

A tentação e o mal-estar Gurlitt: entre a justiça e a memória diante da espoliação de obras de arte dos tempos de Hitler e depois

The temptation and malaise of Gurlitt: between justice and memory in the face of looted art from the time of Hitler and after

Daniel Afonso da Silva¹
USP/SP e UFGD/MS

61

RESUMO

O artigo reconstitui o mal-estar decorrente da descoberta do acervo de Cornelius Gurlitt (1932-2014) contendo mais de mil peças de obras de arte valiosas espoliadas pelos nazistas a serviço de Hitler entre 1933 e 1945. Mostra que o estado alemão concedeu posse das obras à família Gurlitt e informa que as famílias espoliadas, em contraponto, passaram a reivindicar o patrimônio de seus antepassados tão logo descobriram o seu paradeiro. E, por fim, apresenta essa tensão como um complexo dilema entre justiça e a memória.

PALAVRAS-CHAVE

Gurlitt; artes; espoliação; justiça; memória

ABSTRACT

The article reconstructs the discomfort resulting from the discovery of the collection of Cornelius Gurlitt (1932-2014) containing more than a thousand pieces of valuable works of art plundered by the Nazis in the service of Hitler between 1933 and 1945. It shows that the German state granted possession of the works to the Gurlitt family and reports that the dispossessed families, in contrast, began to claim their ancestors' heritage as soon as they discovered their whereabouts. And, finally, it presents this tension as a complex dilemma between justice and memory.

¹ E-mail: daniel.afonso66@hotmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9785-5894>

KEYWORDS

Gurlitt; arts; spoliation; justice; memory

“A arte é a mentira que nos permite
conhecer a verdade”.

(Pablo Picasso)

INTRODUÇÃO

Aquele 19 de maio de 2014 amanheceu agradável em Düsseldorf. O dia ia claro. A temperatura, amena. O Reno, tranquilo. E a primavera parecia começar a anunciar o verão. Nada indicava qualquer quebra de padrão. Tudo seguia normal. Em todas as partes e em todos os sentidos. Até que um funeral modificou de súbito a sensação. Como de hábito, o féretro, típico cristão alemão, vinha em cerimonial modesto. O ataúde não portava requintes. Ele era, em contrário, sóbrio em cores e com poucas flores. Mas a surpresa geral vinha do público. Não havia público. Ou, melhor, tinha. Mas muito pouco. Entre os parentes do morto, só havia um primo e já entrado em anos. Entre os distantes, advogados. Entre os amigos, uns poucos marchands de artes vindos de muitas partes. Entre os neutros, representantes do governo alemão.

Era curioso, muito curioso o que se via ali. O ambiente indicava que algo não ia bem. Ninguém chorava nem sorria. Eram todos alemães. E alemães costumam, sim, conter emoções e expressões. Mas não tanto assim. O que tornava tudo muito estranho. As razões não eram evidentes. Mas, pouco a pouco, algumas informações começaram a aparecer e esclarecer o inusitado da situação. À lapide do morto vinha a nomeação Cornelius Gurlitt (1932-2014) (BENTURA, 2014).

Gurlitt era nome de rua em Düsseldorf. Mas ainda não se sabia se esse nome de rua tinha alguma relação com o, agora, inumado. Era o caso de se tirar saber.

Cornelius Gurlitt vivia em Munique, no bairro de Schwabing, numa discricção absoluta e num silêncio integral. Às voltas com os oitenta anos, a sua saúde começou a fraquejar. O seu coração queria parar. O que o levou a internações e cirurgia. Internações e cirurgia porque, malgrado ermitão, ele não queria morrer. Mas se fosse para morrer, preferia morrer em casa. E assim se deu. Na manhã do 6 de maio de 2014, ele deu o último suspiro. Era uma terça-feira. E, como de costume, ele estava só. Ou quase. Um médico e uma enfermeira velavam os seus últimos momentos (BIÉTRY-RIVIERRE, 2014).

Tão logo a sua morte se sucedeu, a notícia correu mundo. Os meios artísticos, culturais, educados e eruditos do mundo inteiro apreenderam a nova com um misto de espanto, indiferença e contrição. Todos sabiam do que se tratava. Para alguns, era, simplesmente, o óbito de mais um ermitão de Munique. Para outros, Cornelius era a encarnação de uma complexa e constrangedora controvérsia. Complexa e constrangedora a ponto de quase ninguém querer abordar. Ela remontava aos tempos de Hitler e se espriava por depois (BENTURA, 2014).

1 O “HERDEIRO MALDITO”

Cornelius Gurlitt era filho e herdeiro de Hildebrand Gurlitt (1895-1956). Mas essa informação parecia vazia para quem vivia a sua vida em tranquilidade em 2014. Mas ela ganhou novos contornos quando se apercebeu que Hildebrand Gurlitt fora simplesmente um dos maiores marchands de artes dos tempos de Hitler – e, claro, sob a tutela do *Führer* (KUHN & HOFMANN, 2016). 2014 estava, por claro, parecia longe no tempo, na história e mesmo na memória das tentações do *Reich*. Mas, olhando bem, não (CATINCHI, 2018).

Com a morte de Cornelius Gurlitt, a imprensa voltou a veicular – mas agora com mais ênfase e pelo mundo inteiro – a reportagem principal da revista *Focus* do dia 05 de novembro de 2013 que anunciava na portada “*Der kampf um den nazi-schatz*” [A luta pelo tesouro nazista] e indicava por complemento “*Hitlers Hehler: der kunsthändler Hildebrand Gurlitt*” [A cerca de Hitler: o negociante de arte Hildebrand Gurlitt].

Essa reportagem retirou Cornelius Gurlitt do inteiro anonimato e avivou todo o mal-estar que, depois, até hoje, entre os entendidos e entre os implicados, jamais se acalentou.

2 OS PONTOS ABORDADOS

O ponto de partida imediato do problema remetia, inicialmente, a setembro de 2010. Naquele mês e ano, Cornelius Gurlitt vinha da Suíça para a Alemanha, Zurique para Munique, quando foi interceptado numa inspeção aduaneira de rotina. Quando, ao acaso, a polícia alemã identificou que Cornelius carregava perto de 9 mil euros em espécie. O montante – convenha-se – não era exorbitante. Mas, mesmo assim, causou suspeição.

Cornelius ganhou passagem. Aquele dinheiro não era fruto de nenhuma contravenção. Mas a suspeição – por decoro – gerou investigação. Uma investigação que, ano e pouco depois, ao longo de 2012, levou inquiridores a visitar o apartamento de Cornelius em Munique.

Uma vez por lá e dentro, a perplexidade tomou conta dos oficiais. Todas as dependências do apartamento de Cornelius estavam cobertas de obras de arte. E não quaisquer. Tratava-se nitidamente de Renoir, Picasso, Klee, Kokoschka, Daumier, Canaletto, Max Liebermann, Franz Marc, Théodore Rousseau, Delacroix, Rodin, Otto Dix, Chagall, Matisse e tantos outros. Todos com aparência de legítimos. Leia-se: originais. O que não se tardou a comprovar. Todos, ao somado, contanto 1406 peças. Que, postas à venda, custariam centenas de bilhões de euros (LEMAÎTRE, 2014).

3 O CHOQUE E DEPOIS

Essa descoberta impulsionou uma ruidosa diatribe jurídica, artística e memorial na Alemanha, Europa e no mundo inteiro.

Aquele acervo extraordinariamente impressionante fora adquirido por Hildebrand Gurlitt, pai de Cornelius. E o período majoritário de sua aquisição remetia

aos anos de 1933 a 1945. Sob a égide de Hitler e do *Reich*. Quando parte importante dessas obras foi espoliada ou tiveram a sua venda forçada. Eram tempos difíceis. Tempos nazistas.

Mas depois, quando alguma normalidade voltou a ambientar cotidianos, o estado e o aparato jurídico alemão não contestaram a posse dessas obras a Hildebrand Gurlitt. Bem a contrário. Deram, inclusive, endosso. Entenderam se tratar de direito inviolável de propriedade.

Com a morte de Hildebrand Gurlitt, Cornelius passou a ter a posse legítima do acervo. Mas ninguém – ou quase ninguém – sabia. Mas, após a interpelação em seu apartamento em 2012, variados estados europeus e entidades privadas passaram a litigar as obras. Ao fim das contas, eram patrimônios espoliados em tempos de guerra. Mas, diante do sigilo e do silêncio sobre essa situação, a revista *Focus* foi conduzida a publicar a matéria de capa do dia 05 de novembro de 2013.

Essa matéria, além de notabilizar Cornelius e avivar a memória dos feitos de seu progenitor, instrumentalizou novas investigações que permitiram a localização, em fevereiro de 2014, de outro apartamento de Cornelius em Salzburgo, na Áustria, contendo 238 obras, das quais 39 pinturas a óleo e aquarelas de Monet (*Waterloo Bridge, temps gris*), Corot, Renoir, Manet, Courbet (*Portrait de M. Jean Journet*), Pissarro, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Liebermann, Cézanne et Nolde (BIÉTRY-RIVIERRE, 2014).

64

O conjunto dessa situação, a partir de 2010, levou Cornelius a acelerar a confecção de seu testamento e determinar a doação – em legado – de todo o acervo ao Museu de Berna, na Suíça.²

Por tudo isso, aquele 19 de maio de 2014 – dia de sua morte – não foi tão trivial assim. Ele escancarou o mal-estar Gurlitt.

4 A TENTAÇÃO TOTALITÁRIA

Desde a mais longínqua noite do tempo que existem querelas e controvérsias pela posse, autoria e legislação sobre obras de arte. Por isso, desde sempre, que artes plásticas – arquitetura, desenhos, pinturas, esculturas, vídeos e fotos –, teatro, composição musical, coreografia, literatura e, mais recentemente, cinema seguem objeto de disputa, contravenção, guerra e dominação (SUR, 2010).

Mas foi sob a “*modernidade totalitária*” das guerras totais, de 1914 a 1945, que essa tentação ganhou relevo (TRAVERSO, 2002). Foi aí que as artes foram utilizadas como instrumento positivo e negativo de admoestação. Nazistas como fascistas as mobilizaram ou censuraram amplamente para a fabricação do “homem novo”.³ Nesse

²Vide: <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/provenance-research/gurlitt-estate>, e <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/en/>

³ É vasto o conjunto de referências sobre esse assunto. Mas ficar apenas em algumas obras centrais, veja-se, especialmente FURET, François & NOLTE, Ernest. *Fascismo e comunismo*. Trad. Francisco Agarez. Lisboa: Gradiva, 1999. FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015. BEEVOR, Antony. *The second world war*. London: Weidenfeld & Nicolson, Phoenix, 2012.

sentido, Hitler e Mussolini construíram um verdadeiro *index* para tipos de artes e tipos de artistas.

No caso alemão, a objeção inicial e frontal era a toda manifestação artística produzida por judeus. O antissemitismo de Hitler era notavelmente imenso.⁴ Em seguida, toda obra reconhecível como moderna foi proscrita do ideário nazista. E, por fim, essa objeção se materializou na identificação dessa arte moderna como “arte degenerada” e, nesse sentido, causadoras da “degeneração humana” (JEANPIERRE, 2015).

Por essa razão, artistas de reconhecimento mundial como Otto Dix e Paul Klee foram ostensivamente censurados na Alemanha dos anos de 1930. Não ao acaso, Otto Dix foi proscrito da Academia de Dresden e Paul Klee, da de Düsseldorf (JEANPIERRE, 2015, pp. 2.127-2.128).

Na Itália, o movimento de censura e preferências foi similar. Inicialmente com a ênfase na ostentação de uma arte de tipo neoclássico de exaltação da guerra, da força e do belicismo. Adiante, com a afirmação de um pan-latinismo imaginário com vistas a impor a língua latina em todas as partes. E, por fim, a construção de uma estética cinematográfica – com o apoio inicial, antes de romperem com Mussolini, de Roberto Rossellini e Frederico Fellini – ancorada no realismo (JEANPIERRE, 2015, pp. 2.127-2.128).

Hitler e Mussolini desejavam, com isso, desmoralizar e desumanizar segmentos inteiros da sociedade. Indo mais longe, o seu propósito era, ao fim das contas, um “genocídio cultural”. E, nesse quesito, eles tiveram muito êxito. O avanço de suas ofensivas promoveu uma gigantesca circulação – para não dizer, diáspora e, mesmo, êxodo – artístico no mundo inteiro.

Aproximadamente 500 mil alemães – notadamente de origem judaica, mas não apenas –, devido a tudo isso, precisaram fugir da Alemanha, da Áustria, da Hungria e da Tchecoslováquia entre 1933 e 1945. 130 mil atravessaram o Atlântico em busca de refúgio nos Estados Unidos. Especialmente em Nova York. Entre eles, pelo menos, 5 mil médicos, 2 mil professores e pesquisadores, outros 2 mil advogados, juristas, psicólogos e psiquiatras, perto de 1 mil pintores e escultores do nível de Lipchitz e Kisling e da qualidade de Josef Albers, Max Ernst e George Grosz, entre 2 e 3 mil atores de teatro e cinema assim como músicos sem contar os gigantes nomes da literatura alemã como Lion Feuchtwanger, Thomas, Heinrich e Klaus Mann, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Franz Werfel entre outros (JEANPIERRE, 2015).

A Suíça e o Reino Unido foram outros destinos de mais de 100 mil alemães em necessidade de refúgio e perto de 300 mil em busca de imigração. Sem contar a Turquia, a Holanda, Suécia, Argentina, Brasil, Bolívia, Uruguai, Chile, México que receberam milhares alemães de todas as qualificações.

Entre os italianos, o volume de expatriados foi quase similar. Pelo menos 450 mil pessoas precisaram fugir do regime de Mussolini. Grande parte dela seguindo,

⁴ Vide, especialmente, KERSHAW, Ian. *Hitler*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

também, para os Estados Unidos. Mas outras tantas indo para destinações similares a dos alemães no mundo inteiro.

Eminências do cabedal dos físicos Enrico Fermi, Emilio Segrè e Bruno Rossi e do economista Franco Modigliani encontraram refúgio nos Estados Unidos e, em seguida, seriam recompensados com prêmios Nobel por suas contribuições. Também para os Estados Unidos ainda iriam o biólogo Salvador Luria, o filósofo Guglielmo Ferrero, o historiador da arte Lionello Venturi, o chefe de orquestra Arturo Toscanini e tantas outras personalidades de imensa presença artística e força cultural (JEANPIERRE, 2015).

Praticamente nenhum país do mundo passou incólume a esses fluxos de população. Não somente por perseguição diretamente artística. Mas essencial e estruturalmente por perseguição cultural.⁵

5 O CAMINHO DE DAMASCO DE HILDEBRAND GURLITT

Mais que Mussolini, Hitler, ao chegar ao poder, em 1933, possuía uma percepção clara do lugar das artes na condução de sua tentação. O seu julgamento estético seguia um programa amplamente antissemita de desmoralização, desumanização e proscricção de variados segmentos sociais. Por essa razão, desde os seus primeiros dias frente ao *Reich*, ele instruiu o seu ministro da Educação, Goebbels, a catalogar as manifestações culturais que precisariam ser urgentemente destruídas na Alemanha. Daí as notórias queimas, em praça pública, de milhares – talvez, milhões – de livros e o confisco de outras tantas milhares de peças de arte – perto de 5 mil (JEANPIERRE, 2015, pp. 2.127-2.128).

Esse confisco foi pensado com dois propósitos.

O primeiro, mais evidente, para a retirada de obras de circulação e exposição. O outro, menos perceptível, para venda dessas obras no estrangeiro com fins de se angariar fundos para os esforços nazistas de guerra.

Nesse ínterim, após a exposição de arte moderna – e, portanto, entendida como degenerativa pelo *Reich* – em Munique, de 1937, reunindo peças de artistas judeus, comunistas, bolcheviques e antimilitaristas alemães com o objetivo de desmoralizá-los, Hitler e Goebbels nomearam uma comissão de marchands de arte para confiscar todos os exemplares de “*arte degenerada*” contidos nos museus e galerias pela Alemanha – e, em seguida, por toda a Europa. Entre os membros dessa comissão figurava Hildebrand Gurlitt.

Hildebrand Gurlitt completara 38 quando Hitler chegou ao poder em 1933. Era um amante de arte. Tinha formação técnica, teórica e histórica nessa área. Havia estudado história da arte na Universidade de Dresden e na Universidade de Berlim e, desde 1924, era doutor (PhD) na matéria pela Universidade de Frankfurt. Mas – talvez,

⁵ Esse assunto é imensamente vasto e complexo. Para uma visão panorâmica, veja-se, especialmente POLACK, Emmanuelle. *Le marche de l'art sous l'occupation*. Paris: Éditions Tallandier, 2019.

inclusive, pela sua formação – apreciava justamente o tipo de arte proscrita pelo *Reich*. A saber: a arte moderna.

Entre as suas afeições residiam, nesse sentido, justamente o expressionismo alemão e o estilo produzido pelos pintores de Montparnasse, em Paris. Por essa inclinação, malgrado respeitado, ele havia perdido dois postos de direção em museus alemães. Mesmo assim, preferiu ficar na Alemanha em lugar de fugir depois da ascensão de Hitler. E, talvez para sobreviver, em 1937-1938, aproximou-se de Goebbels e tornou-se integralmente útil ao regime (KUHNS & HOFMANN, 2016).

Após ser nomeado marchand do *Reich*, ele começou a transitar livremente pelos museus em toda a Alemanha em busca de peças de “*arte degenerada*” para arremate. Constituído pelos poderes projetados no famoso decreto de Hitler do dia 31 de maio de 1938 – que obrigava os museus a vender as suas peças de arte moderna sem apelação e a preço vil –, ele iniciou a sua imensa e faustosa coleção. Pouco a pouco, assim, ele foi tornado um dos maiores marchands de artes de toda a Europa. E, quem sabe, do mundo (BENTURA, 2014).

Com o avanço da tentação nazista, o seu espaço de atuação segura foi sendo proporcionalmente ampliado. Até que a queda, o armistício e a ocupação da França em meados de 1940 modificariam tudo. As suas ambições chegariam a níveis jamais imaginados.

67

6 A ESTRANHA DERROTA

A queda da França frente a *blitzkrieg* alemã em junho de 1940 causou espanto no mundo inteiro e traumas insuperáveis entre os franceses. O general De Gaulle – exilado em Londres – foi dos primeiros a afirmar que aquela tragédia era uma continuação de 1914. O primeiro-ministro Churchill seguiu o general francês indicando se tratar de uma imensa noite escura. Alfred Rosenberg sugeriu que Hitler seria o novo “*Napoléon de l’Europe*” [Napoleão da Europa]. Hannah Arendt – a caminho de seu refúgio dos Estados Unidos – seguia considerando aquilo tudo como as fagulhas da grande explosão de 1914. Alguns mais embrenhados de História da França estabeleceriam paralelos daquele *malaise* terminal francês de 1940 com a derrota francesa na batalha de Pavie, no 24 de fevereiro de 1525, onde o rei François I teria dito que, para a França, “*Toute est perdu fors l’honneur*” [tudo se perdeu exceto a honra]. E o cultuado medievalista Marc Bloch, reagindo a tudo isso, entendeu se tratar de uma “*étrange défaite*” [estranha derrota]. Onde “*Nos chefs n’ont pas su penser cette guerre. En d’autres termes, le triomphe des Allemands fut, essentiellement, une victoire intellectuelle et c’est peut-être ce qu’il y a là de plus grave*” [Os nossos líderes não souberam pensar esta guerra. Em outros termos, o triunfo dos alemães foi, essencialmente, uma vitória intelectual e talvez nisso resida o mais grave].⁶

⁶ É gigantesco o conjunto de referências sobre esse assunto. Para uma abordagem geral, veja-se, essencialmente BEEVOR, Antony. *The second world war*. London: Weidenfeld & Nicolson, Phoenix, 2012. BLOCH, Marc. *Étrange Défaite*. Paris: Gallimard, 1990. BUTLER, J. R. M. *History of the Second World War. Grande Strategy*. London, Her Majesty’s Stationery Office, 1957-1972. 6 vols. DE GAULLE, Charles. *Mémoires de*

Independente dos diagnósticos, o fato foi que, no 14 de junho de 1940, quando a *Wehrmacht* começou a adentrar a capital francesa, mais de $\frac{3}{4}$ da população parisiense já tinha desertado. Menos, portanto, de 25% dos seus residentes permaneciam por lá. E, por tudo isso, adiante, pouco a pouco, a cidade foi ficando alemã, falando alemão e vivendo ao estilo dos alemães. Monumentos emblemáticos – como a Ópera, a torre Eiffel, o hotel dos Inválidos, o Panteão, a basílica de *Sacré-Coeur* – passaram a ter o verniz do *Reich*. Apartamentos particulares e vilas privadas, hotéis e palácios públicos feitos o Bourbon, o Senado, as residências de ministros, imóveis industriais e comerciais, hospitais, cinemas e até prostíbulos [“*maisons closes*”] receberam o viés alemão. Ao todo, foram milhões de ocupantes alemães que invadiram Paris e a França desse junho de 1940 até 1944 (1945-1947). Pelos números de Alya Aglan e Robert Frank, desembarcaram na França e, essencialmente, em Paris perto de 80 mil soldados alemães de junho a dezembro de 1940, mais 130 mil até fins de 1943 e mais um milhão e meio até agosto de 1944. Sem contar os milhares de nazistas civis alocados em todas as partes. Nessa ambiência, a pilhagem, a espoliação e a circulação de bens culturais foram, sinceramente, imensas. Tornando o protagonismo dos predadores oficiais de artes do *Reich* – Hildebrand Gurlitt à frente – simplesmente extraordinário (FRANK & AGLAN, 2015).

Coleções inteiras foram confiscadas. Famílias judias deportadas tiveram todos os seus bens todos saqueados, destruídos ou espoliados. Todas as residências abandonadas foram pilhadas. Preciosidades multisseculares tornadas produtos para arremate a preços ridiculamente vis. Salas de exposição e venda dessas preciosidades – produto de espoliação, para não dizer roubo – foram abertas em toda a capital francesa a mando do *Führer* já nos primeiros dias da ocupação em junho-julho de 1940.

7 DEPOIS DA TORMENTA

O sucesso da operação *Overlord* de liberação da França pôs fim às espoliações. Mas, ao mesmo tempo, deu início ao esforço de recuperação das peças em todas as partes da Europa e do mundo.⁷

O destacamento de “*monuments men*” – ao fundo, uma comissão militar de historiadores da arte norte-americanos – criado pelos aliados com esse fim, mobilizou perquirições incisivas especialmente ao encontro dos marchands nazistas. E, nesse sentido, não se tardou a interceptação de Hildebrand Gurlitt.

guerre – L’Appel, 1940-1942 (1954), *L’Unité, 1942-1944* (1956), *Le Salut, 1944-1946* (1959). Paris : Plon, 1954-1959. FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015. FRANK, Robert. *Juin 1940 – la défaite de la France ou le sens de Vichy*. In.: FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015. LIDDELL HART, B. H. *History of the Second World War*. London: Cassell, 1970. LIDDELL HART, B. H. *The German Generals Talk*. New York: Quill, 1979. LIEB, Peter. *Débarquer en Europe, 1943-1944 : enjeux et réalités*. In. : FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015. TAYLOR, A. J. P. *The Origins of the Second World War*. New York: Macmillan, 1963.

⁷ Vide, especialmente, JUDT, Tony. *Post-war. A history of Europe since 1945*. London: Penguin, 2005.

Desde o desembarque na Normandia que Hildebrand Gurlitt evadiu Paris e a França para ganhar Dresden. E para lá levou parcelas expressivas suas peças adquiridas na França.

Entretanto, o bombardeio Dresden em 1945 o levou a, novamente, migrar. E nessa nova movimentação que ele foi interceptado e interrogado pelos “*monuments men*” para, em seguida, ser transferido para interrogatórios promovidos pelas comissões francesas de recuperação de obras de arte, mais precisamente, pelos especialistas do Museu do Louvre e Jeu de Paume – onde os nazistas amantes de arte, como Göring, reuniam-se para ampliar as suas próprias coleções particulares na Alemanha.⁸

Hildebrand Gurlitt foi longamente interrogado. Restituiu, em consequência, algumas obras. Informou, em juízo, onde outras – que ele havia comprado e vendido – poderiam estar. Denunciou, por covardia, outros marchands. E, ao fim, já em 1947, foi relaxado de todas as investigações e moveu-se para Düsseldorf para reiniciar, normalmente, a sua vida depois da guerra. E assim fez. E com êxito. Tanto que ele não demorou a ser tornado diretor da casa de artes da cidade (BENTURA, 2014).

8 O MAL-ESTAR GURLITT

Hildebrand Gurlitt morreu em 1956 em decorrência de um acidente de trânsito extraordinariamente banal. E, ao morrer, deixou uma fortuna financeira significativa e outra fortuna simbólica de valor incalculável. Tudo em função de sua atuação no círculo nazista nos tempos de Hitler.

De volta no tempo, ele sofreu o processo de desnazificação após 1945. Mas não seria objeto de nenhuma reprimenda. Ele justificou ter sido ele próprio vítima do regime nazista, vez que tinha origem judaica. E, mais que isso, conseguiu convencer a todos que o seu acervo tinha sido adquirido de modo correto, legítimo e legal nos tempos de guerra. Mas nunca se mensurou – com ele em vida – quais eram nem quantas eram as peças de seu acervo.

Tão logo vieram a público as revelações da *Focus* do dia 05 de novembro de 2013, o mundo inteiro quis, então, saber. E, desse modo, as páginas mais controversas da história da arte, do nazismo e da Alemanha durante e depois da guerra foram reabertas.

Ao fundo, o direito alemão – ao que tudo indica – tornou prescritos os crimes de espoliação após 30 anos de sua execução. E, com isso, deixou de considerar que parte expressiva das obras encontradas no apartamento de Cornelius Gurlitt em Munique, em 2012, tinha sido adquirida sob venda forçada nos tempos da guerra. Mas não era – nem é – esse o entendimento dos herdeiros das famílias espoliadas.

⁸ Merece destaque a importantíssima atuação da Sra. Rose Valland (1898-1980), resistente francesa que auxiliou decisivamente na recuperação de obras de arte espoliadas na França sob a ocupação nazista. Sobre o assunto, entre outros, veja o site <https://www.monumentsmenandwomenfnd.org/valland-capt-rose> e também o livro POLACK, Emannelle. *Le marche de l'art sous l'occupation*. Paris : Éditions Tallandier, 2019.

Essa tensão entre direito e memória levou o estado alemão a constituir uma comissão de investigação sob a direção da jurista Ingeborg Berggreen-Merkel.⁹

Cornelius Gurlitt era herdeiro do acervo de seu pai. O seu pai tinha sido funcionário de Hitler e adquirido a maior parte do acervo nessa condição. Os herdeiros dos antigos proprietários denunciam espoliação e requerem reparação. Ninguém sabe o que fazer e, por isso, segue o dilema entre justiça e a memória diante da espoliação de obras de arte dos tempos de Hitler e depois.

REFERÊNCIAS

- BEEVOR, A. *The second world war*. London: Weidenfeld & Nicolson, Phoenix, 2012.
- BENTURA, S. *Les marchands d'Hitler*. Paris: TV5, 2014. (doc. 60min.)
- BIÉTRY-RIVIERRE, E. Trésor nazi: Cornelius Gurlitt est mort. In: *Le figaro*, 06/05/2014.
- BLOCH, M. *Étrange Défaite*. Paris: Gallimard, 1990.
- BUTLER, J. *History of the Second World War*. Grande Strategy. London, Her Majesty's Stationery Office, 1957-1972. 6 vols.
- CATINCHI, P. *Les marchands d'Hitler: le sombre héritage de Cornelius Gurlitt*. *Le monde*, 18/10/2018.
- Collins, J. *The Gurlitt Trove: its past, present and future*. Vermont: University of Vermont, 2016.
- DE GAULLE, C. *Mémoires de guerre – L'Appel, 1940-1942 (1954), L'Unité, 1942-1944 (1956), Le Salut, 1944-1946 (1959)*. Paris: Plon, 1954-1959.
- FRANK, R & AGLAN, A. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris: Gallimard, 2015.
- FRANK, R. *Juin 1940 – la défaite de la France ou le sens de Vichy*. In.: FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris : Gallimard, 2015.
- FURET, F & Nolte, E. *Fascismo e comunismo*. Trad. Francisco Agarez. Lisboa: Gradiva, 1999.
- JEANPIERRE, L. Géographie culturelle de la guerre. In.: FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris: Gallimard, 2015.
- JUDT, T. *Post-war. A history of Europe since 1945*. London: Penguin, 2005.
- KERSHAW, I. *Hitler*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- KUHN, N & HOFMANN, M. *Hitlers Kunsthändler Hildebrand Gurlitt 1895 - 1956. Die Biographie*. München, C. H. Beck, 2016.
- KUNST MUSEUM BERN. Disponível em <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/provenance-research/gurlitt-estate>. Acesso em 14 jul. 2024
- KUNST MUSEUM BERN. Disponível em <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/en/>. Acesso em 14 jul. 2024
- LEMAÎTRE, F. *Disparitions – Cornelius Gurlitt, l'homme du trésor nazi est mort*. *Le monde*, 06/05/2014.
- LIDDELL HART, B. *History of the Second World War*. London: Cassell, 1970.
- _____. *The German Generals Talk*. New York: Quill, 1979.
- LIEB, P. *Débarquer en Europe, 1943-1944 : enjeux et réalités*. In.: FRANK, Robert & AGLAN, Alya. *1937-1947 – La guerre-monde I*. Paris: Gallimard, 2015.
- POLACK, E. *Le marche de l'art sous l'occupation*. Paris : Éditions Tallandier, 2019.
- SUR, S. *L'art au prisme de la mondialisation*. *Questions internationales*, n. 42, mars-avril 2010.
- TAYLOR, A. *The Origins of the Second World War*. New York: Macmillan, 1963.
- TRAVESSO, E. *La violence nazie. Une généalogie européenne*. Paris: La Fabrique, 2002.

⁹ Sobre Ingeborg Berggreen-Merkel e o conjunto da diatribe, vide, especialmente COLLINS, Jacob R. *The Gurlitt Trove: its past, present and future*. Vermont: University of Vermont, 2016.

Aoristo))))))

International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 6 de agosto de 2024