



Fazendo da pintura a morada essencial – quatro artistas entre dois mundos

Turning Painting into an Essential Home – Four Artists between two Worlds

Marlen Eckl*

Resumo: Nos anos 30 e 40 do século 20, muitos pintores, artistas plásticos, gráficos, ilustradores, desenhistas e gravuristas judeus fugiram das perseguições nazistas para o Brasil, na sua maioria, vinham impregnados pelos múltiplos repertórios e movimentos modernistas da Europa. Com suas atuações e suas obras, contribuíram para afirmar a arte moderna na arte brasileira, até então dominada pela arte acadêmica. As refugiadas Agi Straus, Alice Brill, Gisela Eichbaum e Eleonore Koch, que chegaram ao Brasil ainda adolescentes ou crianças, fizeram uma carreira bem-sucedida como artistas no país. Em suas obras artísticas reuniram tanto elementos da sua herança cultural judaico-alemã quanto aspectos da formação e da experiência brasileira.

Palavras chaves: Exílio. Refugiados de nazismo. Arte brasileira.

Abstract: In the thirties and forties of the 20th century many Jewish painters, sculptors, graphic artists, illustrators and engravers fled the Nazi persecutions to Brazil. The majority of them was influenced by the multiple modernistic repertoires e movements in Europe. By their activity and works they contributed to consolidate the modern art in Brazilian art which was dominated by the academic art until then. The refugees Agi Straus, Alice Brill, Gisela Eichbaum e Eleonore Koch who came to Brazil as adolescent or child made successful careers as artists. In their works of art they combined elements of their German-Jewish cultural heritage as well as aspects of the Brazilian formation and experience.

Keywords: Exile. Refugees from Nazism. Brazilian Art.

Se a arte, a meu ver, deve ser participante,
ela deve integrar-se na tradição cultural
do artista, sendo capaz de expressar os
seus anseios e os problemas de sua época.

Alice Brill¹

1 Os “dourados anos 20” – o advento de modernidade

O advento de modernidade prevaleceu nas artes nos anos 1920 na Europa. Uma geração inteira seguiu novos rumos e deixou “brotar novas formas em todos



cantos europeus como uma semente bonita inesperado” (KANDINSKY, 1987, p. 318). Literatura, teatro, música, arquitetura, artes – em todas áreas – fizeram desenvolver inúmeros conceitos de uma reformação da arte e da sociedade. Os artistas e intelectuais viraram “fomentadores e criadores de uma vida melhor” (SIEBENHAAR, 2008, p. 50). Em meio a condições políticas instáveis, surgiu uma diversidade de perspectivas, além de um sem número de experimentos estéticos e artísticos. Portanto, não é de admirar que, nessa concomitância dos estilos e “ismos” – Expressionismo, Construtivismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Arte abstrata, *Neue Sachlichkeit* – a ambiguidade e a contraditoriedade existentes foram visualizados. Por meio de inúmeras exposições em galerias e museus, vastas camadas da sociedade tinham acesso à obra dos artistas modernistas e a vanguarda acabou por obter, cada vez mais, o reconhecimento artístico.

Caracterizado pela ruptura com o passado e pelo impulso rumo a um novo tempo, o Expressionismo havia cunhado a vida cultural na Alemanha desde o início do século 20. Naquela época, foram fundados coletivos artísticos famosos, como *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* que, posteriormente, tornariam-se sinônimo do movimento expressionista alemão e ocupariam seus lugares na lista da vanguarda internacional. O movimento expressionista alemão não foi um movimento uniforme, mas vários grupos de amigos que compartilharam as mesmas ideias: “Foram rebeldes por uma causa comum, mas sem conceitos claros ou objetivos concretos. [...] muito mais do que os poetas daqueles anos os pintores eram individualistas pronunciados; [...] tinham sua própria língua inconfundível.” (GAY, 2004, p. 143).

Como parte integrante do movimento, os judeus participaram no Modernismo e da cultura da vanguarda das metrópoles da República de Weimar e da Áustria. Eles sentiram-se atraídos especialmente por certos estilos artísticos e culturais que foram reconhecidos como os mais significativos do seu tempo como o Expressionismo. Lasar Segall, que iria emigrar para o Brasil, onde tornou-se um dos representantes mais influentes de arte moderna do país, procurou explicar porque os judeus entraram “mais fácil e rapidamente que qualquer outro, numa relação viva com a arte expressiva, com o Expressionismo [...] Acho que encontramos aqui o caso raro que um movimento artístico encontra num grupo humano específico um solo previamente preparado pela natureza.” (Lasar Segall citado por MATTOS, 2000, p. 115). Na opinião do filho de escriba de Torá, o judeu, ao pintar, se colocava entre o mundo da ortodoxia e o da modernidade. Advogando que “não há uma arte judaica”, Lasar Segall realçou: “(O) que visio na minha arte é o universal, o humano *tout court*. Ao fazer um quadro como *Navio de Emigrantes*, pensava no



destino humano em geral, não no destino especificamente judaico. No *Pogrom*, procurava ultrapassar a tragédia nacional para alcançar a miséria humana.” (Lasar Segall citado por LAFER, 2004, p. 27).

Embora o número dos pintores judeus fosse pequeno em comparação às outras áreas de arte, Ludwig Meidner pertenceu aos representantes dirigentes do Expressionismo. Junto a Jakob Steinhardt, que venceu prêmios internacionais, dentre eles o da Bienal de São Paulo em 1955, formou um grupo chamado “Os patéticos” por um curto período. O judaísmo desempenhou um papel importante na vida e na obra de ambos os artistas. Também Felix Nussbaum, Hermann Struck, Lesser Ury assim como o mestre do Impressionismo alemão e presidente da Academia Prusiana das Artes, *Preußische Akademie der Künste*, durante a República de Weimar, Max Liebermann, contribuíram “de maneira decisiva para uma formação de uma arte judaica auto-confiante na Alemanha.” (BARKAI, 2000, p. 177). Sob influência do sionismo e sob a formação de uma etnografia judaica, os artistas judeus redescobriram as formas culturais de expressão da Europa Oriental e do Oriente Médio. Ao combinarem o patrimônio cultural rico do passado judaico com as tendências de arte modernista, apresentaram-se autenticamente judaico e moderno ao mesmo tempo (BRENNER, 2000, p. 172/173). Nesse sentido, encontram-se, nas obras, elementos judaicos e impressões das viagens pela Europa e pela Palestina, para onde alguns pintores como Hermann Struck e Jakob Steinhardt depois emigraram.

Naquela época, da troca livre de ideias, Berlim conseguiu reforçar seu papel de liderança como metrópole de arte importante na cena nacional e internacional. A variedade de museus, com os acervos preciosos e as galerias de prestígio, atraiu tanto artistas quanto amantes de arte. Muitos artistas estabeleceram-se e viveram lá por curto período, como Marc Chagall, Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner e Lasar Segall. A metrópole moderna, com seus contrastes sociais e os ritmos da nova técnica, serviu como forma de expressão da sensação de vida e mentalidade dessa geração em que também as mulheres conquistaram-se novos lugares na sociedade e no mundo de trabalho. Essa geração de mulheres era mais autoconfiante, além de economicamente, espiritualmente e moralmente mais independente do que as antecessoras. Mulheres já não eram mais apenas esposas e mães cujo raio de atuação ia da casa à igreja, mas tinham seus próprios empregos e fizeram parte da vida social e cultural de maneira mais ampla, o que possibilitou a formação e a realização mais completa.

A emancipação das mulheres – perceptível tanto nas artes quanto nas profissões liberais como médico, advogado, professores universitários ou



jornalista, que as mulheres formadas, entre elas relativamente muitas judias, começaram a exercer – chegou a um fim abrupto quando os nazistas tomaram o poder em janeiro de 1933.

A ascensão dos nazistas ao poder eliminou todas as possibilidades de desenvolvimento artístico e cultural liberal. Nessa altura, ficou também evidente o quanto era frágil e vulnerável o fundamento das conquistas sociais dos judeus. Os nazistas não enfrentaram muita oposição quando começaram a implementar medidas para excluir e afastar os judeus da vida econômica, social e cultural alemã. Tentando impedir a suposta “influência nefasta” dos judeus, artistas de origem judaica foram excluídos da Câmara de Cultura do Reich, *Reichskulturkammer*, fundada em setembro de 1933, o que equivalia a um veto ao exercício da profissão. Além disso, em fevereiro/março de 1933, artistas de cunho esquerdista, ou anarquista, corriam perigo de perder a cidadania ou de serem detidos (HERMAND, 2010, p. 50). Baseados em argumentos racistas e antissemitas, as várias vertentes artísticas do Modernismo passaram a ser difamadas com expressões como “destruição judaica”, “degenerada”, “subumana”, “doentia”. Em 1930, um decreto do ministro da Educação do Estado de Turíngia, Wilhelm Frick, intitulado “Contra a cultura negroide, pela arte popular alemã”, *Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum*, provocou a retirada de todos os quadros “modernos” do Museu do Castelo de Weimar.

Diante desse pano de fundo, não é surpreendente que artistas plásticos como Max Beckmann, Heinrich Campendonk, George Grosz, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Kurt Schwitters e muitos outros resolveram se exilar imediatamente ou nos anos que seguiram. Artistas judeus como Lyonel Feininger, Ludwig Meidner, Felix Nussbaum ou Jakob Steinhardt não só foram hostilizados por suas obras, mas também sofreram perseguições em consequência da ideologia racial dos nazistas. Dessa maneira, em 1932, a arte de Erich Brill, que junto a sua filha, a pintora e fotógrafa Alice Brill, emigrou para o Brasil em 1934,² foi chamada publicamente de “arte judaica”, *Judenkunst*, no jornal *Hamburger Tageblatt* e ele designado, um ano depois, como “degenerado”, tendo seus retratos de Hermann Struck e Albert Einstein destruídos e respectivamente vandalizados (BRUHNS, 2001, p. 88).

2 Brasil – um refúgio nos trópicos

Foi por causa dessas hostilidades que naqueles anos os artistas judeus, como milhares de outros correligionários, fugiram da Alemanha. Apenas poucos dos refugiados escolheram conscientemente um país sul-americano como país de exílio. Tentando ficar na Europa, esperando que o nazismo passasse



brevemente, os refugiados primeiramente não tinham América do Sul na sua agenda. Só quando a Europa deixou de ser um refúgio seguro os judeus se voltaram para os países fora do continente. O Brasil, como quase todos os países sul-americanos, era uma segunda opção, se é que se pode falar de opção naquele contexto. O exílio, ali, geralmente, resultava de um acaso do destino. Em muitos casos, foi um único país para que eles conseguiram obter vistos.

Cerca de dezesseis a dezenove mil refugiados de língua alemã encontraram segurança no Brasil entre 1933 e 1945. Entre eles, pintores, artistas plásticos, gráficos, ilustradores, desenhistas e gravuristas como Henrique Boese, Erich Brill, Axl Leskoschek, Walter Lewy, Hilde Weber e Wilhelm Wöller (PFEIFFER, 1996, p. 138-153). Já estabelecidos como artistas na Europa, precisaram recomeçar uma nova vida num ambiente cultural que, a princípio, lhes era totalmente alheio. No entanto, alguns deles conseguiram a fama. Foi somente no Brasil que, por exemplo, Hilde Weber, Henrique Boese e Walter Lewy encontraram o estilo que os tornou conhecidos.

Dessa maneira, Lewy que fugiu para o Brasil em 1937, tornou-se um dos artistas surrealistas mais importantes no Brasil. Outros artistas refugiados atuaram como professores, exercendo grande influência sobre as futuras gerações. Tendo lecionado xilogravura no curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, o gravador, desenhista e ilustrador austríaco Axl Leskoschek, que teve que fugir por razões políticas, foi mestre de vários artistas conhecidos, entre eles Fayga Ostrower e Renina Katz (MUSEU de ARTE MODERNA, 1985). Além disso, colecionadores e historiadores de arte contribuíram para abrir o caminho para o desenvolvimento de uma nova consciência da arte como Hanna Levy Deinhard.

A historiadora de arte tornou-se notável como professora de História da Arte e pesquisadora junto ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Procurando adaptar seus interesses teóricos aos temas locais, Levy Deinhard tratou das questões da arte colonial brasileira, do barroco e do valor artístico e histórico nas suas obras (KERN, 2013, p. 1-2). Willibald Duschnitz, por sua vez, que ao fugir para o Brasil, em 1940, conseguiu levar parte da sua coleção de arte preciosa, acabou por trabalhar como conselheiro para vários colecionadores de arte e mecenas. Nessa função, virou o mentor da colecionadora e patrocinadora de arte Eva Klabin. Duschnitz não apenas adquiriu peças de arte para ela, mas também deu impulsos decisivos para a idealização da casa-museu Fundação Eva Klabin, realizada nos anos 1970, no Rio de Janeiro. Estimadamente 20% do acervo da Fundação tinha vindo da antiga coleção de Duschnitz, comprado por Eva Klabin ao longo dos anos, entre



eles, artefatos egípcios e pinturas de Sandro Botticelli e Gerard Ter Boch (CARVALHO, 2004, p. 384).

Há ainda o grupo de refugiados que emigraram para o Brasil na infância ou na juventude e depois ficaram conhecidos como artistas. São estes que formam o foco desse artigo cujo objetivo é apresentar a vidas e a obra das quatro artistas refugiadas judias de língua alemã Agi Straus, Alice Brill, Gisela Eichbaum e Eleonore Koch. A contextualização histórica e a exposição das características, estilos e motivos principais das obras das quadro artistas são as prioridades no conjunto deste trabalho.

3 O movimento modernista no Brasil nos anos 1930 e 1940

Agrupados por suas tendências progressistas, os artistas refugiados contribuíram para firmar a arte moderna no Brasil a qual até então era dominada pelo academicismo. Embora a Semana de Arte Moderna de 1922 tivesse começado a preparar o terreno, foi apenas nos anos 1930 e 1940 que o Modernismo pode desenvolver-se e consolidar-se amplamente:

Um fermento de modernidade borbulhava no ambiente brasileiro, cristalizado em prismas diversos, podendo significar para muitos, o coroamento de esforços e de construção da nação, para outros, a organização de uma sociedade aberta e democrática, e, para alguns, a emergência de uma corrente de tendências culturais avançadas. (Maria Arminda do Nascimento Arruda citada por LACOMBE, 2008, p. 150).

No âmbito da industrialização e do crescimento das cidades brasileiras, surgiram novos grupos de associações artistas. Os salões, cafés e ateliês viraram ambientes de convivências e observação social que possibilitaram e promoveram a troca de ideias e a divulgação de arte. Era um momento de fortalecer os laços entre os artistas, comerciantes, colecionadores e patrocinadores de arte por meio das promoções de exposições e encontros de estudos.

Nesse contexto, convém lembrar que durante o regime Vargas, os espaços de cultura e lazer começaram a ser organizados pelo Estado. O Estado “promoveu a profissionalização do artista e possibilitou o aumento do mercado de trabalho para os intelectuais, dentro do aparelho burocrático” (FORTE, 2008, p. 180), por exemplo, no Ministério da Educação e Saúde (MES) durante a gestão de



Gustavo Capanema. Vários intelectuais que se inseriram no movimento modernista dos anos 1920 aceitaram a participação no MES e nos projetos do Estado Novo: “Os modernistas adequavam-se magnificamente bem à tarefa, tanto porque reinstauravam a temática da brasilidade com feições militantes, quanto porque eram os intelectuais disponíveis para o preenchimento dos cargos públicos do Estado Novo.” (Angela Maria de Castro Gomes citada por BOMENY, 2001, p. 20).

No Rio de Janeiro, e ainda em maior número em São Paulo, surgem importantes agrupamentos, como o Clube de Artistas Modernos (CAM), Família Paulista Artística, Grupo Santa Helena e Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), esta última capitaneada por Lasar Segall. Enquanto todos esses grupos foram adeptos dos estéticos modernistas, existiram divergências sobre a questão como dar sustentabilidade ao movimento renovador. Ao contrário da SPAM, cujos membros, além dos próprios artistas, vieram da elite paulistana, o Grupo Santa Helena, um dos mais consistentes daquela época, compôs-se de artistas, imigrantes e filhos de imigrantes, de origem proletária que exerciam profissões para ganhar a vida, entre eles Aldo Bonadei, Manoel Martins, Fulvio Pennacchi, Paulo Rossi Osir, Francisco Rebolo, Alfredo Volpi, Mario Zanini (AJZENBERG, 2008):

O proletarismo achava-se em tudo embutido naturalmente, pelas condições artesanais de sua formação, fossem elas resultados de autodidatismo ou por vezes também do aprendizado em escolas de ofício ou ainda encorpadas pela convivência assídua que mantiveram entre si. [...] Qualquer estimativa de sua produção, requer, ainda, a consideração de que se encontravam em uma situação periférica, atentos à pintura europeia, sobretudo a italiana e a francesa, como demonstra a absorção de elementos heterogêneos de longa tradição representativa. (Walter Zanini citado por OGAWA, 2008, p. 70-71).

Consequentemente, o Grupo Santa Helena não apenas correspondeu à situação sociocultural da metrópole crescente e progressivo, mas também foi um fruto dela. A preocupação social manifestada nas telas inseriu-se na conscientização política dos anos 1930. O grupo expressou o contexto da sua classe social, os cenários de trabalho no ambiente urbano e dedicou-se ao desenho com modelo vivo ao ar livre. Combatendo o academismo, lutou por uma expressividade mais livre e autônoma:



É este registro da vivência paulistana da sua época – a busca de uma temática pictórica própria, dentro da realidade brasileira – numa linguagem pictórica atualizada, que marca a contribuição mais importante destes artistas para a consolidação modernismo nas artes plásticas brasileiras dos anos 30 e 40. A convivência íntima e as perspectivas comuns determinam um mesmo estilo de viver e de visualizar, compreendendo uma leitura emocional e lírica, romântica mas também crítica, da vida urbana e suburbana paulista, ainda provinciana ou semi-rural, com as “tonalidades baixas” da cor, assinaladas pela crítica. (BRILL, 1984, p. 60-61).

No Grupo Santa Helena, houve artistas formados e afinados nos movimentos da vanguarda europeia. Junto à sociabilidade crescente da arte naqueles anos, as experiências internacionais constituíram-se espaços de diálogo e intercâmbio que geraram uma arte nacional estrangeira (LACOMBE, 2010, p. 3). Por isso, as obras dos artistas exilados encontraram grande interesse entre os colegas brasileiros que pensavam da mesma maneira. Desse modo, numerosos artistas e intelectuais famosos, como Esther Mindlin, Yolanda Mohalyi, Paulo Rossi Osir, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Gregori I. Warchavchik e Ottone Zorlini, visitaram às exposições de Erich Brill pouco depois de sua chegada ao Brasil em 1935. Embora Erich Brill estivesse ligado a círculos artístico-nacionais, fosse entusiasmado pela paisagem tropical e impressionado com a maneira de viver e a mentalidade do povo brasileiro, o pintor sentia falta de sua tradição cultural, da qual não conseguia abrir mão. No início de 1936, contra todas as advertências de sua ex-mulher e de outros refugiados, voltou para a Europa, onde foi assassinado no início de 1942 no campo de concentração de Jungfernhof, perto de Riga.

No Grupo Santa Helena, as jovens refugiadas, a austríaca Agi Straus e as alemãs Alice Brill, Gisela Eichbaum e Eleonore Koch, que estavam interessados na arte e em busca de novos laços culturais, encontraram um ambiente que lhes ofereceu o que precisaram para poderem desenvolver-se como artista. Além do contato com o Grupo Santa Helena, também os estudos com Hansen Bahia, Samson Flexor, Bruno Giorgi, Darel Valença Lins, Aldemir Martins, Gaetano Miani, Yolanda Mohalyi, Elisabeth Nobiling, Karl Plattner, Poty, Lasar Segall e August Zamoisky foram de importância fundamental para a formação e trajetória artística das jovens refugiadas. Naqueles anos, os artistas e intelectuais demonstraram um grande interesse pelos estudos da realidade



nacional, focando na vida social do país. Nesse sentido, o grupo Santa Helena “apresentava também, e de forma particular, uma das características mais marcantes da segunda geração modernista, o desejo de retratar a vida do povo.” (COUTO, [s.d.], [s.p.]) Isso correspondeu ao interesse das refugiadas para que a obra artística se tornasse um meio importante para aproximar-se e descobrir o país de exílio de uma forma mais íntima. Assim como para as quatro refugiadas, a arte significava, para o Grupo Santa Helena, operários ou filhos de operários “a expressa aspiração de ascender socialmente. Esta pintura representava, de certo modo, a vontade e necessidade de abrir caminho, através da arte, para a sua própria educação [...] A pequena propriedade burguesa aparecia nas paisagens destes artistas como um testemunho do sentimento agradável que se almejava alcançar.” (FREITAS, 2011, p. 163).

Vale lembrar que, na mesma época, surgiram galerias de arte moderna, livrarias bem conceituadas pela crítica, e público de artistas e intelectuais, frequentadores assíduos dos quais se tornaram um centro de encontro. Algumas delas foram fundadas por imigrantes ou refugiados do nazismo como a Galeria Domus, a Galeria Astréia, a Livraria Cultura, a Livraria Kosmos, a Livraria Landy e a Livraria Nobel. “Não podemos esquecer o trabalho catalisador e pioneiro, de difusão cultural, destes imigrantes”, afirmou Alice Brill na retrospectiva (Alice Brill citada por OGAWA, 2008, p. 67). De fato, foram nessas livrarias em que as jovens refugiadas Alice Brill e Eleonore Koch não só fizeram seus primeiros passos no mundo de trabalho, mas também tiveram a possibilidade de entrar em contato com os círculos de intelectuais, artistas e literatos da cidade, estabelecendo as alicerces para sua própria formação artística.

Mesmo que as obras de Agi Straus, Alice Brill, Gisela Eichbaum e Eleonore Koch se distingam na escolha dos motivos prediletos e no estilo, as quatro artistas compartilharam várias experiências marcantes: a origem judaico-alemã, as circunstâncias sob quais, junto as suas famílias, haviam tido que fugir da pátria e depois recomeçar uma nova vida no Brasil, assim como o fato de ter professores e mestres comuns entre os artistas famosos brasileiros.

Mantendo os valores culturais da sua origem e, ao mesmo tempo, incorporando elementos e características artísticas da nova pátria, esses artistas seguiram o caminho que as comunidades judaicas, fundadas pelos refugiados judeu-alemães, que desde o início procuraram cultivar, ou seja, tanto os valores israelitas quanto os ideias brasileiros. Por meio disso, fomentaram a integração dos fugitivos à sociedade anfitriã. Nesse sentido, uma variedade de atividades foi oferecida à juventude pela Congregação Israelita Paulista (CIP), fundada em



1936.³ Seja por frequentar a Casa da Juventude da CIP e assistir a cursos de humanidades como Alice Brill, seja por participar nos movimentos juvenis da comunidade, o movimento Kanaken, o Shashelet e o escotismo como Eleonore Koch, a participação da vida social comunitária e a convivência com os outros jovens refugiados fortaleceu a identidade, promoveu a formação e opções profissionais e agilitou o processo da integração. Por isso, foi uma experiência de grande importância nas vidas dos adolescentes que se encontraram em busca do seu lugar na sociedade, estabelecendo-se uma vida própria. Não é à toa que os futuros maridos de Agi Straus, Alice Brill e Gisela Eichbaum vieram dos círculos dos fugitivos de língua alemã que foram obrigados de deixar a sua pátria por causa das perseguições nazistas.⁴

“A arte era tudo para mim: refúgio e esperança, o sonho de uma liberdade perdida precocemente diante da adversidade do destino” (BRILL, 1988, p. 12), escreveu Alice Brill em *Da arte e da linguagem* e deu uma resposta à pergunta “por que a arte virou um elixir da vida para as refugiadas jovens”. Cunhada pelas perseguições nazistas, pelas ameaças de guerra e pelos anos sofridos de recomeço num novo país, “a convivência com os artistas amigos, o aprofundamento na arte, se tornaram cada vez mais indispensáveis para mim; era ali que eu encontrava um sentido na vida, capaz de me sustentar face à insegurança de um mundo que parecia desmoronar.” (BRILL, 1988, p. 13). Assim como ela, também Agi Straus, Gisela Eichbaum e Eleonore Koch encontraram, na pintura, no gráfico ou na escultura, uma forma de expressão que lhes não apenas permitiu desenvolver seu talento artístico, mas também reunir as culturas de ambos os mundos: o da sua pátria europeia e o do seu país de refúgio.

Ao retratarem o desenvolvimento das metrópoles e a vida brasileira de diferentes maneiras nas suas obras, elas tornaram-se parte do progresso do país. Como artistas, as quatro mulheres encontraram reconhecimento internacional. Suas obras foram exibidas e várias vezes premiadas em inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Wolfgang Pfeiffer lembrou que, com o começo das atividades dos novos museus de arte moderna da Bienal de São Paulo e em outras exposições importantes as quais todos os artistas, inclusive os originários de Alemanha e Áustria, esforçaram-se em participar,

surgiu natural muito mais ligação às novas tendências com base no cubismo francês e no futurismo italiano. Tudo então estava demonstrando uma forte inclinação para o lado do abstracionismo, tendência que já era familiar aos alemães desde o seu começo com Wassily



Kandinsky e a famosa Escola Bauhaus. Tudo aquilo foi considerado bastante revolucionário na época, mas para nós parece bem moderado hoje [...] As novas forças deste tempo, tão importantes para os aspectos da arte do nosso século, manifestaram-se mais maciçamente entre nós logo em seguida. (PFEIFFER, 1996, p. 41).

4 Agi Straus – as florações artísticas

Ao contrário dos casos de Alice Brill e Gisela Eichbaum, oriundas de famílias de artistas, a escolha da profissão no caso de Eleonore Koch e Agi Straus não foi tão óbvia. Agi Straus nasceu em 1926 em Viena, filha de um comerciante. Aos doze anos de idade chegou ao Brasil depois que sua família teve que deixar a Áustria após a anexação do país pelos nazistas. A princípio, a jovem Straus não quis ficar no país de exílio. Em São Paulo, a família Straus foi reconvertida ao judaísmo pelo rabino Fritz Pinkuss da CIP. Pois para conseguir o visto e sair da Áustria, toda sua família teve que ser batizada por um padre. Talvez fosse a experiência do papel-chave da religião no contexto da expulsão e salvação da sua família que levou Agi Straus, como artista, a recorrer a motivos religiosos e incluí-los nas suas obras de maneiras diferentes.

Em 1951, ela passou a ilustrar e a escrever livros infantis, publicados pela Editora Melhoramentos. No ano seguinte, iniciou os estudos de pintura, escultura e gráfico no Museu de Arte de São Paulo (MASP) com Darel Valença Lins, Poty e Aldemir Martins. Aperfeiçoou-se em afresco com Gaetano Miani e realizou estudos com August Zamoisky. Nos anos 1960, de volta a São Paulo após uma estada de sete anos entre Recife, Salvador, Belém e São Luis do Maranhão, seu dom de atrair crianças com suas obras levaram-na a fundar e dirigir uma escola de arte para crianças chamado Agi. Entre 1964 e 1970, desenhou ilustrações para os suplementos “Literário” e “Feminino” do jornal *O Estado de S.Paulo*. Junto a Alice Brill, Gisela Eichbaum Gerda Brentani, uma refugiada oriunda de Triest, Barbara Schubert Spanoudis, que chegou ao Brasil em 1938, Sonya Grassmann e Niobe Xandó, Agi Straus formou um grupo de “amigas juradas para a eternidade” (Agi Straus citada por MACHADO, 2014, [s.p.]). Futuramente, as amigas participariam de várias exposições coletivas juntas.

Ainda criança, Agi Straus começou a sonhar ser pintora e desenhista, buscando seus modelos em artistas ilustres e suas obras conhecidas. O início promissor da sua formação artística na Áustria – a aprovação numa escolha de arte com



influência do arquiteto famoso da Bauhaus, Walter Gropius – foi frustrado pela expulsão da pátria em 1938.

Com a fuga para o Brasil, “a artista cumpria a primeira etapa no destino de tornar-se mais um ramo no grande veio dos chamados “pintores-viajantes” europeus apaixonados pelos trópicos”, situa Antonio Carlos Suster Abdalla, curador da última exposição de Agi Straus chamada *Florações*, realizada em março desse ano (Antonio Carlos Suster Abdalla citado por MACHADO, 2014, [s.p.])⁵

O Brasil com o seu exotismo, seu caráter popularesco e os seus “tipos”, exerceu uma grande fascinação sobre os artistas exilados e serviu de fonte de inspiração. Assim, também Agi Straus recebeu fortes influências brasileiras. Impressionada com os motivos que jamais vira na Europa, deixou registrado o impacto diante do diferente e do exótico e a aproximação ao país de exílio em seus retratos de mulatos e nos detalhes acerca do barroco brasileiro nos primeiros anos na nova pátria (CARNEIRO, 1996, p. 166). Igualmente, nos primeiros quadros de Alice Brill e Gisela Eichbaum encontram-se imagens de pessoas mulatos e negros de diferentes estilos.

Todavia, Agi Straus não abriu mão das suas origens e de sua formação cultural europeia. A admiração para os grandes artistas, como Egon Schiele, Gustav Klimt e Constant Permerke, e o Expressionismo persistiu, manifestando-se nos motivos da natureza, das flores e dos corpos femininos. Muitas vezes, sendo musas inspiradoras, as três filhas da artista posaram como modelo. As mulheres configuradas se encontraram frequentemente em movimento. Misturando diferentes materiais e criando uma massa de tinta, “cola, areia, gesso, cimento branco ou pó de mármore que agem como suporte para a aplicação de folhas secas e materiais sucateados, que transcendem os limites da tela e emergem dos relevos” (BAIERL, 2013, p. 17), Agi Straus procurou salientar o elemento do movimento nos seus quadros da natureza e das folhas e flores em formas, cores e luzes deslumbrantes. Na “sua pintura de ritmo espontâneo e sensual, apoiado em texturas e cortes fortes” (AYALA, 1997, p. 383), as folhas e flores parecem bailando no ar:

Todos os trabalhos dessa artista possuem relevos de matéria que acumulam sobre a tela componentes químicos e plásticos, e nos transmitem o seu pensamento, o seu íntimo mais profundo que contesta não contestando, que canta não cantando, enquanto compõe acrescentando a volumetria à cor, plasmando com funcionalidade tons e



semitons num único componente passional. O equilíbrio formal sobre o plano estético obtém resposta no encontro entre uma “naivité” superficial e um conhecimento de fundo que difundem, sem parcimônia, a poesia de uma longa tradição de humanidade. (MASSARANI, 2003).

5 Alice Brill – os raios X do urbano⁶

Alice Brill (1920-2013) nasceu em Colônia, filha do pintor Erich Brill e da escritora e jornalista Marte Brill. Já bem cedo manifestou o desejo de ser artista:

Desde a infância o impulso da criatividade, da auto-expressão, esteve presente na minha vida, manifestando-se de formas diversas. Gostava de desenhar, de escrever e de tudo que depende da imaginação. Havia, certamente, o fator herança, sou filha de pai pintor e mãe jornalista, mas precisei de muita força de vontade, perseverança e obstinação para seguir o caminho escolhido. Era preciso superar inúmeros obstáculos para atingir a minha meta: ser pintora. Devia ter uns quinze anos, aproximadamente, e o momento era bem difícil. (BRILL, 1988, p. 11-12).

Foi no processo da transição para o Brasil que o próprio pai Erich assumiu o papel do primeiro mestre. Logo após a chegada ao país, em 1934, o pai e a filha passaram alguns meses na ilha de Paquetá e aproveitaram o tempo para pintar juntos. Anos depois, na prisão dos nazistas, a lembrança a essa estada na ilha surgiu a Erich Brill “em sonhos perdidos”. Pareceu “um tesouro”, um “paraíso perdido” (BRILL, 1996, p. 60). O pintor exortou a filha: “Não vá atrás de ‘ismos’, pinte naturalmente, deixe-se levar por sua sensibilidade, pela emoção.” (Erich Brill citado por LIEBLICH, 2007, p. 22) Embora submetidas ao impacto da arte moderna as obras de Erich Brill, desviam-se de uma classificação entre as tradições acadêmicas e os movimentos da vanguarda. Especialmente a viagem à Palestina em 1922 em que vivenciou à volta para as raízes judias lhe deu impressões duradouras e estímulos criativos:

Vários meses de permanência na Terra Santa tiveram sobre mim um efeito totalmente transformador. A atmosfera tão diferente do Oriente, a transparência do ar, a variedade infinita das cores na paisagem abriram novos caminhos para minha criação... voltei a mim mesmo, sem deixar valer regra nenhuma além da intuição direta da



natureza e do meu instinto inato da forma e da cor... assim comecei a pintar no campo, no ar livre... (BRILL, 1996a, p. 15).

Anos depois, a filha iria seguir esse caminho ao juntar-se ao Grupo Santa Helena, cujas atividades compreendiam excursões aos domingos para pintar paisagens ao ar livre.⁷ Tendo o conselho do pai em mente, ela experimentou o tachismo, o cubismo, o abstracionismo e outros ismos para conseguir, segundo a artista:

me libertar de todos os preconceitos: senti que a arte é uma só, indivisível, que não existe uma cisão entre arte e artesanato, que nossa criatividade é ilimitada — mas também que tudo deve ser feito com integridade e dedicação total para se tornar uma obra de arte. (BRILL, 1988, p. 15).

Alice Brill era não apenas consciente do talento herdado dos pais, mas também do fato “que o trabalho de toda a vida deles foi interrompido muito cedo me levou continuar o caminho que eles haviam iniciado.” (BRILL CZAPSKI, 2005, p. 163). Dessa maneira, ela procurou seus mestres também entre os artistas-colegas brasileiros que haviam chegado a conhecer o seu pai e fizeram amizade com ele durante a estada dele no país. Estudou pintura com Yolanda Mohalyi, Paulo Rossi Osir e Aldo Bonadei. De fato, várias vezes iria salientar a importância da estimação das próprias origens: “(E)m vez de imaginar um mundo caminhando para um progresso utópico e cada vez mais distante e inacessível, podemos nos voltar para as nossas origens, na busca de inspiração e de valores permanentes.” (BRILL, 1988, p. 31). Em vez de deixar-se seduzir pelo mercado seria “preciso ficar sempre ciente do caminho traçado e segui-lo segundo nossa própria consciência.” (Alice Brill citada por CZAPSKI, 2009, [s.p.]).

Após o final da guerra, Alice Brill prosseguiu os estudos, fazendo cursos de desenho, pintura, história de arte, filosofia e literatura nos Estados Unidos, na New Mexico University, em Albuquerque e na Art Students League de Nova Iorque. Retornando ao Brasil, atuou como fotógrafa. Na década 1950 e 1960, ela realizou um grande trabalho fotográfico sobre o cotidiano na cidade de São Paulo. Tendo sofrido as perseguições nazistas por razões raciais, a artista flagrou a diversidade na cidade e mostrou-se sensibilizada pelos problemas sociais emergentes como as existências marginais nas favelas. Reportagens sobre arquitetura e artes plásticas assim como retratos de artistas, vistas de



idades como Rio de Janeiro, Salvador e Ouro Preto; os índios Carajá e os pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juqueri comprovam a ampla gama de tema de sua obra fotográfica.

Sua decisão em considerar fotografia como arte e profissão, naquela época, foi digna de nota. “São raros, naquele momento (pelo menos no Brasil), os exemplos de mulheres que se dedicaram à fotografia enquanto opção artística e profissional. Dentre aquelas que, contemporaneamente, se moveram na contra-mão dessa tradição ressaltamos Alice Brill e Hildegard Rosenthal.” (KOSSOY, 2005, p. 7). Junto aos refugiados do nazismo Hans Günter Flieg, Heinrich Joseph (Hejo), Kurt Klagsbrunn, Fredi Kleemann, Peter Scheier e Curt Schulze, ambas pertenceram aos fotógrafos que, vindo ao Brasil nos anos 1930 e 1940, fugidos das perseguições nazistas e influenciados pelo movimento *Bauhaus*, que tinha sua origem na Alemanha dos anos 1920, estabeleceram e modernizaram esse gênero de arte no Brasil.

Paralelamente a seu trabalho fotográfico, Alice Brill continuou a dedicar-se à pintura. Fotografia e pintura estabeleceram, assim, um diálogo ao longo da sua carreira artística, permitindo-lhe a captação de cenas e momentos de duas formas diferentes: “O olhar nasce com a gente. E o mesmo olhar que eu tenho para selecionar uma cena que eu quero fotografar, eu posso também pintar.” (Alice Brill citada por ALARCON, 2008, p. 232). Enquanto sua obra fotográfica representa uma forma de “descoberta” do país de exílio e uma contribuição importante para a história da fotografia contemporânea brasileira, sua obra artística mostra-se mais influenciada pela formação e herança como refugiada judia alemã. Os temas que emergem reiteradamente nas suas pinturas são refúgio e aprisionamento, isolamento e esperança.

Na representação, esses temas universais não apenas foram transferidos a um ambiente brasileiro, mas também experiências da juventude da artista foram ligadas com questões atuais, deixando-se inspirar pelas imediações. “A escolha pela temática urbana não é fortuita. Está inserida no contexto cultural, nas relações estabelecidas com artistas afins ao longo de sua carreira e no olhar atento do artista que percebe as constantes modificações ocasionadas em um ambiente mutável.” (OGAWA, 2008, p. 16). Os seus quadros são registros de momento da vida moderna urbana e seus efeitos ao homem – um dos seus temas prediletos com que filiou-se ao vigoroso movimento realista que surgiu no Brasil naqueles anos. Formada em Filosofia, fazendo depois o mestrado e o doutorado em Estética, Alice Brill abrangeu o contexto urbano em todos os aspectos: a solidão do indivíduo, a perda em meio da extensão infinita prédios e edifícios, a roda-viva metropolitana e a falta de natureza:



Seus quadros, pintados sem preocupação direta de crítica social, têm contudo um alto valor de acusação, de denúncia, porque abordam uma das questões mais dolorosas e profundas de nossa época. Nas grandes metrópoles [...] os seres humanos se encontram numa situação cada vez mais aflitiva de solidão e ensimesmamento. (SCHENBERG, 1988, p. 34).

Dominadas por casas e arranha-céus, o contraste entre a paisagem de prédios e as figuras frágeis e isoladas neles faz ainda mais evidente as angústias da existência moderna e sublinha a interação entre os temas, as formas e as cores. Os muros, muitas vezes apenas aludidas por linhas, formam o pano de fundo estrutural do quadro. Ao mesmo tempo que simbolizam as barreiras que separam um homem do outro, gerando e intensificando um sentimento do solidão e de segregação. Nesse contexto, a vista do seu ateliê assumiu um papel-chave, pois lhe permite “tanto a construção esquemática, quanto a busca de uma expressão particular.” (VERNASCHI, 2010, p. 8).

Por ter vivenciado aflições e preocupações diante um futuro inseguro em “anos amargos” enquanto refugiada (BRILL CZAPSKI, 2005, p. 149), Alice Brill as revelou nos seus quadros. Percebendo as contradições implicadas no processo de progresso nas metrópoles e os impactos da modernização nos homens, a sua pintura urbana passou a ser uma arte existencialista social. “A inquieta artista [...] nunca deixou de ousar, abrir espaço às pesquisas e, acima de tudo, embora consciente das questões sociais, permitir que sua arte tenha origem na mais pura emoção e cresça até encontrar a razão. Ser, enfim, a síntese da vida.” (VIVEIROS, 2009, p. 24).

6 Gisela Eichbaum – a pintura musical⁸

Gisela Eichbaum (1920-1996) nasceu em Mannheim, filha dos pianistas Hans Bruch e Lene Weiller-Bruch. A conselho do colega musicista, Ernst Mehlich, que vivia em São Paulo desde 1934, a família Bruch emigrou para São Paulo em 1935, onde o casal Bruch atuou como conhecidos professores de piano e apresentou recitais, junto a outros musicistas refugiados na Orquestra do Centro Musical de São Paulo, então dirigida pelo amigo Mehlich.

Em 1940, a filha Gisela iniciou estudos de piano que ela interrompeu para dedicar-se à pintura e ao desenho. Frequentou inicialmente o ateliê de Lasar Segall. Além de Karl Plattner, estudou, assim como Alice Brill, com Yolanda



Mohalyi e Samson Flexor. O fundador do Atelier Abstração, Samson Flexor, que, sendo de origem judaica, havia sobrevivido à Segunda Guerra Mundial como membro da Resistência Francesa, era também um excelente pianista. Assim pode oferecê-la não apenas o ensino do uso e interpretação de formas e cores. Ademais era capaz mostrá-la como transformar suas experiências biográficas em arte.⁹ “Para Flexor, vida e arte caminham sempre juntas; em suas próprias palavras: ‘Vou tentar traduzir, assim como eu o sinto, o relacionamento que existe neste triângulo: artista, vida, obra, triângulo cuja base é dada pelos pontos artista e vida, sendo obra o ponto culminante...’” (BRILL, 1990, p. 79). Integrando o grupo do Atelier Abstração, Gisela Eichbaum fez parte do pioneirismo da arte abstrata no Brasil nos anos 1950. Prosseguiu os estudos, assistindo a cursos na Escola de Arte Moderna de Nova Iorque.

Desde o princípio, foi o impulso expressionista que a norteou e deu orientação na realização da obra artística. Os quadros de Gisela Eichbaum baseiam-se numa compreensão de arte que implica uma ideia de uma interdisciplinaridade, de uma relação existente entre pintura e literatura, entre pintura e música. Tornando-se uma importante representante da corrente da Abstração Lírica, já nos livros publicados em 1986 e 1994 sob os títulos *Canções sem palavras* e *Meu diário*, a artista salientou o “prazer de escrever com cores. Conteí com pensamentos, sentimentos, alegrias e tristezas.” (EICHBAUM, 1994, [s.p.]) Mais ainda, porém, do que de “narrações”, os seus quadros são imbuídos de música:

Gisela Eichbaum é uma pintora musical. Nos dois sentidos, pois, tendo estudado música na juventude, acabou fazendo uma pintura musical na maturidade. Ela entendeu cedo o que é harmonia, melodia, ritmo, contraponto. E os tem aplicado em suas pinturas abstratas atuais com uma sensibilidade e uma sabedoria que só a convivência de anos com materiais e processos permite exercer em plenitude. (Enock Sacramento citado por ABDALLA, 2013, p. 130).

As imagens assemelham-se a partituras, alguns com cores fortes e vibrantes, outros “lembram muito a obra de Bach, pois são ‘fugas’ musicais, em que as harmonias são claras, líricas no uso da cor, mas dramáticas em sua construção tonal. Essa música interior dá a precisa dimensão da obra.” (Alberto Beuttenmüller citado por ABDALLA, 2013, p. 145). De fato, a musicalidade que é a marca essencial da sua obra artística, seguindo o modelo de Wassily Kandinsky. O pioneiro do Abstracionismo nas artes plásticas analisou e exemplificou a relação íntima entre pintura e música tanto em quadros quanto



em obras teóricas. Segundo Kandinsky, as artes diferentes têm muito a aprender uns com os outros.

Sensibilizada e ciente do efeito das cores, Gisela Eichbaum as escolheu e usou cuidadosamente. As cores sombrias e as figuras humanas macabras e desesperadas das obras dos primeiros anos refletem sobre o tema de angústias e fantasias mórbidas, que prevaleceu o início da sua carreira. Nessa apresentação do tema, a sua arte tem semelhanças com as obras de Felix Nussbaum. O pintor alemão que buscou refúgio das perseguições nazistas na Bélgica e acabou sendo assassinado em Auschwitz com 40 anos de idade ganhou notoriedade por sua obra em que documentou de maneira única a tragédia a Shoah sofrida pelos judeus. Ao mesmo tempo em que Gisela Eichbaum pintou personagens “cheios de espanto no olhar diante do absurdo do que ia em sua volta e do qual eram vítimas inocentes, exprimem medo, pavor, insegurança e angústia, mas não exprimem ódio ou rancor” (NEISTEIN, 1995, [s.p.]), Felix Nussbaum metabolizou suas experiências de perseguição, fuga e prisão no campo de concentração: “A coloração desses quadros é ostensivamente fosco para Nussbaum, seu efeito pouco brilhante: ela antecipada o que posteriormente cobre todo o quadro [...] como tom de marrom, símbolo do sofrimento, sobrepondo tudo.” (BERGER, 1994, p. 367).

Tanto Gisela Eichbaum quanto Felix Nussbaum não só retrataram a aflição e o terror nos quadros. Os títulos dos seus quadros já falam por si: “Na prisão”, “O alçapão” e “desespero” de Gisela Eichbaum correspondem aos títulos “autorretrato no campo”, “pátio da prisão” e “medo” de Nussbaum. Nessas obras mencionadas, o artista – semelhante a Gisela Eichbaum – expôs as angústias, os sofrimentos das figuras retratadas de forma “viva” enquanto, em obras posteriores, ele preferia recorrer a meios alegóricos para descrever a tragédia dos judeus diante das perseguições nazistas.

Como se constata nos casos de outros artistas emigrados, também no de Gisela Eichbaum, o país de exílio passou a influenciar sua obra. Por consequência, seus quadros revelam tanto as aflições vivenciadas pela jovem refugiada quanto a sua descoberta do Brasil ao longo do tempo. As cores sombrias foram substituídas por cores vivas quando a artista se dedicou a motivos brasileiros. Consolidada em sua articulação artística, Gisela Eichbaum não apenas se mostrou liberta pela própria criação, mas também conseguiu criar um sentimento de liberdade e de paz interior, atribuindo os quadros mais uma dimensão que se notou na objetividade crescente das figurações, paisagens urbanas e naturezas-mortas. A crítica de arte Lisetta Levi descreveu a evolução artística de Gisela Eichbaum da seguinte maneira:



Observando o desenvolvimento destes trabalhos, assistimos a um processo de libertação: da matéria ao espírito. A temática inicial foi a figura humana, que Gisela transcendeu para passar a representar as suas visionárias casas, pequenas formas que se delineiam no espaço, sustentadas por um desenho leve que une as formas. A poesia destes trabalhos é devida ao fato de que cada obra nasce da vida interior da artista como uma escrita misteriosa. As formas cubistas das casas que dissolvem no espaço, um espaço cósmico que não pertence a nenhum lugar determinado. [...] A delicada obra de Gisela me toca profundamente, enquanto me entroso com as suas formas flutuantes, seu sentimento de mistério torna-se meu. Nesta obra aconteceu o que Paul Klee disse da arte: “O invisível tornou-se visível.” (Lisetta Levi citada por MUSEU de ARTE de SÃO PAULO, 1983, [s.p.]).

7 Eleonore Koch – a sacralização dos objetos

Eleonore Koch nasceu em 1926 em Berlim, filha do advogado Ernesto Koch, cuja família materna era proprietária da prestigiosa casa editorial Ullstein em Berlim, e a psicanalista Adelheid Koch. Junto à família, emigrou para São Paulo em 1936. Tal qual no caso de Gisela Eichbaum, a família Koch veio ao Brasil por causa da perspectiva de trabalho para a mãe. De fato, Adelheid Koch fez uma carreira profissional notável, sendo inicialmente, a única analista didata no país. Graças a sua atuação, a psicanálise no Brasil conseguiu obter visibilidade e reputação internacional.

Bem como Alice Brill, também Eleonore Koch, ainda jovem, aos 17 anos, ingressou na Escola de Belas Artes em São Paulo, iniciando seus estudos que logo abandonou por estar descontente com o ensino ali ministrado (PITTA, 2013, p. 13). Por sugestão de seus pais, passou a aprender encadernação e a trabalhar em livrarias fundadas e dirigidas por emigrantes, como a Livraria Nobel e Editora e Livraria Kosmos. Após estudos com vários artistas, entre eles Samson Flexor, Bruno Giorgi, Elisabeth Nobiling e Yolanda Mohalyi, continuou sua formação com Alfredo Volpi por intermediação do seu amigo e protetor, o psicanalista, crítico e colecionador de arte Theon Spanudis, que a apresentou ao pintor de quem passou a ser considerada a única discípula. Recebeu grande influência de Volpi cuja obra se distinguiu “pela sua pureza pictórica e emoção profunda e singela. [...] As composições são mais rigidamente compactas e há belos ritmos de linhas. [...] Alguns de seus quadros se tornam difíceis para



quem não percebe a harmonia *sui generis* das cores puras.” (SCHENBERG, 1988, p. 10). Aprendendo, observando, Eleonore Koch seguiria o exemplo do mestre.

Nos anos 1950 e 1960, a artista participou em várias exposições e quatro edições da Bienal de São Paulo. A oferta do colecionador britânico Barão Alistair McAlpine de compras regulares de sua obra a levou a se mudar para Londres, onde também atuou como tradutora e intérprete para a Scotland Yard. Se, no Brasil, Volpi era seu mestre de quem aprendeu, entre outros, o uso de têmpera e a maneira de definir seu programa, em Londres, foi a Art Pop inglesa ascendendo naquela época, e David Hockney, o artista mais admirado por ela, que não deixaram de influenciar sua obra.

Os anos na Europa, não por acaso, devido a sua origem alemã, beneficiou seu desenvolvimento artístico e sua notoriedade. Porém, após sua volta ao Brasil confessou que essa era uma das suas vivências mais importantes dos últimos anos:

Na Europa eu me sentia um pouco como intrusa [...] Eu não pertencia ao cenário em que vivia então, o que – talvez por isso mesmo – tornou minha percepção mais aguda e a experiência tão enriquecedora. O retorno [...] trouxe de volta a visão de paisagens, que no plano afetivo nunca tinham desaparecido. Andando ao das horizontais de uma praia, estou reassumindo um espaço, numa vivência quase inversa àquela quando fora do Brasil. (KOCH, 1993, [s.p.]).

Assim como para Agi Straus, Alice Brill e Gisela Eichbaum também para Eleonore Koch, o Brasil já havia virado mais do que um país de exílio, virou uma nova pátria. Isso também se reflete na sua obra que inclui tanto “espaços antibrasileiros” (VENANCIO FILHO, 2013, p. 218) como jardins e marinhas quanto paisagens tropicais como praias, vistas ao mar. A obra de Koch está marcada pela ausência de figuras humanas. Paisagens, naturezas mortas, paisagens ordenadas como naturezas mortas são os temas preferidos e, portanto, escolhidos. Para a artista, o tema da sua pintura “se desenvolve a partir d’um olhar de relance: o momento em que u’a [sic] imagem do mundo de fóra [sic] coincide com a existência de uma tal imagem dentro de mim, nunca antes percebida em têrmos [sic] visuais.” (KOCH, 1982, p. 1).

A composição minuciosa e o arranjo acurado dos objetos chamam a atenção do observador: “Uma discreta disputa entre os elementos e o efeito, entre a atenção



à coisa mesma e ao modo como ela aparece.” (VENANCIO FILHO, 2013, p. 227). Essa redução a poucos elementos não apenas atribui aos quadros certa iconicidade, um valor eterno, mas também evoca sentimentos de quietude e de isolamento. Já em 1964, Geraldo Ferraz ressaltou esse aspeto nos quadros de Koch. Elogiando a “plenitude pessoal” alcançada, o crítico observou a “apurada situação a que se deixou prender, na solidão, na desolação, na tristeza de sua escolha.” Sua temática seria “de um amargor sem confissão, sem expansões”. (Geraldo Ferraz citado por PITTA, 2013, p. 36).

Soledade, angústia, tristeza, insegurança – todos esses elementos que também se encontram as obras de Alice Brill e Gisela Eichbaum. Embora cada uma escolhesse uma maneira bem diferente de apresentar os temas nos seus quadros, diante da experiência de perda e do exílio após ser expulso da pátria por causa da origem judaica que as artistas vivenciaram ainda jovem, a referência a esses temas salienta a importância especial deles nas suas obras. Enquanto Alice Brill e Gisela Eichbaum muitas vezes se serviram de motivos do ambiente urbano como meios de expressão, Eleonore Koch, principalmente, se dedicou aos objetos. Na exploração e apresentação de objetos de uso diário ela os “sacralizou”, criando uma reunião única entre o banal e o mistério. Segundo a opinião do poeta e crítico de arte Theon Spanudis, “(u)ma secreta poesia emana dos seus coloridos, objetos, configurações estranhas e seus espaços amplos e humanos.” (Theon Spanudis citado por PITTA, 2007, p. 534). De fato, Eleonore Koch doou o máximo de ênfase ao cromático, pois as cores escolhidas deveriam representar a emoção dela. É por meio do estudo aprimorado das cores, resultando em variações do mesmo tema, que ela é capaz de elevar suas obras a um estado espiritual. Consequentemente, comparando a arte de Volpi e Fang com a pintura de Eleonore Koch, Theon Spanudis julgou a última “aristocrata, mantém distância do grande público, necessita esforço intelectual para ser assimilada e apreciada. Ela não é facilmente apreendida por causa de suas elevadas exigências estéticas.” (Theon Spanudis citado por PITTA, 2013, p. 46).

Considerações finais

Agi Straus, Alice Brill, Gisela Eichbaum e Eleonore Koch – quatro vidas e obras que apesar de serem bem diferentes apresentam alguns aspetos importantes em comum. Oriundas de famílias judias austríacas e alemãs que se viram forçadas a deixar suas pátrias em consequências das perseguições nazistas e fugir para o Brasil elas, ainda jovens, chegaram ao país em meados dos anos 1930. A situação sociocultural – os movimentos da arte moderna procurando afirmar sua posição além do próprio país num processo de modernização sob o regime



de Getúlio Vargas – facilitou a realização da formação artística das quatro refugiadas. Elas viveram um momento de efervescência de ideias de renovação em que os artistas brasileiros defenderam uma percepção mais ampla das artes plásticas. Estavam em busca de novas maneiras de se expressar e de superar as velhas normas estéticas.

Com seus quadros influenciados pela herança e formação cultural europeia Agi Straus, Alice Brill, Gisela Eichbaum e Eleonore Koch não apenas deram uma contribuição considerável às artes plásticas no Brasil, desenvolvendo e fortalecendo as correntes do modernismo. Por intermédio dos estudos e das configurações do ambiente e do povo, das cidades e das paisagens brasileiras, as quatro alunas de artistas renomados brasileiros também se alinharam à arte brasileira. Chegando a conhecer intimamente o seu país de refúgio, estabeleceram uma ligação forte com o Brasil que se tornou, para elas, uma nova pátria.

Embora suas obras não contenham elementos judaicos explícitos, podem-se achar referências a experiências universais judaicas como a angústia, a insegurança e o isolamento. Dessa maneira, Paulo Venancio Filho, ao referir-se a Eleonore Koch, também poderia ter pensado em Agi Straus, Alice Brill e Gisela Eichbaum: “Essa vida artística um tanto desenraizada, de imigrante, de exílio, e também muito brasileira, soube afinal, como fazer da pintura a sua morada essencial.” (VENANCIO FILHO, 2013, p. 228).

* **Marlen Eckl** é pesquisadora sênior do Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação/Universidade de São Paulo (LEER/USP), doutora em História pela Universidade de Viena/Áustria e mestre em Letras, Estudos Judaicos e Direito pela Universidade Johannes Gutenberg de Mainz/Alemanha.

Notas

¹ BRILL, Alice. *Viagens imaginárias: transformação de uma técnica milenar em linguagem contemporânea*. São Paulo: Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, 1993, apud OGAWA, 2008, p. 117.

² Erich Brill e sua mulher, a jornalista Marte Brill, se divorciaram logo após o nascimento da filha Alice. Marte Brill já havia emigrado alguns meses antes para o Brasil. Erich Brill deve ter levado a filha para o Brasil quando Marte Brill



tivesse sido estabelecido e capaz sustentar si mesmo. Com seu romance autobiográfico à clef *Der Schmelztiegel, O cadinho*, publicado na Alemanha em 2002, Marte Brill virou uma cronista literária do exílio de língua alemã no Brasil.

³ Sobre a história da CIP e as atividades da Casa da Juventude ver: HIRSCHBERG, 1976 e CYTRYNOWICZ, 1999.

⁴ Em 1956, Julian Czapski e Francisco Eichbaum, ambos médicos, fundaram junto a Kurt Kloetzel, um médico de origem alemã, a Policlínica Central Ltda., a primeira empresa de medicina de grupo no Brasil. (CZAPSKI, 2011, p. 122-132.)

⁵ Antonio Carlos Suster Abdalla não apenas realizou a mostra de Agi Straus. Como pesquisador de artes visuais, está também há mais de dez anos muito próximo da obra artística de Gisela Eichbaum. Ele é o curador e organizador da exposição antológica e do livro homônimo *Canções sem palavras* dedicados a vida e obra de Gisela Eichbaum, ambos foram realizados em 2013.

⁶ Na poema “Atelier” de 1981, Alice Brill escreveu: “(A)inda o urbano, sempre presente/desafio. condicionante/caótico. [...] pintar os cáos urbano – ordenadamente/a idéia, como semente, aparece no final./transparências: *raios X do urbano.*/ e um pouco de poesia – apesar de tudo!” (Alice Brill citada por OGAWA, 2008, p. 149-150, grifo meu) Foi sua resposta poética à pergunta por que “mais uma vez o urbano”, se referindo ao fato que ela escolheu seu ateliê devido à sua visão urbana. Desse modo também convém ressaltar que as cidades de Alice Brill não só são transparências ambíguas, mas ao tempo contêm poesia e paixão. (LOUZADA, 1984, p. 155).

⁷ Mais tarde, Alice Brill seria uma das fundadoras do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), realizando pesquisas sobre artistas brasileiros, publicando entre outros livros sobre Mario Zanini e Samson Flexor.

⁸ Vários críticos de arte denominaram as obras de Gisela Eichbaum como “pintura musical” e destacaram os laços dela com as áreas musicais, entre eles Flávio de Aquino, Alberto Beuttenmüller, Antonio Gonçalves Filho, Enock Sacramento e Mario Schenberg. (ABDALLA, 2013, p. 130; 142; 145; 150).

⁹ Dessa maneira Samson Flexor refletiu sobre o impacto da guerra em 1948: “As guerras obrigam o homem a descobrir de novo o universo que acreditava já conhecer.” (Samson Flexor citado por BRILL, 1990, p. 49).

Referências

ABDALLA, Antonio Carlos Suster; MACHADO, Alvaro. *Gisela Eichbaum. Canções sem palavras. Songs without Words*. São Paulo: Cult. Arte e Comunicação, 2013.



AJZENBERG, Elza. *Grupo Santa Helena. 19&20*. Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_gsh.htm>. Acesso em: 1 jul. 2014.

ALARCON, Daniela. *Diário íntimo*. A fotografia de Alice Brill. Trabalho de Conclusão. Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2008.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Curitiba: Editora UFPR, 1997.

BAIERL, Silvana. Agi Straus. Um talento contagiante, uma artista completa. *Consulte Arte. Arte em tempo real*. São Paulo, v. I, n. 5, p. 16-18, 2013.

BARKAI, Avraham; MENDES-FLOHR, Paul; LOWENSTEIN, Steven M. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Bd. 4 Aufbruch und Zerstörung 1918-1945*. München: Verlag C. H. Beck, 2000.

BERGER, Eva; JAEHNER, Inge; JUNK, Peter; KASTER, Karl Georg; MEINZ, Manfred; ZIMMER, Wendelin. *Felix Nussbaum. Verfemte Kunst- Exilkunst- Widerstandskunst*. Bramsche: Rasche Verlag, 1994.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista (SP): Editora da Universidade de São Francisco, 2001, p.11-35.

BRENNER, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München: C. H. Beck Verlag, 2000.

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo*. Do Grupo Santa Helena às Bienais. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

BRILL, Alice. *Samson Flexor: do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Industrias Freios Knorr/MWM Motores Diesel/EDUSP, 1990.

BRILL-CZAPSKI, Alice. Das waren bittere Jahre... In: ECKL, Marlen (Org.). *"...auf brasilianischem Boden fand ich eine neue Heimat."* Autobiographische Texte deutscher Flüchtlinge des Nationalsozialismus 1933-1945. Remscheid: Gardez! Verlag, 2005. p. 149-163.



BRILL, Erich. Paquetá. In: BRILL, Alice (Org.). *Erich Brill*. Pintor e viajante. São Paulo: Editora Pinacoteca do Estado São Paulo, 1996. p. 60.

BRUHNS, Maike. *Kunst in der Krise. Bd. 2 Künstlerlexikon Hamburg 1933-1945*. Hamburg/München: Dölling und Galitz Verlag, 2001.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Brasil, um refúgio nos trópicos*. A trajetória dos refugiados do nazi-fascismo/Brasilien. Fluchtpunkt in den Tropen. Lebenswege der Flüchtlinge des Nazi-Faschismus. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1996.

CARVALHO, Heloísa Fernandes. Eva Klabin Rapaport. Patrocinadora de arte. In: DOLINGER, Rachelle Zweig. *Mulheres de valor*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 381-387.

COUTO, André Luiz Faria. Grupo Santa Helena. Disponível em: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/grupo_santa_helena.html>. Acesso em: 1 jul. 2014.

CYTRYNOWICZ, Roney; ZUQUIM, Judith. *60 anos de escotismo e judaísmo 1938-1998*. A construção de um projeto para a juventude. Uma história do Grupo Escoteiro e Distrito Bandeirante Avanhandava. São Paulo: Editora Congregação Israelita Paulista, 1999.

CZAPSKI, Silvia (Org.). *Alice Brill – 90 anos*. Calendário 2010. São Paulo: Edição pessoal, 2009.

CZAPSKI, Silvia; MEDICI, André. *Dr. Julian Czapski*. O cavaleiro da saúde. A trajetória do criador da medicina de grupo e dos planos de saúde na Brasil. São Paulo: Editora Novo Século, 2011.

EICHBAUM, Gisela. *Meu diário*. Itaquaquecetuba: Gráficos Burti, 1994.

FORTE, Graziela Naclério. *CAM e SPAM: Arte, política e sociabilidade na São Paulo Moderna, do início dos anos 30*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.



FREITAS, Patrícia Martins Santos. *O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970)*. Dissertação (Mestrado) –Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GAY, Peter. *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2004.

GLAZER, Ruth (Org.). *Berlin zur Weimarer Zeit. Panorama einer Metropole 1919-1933*. Berlin: Siedler Verlag, 2000.

HERMAND, Jost. *Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil*. Köln: Bohlau Verlag, 2010.

HIRSCHBERG, Alice Irene. *Desafio e resposta. A história da Congregação Israelita Paulista desde a sua fundação*. São Paulo: Edição especial por ocasião do quadrigenário da Congregação Israelita Paulista, 1976.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy Deinhard depois de Heinrich Wölfflin: do formalismo à sociologia da arte. In: BELCHIOR, Luna Halabi; PEREIRA, Luisa Rauter; MATA, Sérgio Ricardo da (Org.). *Anais do 7º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha*. Ouro Preto: EdUFOP, 2013. Disponível em: <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/7snhh/snhh7/media/arquivos/sistema/trabalhos/Hanna_Levy_Deinhard_depois_de_Heinrich_Wolfflin__do_formalismo_a_sociologia_da_arte.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2014.

KOCH, Eleonore: Sem título. In: ELEONORE Koch. London: Rutland Gallery, 1982, p. 1.

KOCH, Eleonore: Eleonore Koch. In: ELEONORE Koch. São Paulo: Sylvio da Fonseca Escritório de Arte, 1993, s. p.

KOSSOY, Boris. Construção de uma visualidade moderna. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (Org.). *O mundo de Alice Brill*. São Paulo: Instituto Moreira Salles 2005. p. 6-14.

LACOMBE, Marcelo S. Masset. Modernismo e e nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. *Perspectivas*, São Paulo, v. 34, p. 149-171, jul./dez. 2008.



LACOMBE, Marcelo S. Masset. Modernização Cultural: Entre a linguagem europeia e a temática nacional. 34° Encontro Anual da ANPOCS. ST-07 Dilemas da modernidade periférica. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=1391&Itemid=350>. Acesso em: 1 jul. 2014.

LAFER, Celso. Particularismo e universalidade. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall*. Cotia: Ateliê Editorial 2004. p. 25-33.

LIEBLICH, Eva Fernandes. Recordações de uma convivência. In: OGAWA, Carla (Org.). *Alice Brill. Alicerces da forma – retrospectiva*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2007. p. 20-31.

LOUZADA, Julio. *Artes Plásticas. Seu mercado. Seus leilões*. São Paulo: Julio Louzada, 1984.

MACHADO, Alvaro. A arte falou mais alto. *Revista da Cultura*, n. 83, 3 de junho de 2014. Disponível em: <http://www.revistadacultura.com.br/revistadacultura/detalhe/14-06-03/A_Arte_Falou_Mais_Alto.aspx>. Acesso em: 3 jul. 2014.

MASSARANI, Emmanuel von Lauenstein. Agi Straus pinta e esculpe evidenciando a conexão entre natureza morta e paisagem. *Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Agência de notícias*, 7 de maio de 2003. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=267683>>. Acesso em: 3 jul. 2014.

MATTOS, Claudia Valladão de. *Lasar Segall. Expressionismo e judaísmo. O período alemão de 1906-1923*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

MUSEU de ARTE de SÃO PAULO (MASP); BRAZILIAN AMERICAN CULTURAL INSTITUTE (Org.). *Gisela Eichbaum. 40 anos de pintura e desenho / 40 Years of Painting and Drawing*. São Paulo/Washington: Museu de Arte de São Paulo (MASP) and Brazilian American Cultural Institute 1983.

MUSEU de ARTE MODERNA. *Axl Leskoschek e seus alunos*. São Paulo: Museu de Arte, 1985.

NEISTEIN, José. Sem título. In: SOMBRAS e luzes. São Paulo: Casa das Artes, 1995.



OGAWA, Carla Cristina. *Vista do Atelier: dualidades simultâneas e a conquista do horizonte. Um olhar sobre a produção pictórica de Alice Brill*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp063712.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2014.

PFEIFFER, Wolfgang. *Artistas alemães e o Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

PITTA, Fernanda. O mundo ordenado de Eleonore Koch: Questões da ‘visualibilidade pura’ na pintura figurativa da artista, a partir de suas obras na coleção Theon Spanudis (MAC-USP). *III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP*, 2007, p. 532-538. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/PITTA,%20Fernanda.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2014.

PITTA, Fernanda. Chronology. In: RAMOS, Ana Carolina; COSAC, Charles. *Lore Koch*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 13-60.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Editora Nova Stella, 1988.

SIEBENHAAR, Klaus. ‘Das neue Leben beginnt.’ Erneuerungsvisionen und -projekte in Literatur und Kunst von der Jahrhundertwende bis zu Beginn der Weimarer Republik. In: GOETTE, Jürgen-Wolfgang; KRUSE, Sabine. *Kunst als politische Waffe oder als Mittel der Aufklärung?* Lübeck: Erich Mühsam-Gesellschaft e.V., 2008. p. 50-58.

KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz (Org.). *Der Blaue Reiter*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. Munique/Zurique: Piper Verlag, 1987.

VERNASCHI, Elvira. Percurso e universo de Alice Brill. In: BM&FBOVESPA (Org.). *Percurso e universo de Alice Brill na BM&FBOVESPA*. São Paulo, 2010. p. 6-8.

VENANCIO FILHO, Paulo. Eleonore Koch. In: RAMOS, Ana Carolina; COSAC, Charles (Org.). *Lore Koch*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 206-228.

VIVEIROS, Ricardo. Alice Brill. *Revista Abigraf*. Arte & Indústria gráfica. São Paulo, ano XXXIV, n. 244, p. 20-24, novembro/dezembro 2009.