

LEO PUTZ
UM ARTISTA IMIGRADO NA FORMAÇÃO DO MODERNISMO
CARIOCA

LEO PUTZ
AN IMMIGRANT ARTIST IN THE MAKING OF BRAZILIAN
MODERNISM

Liszt Vianna Neto

Doutorando pela Universidade de Leiden, Países Baixos
Bolsista CAPES de doutorado pleno (processo n°. BEX 1225/15-4)
Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
e-mail: lisztvianna@gmail.com

DOI

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11007>

Recebido em 28 de julho de 2017

Aprovado em 06 de outubro de 2017

RESUMO

Tratando-se da História Social da Arte no século XX, é notável a contribuição dos imigrantes de língua alemã nas Américas do período entreguerras. Emigrando para o Brasil em busca de um “paraíso perdido”, Leo Putz se destaca das matrizes artísticas predominantes no Brasil na Era Vargas. Junto a outros imigrantes, Putz integrou a nova geração de professores da Escola Nacional de Belas Artes que, sob a direção de Lúcio Costa, conduziram a guinada modernista da instituição. Subitamente, o nome de Putz despontou nos jornais em meio a ataques de cunho nacionalista e contra direção modernizante de Costa. As obras de Putz, no entanto, demonstram franca aproximação entre o debate artístico nacional e a sociedade e natureza brasileira, ainda que pautadas no exotismo. Sua viagem de apenas alguns meses durou anos, e Putz emigrou novamente para a Alemanha em 1933, em meio ao turbilhão nacional-socialista. Até sua morte em 1940, Putz viveu anos de duro ostracismo. Seus compatriotas no Brasil, no entanto, não viveram anos menos difíceis após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, sendo alvo de toda sorte de perseguição durante o Estado Novo.

Palavras-Chave: Leo Putz; modernismo brasileiro; imigração alemã

ABSTRACT

Concerning the Social History of Art in the twentieth century, the contribution of German-speaking immigrants in the Americas of the interwar period is remarkable. Emigrating to Brazil looking for a “lost paradise”, Leo Putz stands out from the artistic streams that prevailed in Brazil during the Vargas Era. Along with other immigrants, Putz was part of the new generation of professors at the National School of Fine Art who, under the direction of Lúcio Costa, would lead the institution's modernist turn. Suddenly, Putz's name appeared in the newspapers in the midst of nationalist attacks and attacks against Costa's modernizing leadership. The works of Putz, nevertheless, show frank approach between the national artistic debate and the Brazilian society and nature, although based on exoticism. The trip of a few months lasted for years, and Putz emigrated again to Germany in 1933, amid the national-socialist whirlwind. Until his death in 1940, Putz lived years of hard ostracism. His compatriots in Brazil, however, did not face less difficult years during the Second World War, being the target of all sorts of persecution during the Estado Novo.

A nomeação de Lúcio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes (doravante ENBA), assim como a conseqüente organização de seu chamado “Salão Revolucionário” de 1931, certamente foi um dos eventos fundadores do modernismo no Rio de Janeiro. No entanto, a historiografia da arte pouco se refere à atuação de imigrantes europeus nesse contexto, ao contrário da historiografia do modernismo paulistano, se a analogia for cabível, que trata profundamente da obra de Gregori Warchavchik, Lasar Segall, John Graz, entre outros, ou do trânsito de artistas brasileiros pela Europa. Dentre essa ampla proposta de resgate da memória da imigração de artistas para o Rio de Janeiro, analisamos a atuação do pintor Leo Putz, contratado por Lúcio Costa para a cadeira de composição na ENBA. No entanto, aproximamos-nos do tema da imigração de artistas europeus, não com o intento de estabelecer uma biografia ou uma análise interna da História da Arte, mas visando transcender tal análise e abranger outros aspectos do contexto histórico e do campo artístico no qual artista e obra se inserem. Para tanto, emulamos a abordagem de Sérgio Miceli do modernismo paulistano, a partir do arcabouço sociológico de Pierre Bourdieu, tratando da formação do campo artístico: da crítica especializada, de locais e circuitos de consagração, formação e consumo dessas obras, do gosto da clientela, etc. Remetemos-nos também à análise iconológica de Erwin Panofsky, que estabelece camadas de interpretação da obra de arte, desde a análise formal e interna da história da arte, passando pela análise iconográfica, até a camada Iconológica, na qual a obra é interpretada à luz da história social, da literatura, filosofia, e de outros campos das humanidades.

Certamente, parte do embate gerado entre o *establishment* que ocupava a ENBA e a atuação de Costa tem por motivo demissões, reformas curriculares, e principalmente a “tomada” por modernistas do maior centro de formação de artistas no Brasil. Entretanto, é patente nas críticas que o argumento nacionalista era importante, dado que o modernismo era visto como um aporte europeu, oposto ao estilo neocolonial - mais percebido como estilo genuinamente nacional e historicamente legitimado. Tal furor nacionalista é ainda agravado quando Costa contrata três professores imigrados, sendo dois deles de língua alemã: Alexander Siegfried Buddeus, jovem arquiteto alemão; Gregori Warchavchik, arquiteto russo-ucraniano; e Leo Putz, artista austro-húngaro nascido em Merano, Tirol.

No período em que imigram estes três professores, o Brasil recebia um número bastante expressivo de emigrados de língua alemã, em especial judeus alemães, os quais

tinham um perfil geral mais urbano e instruído. O país contava então com o total de 87.024 imigrantes alemães em 1939, de uma população nacional total de quase 40 milhões de habitantes. Quantos aos imigrados de origem judaica, o vulto é ainda mais eloquente: essa população triplicou entre 1920-1928, saltando de 10 mil para 30 mil. Em meados da mesma década, mais de 10% dos imigrantes judeus europeus tiveram o Brasil como destino. Dessa forma, quando se desencadeiam os processos políticos que levaram Vargas ao poder em 1930, cerca de 60 mil judeus já viviam no Brasil - alcançando em 1939 o ápice da entrada de judeus no Brasil, em especial judeus alemães e austríacos exilados do holocausto entre 1932-1933¹.

A intensa imigração de artistas alemães e austríacos para o Rio de Janeiro não livraria os exilados da esfera de influência do partido nazista. Isso porque o Rio de Janeiro, como capital e centro político-diplomático nacional, era palco de intensa disputa entre a política cultural alemã – propagado através do cinema, das artes e do ensino de línguas, principalmente – e a política da boa-vizinhança norte-americana. Tal disputa fica patente no caso da Pro Arte, associação de artistas de língua alemã fundada no Rio de Janeiro a qual Leo Putz se integrou, que sofreu uma “intervenção” do partido nazista no Brasil. Nesse contexto, se comparado à São Paulo e aos estados do sul, a imigração alemã no Rio de Janeiro não se destaca: o senso de 1940 contabilizava 33.397 imigrantes em São Paulo, 15.279 no Rio Grande do Sul, 12.343 no Paraná, 11.293 em Santa Catarina². Contudo, se tratamos da filiação de imigrados ao partido nazista no exterior, o Rio de Janeiro ganha maior relevância. O número total de imigrados alemães é mais ou menos proporcional ao número de afiliados ao partido nazista em cada estado, excetuando-se a capital federal. São Paulo, desta forma, tem o maior número de alemães e de filiados, totalizando 785 partidários, seguido por Santa Catarina com 528. Curiosamente, o Rio de Janeiro desponta à frente do Rio Grande do Sul e do Paraná com o total de 447 partidários (com 439 e 185, respectivamente)³. Esse fato coloca o Rio de Janeiro em destaque na história do nazismo no Brasil, o que parece ser explicado pelo fato da maioria dos funcionários do corpo diplomático alemão serem filiados ao partido, e pelo próprio perfil migratório da capital, mais recente e mais nacionalista.

¹ CHOR, Marcos. “Qual anti-semitismo? Relativizando a questão judaica no Brasil dos anos 30”. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 232.

² DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo Tropical? O partido Nazista no Brasil*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 36; 57.

³ DIETRICH, 2007, p. 36; 57.

Apesar da história da imigração alemã explicar porquê o Rio de Janeiro tinha uma vibrante comunidade de artistas de língua alemã, ainda há muito que se investigar acerca da história dos reemigrados para a Europa ou para outros países das Américas – como os EUA, Canadá e Argentina. Esse foi o caso de Putz, de Buddeus e de outros artistas que, apesar de aparentemente numerosos, são demograficamente uma incógnita.

Como Leo Putz, o jovem Alexander Siegfried Buddeus, teve uma rápida passagem pelo Rio de Janeiro do entreguerras, mas deixou um contributo modernista bastante consistente. Como fizera Warchavchik em 1925, Buddeus publicou seu próprio “manifesto” modernista em 1931 no *Jornal do Brasil* e no *Correio da manhã*, e projetou durante a década de 1930 o Instituto Normal da Bahia (1936-1939), em Salvador, provavelmente o maior e mais significativo exemplo no Brasil de arquitetura influenciada pela escola Bauhaus; e o Instituto do Cacau (1932-1934), também em Salvador, de dicção expressionista alemã, em algo próximo de Erich Mendelsohn, e de grande arrojo tecnológico em suas instalações⁴. Associado ao austríaco Anton Floderer, Buddeus levou adiante inúmeros projetos, dentro e fora do Rio de Janeiro. Buddeus retornou à Europa ainda antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, levando consigo um grande amor pelo país e deixando uma contribuição ao modernismo brasileiro ainda não propriamente investigada.

Os modernistas imigrados contratados por Costa foram responsáveis por uma consistente agitação no campo artístico carioca. Ainda em 1931, Warchavchik inaugurou sua primeira casa modernista carioca, estando presentes no evento Lúcio Costa, que se tornaria seu sócio por breve período e, surpreendentemente, Frank Lloyd Wright, em passagem pelo Brasil. Se em São Paulo a decoração de sua casa modernista ficou a cargo do suíço John Graz, de Tarsila do Amaral e Mina Klabin, esposa de Warchavchik, no Rio de Janeiro a decoração foi executada com peças emprestadas pela Galeria Heuberger⁵. Theodor Heuberger foi um jovem *marchant* de Munique que, após anos importando obras de arte e organizando exposições, criou sua própria galeria e fundou a Pro Arte, associação dedicada às artes alemãs. A Pro Arte, por sua vez, foi criada em 1931, em meio ao turbilhão da reforma da ENBA, e teve à frente de seu departamento de pintura Leo Putz. Curiosamente, o Primeiro Apartamento Modernista de Warchavchik também contou com a colaboração de um associado da Pro Arte, o arquiteto berlinense Alexander Altberg. Isso demonstra que

⁴ AZEVEDO, Paulo Ormindo de. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia. *Arquitextos*, n. 081, São Paulo, ano 7, fev. 2007.

⁵ LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

Warchavchik, mesmo que recém-chegado no Rio de Janeiro, gozava de laços estreitos com a comunidade alemã imigrada.

Finalmente, Leo Putz, que no início do século passado envolveu-se com grupos da vanguarda bávara, como a *Sezession*, a *Scholle* e a revista *Jugend*, imigrou para o Brasil motivado por um verdadeiro espírito romântico de desbravamento dos trópicos. Tal espírito é influenciado não apenas pela obra, mas também pela trajetória de Paul Gauguin, que imigrou para o Taiti em busca de um paraíso perdido. Não por coincidência, Putz teve a oportunidade de conhecer as obras de Gauguin de perto, em uma grande exposição na Basileia, Suíça, no verão de 1928, imediatamente antes de imigrar para o Brasil⁶. Contudo, apesar da admiração de Putz e da influência de Gauguin sobre o imaginário de um paraíso perdido, exótico e virginal, não se pode dizer que há uma influência artística óbvia do artista sobre Putz, que buscou trilhar sua própria experiência artística no Brasil.

Apesar do mote romântico, a viagem de Putz ao Brasil não foi produto de uma mente jovem e intempestiva. Putz chega ao Brasil em 1929, já com quase 60 anos, e portanto há décadas do alvoroço que suas obras provocaram no público, na crítica e nos jornais de Munique no início do século. Trata-se de um artista maduro, já pai de um adolescente, mas capaz de intensa criatividade. Ele escolheu o Brasil após meditar longamente sobre o convite de Alice Weißflog, prima de sua mulher, que imigrou para São Paulo, e que por oito anos insistiu na vinda do casal:

O motivo de minha viagem ao Brasil: uma velha nostalgia pelos trópicos. Desde Gauguin o desejo ferve no sangue dos pintores. Aonde poderia ir? Para a Índia? Para os Mares do Sul? A situação material dos artistas alemães na época do pós-guerra não permitia tais viagens. Também perdemos tudo o que ganhamos com o trabalho artístico em compensações materiais do tempo anterior à guerra. A Índia Inglesa está fechada para os pintores alemães. A moda de Bali não atrai a qualquer um. Ofereceu-se uma alternativa: minha mulher tem parentes em São Paulo. Há oito anos estamos conversando sobre tal viagem. Durante oito anos eu me mantinha contra. Finalmente, quando me deixei convencer, a contragosto, recebi o pagamento mais lindo que um pintor podia desejar: algo completamente novo se apossou de mim. Alguém pode imaginar o que representa o surgimento de algo novo para um pintor que pensou ter esgotado todas as possibilidades da técnica, todos os caminhos do

⁶ FLIRI, Sabrina. Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933. Druckhaus Kastner, 1999, p.16-21, In NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika*.

desenvolvimento da cor e luz? Pode um pintor, que já festejou seu 60º aniversário, ser posto diante de problemas novos? ⁷

Ao longo de sua estada na América do Sul, Putz parece ter contado razoavelmente com o apoio da comunidade alemã imigrada, sendo ele ativo nas sociedades de imigrados no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Buenos Aires. Pouquíssimos retratos encomendados no período foram localizados, mas eles indicam uma fonte de renda e um capital social adquirido perante a comunidade, para além das exposições. Nas Américas, ele viajou em conforto, sendo convidado de honra das sociedades locais no que ele definiu como sua “redescoberta juventude”. Em seu período em Buenos Aires, que convenientemente evitou as convulsões da revolução intraoligárquica de 1930 no Brasil, Putz foi aparentemente bem recebido pela comunidade alemã porteña, expondo no Salão de Arte Friedrich Müller vinte e três de suas obras executadas no Brasil.

No Rio de Janeiro, Putz esteve em contato próximo com a Pró Arte e seus membros. Ele encabeçava a divisão de pintura da associação, e expôs no Primeiro Salão Pro Arte, ocorrido nas dependências da ENBA em maio de 1931, logo antes do 38º Salão de Belas Artes, o chamado “Salão Revolucionário”, no qual também expõe, lado-a-lado com modernistas paulistanos. No Salão da Pro Arte, Putz expõe o surpreendente número de cinquenta e sete obras, juntamente com artistas nacionais associados, como A. da Veiga Guignard, organizador do evento, e Paulo Rossi Osir, e artistas de língua alemã, como Hans Reyersbach, Max Grossmann, Friedrich Maron, Hans Nöbauer,, entre outros. Além disso, é muito provável que as obras de Putz fossem vendidas pela galeria Heuberger, tendo amplo alcance na comunidade teuto-brasileira fluminense e paulista.

No Brasil, Putz se entrega ao basbaque e à maravilha da natureza e da luminosidade dos trópicos. O sol invade suas obras com tons vivos, quentes, entre o vermelho e o amarela. A vegetação é transformada pelo mais intenso verde e pelos tons amarelados do sol. A natureza brasileira nas obras de Putz em nada pode ser comparada às suas pinturas européias. Além das cores, as formas da mata tropical virgem, a „*jüngfräulichen Urwald*“, são expressas pelas longas e eriçadas bananeiras e palmeiras, cujas folhas retas e pontiagudas imprimem ritmo à composição (Figura 1). Em tal composição, a figura humana não é estaque da natureza. Ambos elementos dialogam francamente em seus retratos de negras e “mulatas” („*Mulatinnen*“ – Figura 2). Como nas obras de Lasar Segall, as bananeiras, os frutos e as flores

⁷ Anônimo. Leo Putz no Rio de Janeiro. *Deutschen La Plata Zeitung*, 15 de maio de 1930. Tradução de Leo Epstein. Disponível em URL: <https://www.salao31.com/leo-putz-no-rio-de-janeiro/>.

compõem o plano de fundo em diversos quadros de Putz, imergindo o retratado no verde da mata. As mulheres retratadas têm um olhar tímido, singelo e introspectivo, voltado diretamente ao pintor. Nesse sentido, a composição e a postura dos retratados não diferem dramaticamente de suas pinturas anteriores à imigração. No entanto, até mesmo a fisionomia, a cor da pele, a luminosidade e a beleza remetem ao mundo natural:

Na figuração ocorre o mesmo que na paisagem. (...) a paisagem de vegetação tropical, a grande e simples beleza dos homens adultos, também da camada popular, e o senso instintivo de vida dessas pessoas que, enobrecido pela pureza da origem, nunca é feio e repulsivo. (...) na pele de pessoas de cor, do mulato, reflete um mundo de cores.⁸



Fig. 1 – “Bananen”, n.2653.

Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2, p. 392.

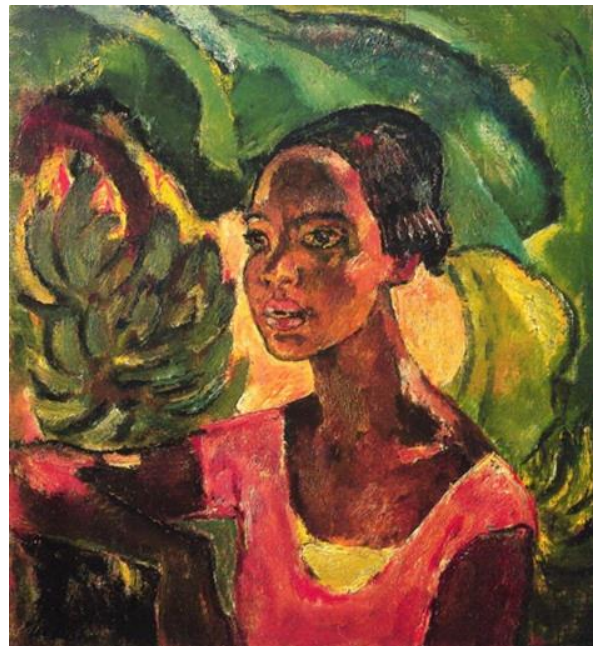


Fig. 2 - “Mulattin mit Banane”, n.1528.

Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2, p. 373.

Apesar da estupefação de Putz com o Brasil, a nova realidade impunha desafios e a natureza em nada era domesticada:

Todo infortúnio ocorreu comigo. Apesar dos meus sessenta anos, minha juventude me foi dada novamente. O trabalho era mais uma vez alegre. Muitas vezes faltavam os mais simples materiais de pintura, as cores

⁸ “(...)im Figürlichen geht es genauso wie in der Landschaft.”(...) *das Tropisch-Vegetative der Landschaft und die grosse einfache Schönheit der herrlich gewachsenen Menschen, auch der niederen Volkschicht, und das Triebhafte Sinnenleben dieser Menschen, das aber, durch die Reinheit des Ursprünglichen geadelt, nie hässlich und abstossend wirkt.* (...) *“auf der Haut des farbigen Menschen, des Mulatten, spiegelt sich eine ganze Welt von Farben”*- FLIRI, Sabrina. *Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933.* Druckhaus Kastner, 1999, p. 16-21, In NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika.*

corriam como mingau paleta abaixo com o calor; mas isso não se impunha à frente da alegria e do desejo recuperado de trabalhar. (...) Por lá apenas era trabalhoso vencer as grandes distâncias, e a inimaginável praga dos mosquitos, do calor e da sede.

Seu encontro com a natureza tropical exigia ainda que ele esquecesse tudo que um dia soube sobre pintura, fazendo com que se tornasse novamente um aprendiz aos sessenta anos de idade:

Parei, inicialmente, com emoção auscultante, como se nunca tivesse pintado. Descrever em palavras a paisagem do Rio é quase impossível. Pintá-la, completamente fora de questão. Não vejo caminho que possa levar a um resultado plausível. A primeira impressão foi êxtase. Abatido pela sinfonia de luz e formas desse mundo, procurei digerir, aos poucos, todo o visto. A primeira procura por um valor de expressão pictorial só podia basear-se em observações. O resultado foi que acabei destruindo todos os primeiros trabalhos. Esta natureza me dominou completamente. Embevecimento – a única coisa que então tomou conta de mim. Constatei, observando: aqui sucumbe toda a antiga sabedoria. É dever reformular tudo. Quando dissipou o entorpecimento, depois de um enrijecimento próprio e vagaroso do abatimento, me ficou claro: o paisagista não vê no Brasil o ambiente perspectivo, dividido em primeiro, médio e plano de fundo pela gradação de cores e distribuição de luz, mas por um total, igualmente claro, se desmanchando igualmente na profundidade. Ele não vê qualquer resultado do processamento colorido dentro da paisagem após o azul limitante do horizonte, mas uma mescla tênue de tons encimados por uma luz mágica.⁹

Dentre os temas dos quadros, é importante notar a ausência do mundo do trabalho e dos afazeres cotidianos. Por outro lado, o mundo lúdico, do lazer, da praia, do festejo e até do descanso do trabalho, são os principais objetos de seus retratos coletivos (Figura 3 e 4). As cenas das multidões nas praias, nas festas religiosas e populares, e principalmente no carnaval, são recorrentes e representam para Putz o exotismo em seu mais puro estado, expresso não apenas pela fisionomia dos brasileiros negros e pardos, mas também pelas fantasias exuberantes e no comportamento alegre e despreocupado. Nessa profusão, corpos, música e até arquitetura se mesclam:

Mais ainda por ser, para o pintor, a vida do povo uma segunda surpresa. O carnaval nos “bairros”, um pedaço da África numa metrópole, sentimento mítico, festejos da vida de fundo alegre-religioso, diversidade de raças, um jogo desmedido da natureza com formas humanas mais que ficaram gravadas em mim eternamente. Os impulsos carnavais dessa festa são dirigidos de uma certa forma. A dança, que é de uma sensualidade como a renovação eterna da natureza, é, também, adaptada ao ambiente

⁹ Anônimo. Leo Putz no Rio de Janeiro. Deutschen La Plata Zeitung, 15 de maio de 1930. Tradução de Leo Epstein. Disponível em URL: <https://www.salao31.com/leo-putz-no-rio-de-janeiro/>.

como as casas coloridas das mulatas se enquadram no tapete ondulante da natureza. Os negros pintam suas cabanas, seguindo um instinto primitivo, em cores complementares à cor principal dominante, assim como “pinta” o céu e a vegetação. Não se pode retirar coisa alguma dessa paisagem e desse povo sem que sua totalidade ficasse destruída.¹⁰

A musicalidade brasileira transparece nos corpos que se agitam, no ritmo das folhas e das formas vegetais, no cromatismo, e podem ser atestados pelo título de obras como „Samba“ e „música de cabloco“. É interessante que tais composições coletivas não eram muito comuns nas obras de Putz antes da imigração, exceto em quadros inspirados em temas literários ou teatrais.

Curiosamente uma curta série de desenhos parece desafiar a positividade intrínseca da natureza brasileira. As cenas no mangue conferem algo de austeridade às figuras humanas, pautado-as pela simplicidade das roupas e das casas, pelo minimalismo dos gestos e da fisionomia. São figuras esqueléticas, pobres, famélicas, em meio à lama e aos galhos. Pode-se dizer que essa série é o mais próximo que Putz alcança de uma crítica social, dado que suas outras obras tematizam a alegria e a espontaneidade popular.

Ainda, devemos pontuar que, apesar da importância da natureza brasileira nos quadros de Putz do período, o Rio de Janeiro não é representando apenas entre a natureza intocada e a alegria exuberante de negros e pardos. Muitas paisagens destacam o ambiente urbano que, se ainda não era o Rio de Janeiro denso e verticalizado o qual reconheceríamos hoje, representam a simplicidade da arquitetura vernacular de inspiração colonial portuguesa.

Nos anos em que permaneceu no Brasil, Putz visitou e retratou, diferentes regiões, sendo hóspede de alemães imigrados por onde passava, com algum apoio das associações culturais locais. Não obstante, em suas breves passagens por outros estados, Putz não retrata o que é estereotipicamente esperado dessas paisagens. Por exemplo, das cidades mineiras ou baianas não transparece o interesse pela paisagem colonial ou pela natureza sertaneja, dois temas que se desenvolviam nas artes brasileiras desde o século XIX, alcançando o modernismo.

Os olhos de Putz tampouco se voltaram ao que há de alemão na paisagem brasileira - excetuando uma única tela que representa uma humilde casa de colono alemão. Isso é notável, dado que muitos foram os imigrados e exilados que buscaram nos trópicos algo da atmosfera alemã, austríaca ou suíça, do clima frio e do relevo montanhoso, como fizera

¹⁰ Anônimo. Leo Putz no Rio de Janeiro. Deutschen La Plata Zeitung, 15 de maio de 1930. Tradução de Leo Epstein. Disponível em URL: <https://www.salao31.com/leo-putz-no-rio-de-janeiro/>.

ISSN 2318-1729

Stefan Zweig em Petrópolis, ou a própria Pro Arte, em Teresópolis no Pós Guerra. Ainda, a rede de sociabilidade que Putz trama no Brasil e na Argentina se relaciona mais aos recém-imigrados ou exilados do que aos colonos alemães. Isso porque há uma diferença substancial entre os teuto-brasileiros, descendentes de colonos do XIX, e os imigrados alemães do século XX - geralmente vindos de grandes cidades, buscando ofícios tipicamente urbanos.

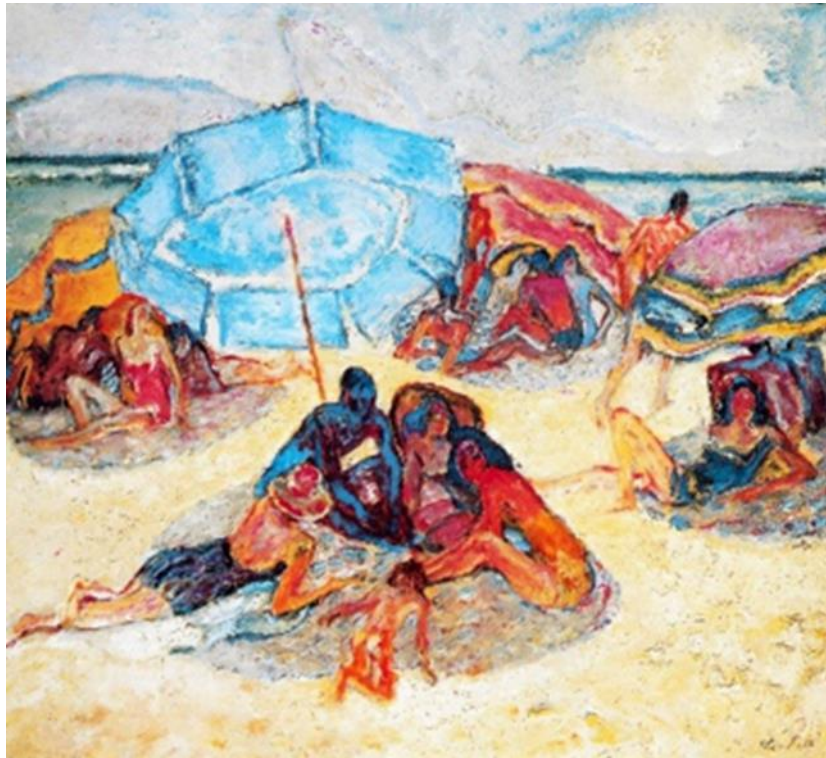


Fig. 3 – “Der blaue Schirm vor der Zuckerhut, n.1587.

Fonte: e PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2, p. 412

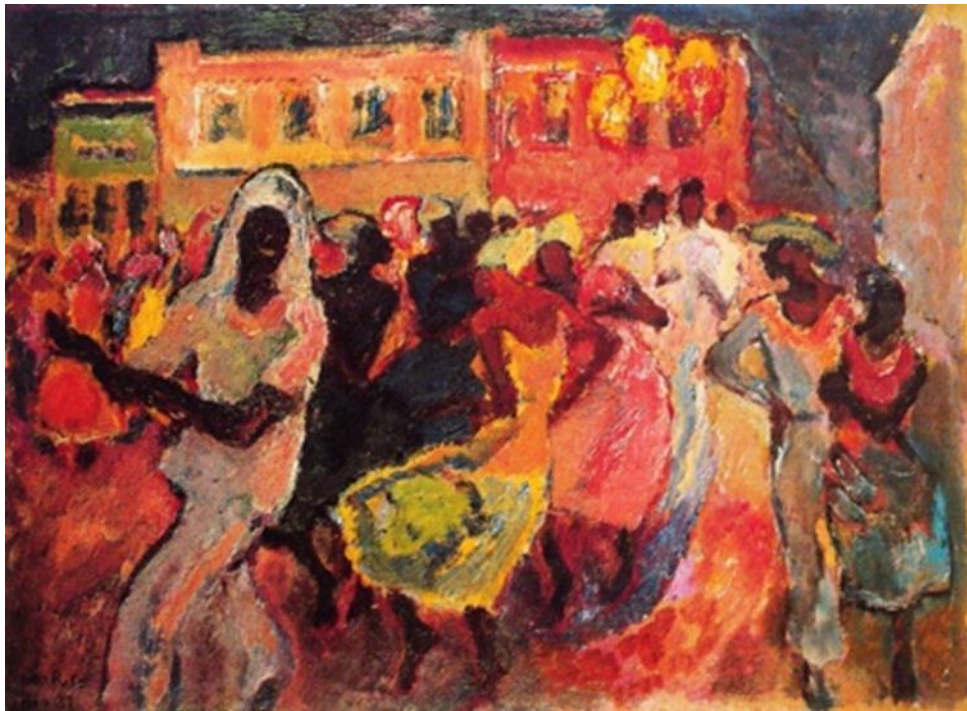


Fig. 4 - “Karnival”, n1651.gk

Fonte: PUTZ, Helmut. *Leo Putz*, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2, p. 373.

Se comparadas às obras européias de Putz, os temas clássicos ou tradicionais praticamente desaparecem no Brasil – assim como sua dicção abandona definitivamente o *Art Nouveau* e a linguagem das artes gráficas, se inclinando ao expressionismo. Porém, nem tudo é absoluta novidade no Brasil. Em certa medida, a curiosidade de Putz pelo exótico preexistia na Europa, em sua vertente orientalista. Pode-se afirmar que a faceta da obra de Putz que mais se transforma no Brasil é sua paleta de cores, e talvez a sua composição de grandes multidões. Mesmo na Argentina, sua paleta apresenta tons mais contidos, ligeiramente profundos e azulados, e o povo, principal objeto no Brasil, praticamente se ausenta.

Em pouco mais de quatro anos, Putz produziu o número impressionante de mais de 500 quadros a óleo, pastéis e desenhos – sendo 226 paisagens e *vedute*, 223 cenas figurativas (usualmente de praias, festas e carnavais), 45 retratos, 28 retratos encomendados e seis naturezas mortas. É uma produção formidável, especialmente se considerarmos que Putz

queimou algumas obras do início de sua estada no Brasil, e que a escassez de materiais de arte fez com que Putz usasse por vezes papel cartão, ao invés da tela, para pintar a óleo¹¹.

Obra tão fascinante, que fazia a natureza brasileira dialogar com tendências pós-impressionistas, caminhando em direção ao expressionismo, causaria forte impressão em artistas, críticos e alunos de Putz na ENBA - como o jovem Roberto Burle-Marx. No entanto, a contratação de Putz para a cátedra de composição foi um tema especialmente manobrado pela oposição nacionalista contra a direção de Lúcio Costa. Fortuitamente, Lúcio Costa já gozava de respaldo de parte do campo artístico nacional, que buscava lentamente se desvencilhar do academismo e do “conservadorismo” representado pela Escola.

Dentre os defensores da reforma de Costa, e da contratação de Putz, estava o jovem Cândido Portinari, ex-aluno da Escola recém-chegado de um *tour* europeu oferecido como prêmio no Salão da ENBA. Seu apoio à contratação de Putz era significativo e até inesperado, dado que os detratores nacionalistas apontam o próprio Portinari como uma alternativa legitimamente brasileira a Putz. Portinari se encarrega de deixar claro que a campanha contra a Escola é “completamente impecunosa” e que os novos professores são “uma espécie de sol vivificador” na Escola¹².

A defesa de Portinari é reiterada por José Marianno Filho, que é ainda mais elogioso a Putz. Essa defesa é também importantíssima para Costa, dado que Marianno Filho foi, além de seu ex-professor, diretor da Escola entre 1926-1927. Sobre as palavras de Portinari, Marianno afirma que:

Na entrevista que v. (dirigindo-se a Portinari) concedeu ao repórter do “Correio da Manhã”, o caso do contractamento do pintor Leo Putz, foi posto nos seus justos termos e o que (é) extremamente raro entre nós – apreciado com superioridade. Se há uma coisa que eu lamento sinceramente é não ter podido contractar o illustre artista ao tempo em que dirigi a Escola. (...)

(...) O sr. Pedro Correia de Araújo [também pintor], por exemplo, acha que Leo Putz não poderá ensinar a sua arte porque não possui qualidades para tanto. Os brasileiros deviam estudar pouco mais, porque patriotismo não é argumento. Em geral, é apenas ignorância.

Fique v. onde está, e vá aprender com Leo Putz o que v. não pode aprender com os seus professores brasileiros. Isso é que é honesto e digno de um verdadeiro artista¹³

¹¹ FLIRI, Sabrina. Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933. Druckhaus Kastner, 1999, p.16-21, In NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika*, p.21

¹² Anônimo. O caso da Escola de Bellas Artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de maio de 1931.

¹³ MARIANNO FILHO, José. O jornal, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931.

E quanto à entrega e dedicação de Putz à arte e à natureza brasileira, Marianno Filho cita o próprio artista:

Chegando no Brasil deixei na alfândega toda a minha experiência acadêmica. Lavei a minha palheta, e lhe dispuz as tintas olhando para as floresta iluminadas. Os artistas europeus nada poderão realizar no Brasil (ele se referia aos pintores) antes de compreender a luz e as cores que ela ilumina.¹⁴

Fora do escopo da academia, Hernani de Irajá, pintor autodidata e sexólogo pioneiro no Brasil, também defendeu a permanência de Putz nos jornais, destacando a verdadeira entrega do pintor à investigação cromática da luz e da paisagem nacional, desconstruindo os ataques nacionalistas ao pintor:

A renovação do Brasil, reflectindo-se na Escola Nacional de Belas Artes, trouxe para foco de commentários o caso de ser um artista allemão contractado para mestre de pintura.

(...) Pretenderam ridicularizar a escolha e reprochar publicamente em violentas catilinarias a leviandade da intromissão de um “futurista” estrangeiro no ensino, ex-cathedra, nacional.

(...)Murmuraram. Resmungaram. Rósnam. (...)

Penso que o prof. Lúcio Costa, abrindo a Escola de Bellas Artes aos valores novos, as intenções valorosas, aos bem-intencionados trabalhadores e capazes, - dá um passo enorme para o arejamento daquela casa enferrujada de ideas, paralytica de acções.

Não foi para ensinar tendências que o mestre germânico ingressou ali.

Apenas para mostrar o que pôde fazer pela pintura quando se tem esthesia, cultura e ânsia de trabalho honesto.

Nem se diga que um allemão não possa ensinar arte brasileira!

Se a arte brasileira fosse um fato verídico, ainda assim admite se que um europeu, nórdico, possa comprehender bem melhor, por vezes, a natureza anthitese da sua. Mais lhe chocará o “*sensorium*” o contraste do sol, das folhas, do solo verde, do céu luzido, tropical, profundo; mais lhe accenderá ímpetos no pincel amansado nos cinzas, nos brancos nervosos, a plethora offuscantede côres que se irradiam em ramalhetes tentadores, desde os crepúsculos, desde os mares ate as mattas, as cidades, as populações atypicas e de variavel indumentarias.

Que se aproveitem os elementos nacionaes que illustram os seus esforços na construção de uma arte autônoma, perfeitamente livres das influencias continentais vizinhas, ou europeas; mas que se não desprezem os valores reaes encantados pelas bellezas que se tornaram banaes, insipidas ao brasileiro “snob” ou indifferente.

Como acadêmico, Putz é mestre equilibrado e consciencioso. Creio que todo ensino não poderá fugir das regras estabelecidas pela prática pedagogica.

¹⁴ MARIANNO FILHO, José. O jornal, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931.

O professor moderno não vae ensinar estylos, maneiras, ou modernismos. Apenas é capaz de compreender a tendência do discípulo, aperfeiçoal-a e guiál-o, respeitando a personalidade, que é tudo em Arte.¹⁵

Finalmente, uma crítica da revista “O Cruzeiro” reitera a apreciação de Hernani de Irajá sobre a obra de Putz, se referindo à metamorfose do pintor no Brasil, denotando como natureza tropical fora hábil em transformar o pintor tirolês em artista brasileiro:

Foi isso que se deu no caso de Leo Putz. Há trinta annos mestre reconhecido da pintura moderna allemã, um nome que significa um programma, ligado ao triumpho do movimento moderno na Academia de Munich, personalidade artística sobre a qual a historia da Arte já começou a cunhar um conceito seguro, chega aqui sexagenario. Chega e confessa francamente sua insuficiencia. Começa de novo, torna-se mais uma vez discipulo. (...) Estuda com um zelo incansavel, com uma tenacidade firme, com absoluta abnegação, todos os cursos daquelle mestre, daquella Academia de Natureza Tropical. Tem que pagar com a doença a sua obstinação. Sofre com o calor, com as chuvas, com o vento, até succumbir de insolação. (...) Esqueceu-se de todas aquellas harmonias pesadas, sombrias e nebulosas do sol septentrional da Europa, encheu-se com a luz, com os tons, com as melodias, com os encantos e formas da natureza do Rio de Janeiro. Depois de uma luta desesperada, depois de sentir toda a fraqueza das formulas e receitas europeias, depois de esquecer-se do proprio artista Putz, como vive nos livros da arte moderna na Europa, tornou-se pintor brasileiro, de alma e coração.¹⁶

Da polêmica na qual Putz se envolveu, encontramos nos jornais em sua maioria defesas ao artista. Todavia, uma sátira bastante ácida e contundente que parte da própria comunidade alemã imigrada pode revelar algo do teor de certa opinião pública que circulava contra Putz. De forma geral, o texto desse “Suplemento Alemão” do jornal “A Manhã” (em sátira ao jornal “A Manhã”) é favorável à permanência de Putz na ENBA. Em uma falsa carta ao editor que satiriza Putz em primeira pessoa, ele afirma que seus amigos artistas em Munique ficariam chocados com a incivilidade do debate que sua contratação gerou no Brasil. Diferentemente dos ataques nacionalistas feitos pelos críticos brasileiros, o humor da charge no “Suplemento” se foca nas telas de Putz sob uma perspectiva claramente racista. A charge representa um casal negro, com seu filho sendo amamentado, com bananeiras no plano de fundo, sendo que o humor da representação desse casal negro emana da “deformação” do traço “futurista” de Putz e da fisionomia “racial” exagerada (Fig. 5).

¹⁵ IRAJÁ, Hernani de. Sobre um novo aspecto da Escola de Bellas Artes. Fon Fon, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1931, p.39.

¹⁶ Anônimo. Os costumes e a natureza brasileira na obra do pintor alemão Leo Putz. O cruzeiro, 25 de abril de 1931, p.14.



Fig. 5 – Charge do Suplemento Alemão do jornal “A Manhã”

Fonte: VON KIPPINING, Humbertus. “Pelles Ardes”. *A manha*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931, p. 7.

O texto do Suplemento, que tradicionalmente caçoa o sotaque carregado do recém-imigrado alemão, descreve também com muito humor o basbaque de Putz ante a natureza tropical ao chegar ao Brasil:

Tispois te guatôrze ties nois jeguei na Rio te Chanerra, bra hora te meietia. Bucha tiabo, nochmool!!! Gue ponido! Gue lindo o endrade ta vaboor no pahía to Kuanapara! Gue banarromes! Gue bersbektifes! Que zenarries! Gue ekçuperrangsie te nadurreça! Gue mondanhes! Gue gompinasong te linhas esgurses gue a chende vê na horriçonde! Gue goise eksdraortinarrie! Gue déra kollosssssaaaaalllllll! E eu bengsô immediadamente: nung déra asingdude mundeestá ardisde!¹⁷

Apesar do exagero na estupefação do artista, Putz de fato encontrou no Brasil o paraíso perdido que procurava, o que fica explícito em sua palestra ao retornar a Munique:

O Rio é a cidade mais bonita do mundo - o filho favorito de Deus. Deus vive no Brasil, diz o brasileiro (...) Nunca senti sequer uma vez tanta

¹⁷ VON KIPPINING, Humbertus. “Pelles Arde”s. *A manha*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1931, p.7.

satisfação interior como lá. (...) me manteve lá a mágica tropical, as cores, a variedade de formas na natureza, a interessante mistura racial vista pelo olho do pintor, que cativa, e que fez com que meio ano se tornassem quase cinco.¹⁸

Putz e sua família deixaram o Brasil em abril de 1933, novamente rumo à Gauting, na Baviera. A estada no Brasil, que durou quatro anos, inicialmente fora planejada para durar apenas uns quantos meses. Mas tudo indica que uma certa doença tropical e a educação do filho do casal, agora maior de idade, tiveram considerável peso na decisão. Como Buddeus, que se tornou eternamente saudoso do Brasil, Putz afirmava que passara os inesperados mais felizes anos de sua vida no país. Mesmo na Alemanha, Putz seguira pintando temas brasileiros até 1936. Tal experiência fundamentalmente positiva da imigração não é algo tão comum entre os imigrados alemães. Putz deixou o Brasil antes que grande parte das graves tensões contra a comunidade alemã viessem a tona. E apesar dele voltar para a Alemanha nazista, o partido nazista no exterior (a *NSDAP/Auslands-Organisation*) marcara sua presença no Rio de Janeiro com uma política cultural em atrito com os demais países aliados, como os Estados Unidos. Uma das vítimas de tal política no Rio de Janeiro foi a própria Pro Arte, da qual Putz encabeçava a sessão de pintura, que sofreu um “*putsch*” nazista entre 1933-34, fazendo com que sócios judeus fossem expulsos da associação e com que as atividades da Pro Arte, incluindo sua revista, veiculassem propaganda nazista. E, se o governo Vargas acirrava tensões no campo político, culminando no Estado Novo em 1937, as tensões xenófobas difusas na sociedade brasileira ganhavam estrutura no corpo do Estado sob a forma de políticas antissemitas, anticomunistas e antigermânicas. Dentre as medidas mais graves, podemos citar a restrição à imigração judaica ao Brasil através de circulares secretas durante o auge do holocausto, a campanha de nacionalização do ensino, que resultou na proibição da língua alemã, não apenas nas escolas, mas também nos espaços públicos e até nas bibliotecas particulares, e, finalmente, o surgimento de “campos de prisioneiros” por todo o país após a declaração de guerra ao Eixo que, mais do que capturar soldados alemães, encarceraram civis sem processo judicial e sobre os quais recaía mera suspeita, configurando-se verdadeiros campos de concentração. A declaração de guerra aos países do Eixo em 1942

¹⁸ „Rio ist die schönste Stadt der Welt – das Lieblingskind Gottes. Gott wohnt in Brasilien, sagt der Brazilianer“: „kaum je einmal so viel innere Befriedigung verspürt, wie dort“. “(...) hielt mich dort der tropische Zauber, die Farbenpracht, die Vielseitigkeit der Formen in der Natur, das mit den Augen des Malers gesehene interessante Rassengemisch so sehr in Bann, daß aus dem halben Jahr fast fünf geworden sind“ - FLIRI, Sabrina. *Die südamerikanische Periode. Betrachtung zum Spätwerk von 1929 bis 1933*. Druckhaus Kastner, 1999, p.16-21, In NEUNZERT, Hartfrid (herausg.) *Leo Putz: 1869-1940, Von der Scholle nach Südamerika*.

foi apenas o golpe final do cerceamento da atuação de artistas imigrados, que já se desenvolvia há quase uma década. E não podemos deixar de pontuar que, se o Ministério de Gustavo Capanema representou a adoção do modernismo como matriz artística do Estado Novo, ele também utilizou de sua linguagem para a propagação de valores nacionalistas, marginalizando de toda a forma a atuação de artistas imigrados.

Após retornar à Alemanha, a imagem estigmatizada na juventude ainda aderiu a Putz. Em 1935, Putz apresentou uma palestra na *Münchener Künstlerhaus* acerca de suas experiências no Brasil, seguida de duas exposições no mesmo ano - uma em Munique e outra em Stuttgart. A retrospectiva dedicada à Putz em Munique é recebida por críticas com o perfil mais conservador possível. Trinta anos depois do seu quadro "*Bacchana!*" causar enorme furor com cenas de bestialismo e ser censurado pela *Lex Heinze* - lei de caráter moralizante, censório e antipornográfico - Leo Putz é criticado pelo "insuportável" (...) "Erotismo orgástico dessas mulheres mestiças"¹⁹, segundo o „*Völkische Beobachter*“, jornal de perfil nacional-socialista. Aparentemente, os aspectos raciais das obras de Putz voltam às críticas dos jornais. Todavia, o principal alvo dos ataques é o erotismo das obras do jovem Putz - como a já citada "*Bacchana!*" (1905 – Figura 6) e, no caso da retrospectiva, a obra „*Begrüßung Parsifals (...)*“ (1900 – Figura 7) – e não explicitamente os retratos de mulheres mestiças brasileiras, cuja sensualidade é quase ausente se comparados a essas obras. Há que se ponderar que, quando da retrospectiva, Putz já era um pintor idoso, recém-chegado após anos no exterior e distante em três décadas de sua atividade turbulenta na juventude. No ano seguinte à exposição, Putz seria interrogado pela Gestapo por se declarar abertamente antinazista, e logo excluído do *Reichskulturkammer*, sendo impedido de trabalho - o que teria impacto definitivo, não apenas em sua carreira, mas principalmente em sua vida pessoal. Suas obras seriam incluídas no catálogo de “Arte Degenerada” (“*Entartete Kunst*”), criado pelo regime nazista durante sua perseguição aos artistas modernistas de toda a Europa. As palestras e exposições de 1935 seriam as últimas atuações de Putz no campo artístico bávaro até sua morte em 1940 - sem que houvesse sequer exposições póstumas nas décadas que se seguiram.

As obras e o real contributo de Putz para a arte brasileira permanecem em vasta medida como território a ser o explorado por historiadores. A trajetória de Putz, assim como a de Buddeus, de Heuberger, ou da Pro Arte, parecem indicar que a presença de artistas modernistas de língua alemã no Brasil teve impacto importante na gênese do modernismo

¹⁹ “(...) *orgastische Erotik dieser Mischlingsweiber (...)*“ - UNTERBERGER, Siegfried; STRIMMER, Ute (org.). *Als München leuchtete, Die Künstlergruppe "scholle" und Leo Putz*. München: Edition Minerva, 2009.

carioca na década de 1930. Mesmo que breve, pois cerceada durante às duas declarações de guerra, a atuação destes artistas ocorreu em um momento de mudanças estruturais no campo artístico - durante a direção modernizadora de Lúcio Costa da maior instituição de ensino de artes no Brasil, formadora da primeira geração de artistas e arquitetos modernistas cariocas.

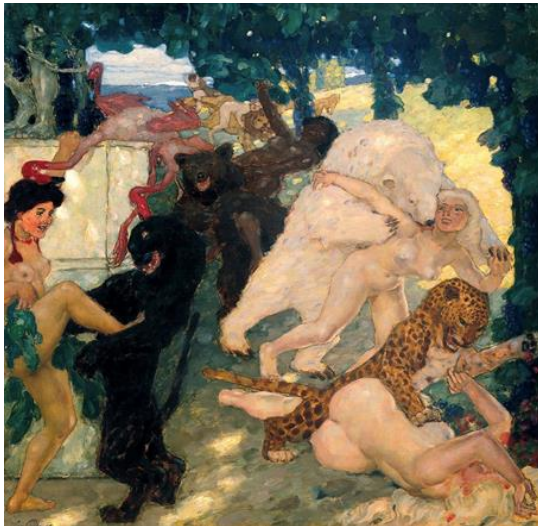


Fig. 6 - “*Bacchanal*”, 1905.
Fonte: PUTZ, Helmut. Leo Putz, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2.



Fig. 7 - “*Begrüßung Parsifals em Kundrrys Blumenmädchen auf Brücke zur Burg des Zauberers Klingsor*”, 1900.
Fonte: PUTZ, Helmut. Leo Putz, 1869-1940. E. Kastner, 1994. Vol. 1 e 2.