demais matérias que saíram na imprensa carioca, esta também fará fortes referências ao busto do Papa Pio XI, que teria posado pessoalmente para o escultor. Outra passagem que vai aparecer renitentemente é a qualificação de Heuberger que, aos 26 anos de idade, era visto aqui como um renomado crítico de arte de Munique. Em várias matérias se faz menção ao deslumbramento de Heuberger com o Brasil e suas belezas naturais como também a promessa de que falaria e escreveria em sua terra sobre “a grandeza e a intelectualidade” do brasileiro.

Pouco se fala da arte aplicada ou a chamada arte decorativa, senão a título de mera curiosidade. Mas um ponto que deve ser salientado é a maneira como a imprensa brasileira percebe a organização da exposição. A primeira matéria que descreve o evento afirma que a exposição estava dividida em duas partes, arte pura e arte aplicada. Porém, na matéria anterior, o jornalista nos informa que ela está dividida em três partes

---

período na tarefa de educação das massas e da população em geral. Makela (1990) ainda salienta a importância da *Genossenschaft*, uma das primeiras associações de artistas da Alemanha, no processo de construção do mercado de arte bávaro, até a sua ruptura institucional com a fundação da *München Sessezion*.



relacionadas à arte pura, sendo que a arte aplicada nem é comentada. Nesse sentido, as matérias revelam certo estranhamento diante da maneira como a arte aplicada estava sendo exposta, misturada com obras de arte pura e rompendo uma hierarquia que a crítica vai restituir nas suas avaliações e comentários. Não por acaso, o título de uma das matérias denomina a exposição como arte alegre e bizarra.

Heuberger parecia ser, apesar de sua juventude, um especialista em organizar exposições possuindo toda uma técnica e um *savoir faire* relativos ao modo de dispor as obras valorizando-as dentro do espaço em que elas serão apresentadas. Essa disposição, típica de um curador, como se sabe, é indispensável na figura de um *marchand* como um empresário profissional da arte, valorizar na disposição da mostra aquilo que quer vender com mais interesse em detrimento daquilo que seria menos vendável. Porém, ao fazer isso, busca-se salientar no mais vendável o valor artístico puro do objeto de arte que é mercadoria denegada enquanto tal.<sup>11</sup>

Apesar da crítica de arte ter dado pouca atenção à chamada arte aplicada, duas matérias vão fazer destaque justamente a esse ponto:

*A ARTE BIZARRA E ALEGRE DE THEODOR HEUBERGER*  
*Está anunciado para o próximo domingo o encerramento da*  
*Exposição de Arte Alemã que o apreciado artista Theodor*  
*Heuberger nos deu a conhecer.*  
*Pode-se afirmar que ela foi, por todos os motivos um verdadeiro*  
*sucesso.*  
*(...)*  
*Na seção de artes aplicadas se encontram trabalhos excelentes,*  
*bizarros e interessantes em porcelana, louça, madeira, seda e lã,*  
*executados na Academia de Arte Aplicada em Munique. [12]*

---

<sup>11</sup> Como já foi dito anteriormente, a figura do *marchand* é típica de um campo artístico com alto grau de desenvolvimento. O interessante de sua atuação como função de mediação é a capacidade de operar com duas economias distintas. A primeira seria a economia denegada em que o valor da mercadoria simbólica em circulação seria a sua pura significação artística sempre irredutível ao valor monetário. A segunda seria o valor econômico propriamente dito que é sempre denegado nas avaliações internas do campo. Mais que isso, esse valor monetário é sempre repudiado enquanto critério de avaliação interno. Ora é justamente a existência da economia denegada um dos elementos constituintes da autonomia relativa, embora o campo não possa se viabilizar materialmente sem a constituição de um mercado de arte e de seus atores. Há, assim, uma ambigüidade estrutural na constituição dessa autonomia do campo que só se resolve nas funções de mediação. O *marchand* tira o seu sustento e forma a sua fortuna numa operação de câmbio simbólico em que o capital cultural determinado pelo valor simbólico das obras que ele vende se converte em valor econômico monetário de forma legítima pelas normas da economia interna do campo. Operando taxas de câmbio entre formas de capitais distintos (cultural e econômico), o *marchand* executa o trabalho de mediação entre campos distintos afinando demandas aparentemente opostas, daí a cumplicidade sempre denegada entre o mundo da arte e o mundo do poder (econômico e político) (Bourdieu, 1977, 1992, 2001).

<sup>12</sup> Esta matéria aparece no álbum de 1924, mas ali está sem referência do jornal em que foi publicada e a



*ESCULTURA DE BRINQUEDO POR UM ESCULTOR DE VERDADE*

*A "Menagerie" liliputiana de Viegelmann*

*O que vimos na exposição alemã do Liceu de Artes e Ofícios*

(...)

*Viegelmann é um escultor de verdade, e entre os animais de seu "menagrin" liliputiano, onde se vêem desde girafas esguias, quase espirituais, com um não sei que de nostálgico nas cabeças voltadas para a vegetação longínqua das paisagens que fazem fundo dos socos em que estão montados, até os ursos joviais em que se reconhece a expressão de ironia a arredondar-lhe os olhitos perspicazes, há prodígios de animação em criações sugestivas do engenho do artista.*

*"D. Quixote" e "Sancho Pança" são "maquetes" de dois monumentos da psicologia universalmente conhecidos.*

*Diante do "Jardim Zoológico" de Munique, transposto na estatuária de Viegelmann compreende-se aquele estado d'alma indefinido "das crianças nas lojas de brinquedo" de que se ocupou Marcelo Gama*

...

*Nós que conhecíamos a coleção de Caran d'Aché, que conservamos da infância os álbuns de Benjamin Rabier, demoramo-nos bem mais do que a nossa compostura de críticos exigia, ante os "bichos" do artista de Munique, apartados na exposição, como brinquedos, simplesmente ...*

*E não nos soubemos furtar ao prazer de trazer para o leitor, como lembrança, esta "cópia" do herói de Cervantes, cavalgando o seu Rocinante celebrado... [13]*

A manchete da primeira matéria já nos revela a maneira como a arte aplicada foi vista entre os brasileiros da década de 20. Qualificar brinquedos, porcelana, lã, entre outros objetos e expô-los como obras de arte foi visto como algo exótico e bizarro. Arte bizarra e alegre, foi a denominação que o jornal deu para a arte aplicada de Heuberger. Contudo, a matéria citada acima já trata-a como arte propriamente dita e digna de uma crítica mais longa e elaborada. O que nos chamou a atenção para essa matéria é o fato de que ela é a única que faz uma referência mais demorada e leva a sério a arte aplicada. O crítico trata a obra de Viegelmann como escultura de verdade atribuindo-lhe um significado artístico sério onde encontra na obra a expressão de valores e sentimentos humanos, seja nas girafas nostálgicas ou nos personagens de Cervantes. Desta feita, é aí que se percebe uma certa novidade, de fato, que se esperava na exposição. No meio de obras conservadoras, bem comportadas e de um modernismo tímido, certa nota de

---

data.

<sup>13</sup> Essa matéria saiu no jornal RIO no dia 19 de outubro de 1924.



ousadia essa exposição de fato teve. Essa ousadia, contudo, não estava nas obras propriamente ditas, mas na montagem de sua exposição e na maneira como essa exposição consegue mostrar como arte de pura significação aquilo que não podia ser reconhecido enquanto tal pelo olhar brasileiro da década de 20. O que impressiona é que o crítico do jornal RIO tenha percebido o significado artístico da arte aplicada.

Contudo, a exposição parece que teve um sucesso significativo, dado pelas notícias de jornal que seguiram ao longo de sua duração no Rio de Janeiro. O grande beneficiado com esse sucesso foi Theodor Heuberger pela forma como seu nome é divulgado pela imprensa brasileira que lhe atribui todo o mérito do sucesso da exposição. Esta matéria publicada no jornal A Noite, no dia 20 de outubro de 1924, dá uma idéia dessa receptividade:

*O sr. Theodor Heuberger, a quem devemos todo o êxito dessa exposição, em rápida palestra que entretive hoje conosco, teve ocasião de mostrar o seu contentamento do Rio, cuja a beleza não gaba como viajante vulgar, mas como um verdadeiro artista que é. O público apreciador das coisas da arte, que não teve ensejo de ver mais demoradamente a exposição de arte alemã, não deve perder a oportunidade desses dois últimos dias para revê-la, o que será novo encanto dos olhos e de espírito.*

Ao que parece, entre outras disposições que Heuberger trazia do ofício do *marchand* estava também a de saber lidar com a imprensa e com o público. Suas entrevistas são curtas, mas ele sempre parece falar aquilo que seus ouvintes querem escutar. Seja como for, ele certamente conquistou a simpatia da imprensa brasileira na capital federal que não economizou elogios para a exposição e nem destaque para a sua pessoa. O sintomático desse sucesso junto à imprensa foi essa última matéria que encontramos no álbum sobre a exposição no Rio de Janeiro:

*Animado de artistas e amadores brasileiros e alemães, Mr. Theodor Heuberger, crítico de arte em Munique, organizou uma exposição com o fim de aproximar os dois povos à sombra das relações artísticas.*

*O pintor notável marinhista, nosso cônsul em Munique, sr. Mário Navarro da Costa prestou o seu precioso conselho à comissão de escolha que selecionou assim, 50 quadros, 50 esculturas e grande quantidade de diferentes trabalhos de artes aplicadas.*

*Mr. Heuberger e a sua bela coleção desembarcaram no Rio a 2 de agosto d'este, e, graças à intervenção da "Academia de Belas Artes" junto às nossas autoridades, deu-se-lhe isenção de direitos. A hospitalidade da "Sociedade Propagadora das Belas Artes" cedeu um*



*"home" no edifício do Liceu de Artes e Ofícios aos artistas alemães onde, com brilho e gosto, Mr. Heuberger instalou a exposição. Não foi tentativa improfícua esta, visto o grande interesse que despertou não somente entre os habitantes germânicos d'esta linda cidade, que, sobretudo, grande público brasileiro e numerosos críticos entusiasmados.*

*(...)*

*Sem precisar enumerar os quadros e esculturas que, com os trabalhos de arte aplicada, completavam esta exposição de que já demos, em nosso número passado, detalhada notícia, e à vista sem exagero ou intuitos de agradar, do verdadeiro sucesso que foi a exposição de arte e artes aplicadas alemãs entre nós, não esperamos - pedimos, mesmo, ao ilustre Mr. Heuberger que se não esqueça da promessa que nos faz de voltar ao Brasil acompanhado dos altamente valiosos exemplares da arte alemã na sua perfeição e gosto, terá sempre a maior acolhida dos brasileiros.<sup>14</sup>*

Esta matéria nos dá testemunho do sucesso que Heuberger teve junto à imprensa da capital federal e também nos revela alguns detalhes sobre a exposição. Um deles é o fato de que o seu caráter comercial foi totalmente denegado pelos próprios brasileiros, cujas autoridades isentaram Heuberger das obrigações tributárias. Como também o empreendimento do *marchand* alemão contou com o apoio e favores das instituições de arte que geriam a vida artística na cidade do Rio de Janeiro. Desta feita, Heuberger ficou hospedado no Liceu de Artes e Ofícios. Além disso, foi a Academia Brasileira de Belas Artes que intercedeu junto às autoridades a fim de conseguir a isenção tributária para que se pudesse desembarcar com as obras que seriam vendidas no Brasil. Sua condição de estrangeiro, de homem culto e o fato de ter sido convidado por Navarro da Costa contribuíram para a boa receptividade que o *marchand* alemão teve no Brasil e para o sucesso de seu empreendimento. Mas deve-se fazer nota que Heuberger trabalhou bem e otimizou as vantagens que teve nesse empreendimento, haja visto o seu esforço inicial de divulgação convidando para a exposição os jornais que circulavam no Rio de Janeiro.

Fazia parte desse empreendimento montar a exposição em São Paulo, mas o sucesso inicial na capital do país seria decisivo para o seu sucesso em outras cidades. A exposição vai para a capital paulista no início de novembro de 1924, e de lá seguiu para Campinas. Em São Paulo terá da imprensa uma recepção que, em algumas matérias, não destoa da percepção carioca, mas, em outras, nota-se menos entusiasmo do que teve no

---

<sup>14</sup> Revista Phoenix, outubro-novembro de 1924.



Rio de Janeiro. Pouco antes de sair do Rio, a imprensa paulista já havia sido notificada sobre a exposição. Há um telegrama no álbum de 1924 já informando também o sucesso que tal evento teve no Rio de Janeiro. Assim, a primeira nota que sai na imprensa paulistana sobre o evento foi no jornal A Capital em 21 novembro de 1924.

*1ª EXPOSIÇÃO DE ARTE E ARTE APLICADA ALEMÃ*

*Inaugura-se amanhã, 22 do corrente, às quatro horas da tarde, no edifício da rua São Bento, 30, a Exposição de Arte e Arte Aplicada Alemã.*

*Será o encanto dos olhos e do espírito paulista esta exposição que durante o mês passado teve um sucesso verdadeiramente extraordinário no Rio de Janeiro, onde toda a imprensa se referiu, por ocasião da inauguração e durante o certamen, o preciosismo variadíssimo das obras de que se compõem.*

Muitas outras notas como essa saíram na imprensa paulistana, assim como algumas críticas sobre o evento que informam a boa acolhida de público. Mas ali, o caráter comercial desta exposição acabou sendo menos dissimulado do que no Rio de Janeiro. A nota que transcrevemos abaixo, publicada na Folha da Tarde no dia 5 de dezembro de 1924, chama atenção de colecionadores:

*EXPOSIÇÃO COLETIVA DE PINTORES ALEMÃES*

*Está há dias aberta nesta Capital, à rua São Bento, uma exposição coletiva de pintores e escultores alemães. Há nessa amostra, em que se reúnem artistas das tendências mais diversas trabalhos que merecem uma referência especial. Desde já, no entanto, chamamos a atenção dos colecionadores, pois esta amostra lhes oferece uma excelente oportunidade para enriquecer suas galerias.*

*Uma seção curiosa é a de artes aplicadas, que deve interessar bastante a senhoras e senhorinhas paulistanas.*

Se a exposição no Rio de Janeiro teve o seu caráter comercial dissimulado em que toda a publicidade se montou no sentido acentuar o valor artístico do evento, o mesmo não pode ser dito sobre essa mesma exposição em São Paulo. Como sabemos de acordo com a pesquisa de Sérgio Miceli (2003), a capital paulistana já guardava um mercado de arte em formação em que o mecenato privado paulista, composto por oligarcas e imigrantes enriquecidos, tornara-se um importante segmento consumidor e financiador de obras de arte. Isto é, se o Rio parecia ser uma vitrine, o consumidor estava mesmo em São Paulo. Embora não tenhamos dados e informações para afirmações mais categóricas, o que suspeitamos é que poucos quadros foram vendidos no Rio de Janeiro, provavelmente não muito mais do que foi noticiado no jornal, ou



seja, os três quadros adquiridos pelos senhores Paula Costa, José Antônio de Souza e Mr. Kunning. Mas as notícias publicadas nos jornais de Campinas<sup>15</sup> nos informam que a maioria das obras já havia sido vendida. Por isso Heuberger teria mandado trazer uma nova remessa de obras da Alemanha e, ao final da exposição paulista, realizou um leilão de arte a fim de vender o que não pôde ser vendido ao longo da mostra<sup>16</sup>. Isso não significa, porém, que o caráter artístico tenha sido deixado de lado na divulgação do evento. Pelo contrário, embora, em linhas gerais, as notas e artigos não tenham destoado muito das matérias que circularam no Rio de Janeiro, os críticos paulistanos tiveram outro olhar para a exposição e, nas críticas de arte propriamente ditas, houve novamente a denegação do caráter comercial do evento. Uma delas é bastante reveladora de uma percepção aguçada do que teria sido de fato aquela exposição, pois é nela que se faz menção à ausência de um modernismo mais ousado. Esta matéria saiu na Folha da Tarde, no dia 8 de dezembro de 1924:

*NO MUNDO DA ARTE*

*Animado por amigos das belas artes do Brasil, como da Alemanha, e ainda por artistas de ambos os países, o sr. Theodor Hueberger, crítico residente em Munique, resolveu organizar uma exposição coletiva, cujo fim é desenvolver as relações artísticas entre os dois povos.*

*Prestou seu inestimável concurso a essa iniciativa, colaborando com o seu conselho na escolha dos quadros e esculturas, o distinto pintor brasileiro sr. Navarro da Costa, nosso cônsul naquela cidade.*

*A exposição, que está instalada à rua São Bento, n.º 30, compreende três seções: pintura, escultura e artes aplicadas.*

*Quanto a primeira, manda o rigor da verdade dizer que a nossa expectativa, pelo menos, era de encontrar alguma coisa incomum nessa amostra, e que nada de extraordinário nela deparamos. Há realmente quadros dignos de atenção, como por exemplo as águas-fortes de Doris Raab e duas telas de Schrader-Velgn.*

*Tornaremos a falar desta exposição, analisando os trabalhos das várias seções.*

Os primeiros dois parágrafos do texto acima em nada diferem das avaliações que circularam no Rio de Janeiro, podendo ser até transcrições de textos que por lá foram

---

<sup>15</sup> Sobre isso a Gazeta de Campinas, 4 de janeiro de 1925, anuncia "A Exposição que foi diminuída por vendas consideráveis recebeu antes de vir para Campinas novas remessas e assim muitos trabalhos serão apresentados pela primeira vez".

<sup>16</sup> Sobre isso saíram duas notas no jornal. Uma delas na Folha da Noite em 2 de janeiro de 1925 e outra no Correio Paulistano no dia 3 de janeiro de 1925.





escritos. Mas chama a atenção a decepção do crítico ao não encontrar o que ele chama de alguma novidade, alguma coisa incomum ou algo de extraordinário. Salientando a qualidade das obras que todas as matérias vão salientar, o autor do texto acima deixa claro que o que ali se expõe já é conhecido. Assim como outras críticas, tanto paulistanas como cariocas, a arte aplicada é apenas vista como mera curiosidade para qual só se faz breve menção. Nessa mesma linha vão seguir as avaliações em Campinas em que a Exposição será muito bem recebida, apesar de ser uma exposição diferente, e quase de "segunda ordem". Afinal, o que lá se expôs foi tudo aquilo que não se conseguiu vender e o que se trouxe na nova remessa vinda da Alemanha, ou seja, tudo aquilo que foi selecionado como reserva. No entanto, a imprensa campineira, um pouco mais conservadora, vai perceber de forma mais clara o caráter realmente conservador em termos artísticos desta exposição. Não faremos aqui um acompanhamento detalhado dessa recepção, pois ali apenas se reproduziu, em linhas gerais, aquilo que já havia sido dito no Rio de Janeiro e em São Paulo. A exceção é feita nesta matéria que transcrevemos um trecho em que o crítico também nota o caráter conservador da exposição dando-lhe acento positivo. Esta matéria foi publicada na Gazeta de Campinas, no dia 25 de fevereiro de 1925:

*É uma coletânea valiosa das obras dos mais apreciados artistas germânicos, cujos nomes para nós estavam até hoje desconhecidos. Nessa exposição, nenhuma tendência predomina, nem a sua organização obedeceu a uma tendência exclusiva e moderna, O visitante não encontrará ali uma coleção de obras puramente atuais, e de acordo com o espírito da época; porém, naquele conjunto há de encontrar-se diante de trabalhos escolhidos com uma reserva prudente, e à altura de qualquer compreensão. Entretanto, é necessário observar-se que o "moderno" de modo nenhum foi excluído, mas sim selecionado com certa moderação.*

O termo "moderno com moderação" é o que mais chama a atenção nesse texto que parece definir bem os critérios de seleção e escolha das obras. De certa forma, o resultado da escolha foi uma conjugação de objetivos comerciais, padrão de gosto estético das elites brasileiras, e as expectativas do ambiente cultural e artístico marcado pela relação de dependência centro-periferia que caracterizava as relações culturais entre Brasil e Europa. Assim, a exposição que segue para Santos vai ter o destino que já lhe devia ser previsto, uma exposição montada com as sobras das obras que não foram vendidas ao longo da viagem Rio-São Paulo-Campinas. Ali, o acervo parece ter sido



todo vendido. Não faremos o acompanhamento da crítica em Santos, pois ela também reproduz o que se disse no Rio de Janeiro e em São Paulo. Mas devemos atentar para um fato interessante; a exposição sendo ao mesmo tempo um empreendimento artístico e econômico teve que conciliar critérios distintos. Isto é, respeitar o padrão de gosto do consumidor e atender positivamente as suas expectativas estéticas e culturais, ao mesmo tempo, trazer para a exposição obras de arte apreciáveis enquanto tais e dispô-las de uma maneira, de certa forma, ousada.

O que nos parece estar claro ao longo do exame desta exposição e sua repercussão é o fato de que a figura do *marchand*, o empresário profissional da arte, não era familiar ao mundo artístico brasileiro da década de 20. Haja vista que Heuberger é sempre referido como crítico de arte ou como artista, mas nunca como *marchand*, mesmo na imprensa paulistana onde o caráter comercial do evento foi menos denegado, e até salientado. De outro lado, a denegação redundou em vantagens comerciais, como a isenção tributária nos portos, a hospedagem no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e outras que Heuberger pode ter tido ao longo de sua viagem. Contudo, todas essas afirmações devem ser lidas com cautela, uma vez que não dispomos das cifras e da contabilidade do evento para medir qual foi, de fato, a taxa de lucro que a exposição auferiu e como esse lucro foi distribuído, ou seja, quanto cada um dos envolvidos nesse projeto embolsou.

O fato é que a exposição deve ter sido muito lucrativa, em especial para o jovem Heuberger que, dali em diante, organizaria no Brasil uma exposição alemã todo o ano. Em 1928 ele passa a se estabelecer no Brasil adquirindo residência na cidade do Rio de Janeiro. É ali que ele monta seu primeiro negócio, uma galeria de arte situada na Av. Rio Branco, 118 cj 120, onde seria o futuro endereço da Pro Arte, da Revista Cultura Artística e da Revista Intercâmbio. A galeria se chamava Galeria Heuberger - Exposição Alemã, fazendo menção, é claro, às exposições alemãs que tiveram sucesso na capital da república e ao seu próprio nome que, como vimos, foi amplamente divulgado na imprensa.

A Pro Arte só seria fundada em 1931, depois de sete anos da I Exposição Alemã e depois de 3 anos que Heuberger passa a residir no Brasil. Até lá, foram várias exposições alemãs que Heuberger organizou, todas elas passando por São Paulo. Essas exposições, no entanto, teriam uma tônica diferente dessa primeira. Como nos informa



Zanini (1990), e os documentos do Centro Cultural FESO-Pro Arte confirmam, as exposições alemãs subseqüentes de Heuberger tiveram um acento muito mais modernista. Na exposição de 1930, por exemplo, Heuberger expõe as gravuras de Kaethe Kollwitz, Max Beckmann e Otto Dix, artistas importantes e destacados da segunda geração de expressionistas alemães e importantes expoentes da chamada cultura de Weimar (Dupeux, 1990). Também as artes aplicadas estiveram presentes em todas essas exposições e essa modalidade artística também seria uma marca distintiva da Galeria Heuberger no Rio de Janeiro. Mais que isso, os primeiros anos da Pro Arte na década de 30 também teriam uma forte afinção com o modernismo brasileiro em interação com o modernismo alemão dos anos 20.

Apesar de ter sua Galeria situada no Rio de Janeiro, na Av. Rio Branco, Heuberger parece ter concentrado inicialmente suas atividades no eixo Rio-São Paulo e também na Argentina, dadas as exposições que ele organizou na cidade de Buenos Aires no final da década de 20 e começo da de 30. Contudo, foi no Rio de Janeiro que aquele jovem alemão parece ter juntado um rico capital social entre as elites da cidade, no meio artístico e entre figuras distintas da colônia alemã que ali residia.

De outro lado, o sucesso que Heuberger conseguiu junto a imprensa brasileira por ocasião de suas exposições alemãs lhe franqueou certamente acesso a muitas redes de relações sociais entre as elites do Rio de Janeiro e ao *establishment* cultural da época, haja vista que as últimas exposições alemãs seriam sediadas nos Salões da Escola Nacional de Belas Artes.

O que torna essa primeira exposição alemã interessante é que ela, além de revelar as disposições de gosto das elites brasileiras no momento inicial do nosso modernismo, também mostra a receptividade positiva que teve Heuberger ao montar uma exposição em que a arte pura e a arte aplicada se expunham lado a lado. Ao que parece, o fato de que tal heresia fosse aceita, ou quando muito ignorada, se deve a certo fetiche em relação á condição de estrangeiro europeu dos artistas e do organizador. Tal fetiche se percebe com mais evidência na crítica carioca onde a exposição é largamente festejada e divulgada. De outro lado, enquanto empreendimento comercial, a exposição parece ter sido muito bem planejada, a ver pelo trajeto que seguiu partindo da capital da república para as cidades mais ricas e importantes ligadas á produção cafeeira; São Paulo, Campinas e Santos. Isto quer dizer, a exposição percorreu o mapa do poder e do



dinheiro no Brasil. Nesse sentido, não fica difícil de entender porque um jovem comerciante de arte bávaro irá se estabelecer no Brasil no final da década, pois as matérias também testemunham a incipiência do mercado de arte em nosso país e o fácil deslumbramento por parte de nossas elites em relação aos produtos culturais importados. Assim, não é por acaso que a atuação inicial de Heuberger seria esse trabalho de importação da arte alemã. Isso só mudaria nos primeiros anos da década de 30 em que a Europa se vê assolada pelos efeitos da crise de 29 que também impuseram pesados prejuízos á nossa produção cafeeira. É somente com a fundação da Pro Arte em 1931 que Heuberger irá organizar uma exposição de obras alemãs produzidas no Brasil por artistas residentes no Rio de Janeiro. Entre seus expositores, destacaram-se figuras importantes como Leo Putz e Friedrich Maron, além de brasileiros treinados na Alemanha como Guignard e Rossi-Ossir. O que até agora nos coube investigar na trajetória de Heuberger é o seu papel e seu lugar na construção de um mercado de arte no Brasil e as redes de sociabilidade em que ele se inseria e mobilizava na sua atuação. Como se sabe, a formação do mercado de arte é condição sociológica fundamental para a formação do campo e para a construção de sua autonomia (Bourdieu, 1992, 2001).

### *Imagens de uma exposição alemã*



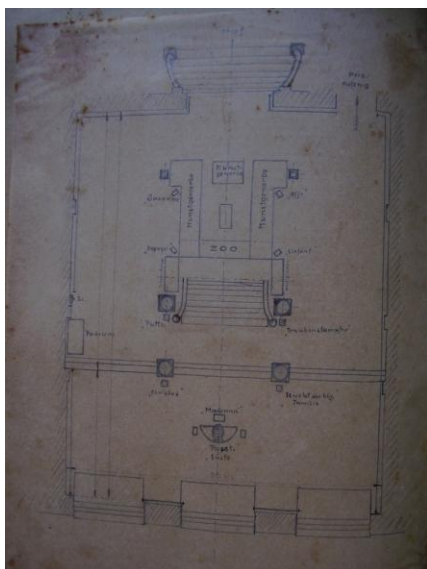
Heuberger a frente da Escola de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro por ocasião da inauguração da exposição em 1924.



Heuberger e as obras trazidas da Alemanha para a exposição no Rio de Janeiro.



Obras de arte pura expostas em meio aos objetos de arte aplicada, pequenos bibelôs e brinquedos. Esse foto é da exposição no Rio de Janeiro.



O plano da exposição no Rio de Janeiro desenhado pelo próprio Heuberger.



Quadros e brinquedos na exposição em São Paulo.



A arte decorativa na abertura da exposição em Santos.

---

**Abstract:** This paper seeks to analyze and describe the Brazilian press receipt about Art Exhibition and German Decorative Art brought by the bavarian *marchand*, Theodor Heuberger, in 1924. Reading the articles and newspaper reviews and photos from this exposure, we induct our descriptive analysis following its path along three major Brazilian cities, Rio de Janeiro, Sao Paulo and Campinas. What is emphasized in our analysis is the dual character of this development, artistic and business, beyond the Brazilians perception capabilities forward this exposure and German decorative art, still attuned with templates of this mode practiced in the XIX century by *München Sessezion* artists. The data and information set out in this article take part in *Centro Cultural FESO-Pro Arte* archives and results in the research process that I carry out at UNICAMP as part of my post-doctoral research, conducted with a grant from FAPESP.

**Key words:** Art, Golf Art, Modernism, oligarchies, taste standard.

---



## Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Prismas: Crítica de la Cultura y la Sociedad*. Barcelona: Ed. Ariel, 1962.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*. Campinas: Papyrus, 1996.

\_\_\_\_\_. *La Production de la Croyance: contribution a une economie de biens symboliques*. In: Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 13 février 1977 – 18f.

COELHO, Lélia. Guignard. Rio de Janeiro: Ed. Campos Gerais, 1997.

CAVALCANTI, Carlos. *Intercâmbio Artístico entre Brasil e Alemanha*. Revista Deutscher Beobachter - Revista Alemã, n° 1, maio de 1931.

DUPEUX, Louis. *História Cultural da Alemanha*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1992.

ELIAS, Nobert. *Os Alemães: A Luta pelo Poder e a Evolução do Habitus nos Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

\_\_\_\_\_. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FEHLEMANN, Sabine. *Sur l'ouvre d'Alexei von Jawlenski*. In: SABARSKY, Serge. *La Peinture Expressioniste Allemande*. Paris: Ed. Herscher, 1990.

\_\_\_\_\_. *Essa Gente do Rio... - Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

HEINNICH, Nathalei & POLLACK, Michael. *Vienne a Paris: Portrait d'une Exposition*. Paris: Centre Pompidou, 1989.

HEUBERGER, Theodor. Catálogo da Exposição Alemã. Rio de Janeiro: Pro Arte, 1931.

\_\_\_\_\_. *A Pro Arte e Seus Objetivos*. Revista Deutscher Beobachter - Revista Alemã, n° 1, maio de 1931.

HAFTMANN, Werner. *Franz Marc*. In: SABARSKY, Serge. *La Peinture Expressioniste Allemande*. Paris: Ed. Herscher, 1990.

HAS-ELLISON, J. Trygve. *Nobles, Modernism, and the Culture of Fin-de-Siècle Munich*. In: German History, vol.26, no. 1, pp 1-23, 2008.



- KOLINSKY, Eva & WILL, Wilfried van der (orgs). *Modern German Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LEPENIES, Wolf. *As Três Culturas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MAKELA, Maria Marta. *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the Century Munich*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MOULIN, Raymonde. *L'Artiste, L'institution et marché*. Paris: Flammarion, 1997.
- MORAES, Ana Maria Belluzo. *Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, UNESP, 1990.
- PENNA, Cornélio. *O Nacional na Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro, Revista Deutscher Beobachter - Revista Alemã, n° 1, maio de 1931.
- POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University, 1968.
- RINGER, Fritz K. *O Declínio dos Mandarins Alemães*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ROGOFF, Irit. *Modern German Art*. In: KOLINSKY, Eva & WILL, Wilfried van der (orgs). *Modern German Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- ROETHEL, Hans K. *Wassily Kandinsky*. In: SABARSKY, Serge. *La Peinture Expressioniste Allemande*. Paris: Ed. Herscher, 1990.
- SACKETT, Robert Eben. *Popular Entertainment, Class, and Politics in Munich, 1900-1923*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982
- SABARSKY, Serge. *La Peinture Expressioniste Allemande*. Paris: Ed. Herscher, 1990.
- VERGER, Annie. *Le Champ des Avant-Gardes*. In: Acte de a Recherche en Sciences Sociales. No. 88, junho de 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London: Verso, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Edusp, 1990.

Recebido em 27/07/2009  
Aceito para publicação em 27/09/2009