



Isabela Ferrari Interlenghi

**Arte Como Campo de Disputa:  
A Política Cultural Norte-Americana na Segunda Guerra Mundial**

Monografia apresentada à Graduação  
em História da PUC-Rio como requisito  
parcial para obtenção de título de  
Bacharel em História.

Orientador: Prof. Maurício Parada

Rio de Janeiro

Dezembro de 2018

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu orientador, com quem trabalhei por 2 anos e meio, e que sempre me instigou a pensar e tomar as rédeas da minha pesquisa.

Agradeço ao Programa de Educação Tutorial (PET História PUC-Rio) e todos que passaram pelo grupo durante o tempo em que fui bolsista. Esse grupo me deu um rumo na graduação; foi onde comecei minha pesquisa, onde fiz boas leituras e me engajei em projetos diferentes, que contribuíram muito para a minha formação. Agradeço especialmente a todos os integrantes e tutores que me acompanharam nessa jornada, desde o dia em que entrei até a última reunião, pelas críticas construtivas à minha pesquisa, pelos momentos de terapia coletiva, pelas piadas internas, pela amizade.

Agradeço aos funcionários do Departamento de História que, sempre muito carinhosos e de bom humor, ajudaram a resolver os problemas que foram pipocando ao longo dos anos – seja dando um puxão de orelha por ainda não ter cadastrado as atividades complementares, ou fazendo aquele café indispensável de cada dia.

Agradeço aos professores da PUC, de dentro e fora do departamento que, cada um do seu jeito, contribuíram para a minha formação.

Agradeço aos meus professores de História do Ensino Médio, que acenderam em mim a primeira centelha de amor pela história, e aos amigos que me acompanham desde então, especialmente Elê, Henrique, Daiha e Biel.

Agradeço aos amigos que entraram na graduação comigo em 2014, com quem tive a alegria de compartilhar esses últimos 5 anos. Foram muitas matérias cursadas juntos, trabalhos em grupo, boas risadas, viagens e festas que tornaram essa jornada mais divertida. Quero agradecer em especial à Carol, pelas longas conversas sobre as dúvidas em relação à carreira; à Malice não só por todos os abraços apertados, mas por ter sido uma inspiração na minha vida, sempre com um sorriso no rosto independente do perrengue que o universo jogava na sua direção; à Bey pelos inúmeros papos descontraídos sobre todos os assuntos do mundo; à Alice que me ajudou a segurar umas barras que sozinha eu não teria conseguido, seja me animando ou chorando comigo; e ao Luan, que sempre me fez rir – mesmo que fosse de mim mesma.

Agradeço aos meus amigos da EBA, especialmente a Anna, que ouviram por 3 anos os longos desabaços de quem fazia duas faculdades.

Por fim, agradeço à minha família, que apoiou as minhas escolhas nesses anos todos. Agradeço em especial à minha avó Iza, pelas muitas orações que eu sei que ela fez toda vez que eu tinha uma prova, um trabalho ou uma entrevista; à minha irmã Livia que, mesmo entre nossos desencontros de pessoas que fazem dois cursos, sempre achou um tempinho pra compartilhar experiências, desabaços e ranços; ao meu irmão Stefano, por ter dividido comigo as frustrações acadêmicas, mesmo que de natureza quase opostas, gerando sempre bons conselhos; ao meu tio Milano, por todos os livros que me deu, pelas longas conversas instigantes e por ter continuado a despertar minha curiosidade e minha paixão pela história; e à minha mãe Palmira, que me incentivou a fazer duas faculdades, acreditou em mim mesmo quando não achei que fosse conseguir, sempre apoiou minhas decisões e ofereceu tantas vezes o colo de mãe, essencial nessa estressante etapa final.

## **Resumo**

O principal objetivo da presente pesquisa é entender como o discurso norte-americano de precaução com o próprio patrimônio cultural se transformou numa atitude de intervenção na Europa durante a Segunda Guerra Mundial, sob o argumento de recuperação e preservação dos recursos culturais europeus. Para tal, buscamos analisar como se deu a criação da *Roberts Commission* e quais foram suas principais atividades nos Estados Unidos e na Europa. Assim tentamos confirmar a hipótese de que as estratégias norte-americanas de precaução com seu próprio patrimônio cultural e sua intervenção na Europa também implicavam ideologias específicas, ou seja, a política cultural norte-americana fazia parte do seu discurso de guerra. Por fim, a partir da observação de que a arte e o patrimônio cultural foram instrumentos ativos de poder durante a Segunda Guerra, tentaremos mostrar que se criou um vocabulário político específico em torno do tema da proteção de objetos culturais durante a guerra.

## **Palavras-chave**

Segunda Guerra Mundial; política cultural; preservação do patrimônio; Estados Unidos; Comissão Roberts.

## **Abstract**

The main objective of this research is to understand how the north-american precautionary discourse with its own cultural heritage turned into an interventionist attitude in Europe during World War II, under the argument of recovery and preservation of the european cultural resources. To this end, we sought to analyze how the creation of the Roberts Commission took place and what its main activities were, both in the United States and in Europe. Thus we try to confirm the hypothesis that US precautionary strategies with its own cultural heritage and its intervention in Europe also implied specific ideologies, that is, north-american cultural policy was part of its war discourse. Finally, due to the observation that art and cultural heritage were active instruments of power during World War II, we will try to show that a specific political vocabulary was created around the theme of protection of cultural objects during the war.

## **Keywords**

World War II; cultural policy; preservation of cultural heritage; United States; Roberts Commission.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	8
<b>Capítulo 1 – A Política Cultural do Nacional-Socialismo</b> .....	13
1.1. A aspiração higienista da política cultural nazista.....	13
1.2. O prenúncio da guerra e seus efeitos.....	22
1.3. As dicotomias nazistas frente à cultura.....	24
<b>Capítulo 2 – O Berço da Política Cultural Norte-Americana</b> .....	31
2.1. América em crise: um panorama do contexto dos EUA antes da guerra.....	31
2.2. Os Estados Unidos caminham para a guerra.....	35
2.3. Esboço de uma política cultural de guerra: análise de fonte.....	39
<b>Capítulo 3 – A Política Cultural Norte-Americana chega na Europa</b> ...47	
3.1. Grupos civis começam a se organizar.....	47
3.2. A estrutura da comissão Roberts.....	52
3.3. Ocupação da Itália: um ensaio.....	56
3.4. O teatro de operações no norte da Europa.....	69
3.5. Os aliados chegam na Alemanha.....	75
3.6. Armistício: restituição e punição.....	79
<b>Conclusão</b> .....	83
<b>Bibliografia</b> .....	86
<b>Fontes</b> .....	88

## Lista de Ilustrações

Figura 1: <i>Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas.</i> Washington, D.C., 1946, p. 169. ....	55
Figura 2: <i>Ibid.</i> , p. 180. ....	63
Figura 3: <i>Ibid.</i> , p. 182. ....	65
Figura 4: <i>Ibid.</i> , p. 183. ....	65
Figura 5: <i>Ibid.</i> , p. 188. ....	67
Figura 6: <i>Ibid.</i> , p. 186. ....	68
Figura 7: <i>Ibid.</i> , p. 187. ....	68
Figura 8: <i>Ibid.</i> , p. 191. ....	69
Figura 9: <i>Ibid.</i> , p. 201. ....	71
Figura 10: <i>Ibid.</i> , p. 199. ....	72
Figura 11: <i>Ibid.</i> , p. 205. ....	72
Figura 12: <i>Ibid.</i> , p. 211. ....	77
Figura 13: <i>Ibid.</i> , p. 212. ....	77
Figura 14: <i>Ibid.</i> , p. 224. ....	78
Figura 15: <i>Ibid.</i> , p. 225. ....	79
Figura 16: <i>Ibid.</i> , p. 220. ....	82

## Introdução

Dentre as diversas facetas assumidas pelas disputas políticas na primeira metade do século XX no ocidente, minha pesquisa aborda as possibilidades de disputa no campo da arte, em especial as questões em torno da transformação dos objetos artísticos em patrimônios a serem preservados. Entendo que esse momento foi particularmente rico na formulação de discursos de preservação cultural, uma vez que os embates ideológicos, políticos e militares se cruzaram com as políticas culturais dos governos das principais potências internacionais. Considerando que muito já foi escrito sobre as relações entre política e cultura no nazi-fascismo procurei, por paixão e curiosidade, mas também por desejo de ampliar minha formação, estudar elementos de uma política cultural gestada nos países do campo democrático, no caso os Estados Unidos. Proponho, nesse trabalho, que o governo americano lidou como uma noção universal e essencializada de “cultura ocidental”, e tratou a gestão do patrimônio público como um campo habitado por um vocabulário militarizado e belicoso.

Os Estados Unidos se inspiraram nas experiências dos países europeus para decidir sua própria estratégia de proteção das coleções nacionais. Em fevereiro de 1942, dois meses depois do ataque a *Pearl Harbor*, o governo norte-americano publicou um manual preliminar sobre a conservação dos recursos culturais em tempo de guerra, cujo objetivo era recomendar ações protetoras às instituições culturais do país. Essa preocupação com a preservação da cultura incentivou a criação de uma comissão conhecida como *Roberts Commission* (Comissão Roberts). Estabelecida pelo presidente Roosevelt em junho de 1943, essa comissão tinha como objetivo promover a preservação dos recursos culturais na Europa em áreas ocupadas pelos aliados. Isso culminou no envio de homens e mulheres conhecidos como “oficiais de monumentos”<sup>1</sup> – cujas ocupações eram variadas – para atuar no front da guerra com o objetivo de recuperar as obras saqueadas e/ou destruídas pelos nazistas.

Desde já é importante ressaltar que encontros e desencontros metodológicos são inevitáveis na escrita da história, visto que os campos da política, da cultura, da

---

<sup>1</sup> Os oficiais de monumentos pertenciam ao setor da Comissão Roberts conhecido como *Monuments, Fine Arts and Archives* (MFA&A – Monumentos, Belas Artes e Arquivos). Entre eles havia arquitetos, restauradores, historiadores da arte, curadores e diretores de museu.



economia e do social se afetam mutuamente. Nesse sentido, minha pesquisa estabelece uma interseção entre História Política e História Cultural, relacionando-as às áreas do patrimônio e da memória. Meu trabalho se insere no campo da História Política na medida em que lido com uma documentação de iniciativas políticas estatais, ou seja, relatórios oficiais do governo norte-americano. Em sua origem, a História Política tinha como foco estudos sobre batalhas, grandes nomes da política como reis e generais, instituições, o Estado e atos governamentais. No entanto, uma tendência mais atual chamada de Nova História Política busca entender, de diversas formas, como as relações de poder na sociedade se expressaram em diferentes épocas. Essa nova linha identifica que a História Política tem fronteiras fluidas com outros campos da realidade, como o social e o cultural.<sup>2</sup> Logo, o tema político pode abraçar diversas situações, como por exemplo, as razões que levam um governo a criar museus ou suas preocupações com a proteção da cultura nacional. É justamente nessa chave de interpretação que se insere meu trabalho, visto que estudo a cultura pelo prisma das políticas de proteção ao patrimônio. Portanto, há uma influência da História Cultural visto que o objeto dessas iniciativas eram obras de arte e o patrimônio, ou seja, produção cultural. Além disso, toda estrutura política cria representações sobre si mesma e tem a intenção de difundi-las no campo simbólico como tentativa de se legitimar no imaginário social. Isso não só se aplica à política cultural norte-americana de intervenção na Europa, como também à sua postura frente ao seu próprio patrimônio cultural. Logo, se considerarmos que a História Cultural tem a pretensão de decifrar significados e analisar ações simbólicas, meu trabalho também se insere nesse campo – que, com o advento da Nova História Cultural, se encontra cada vez mais alargado.<sup>3</sup>

A Segunda Guerra Mundial consiste num campo de estudo vastíssimo sobre o qual diversas lentes foram colocadas ao longo dos anos. No entanto, a tendência na historiografia costuma ser a análise dos aspectos militares da guerra, da trajetória de seus principais personagens, do holocausto ou a ascensão do fascismo<sup>4</sup>. Outros

---

<sup>2</sup> CLEMENTE, Rafael Willian. História Política e a “Nova História”: um breve acerto de contas. Cadernos UniFOA. Volta Redonda, Ano VI, n. 16, agosto 2011. Disponível em: <http://web.unifoa.edu.br/cadernos/edicao/16/45.pdf>. Acesso em: novembro de 2018.

<sup>3</sup> HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>4</sup> Na historiografia brasileira há também um grande foco nos estudos sobre a atuação da FEB.

assuntos importantes como o papel da mulher, a vida do soldado, o cinema ou a disputa no campo da arte existem em menor escala. Nesse sentido, minha pesquisa contribui para esse outro lado da historiografia sobre a Segunda Guerra, dando enfoque às disputas entre políticas culturais. Ademais, meu trabalho se insere num campo de estudo não só sobre a guerra, como também sobre patrimônio, ressaltando o papel da preservação da cultura e da memória histórica em tempos de guerra. Além disso, ao lançar um olhar sobre a criação da comissão que levou à atuação norte-americana no front, resalto como a preocupação com a preservação de objetos culturais durante um contexto de guerra foi importante, posteriormente, para impulsionar a criação de políticas de proteção do patrimônio e consolidar um *know-how* nesse campo.

As motivações para a escolha de um tema são sempre instigadas por inquietações do tempo presente e, nesse sentido, meu interesse pelo objeto de estudo apresentado não é fortuito. Ainda hoje é possível observar como as guerras afetam o patrimônio cultural, como por exemplo, é o caso da Síria. Além da inegável perda de vidas que nunca será reparada, ocorre uma grande destruição do patrimônio histórico sírio – rico em monumentos, centros de importância histórica e sítios arqueológicos. Evidentemente as motivações religiosas e políticas por trás dessa destruição são extremamente complexas e merecem estudos cuidadosos. Entretanto, elenco esse exemplo para ilustrar como o patrimônio cultural e a arte são importantes campos de disputa política e ideológica que merecem a atenção da historiografia. Por outro lado, no Brasil estamos observando um momento de desvalorização da cultura, um campo cada vez mais negligenciado pelo poder público. Nesse sentido, imbuída de preocupações com as questões atuais, considero importante que se façam estudos sobre diferentes momentos na história em que a cultura ganhou protagonismo, para que possamos esclarecer o que se entendia por patrimônio cultural em contextos diferentes, ou que tipo de investimento na preservação da cultura afloraram em momentos de extremismo político e militar. Para tal, me proponho a lançar um olhar sobre a Segunda Guerra Mundial, momento em que essas questões apareceram de maneira muito explícita.

Como já foi dito, um estudo do discurso norte-americano de recuperação dos objetos artísticos europeus não pode estar descolado de uma análise dos ritos de violência contra esse patrimônio levados a cabo pelos nazistas. Em detrimento

disso, o primeiro capítulo deste trabalho consiste numa análise da política cultural nazista e do contexto das artes durante a Segunda Guerra Mundial. Depois de analisar esse repertório de ações nazistas que tinham por objetivo purificar a Alemanha, me propus a explicar brevemente como a guerra impactou o mundo das artes europeu e estimulou, por parte dos Aliados, as movimentações necessárias para o esconderijo e a proteção das obras mais importantes de grandes museus. Em seguida, no segundo capítulo voltei minha atenção para os Estados Unidos, começando com a análise de um manual preliminar publicado em fevereiro de 1942 intitulado “*The Protection of Cultural Resources Against the Hazards of War*”<sup>5</sup>. A intenção do estudo dessa fonte foi mostrar que antes mesmo de entrar na guerra, o país já mostrava uma movimentação na direção de considerar medidas de proteção e evacuação de livros, pinturas e artefatos valiosos contra os perigos da guerra. É importante ressaltar que o manual foi publicado dois meses depois do ataque a *Pearl Harbor*, ou seja, esse documento é produto de um país que acabara de entrar oficialmente na guerra, mas que já vinha mostrando preocupações com a possibilidade de ataques ao seu território.

A última etapa dessa pesquisa presente no capítulo 3 consiste em entender como se deu a criação da Comissão Roberts e quais foram suas principais atividades. Essa tarefa tomou forma por meio da análise dos relatórios da comissão compilados e publicados pelo governo americano em 1946 com o nome “*Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*”<sup>6</sup>. Com isso, será possível mostrar como a arte e o patrimônio foram instrumentos ativos de poder durante a Segunda Guerra. Essa fonte, além de conter informações sobre a criação da comissão e suas finalidades, descreve as principais atividades exercidas em território americano, suas ligações no exterior e os relatórios de algumas operações de campo executadas na Europa pelos oficiais de monumentos. Tendo sido publicado após o fim da guerra, esse documento deve ser analisado levando em consideração a construção do discurso americano no pós-guerra que, em relação ao patrimônio cultural, tinha a pretensão

---

<sup>5</sup> A Proteção dos Recursos Culturais Contra os Perigos da Guerra. Washington, D.C., 1942.

<sup>6</sup> Relatório da Comissão Americana para a Proteção e Salvamento de Monumentos Artísticos e Históricos em Zonas de Guerra. Washington, D.C., 1946.

de consolidar os Estados Unidos como protetores e salvadores dos bens artísticos europeus.

# Capítulo 1 - A Política Cultural do Nacional-Socialismo

## 1.1. A aspiração higienista da política cultural nazista

O partido nazista já havia tomado o poder na Alemanha a pouco mais de um ano quando foi publicado na *New York Times Magazine* um artigo intitulado “*On the Cultural Front the Nazis Drive*”<sup>7</sup> sobre as mudanças que estavam ocorrendo na vida cultural alemã. Não era de se surpreender que o regime nazista encabeçado por Adolf Hitler tinha uma pauta “revolucionária” não só para a política e a economia, mas também para a esfera cultural. Nesse sentido o artigo escrito por Elizabeth Wiskemann<sup>8</sup> durante seu tempo em Berlim chamava atenção para o fato de que a ideologia do arianismo começava a penetrar o cenário cultural alemão.

Os conflitos e as incertezas da República de Weimar (1919-1933) afetaram todos os aspectos da sociedade alemã, inclusive os setores culturais, o que acabou abrindo espaço para um período de liberdade cosmopolita que gerou um grande desenvolvimento cultural e intelectual, marcado por um intenso experimentalismo artístico. “Reações antirromânticas inspiraram uma onda de experimentações selvagens e iconoclastas nos campos da arte, da música e da literatura, fazendo dessa época uma das mais excitantes e estimulantes da história da cultura alemã”<sup>9</sup>. Essa experiência era inclusive incentivada pelo governo: a *Bauhaus*, por exemplo, foi fundada em 1919 com o apoio do Estado pelo alemão Walter Gropius, e foi uma escola de arquitetura pioneira no uso de modernos materiais de construção, e considerada o epicentro da arquitetura moderna<sup>10</sup>.

No entanto, com a ascensão de Hitler em 1933 a Alemanha passou a vivenciar uma “nazificação” que tocou diversos setores da sociedade. Em 1934 Wiskemann já reportava as intenções destruidoras do regime em relação à cultura: Paul Klee e Thomas Mann encontravam-se em exílio, a *Bauhaus* já havia sido fechada, assim como galerias de artes de origem judaica. Essa ambição nazista no aspecto cultural também influenciou o campo da música, uma antiga fonte de orgulho patriótico

---

<sup>7</sup> NEW YORK TIMES COMPANY. *Nazis and Fascists in Europe, 1918-1945*. Chicago: Quadrangle Books, 1969, p. 160-166.

<sup>8</sup> O artigo foi publicado em 27 de maio de 1934.

<sup>9</sup> POTTER, Pamela Maxime. *A mais alemã das artes: musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. XIX.

<sup>10</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p. 560.

alemão. O próprio ministro da propaganda, Joseph Goebbels, chegou a afirmar que a música era a arte mais gloriosa do patrimônio cultural alemão.<sup>11</sup> A música ocupava um lugar de honra na história da cultura alemã e havia sido exportada para o mundo a ideia da nação alemã como a “pátria da música”<sup>12</sup> – e, como resultado, o partido nazista se aproveitou dessa reputação internacional e percebeu a centralidade histórica da música para o revigoramento do orgulho alemão, buscando capitalizar o papel da música para vários fins.<sup>13</sup>

À vista disso, o universo cultural da Alemanha estava se fechando para qualquer vanguarda ou influência estrangeira que pudesse destruir a “verdadeira” arte alemã<sup>14</sup> – para tal, as autoridades pareciam querer divertir a população apenas com trivialidades que ocupassem suas cabeças. No entanto, o artigo de Wiskemann publicado em maio de 1934 mostrava que essa sensação de vazio cultural era falsa e que os ataques ao modernismo não eram um mero capricho nazista. O desejo do nacional-socialismo de estabelecer uma cultura nacional homogênea - baseada em ideais raciais, estéticos, de sangue puro que propagavam a ideia de defesa da cultura germânica - fazia parte do seu programa político, mas também se misturava aos campos da arte, da literatura, da biologia e da religião. “A primeira tarefa cultural do governo nazista era eliminar discrepâncias regionais”<sup>15</sup> e, para tal, deveria haver apenas uma cultura alemã universal determinada pela ideologia. Nesse sentido, influências externas e consideradas “degeneradas” deveriam ser erradicadas em prol da glorificação do sangue e do solo germânico.

Esse cenário do início da década de 1930 mostrava sinais preocupantes de conservadorismo e apesar de Wiskemann ter identificado algumas tendências de resistência no mundo cultural alemão, ela terminou o artigo apontando para o começo do que se tornaria em alguns anos a bem-sucedida política cultural nazista:

“On the whole, however, the Nazi revolution has certainly succeeded in injecting **political bias** and  **censorship** into every important aspect of the country’s artistic and cultural life. It has curtailed or destroyed much, if not quite all, of the fruitful creative activity of republican days, and the narrow racial-

---

<sup>11</sup> Discurso de Goebbels por ocasião da abertura do maior encontro musical do Terceiro Reich em 1938. In: POTTER. *Op. cit.*, p. XVII.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. XXI.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. XIX.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

nationalistic culture which the leaders of the new régime aspire to establish has not yet found anything to put in its place.”<sup>16</sup>

O ideal estético nazista de embelezamento do mundo, que nesse período ainda era embrionário, foi ganhando linhas mais concretas e, eventualmente, teve efeitos devastadores e a ofensiva se deu majoritariamente contra a arte moderna, na qual Hitler identificava caos, perversão artística, depravação espiritual e intelectual.

A rejeição ao modernismo não era incomum, nem tampouco era novidade haver disputas entre artistas conservadores e modernos – já existiam no final do século XIX. O caráter político desse embate também já ocorrera – no parlamento prussiano, por exemplo, a “degeneração” da arte fora discutida<sup>17</sup>. Além disso, “os propagandistas nazistas alimentavam os estereótipos negativos já existentes sobre a América, os comunistas e os judeus ao invés de criar novos”<sup>18</sup>, e esses estereótipos foram ganhando cada vez mais força e se tornando mais extremados com a ascensão do nazismo, misturando a aversão ao modernismo e às influências exteriores com ideias antissemitas e o compromisso com o arianismo.

“Em 1928, Paul Schultze-Naumberg, um conhecido arquiteto, publicou *Arte e raça*, livro em que fotografias de pessoas doentes e deformadas, obtidas de textos médicos eram colocadas lado a lado com pinturas e esculturas modernas. O ápice dessa escola de pensamento foi *O mito do século XX* (1930), de Alfred Rosenberg, um tomo ilegível que caracterizava o Expressionismo alemão como “sifilítico, infantil e mestiço”. Rosenberg afirmava que a raça nórdica ariana produzira não apenas as catedrais alemãs, mas também a escultura grega e as obras-primas da Renascença italiana.”<sup>19</sup>

A ambição nazista de embelezamento do mundo claramente pretendia englobar todas as áreas da sociedade e, portanto, tinha um caráter higienista. Nesse sentido, a política cultural alemã passou a justapor arte, raça, eugenia e antissemitismo, o que concedeu um caráter higienista à ofensiva contra o modernismo.

---

<sup>16</sup> NEW YORK TIMES COMPANY. *Op. cit.*, p. 166. Grifos meus. “No geral, entretanto, a revolução nazista certamente conseguiu injetar **preconceito político e censura** em todos os aspectos importantes da vida artística e cultural do país. Conseguiu reduzir ou destruir, se não quase toda, grande parte da frutífera atividade criativa dos dias republicanos, e a estreita cultura nacionalista-racial que os líderes do novo regime aspiram estabelecer ainda não encontrou nada para colocar em seu lugar” [tradução livre].

<sup>17</sup> NICHOLAS, Lynn H. *Europa Saqueada: O destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 17.

<sup>18</sup> POTTER. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>19</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 18.

A cultura era de fundamental importância para os nazistas e a “degeneração cultural” era considerada uma ameaça que tinha que ser banida da nova Alemanha, visto que entendiam as artes como espelhos da saúde racial. Para tal, foi fundada a Câmara de Cultura do Reich (*Reichskulturkammer*) que, comandada por Joseph Goebbels, possuía sete subcâmaras: música, teatro, artes visuais, literatura, cinema, rádio e imprensa. A *Reichskulturkammer* forneceu os meios para que a condução das atividades culturais estivesse sob a supervisão de um organismo do Reich exclusivamente voltado ao amplo espectro das questões culturais.<sup>20</sup> Sob os olhos dessa câmara, deu-se a busca do sangue puro alemão, cujos inimigos eram principalmente judeus<sup>21</sup> e miscigenados.

O partido nazista buscava criar o “novo homem” alemão e, no âmbito da arte, isso significava retomar a Antiguidade e o Renascimento e defender a cultura germânica. O artista deveria, portanto, ser nascido do povo e encabeçar a união da vida e da arte, anunciando à população a “nova civilização”. Por outro lado, no campo da música a defesa da cultura germânica se deu por meio da rejeição ao jazz americano e à atonalidade e, evidentemente, na exclusão de qualquer maestro, compositor ou crítico de música judeu. Paralelo a isso, viria o esforço de destruir a arte decadente e a “cultura bolchevista” – que acreditavam ser instigada pelos judeus.

Com Adolf Hitler se tornando chanceler em janeiro de 1933 não havia mais dúvidas da importância da cultura para o projeto nazista: foi aprovada uma lei que legitimava a remoção de qualquer funcionário governamental que não agradasse os nacional-socialistas, o que colocava em risco diretores e funcionários de museus, artistas que lecionavam em escolas e academias de arte e professores universitários.<sup>22</sup> A própria SS possuía uma divisão artística, a *Deutsches Ahnenerbe* (Herança Ancestral Alemã), uma organização que “[...] deveria ser uma sociedade “científica” dedicada ao estudo da história da raça germânica [...]”<sup>23</sup>. A *Ahnenerbe* patrocinava pesquisas arqueológicas em todo o mundo na tentativa de encontrar

---

<sup>20</sup> POTTER. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>21</sup> O partido nazista “alimentou tremendamente o estereótipo do judeu como o grande inimigo. Pouco a pouco, os judeus foram responsabilizados por todos os problemas contemporâneos.” In: *Ibid.*, p. XIX.

<sup>22</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>23</sup> POTTER. *Op. cit.*, p. 219.



confirmação das “gloriosas” culturas germânicas<sup>24</sup>, e tinha também uma agenda musical, que definia a música germânica através de parâmetros históricos amplos, o que incluía aspectos da cultura musical nórdica, do passado ao presente.<sup>25</sup>

Com a ascensão de Hitler o governo nazista também passou a reconhecer a importância da regulamentação da atividade musical, como por exemplo, por meio da cobrança de anuidades de membros amadores - visto que havia uma grande prática musical amadora no país, que foi encarada pelos nazistas como uma oportunidade de lucrar.<sup>26</sup> Outro exemplo foi a integração de atividades musicais às organizações partidárias e militares nazistas, incluindo associações amadoras de música à sua administração e assegurando estabilidade econômica e profissional à classe de músicos. Na medida em que essa regulamentação ia ganhando forma, os ideais racialistas de superioridade alemã se manifestavam no campo musical:

“Os ideólogos nazistas, ao promover seus conceitos pseudocientíficos de superioridade racial, viram a importância de tomar a música como prova incontestável dessa superioridade e exploraram, assim, a utilidade dos estudos musicais. E para além de dar suporte às atividades musicais, os musicólogos podiam promover, por meio da música, a ideia da superioridade alemã, com o que ajudavam a racionalizar a supressão e a erradicação de elementos “inferiores”.<sup>27</sup>”

A música era idealizada por diferentes instituições governamentais e organizações partidárias do Terceiro Reich como um veículo para o fortalecimento da raça e da nação, imbuída de valores cerimoniais, educativos e disciplinares. No entanto, nem as autoridades musicais, nem Goebbels ou Hitler conseguiam especificar que tipo de música deveria ser recusada.

Em contraponto, no âmbito das artes plásticas os critérios artísticos nazistas foram ficando cada vez mais claros. Com o passar dos anos, a estética considerada válida foi se tornando aquilo que Hitler apreciava e o que fosse útil para o governo em termos de propaganda. A galeria particular de Hitler – que ele já começara a montar no início nos anos 1930 – demonstrava sua visão de mundo e seus ideais. Ele apreciava a arte alemã do século XIX, principalmente os gêneros de famílias idealizadas de camponeses alemães, nus artísticos, cenas heroicas de guerra e

---

<sup>24</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>25</sup> POTTER. *Op. cit.*, p. 222.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. XXI.

paisagens. Em 1938, com os direitos autorais do *Mein Kampf*<sup>28</sup> e com a sobretaxa cobrada nos selos postais que continham sua imagem, Hitler havia conseguido criar uma numerosa coleção de arte<sup>29</sup>; Goering com suas enormes verbas governamentais também o fizera.

Em alguns discursos Hitler afirmava que sua ideia era que a arte moderna fosse apagada, como se não tivesse nem existido<sup>30</sup> e, para tal, nas províncias alemãs diretores de museus que promoviam a arte moderna eram atacados. Artistas modernistas e/ou judeus foram sendo retirados de cargos de professores e membros de instituições públicas – discriminação que levou diversos artistas a deixarem a Alemanha.

“Não bastava destruir e ridicularizar as obras desses artistas, nem proibir a sua venda ou exibição. Eles eram absolutamente impedidos de trabalhar. Aos pintores “degenerados” era proibido até mesmo comprar material de pintura. Para que isso se fizesse cumprir, agentes da Gestapo costumavam efetuar visitas inesperadas a suas casas e ateliês.”<sup>31</sup>

Essa discriminação ocorreu não só nas universidades e nos museus: houve uma exclusão burocrática de “degenerados” da Câmara de Música do Reich, que passou a requerer atestado de linhagem ariana.<sup>32</sup> E por mais que o expurgo nazista de artistas vitimasse ciganos, não europeus e “transviados” no sentido político social e sexual, essas iniciativas afetaram majoritariamente funcionários judeus, visto que permaneceram como o alvo central.<sup>33</sup>

Depois do expurgo de artistas e pessoas ligadas à arte, a estratégia nazista se concentrou em realizar exposições do tipo de arte que consideravam decadente, de maneira a convencer a opinião pública que representavam tudo que havia de errado na Alemanha – as exposições de “Arte Degenerada”. Para tal efeito, os quadros eram pendurados de qualquer jeito ao lado de comentários e slogans políticos e morais de caráter grosseiro: a ideia era de fato humilhar os artistas modernos.<sup>34</sup> As obras eram denominadas como métodos bárbaros de representação, instrumentos

---

<sup>28</sup> Em português: *Minha Luta*. Livro de dois volumes escrito por Adolf Hitler que demonstra as suas ideias racialistas e antissemitas.

<sup>29</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>32</sup> POTTER. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>34</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 25.

de propaganda marxista, lixo judaico, loucura total, anarquista-bolchevista. Obras que retratavam pessoas negras eram consideradas “promotoras da erradicação da consciência racial”.<sup>35</sup>

Em 1938 ocorreu um evento do mesmo cunho: uma exposição de Música Degenerada (*Entartete Musik*), que foi parte de um festival de música do país (*Reichsmusiktage*) em Düsseldorf. “O propósito declarado do evento era promover a comunicação entre os criadores de música e o público”<sup>36</sup> e criou-se a expectativa de que esse evento pudesse definir o que era a “boa” e a “má” música, o que efetivamente não ocorreu visto que o caráter da música era muito mais indefinido do que as artes visuais. Isso contribuiu para que o regime nazista focasse sua política em outras artes e mídias. Apesar disso, o silenciamento fez-se presente em alguma medida:

“O governo nazista falhou ao tentar estabelecer um critério estético consistente para a boa ou a má música e, a despeito de todos os alaridos ruidosos contra o judaísmo, o bolchevismo e o americanismo em música, o sistema não conseguiu implementar medidas efetivas nem mesmo para eliminar a mais imediatamente perceptível descendência do jazz ou da atonalidade. No entanto, teve sucesso em extirpar e silenciar muitos músicos “degenerados”, especialmente judeus, alvejando figuras proeminentes e liquidando sistematicamente, por meio da emigração, deportação ou assassinato, os atores “indesejáveis” na Alemanha.”<sup>37</sup>

Através do catálogo da exposição de música “degenerada”, identificava-se o jazz americano (considerado subsidiado pelos judeus), o bolchevismo e o internacionalismo como inimigos simbólicos da cultura alemã. Compositores, maestros e críticos de música judeus eram ridicularizados em ilustrações, e Schoenberg<sup>38</sup> era referido como “o inventor da atonalidade, que tentou minar a essência da expressão musical alemã [...]”.<sup>39</sup>

Diferentemente do caso das artes plásticas, a censura musical era muito difícil, se não impossível, por causa da variedade e abundância de estabelecimentos

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>36</sup> POTTER. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>38</sup> Arnold Schoenberg (1874-1951) foi um compositor austríaco de música erudita, cujas composições foram marcadas pela atonalidade e pelo dodecafonismo, autor da “primeira peça da música ocidental deliberadamente composta sem um tom principal” In: EVERDELL, William R. *Os Primeiros Modernos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 311-330.

<sup>39</sup> POTTER, *Op. cit.*, p. 30.

musicais fora do controle do governo ou da polícia. A rádio foi submetida à supervisão do governo, mas o rápido desenvolvimento das tecnologias de gravação e transmissão, incluindo o acesso às rádios estrangeiras, tornava o consumo de música uma questão privada, fora do alcance da censura.<sup>40</sup> “A indústria fonográfica conseguia burlar o controle do governo ainda mais eficazmente do que as rádios, viabilizando um consumo sub-reptício da música proibida na privacidade das casas”.<sup>41</sup> Nos clubes noturnos, por exemplo, a censura também era difícil. Além de existirem inúmeros estabelecimentos, alguns clubes de jazz contratavam porteiros para detectar oficiais da Câmara de Música ou instalavam mecanismos de segurança.

Além de aparecer na legislação ou nas exposições de arte e música “degeneradas”, o ataque às vanguardas artísticas também se manifestou na propaganda, em discursos e na burocracia das instituições do regime, principalmente no tocante às artes plásticas. Em 1936 o Ministro da Propaganda Joseph Goebbels proibiu toda e qualquer crítica de arte que não fosse dedicada às convicções nacional-socialistas e, meses depois, discursando num desfile do Dia da Arte Alemã, Hitler declarou aos artistas ser proibido usar coisas que não fossem as formas encontradas na natureza.<sup>42</sup> Disse que seria empreendida uma guerra de purificação, de extermínio à arte que não seguisse os preceitos do nacional-socialismo.

Ademais, foi criado um “comitê de purificação” para confiscar obras modernistas, o que obrigou curadores de diversas instituições culturais a criarem subterfúgios para preservar suas coleções, como por exemplo, argumentar com o comitê que as obras estavam sendo restauradas, ou haviam sido emprestadas. Apesar disso, “os comitês de confisco removeram quase 16 mil obras de arte das coleções públicas da Alemanha”<sup>43</sup>. Apenas uma pequena quantidade das coleções foi salva com esses empreendimentos, como por exemplo, algumas telas de Degas,

---

<sup>40</sup> “Steinweis descreveu a censura às artes no Terceiro Reich como improvisada e “amorfa”, e observou que a censura musical era especialmente difícil de ser imposta devido à natureza descentralizada das práticas musicais” In: POTTER. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>42</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 33.

e algumas obras de Munch e Picasso. Em 1938 o presidente do comitê considerou os museus como “totalmente purificados”.

Por mais que aos olhos do nacional-socialismo as obras modernas devessem ser banidas da Alemanha, o partido reconhecia a potencial utilidade delas. Durante o ano de 1939 eram comuns leilões com grandes vendas de peças modernistas. O leilão de Lucerna em 30 de junho, por exemplo, vendeu diversos lotes contemporâneos que vinham dos principais museus da Alemanha e continham obras importantes de artistas como Picasso, Van Gogh e Matisse. Relatos de pessoas presentes nesse leilão confirmam que grande parte das compras vinham carregadas de uma intenção de preservar a arte. Somado a isso era quase certo no imaginário dos *marchands* e diretores de museus presentes que aquela renda seria usada para financiar o partido nazista. Sentiam-se divididos entre resistir às compras para não dar dinheiro ao partido e adquirir aquelas obras para si. O próprio leiloeiro demonstrava desprezo pelas peças “degeneradas”, deixando claro a intenção de retirar da Alemanha as peças contemporâneas – cubistas, futuristas, dadaístas, etc. Como previsto, o dinheiro arrecadado não retornou aos museus – foi depositado em contas controladas por alemães em Londres.<sup>44</sup>

Mesmo tendo sido banidas da Alemanha por serem consideradas como “degeneradas”, as autoridades nazistas reconheciam e se aproveitavam da utilidade dessas obras para arrecadar fundos em moeda estrangeira para o Reich. Hermann Goering era um líder do partido que reconhecia o potencial valor monetário desses confiscos. Vendeu para o exterior obras de Cézanne, Munch, Marc e Van Gogh para adquirir obras de seu interesse para a coleção que já vinha formando a um tempo – assim como o próprio Hitler. Outros líderes nazistas, cobiçando moeda estrangeira, também se aproveitaram desse empreendimento. Para além dos confiscos e leilões, o ato final de “purificação” da arte alemã se deu de maneira dramática.

“[...] no dia 20 de março de 1939, 1004 pinturas e esculturas, e 3825 desenhos, aquarelas e ilustrações foram queimados como um exercício prático no pátio do quartel do Corpo de Bombeiros de Berlim [...] O processo todo de “purificar” o mundo artístico alemão e a sua “solução final” em chamas foi um prenúncio sinistro dos terríveis acontecimentos dos seis anos seguintes.”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 36.

A destruição do patrimônio artístico se tornara uma realidade e, em vista da ameaça da guerra, instituições culturais de diversos países da Europa começaram a agir em prol da proteção dos seus recursos.

## 1.2. O prenúncio da guerra e seus efeitos

Ao acompanhar as transformações que se davam no cenário político alemão, os responsáveis pelos museus da Europa estavam conscientes da iminência da guerra e tentavam convencer os governos da necessidade de se tomar medidas de precaução com as instituições culturais. Em 1929 o ministro da educação holandês pediu planos para proteger as coleções do país; em 1933 uma comissão britânica já discutia precauções contra os ataques aéreos – muito pautada na experiência danosa observada na Primeira Guerra. A guerra civil espanhola em 1936 também contribuiu para chamar atenção dos curadores e diretores de museus da Europa para a necessidade de se pensar na salvaguarda das coleções. No caso francês, por exemplo, os preparativos para a proteção dos recursos culturais foram planejados meticulosamente.

“Galvanizados pelas operações espanholas e cientes de que a evacuação do acervo do Louvre para Toulouse no final da Primeira Guerra, quando uma invasão de Paris parecera iminente, fora feita excessivamente às pressas, os franceses começaram desde logo a planejar tal eventualidade. Preparativos meticulosos já estavam bem adiantados em 1937, com listas completas de todas as obras importantes nos museus de Paris e das províncias.”<sup>46</sup>

O país foi vistoriado para que fossem traçados planos e rotas de evacuação que incluíam armazéns temporários e refúgios distantes da suposta frente de combate - que os militares acreditavam seria a linha *Maginot*.<sup>47</sup>

Com o advento da anexação da Áustria (*Anschluss*) em 1938 observou-se uma enorme pilhagem de bens pessoais e coleções de famílias de judeus pelos oficiais da SS – tanto de famílias como Rothschild e Gutmann, quanto de famílias menos abastadas. Concomitante a esses saques, Hitler começava a planejar a criação de novos museus para Berlim e Linz, sua cidade natal na Áustria. O novo museu de

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>47</sup> Linha *Maginot* foi uma linha de defesa construída pela França ao longo das suas fronteiras com a Alemanha e a Itália.

arte para Linz mereceu sua especial atenção e, depois de um tempo, os bens pessoais de Hitler e aqueles que seriam destinados para Linz passaram a ser os mesmos - conhecidos como *Führervorbehalt* (reserva do *führer*<sup>48</sup>).

Hans Posse, historiador da arte, foi escolhido por Hitler para construir um museu para essa reserva que, a princípio, seria um museu de arte alemã do século XIX, mas acabou se transformando no plano para um enorme complexo com edifícios destinados para diferentes disciplinas. O *Führermuseum* (museu do *führer*) seria uma galeria de arte em Linz para a qual estava reservada o plano de se tornar a capital cultural do Terceiro Reich. O espaço desse museu, de acordo com os planos de Hitler, seria preenchido com obras de interesse confiscadas ou roubadas pelos nazistas. Além de colecionar pinturas, esculturas, moedas e armaduras para expor no *Führermuseum*, Hitler tinha a intenção de construir em Linz uma grande biblioteca e um teatro.<sup>49</sup>

No mesmo ano da *Anschluss* os museus britânicos também começaram seus planejamentos para a remoção de objetos culturais. Além de rotas de evacuação, foram também construídas estruturas de proteção para os materiais que não podiam ser removidos. Depois da realização de inúmeros exercícios de evacuação, em questão de minutos uma galeria poderia ser totalmente esvaziada.<sup>50</sup> Os museus de diversos países da Europa já haviam contratado equipes de embaladores profissionais para empacotar as obras mais importantes de seus respectivos patrimônios:

“Na França, mas também na Tate Gallery e na National Gallery de Londres, na Bélgica, nos Países Baixos e até nos Estados Unidos... Havia muitos meses, os porões e os subsolos de todos os museus europeus estavam abarrotados de embalagens, de cordas e de materiais de proteção que foram todos utilizados.”<sup>51</sup>

Apesar disso, o fechamento completo dos museus não era uma opção agradável aos europeus, pois seria danoso para o ânimo da população. No entanto, em 1939 a iminência da guerra se tornava cada vez mais assombrosa e “o ponto de ruptura

---

<sup>48</sup> Chefe, líder, comandante.

<sup>49</sup> Cf. ROXAN, David; WANSTALL, Ken. *The Rape of Art: The story of Hitler's plunder of the great masterpieces of Europe*. Nova York: Coward-McCann, 1965.

<sup>50</sup>NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 64.

<sup>51</sup> FRANCK, Dan. *Paris Ocupada: Os aventureiros da arte moderna (1940-1944)*. Porto Alegre: L&PM, 2017, p. 21-22.

deu-se em 22 de agosto, com o anúncio de que um pacto teuto-soviético de não-agressão estava prestes a ser assinado. A National Gallery de Londres cerrou as portas no dia seguinte”<sup>52</sup>. Obras britânicas já se encontravam seguras em seus designados refúgios antes mesmo de ser deflagrada a declaração formal de guerra no dia 3 de setembro de 1939; museus holandeses e parisienses fizeram o mesmo.

“Assim, entre agosto e setembro de 1939, sob o olhar perplexo de passantes curiosos, a *Vitória de Samotrácia*, a *Vênus de Milo*, *Os escravos* de Michelangelo, *As bodas de Caná* de Veronese, *Napoleão no campo de batalha de Eylau* e *Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa* de Gros perambularam pelas estradas da França.”<sup>53</sup>

O êxodo das obras primas aconteceu à noite na França, percorrendo estradas cheias de veículos militares e moradores e furgões do *Banque de France*<sup>54</sup> que também buscavam refúgio para além do vale do Loire.

### 1.3. As dicotomias nazistas frente à cultura

Com o advento da invasão da Polônia em 1º de setembro de 1939 testemunhou-se pela primeira vez a selvageria da campanha alemã. Segundo as teorias raciais nazistas, assim como os judeus, os eslavos não eram considerados humanos – a Alemanha deveria subjugar a Polônia, tanto no campo militar e humano quanto artístico, iniciando assim o tão desejado processo de “germanização”. Antes da invasão, curadores poloneses já montavam estojos de transporte, museus enviavam acervos para o leste e, com a deterioração das relações com a Alemanha, igrejas, sinagogas e mosteiros também começavam a desmontar seus altares e remover seus artefatos. Efetivamente, a invasão foi devastadora: *Blitzkrieg*, o ataque relâmpago, mostrou ser uma campanha com uma ferocidade além do normal, muito direcionada para bairros residenciais, bombardeando a população civil.

A intenção de exterminar a Polônia ficou mais clara do que nunca. Sua cultura era considerada degenerada e sua população tão inferior ao ponto de não ser humana: judeus foram enviados para guetos e os poloneses, segundo Hitler, deveriam ser escravos no novo Reich. Essa ambição aniquiladora não se limitava à

<sup>52</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>53</sup> FRANCK. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>54</sup> Banco da França.



população: a “nova ordem alemã” também pretendia exterminar e substituir monumentos e obras de arte.

“Uma certa dose de destruição e pilhagem é inevitável no calor da batalha, mas nessa invasão dois elementos pouco comuns logo se evidenciaram: a destruição descomedida de monumentos poloneses e o conhecimento singularmente minucioso da localização das obras de arte.”<sup>55</sup>

Sendo assim, o processo de “germanização” das áreas anexadas ao Reich começou imediatamente e os órgãos culturais nazistas se empenharam em executar a incitação de Hitler de erradicar a cultura polonesa. No entanto, visto que os museus da Polônia, como qualquer outro, não possuíam um conteúdo somente polonês, criou-se um empreendimento de salvaguarda de certas obras confiscadas que pudessem interessar Hitler e, além disso, diretores de museus alemães e figuras do regime como Goering e o próprio Hitler preencheram lacunas em suas coleções com as reservas polonesas. A unidade arqueológica da SS *Ahnenerbe*, criada em 1935 e que, no final dos anos 30 controlava virtualmente toda a pesquisa arqueológica na Alemanha, encabeçou caças minuciosas em busca de qualquer objeto que pudesse ser confiscado. Além de obras de arte foram saqueados móveis, tecidos, peças de ourivesaria, metais preciosos e joias.

Na medida em que o Reich avançava, o universo da arte se movimentava com ele. Grandes coleções privadas eram negociadas entre as autoridades alemãs e as novas regiões ocupadas; já alguns colecionadores buscavam refúgios para suas coleções nos museus ou até em outros países. Operações trabalhosas e dispendiosas tomavam forma para a proteção, o transporte e o armazenamento das grandes obras de arte. Visto que a consciência de uma invasão crescia a todo instante, a comunidade judaica na Holanda, por exemplo, passou a tomar medidas de precaução. Nesse empreendimento, várias obras foram mandadas para os Estados Unidos, para a Inglaterra e para Portugal por *marchands*, diretores e famílias abastadas.

Quando as forças alemãs cruzaram a fronteira da Holanda em maio de 1940, as instituições culturais da Europa se movimentaram mais ainda. Quadros da Bélgica foram enviados para o Vaticano; as obras francesas que já estavam em

---

<sup>55</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 74.

*Chambord*<sup>56</sup> começaram a ser redistribuídas entre 11 outros *châteaux*<sup>57</sup> a oeste de Paris – na tentativa de armazená-las o mais longe possível da linha *Maginot*. Os refúgios iniciais no vale do Loire acabaram sendo menos seguros do que se esperava<sup>58</sup> e a estadia das obras e dos profissionais que as acompanhavam não era exatamente tranquila, visto que as instalações elétricas eram precárias e os encanamentos antigos. Em Paris algumas obras foram colocadas nos porões do *Pantheon* e da Igreja *Saint-Sulpice*, ou em cofres de concreto.

Nos dias de invasão da França, também em maio de 1940, milhares de obras de arte de coleções particulares de grandes *marchands* e colecionadores judeus foram sendo transferidas. Comboios partiam de *Chambord* para *Valençay*<sup>59</sup>, e depois para *Loc-Dieu*<sup>60</sup>, cada vez mais ao sul. Museus franceses tinham aceitado várias coleções, outras haviam sido escondidas em bancos, *châteaux* de amigos, baús, armários e gabinetes. Algumas obras conseguiram ser enviadas para outros países como Espanha, Portugal, Estados Unidos e Inglaterra. Coleções britânicas haviam sido evacuadas para o País de Gales e na medida em que a guerra aérea se intensificava, os curadores da *National Gallery* começaram a procurar acomodações subterrâneas para as coleções. A pedreira *Manod* perto de *Festinog*, por exemplo, foi amplamente reformada e passou a guardar quadros em agosto de 1941. “Seiscentos ou setecentos quadros por semana eram trazidos para a pedreira em meio a ventos uivantes e por uma estrada tão estreita que dois caminhões não podiam passar ao mesmo tempo.”<sup>61</sup>

Com Hitler tendo conquistado e agora controlando a maior parte do continente europeu, assinou-se na França um tratado de paz que deu ao Ministério da Cultura alemão o controle dos museus públicos franceses, e suas coleções seriam redistribuídas de acordo com as instruções dos historiadores da arte alemães. Começou uma intensa atividade de preservação, confisco e negociação de bens culturais. O plano por trás disso era uma reorganização dos povos e do patrimônio da Europa, para satisfazer as necessidades da “nova ordem”. Uma febre de colecionar se instaurou: na Holanda aconteceu um comércio de arte desenfreado, o

---

<sup>56</sup> Castelo no Vale do Loire.

<sup>57</sup> Em português: Castelos.

<sup>58</sup> FRANCK. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>59</sup> Comuna no Vale do Loire.

<sup>60</sup> Abadia cisterciense que abrigou obras do *Louvre*.

<sup>61</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 112.

que era bom para a economia alemã; o mercado de arte na França foi ainda mais próspero, onde vários oficiais nazistas, *marchands* e colecionadores se aproveitaram desse momento para comprar objetos culturais e muitas obras foram reservadas para o museu de Linz. Concomitantemente, alguns quadros eram trocados pela liberdade de funcionários judeus, como foi o caso de quatro painéis de Jan Brueghel (trocados por Otto Busch) pelos curadores de Hitler<sup>62</sup>.

Ao contrário do que se deu na Polônia, a cultura francesa era considerada valiosa e Hitler tinha planos de reconstruir Berlim inspirado na grandiosidade parisiense, e tornar Paris uma sombra. Em 30 de junho Hitler ordenou que todos os objetos de arte fossem “salvaguardados”<sup>63</sup> e, para tal, criaram-se comissões de salvaguarda para obras de arte: foram feitas estruturas de proteção para edifícios históricos e foram consertados estragos causados durante combates. Apesar dessa valorização da cultura francesa, uma certa dose de destruição se concretizou – cerca de 100 estátuas e sinos de Igreja foram derretidos e enviados para as fábricas do Reich.<sup>64</sup>

Durante a ocupação da França, um empreendimento alemão que já vinha sendo planejado desde 1939 se consolidou: recuperar todos os recursos culturais que os alemães acreditavam terem sido roubados ou injustamente adquiridos por países estrangeiros em conflitos dos últimos 400 anos. Isso incluía uma lista<sup>65</sup> não só de obras de arte, como também de livros, mapas, manuscritos, arquivos, troféus militares e armas. Planejava-se fazer uma segunda lista que identificasse obras localizadas na França e nos Países Baixos que iriam substituir as que tivessem sido permanentemente perdidas. A França era considerada a principal criminosa nesse aspecto, principalmente por causa dos inúmeros e significativos confiscos realizados por Napoleão.

Como de costume, a Gestapo removeu objetos de lojas e casas pertencentes a judeus, assim como acessou cofres particulares em bancos – solução muito comum

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>65</sup> Lynn Nicholas chama atenção para o fato de que esse tipo de “lista de reparação” não era incomum. A própria França já havia empreendido uma iniciativa parecida. Cf.: NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 140.

para o armazenamento de bens artísticos - gerando relatos interessantes de subterfúgios usados por artistas como Picasso para preservar suas coleções.

“Picasso de tal modo transtornou os soldados enviados para inspecionar o seu cofre, literalmente atulhado com obras suas e de outros artistas, que eles, aturdidos, partiram sem levar coisa alguma. Durante a inspeção, ele conseguiu convencê-los de que um cofre vizinho, que pertencia a Braque, também era seu e que nada continha de valor. Já a irmã de Henri Vever não disse uma única palavra enquanto os oficiais examinavam as centenas de gravuras de Rembrandt guardadas no cofre e decidiam que, por serem tantas, deviam ser reproduções. E o cofre foi fechado novamente, intocado.”<sup>66</sup>

Os materiais confiscados nesse empreendimento, antes de serem enviados para a Alemanha, foram acumulados no então vazio *Louvre* e, depois que esse lotou, no *Jeu de Paume*, onde curadores franceses junto aos alemães trabalharam para registrar os materiais que fossem chegando a esses depósitos. Essa experiência permitiu que a curadora do *Jeu de Paume*, Rose Valland,<sup>67</sup> se empenhasse na tarefa de espionagem cujo objetivo era descobrir onde as obras seriam armazenadas na Alemanha – informações que eventualmente ela compartilhou com a Resistência<sup>68</sup> francesa, contribuindo posteriormente para a localização de diversas obras confiscadas.

Por mais interessante que seja se deparar com relatos como o de Picasso e Valland, eles não eram muito comuns. Em decorrência desse empreendimento nazista de confisco, inúmeros bens culturais considerados valiosos pelo Reich começaram a ser transportados para a Alemanha. Algumas obras foram transferidas para a coleção do *führer*, outras para a de Goering e outras reservadas para Linz. Ainda mais dramático que isso, nos depósitos do *Louvre* e do *Jeu de Paume* havia uma indecisão sobre como lidar com as obras modernas consideradas degeneradas. Criou-se, portanto, uma comissão para dividir tais obras em categorias: aquelas que seriam preservadas e comercializadas e as que seriam destruídas. Como resultado, em julho de 1943 foram queimadas junto com lixo não só obras modernas, como retratos de famílias judias e obras de artistas judeus. Nessa ocasião, foram

---

<sup>66</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p.142.

<sup>67</sup> Cf. BOUCHOUX, Corinne. *Rose Valland: Resistance at the Museum*. Dallas: Laurel Publishing, 2013.

<sup>68</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 153.

destruídas “obras de Picasso, Picabia, La Fresnaye, Klee, Miró, Ernst, Arp, Dali, Masson e Léger”<sup>69</sup>

No caso da União Soviética, os planos nazistas eram basicamente os mesmos daqueles aplicados na Polônia, visto que sua população era considerada inferior à raça germânica. A “purificação” seria cultural, racial e ideológica, e as regiões seriam “germanizadas”. A invasão foi em junho de 1941 e surpreendeu a todos. Apesar de ter sido uma surpresa, os museus russos assim como os franceses, britânicos e holandeses já haviam se preparado para evacuar seus objetos culturais. Os objetos mais importantes do *Hermitage* foram colocados nos porões, e curadores se preparavam para ataques aéreos. Inúmeros objetos partiram de trem para a cidade siberiana de *Sverdlovsk*: ocorreram 2 grandes remoções, mas que continham menos da metade do gigantesco acervo do museu. No Palácio de *Pavlovsk* “cerca de 8 mil objetos haviam permanecido e agora aguardavam a chegada dos alemães”.<sup>70</sup>

Da mesma maneira como se deu na França, os alemães pegaram objetos que estavam na lista de reparações.

“As depredações em torno de Leningrado foram apenas o começo. Em todas as terras recém-conquistadas, aqueles que estavam bem informados corriam atrás das peças “germânicas” que há muito cobiçavam. Às vezes a atribuição “germânico” exigia uma certa maleabilidade.”<sup>71</sup>

Somado a isso, membros do exército alemão se apossaram de tudo que conseguiam dos palácios e pavilhões em torno de Leningrado. Tecidos foram arrancados das paredes, pisos de parquet foram tirados do chão, estátuas foram levadas a fornalhas de fundição.<sup>72</sup>

“O Exército Vermelho de fato nada encontrou de valor nos museus de suas cidades recapturadas. Pelo contrário, depararam-se apenas com edifícios incendiados e totalmente desfigurados, laboratórios arruinados, livros reduzidos a polpa e a terrível desolação de batalhas em que não se cogitava em rendição.”<sup>73</sup>

Apesar de ter sido criado pelos nazistas um grupo para proteger o que parecesse possuir valor para o Reich, e de várias iniciativas russas de salvaguarda terem

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 213-214

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 222.

tomado forma no sul durante a ocupação, quando as cidades foram recapturadas, os museus estavam totalmente depredados.

Na medida em que a guerra foi ficando mais dramática e a Alemanha foi ocupando mais territórios, a selvageria da política cultural nazista foi se tornando uma ameaça cada vez mais latente a outros países como os Estados Unidos. Tendo conhecimento dos problemas enfrentados pelos exércitos aliados de lutar na Europa tentando não danificar ainda mais seus edifícios históricos e patrimônio artístico, em 1941 as instituições culturais dos Estados Unidos já haviam iniciado os preparativos necessários no caso de uma possível guerra em território americano. A experiência devastadora vividas por museus, galerias e bibliotecas da Europa não só chamou a atenção dos Estados Unidos para o aspecto cultural da ideologia nazista, mas também lançou as bases para que as instituições culturais do país começassem a pensar em medidas de proteção do seu patrimônio.

## Capítulo 2 - O Berço da Política Cultural Norte-Americana

### 2.1. América em crise: um panorama do contexto dos EUA antes da guerra

Feita essa breve análise do contexto cultural europeu, irei tomar a liberdade de fazer um salto histórico temporal e espacial à título de argumentação. Partindo do entendimento de que a arte e o patrimônio foram instrumentos ativos de poder durante a Segunda Guerra Mundial, tanto para os alemães quanto para os norte-americanos, meu argumento é que ambas as políticas culturais implicavam em ideologias específicas, ou seja, elas faziam parte dos respectivos discursos de guerra. Com esse objetivo em mente, irei direcionar meu foco para os Estados Unidos, na tentativa de apontar alguns elementos importantes do cenário social e cultural do pré-guerra que contribuíram para a entrada do país no conflito e como isso afetou as instituições culturais.

Nas duas décadas que antecederam a Segunda Guerra, a sociedade americana viveu dois momentos extremamente contrastantes: o berço do “*American Way of Life*” – caracterizado pelo crescimento econômico e pelo *boom* do consumo e do acesso aos bens – e a realidade de uma crise profunda – resultado da queda da bolsa em 1929. Enquanto o continente europeu tinha sido o palco da Primeira Guerra Mundial e, portanto, ficara marcado pelo ressentimento e pela descrença, os Estados Unidos saíram da guerra prontos para ocupar o lugar da Europa, que havia “perdido seu brilho”.

Nesse cenário pós-guerra as classes médias urbanas norte-americanas passaram por uma expansão econômica que aumentou bastante a cultura do consumo de massa. Começava a era de automóveis, aviões, trens bala, televisão e rádio: nascia a era da comunicação de massa e o grande estímulo ao desenvolvimento da propaganda para o consumo de bens. Instaurou-se na sociedade uma busca pela opulência material que redefiniu a tradição da ética protestante. Essa velha ética, austera e que valorizava o trabalho, não tinha nenhuma relação com os excessos. No entanto, a nova dinâmica consolidou a ética do consumo, do exagero: trocou-se o “*save a dollar*” pelo “*spend a dollar*”. Além disso, apesar de haver um conservadorismo político, a década de 1920 foi marcada por uma explosão de liberdades, caracterizada por novas atitudes em relação ao papel da

mulher, ao sexo, além de uma liberalização dos costumes, como ocorreu com o cigarro, bebidas e novas concepções de lazer.

Toda essa prosperidade foi interrompida com a queda da bolsa em 1929, quando o país entrou numa crise de superprodução e subconsumo<sup>74</sup>. A desorganização da economia foi total – empresas faliram, os lucros das corporações caíram, bancos entraram em crise, poupanças individuais foram perdidas e o desemprego cresceu de maneira a drasticamente aumentar as desigualdades sociais. Enquanto que a década de 1920 foi marcada pela prosperidade e pelo crescimento industrial que contribuíram para exaltar os valores da “ética do sucesso” e da autonomia do indivíduo frente ao seu destino, a década de 1930 foi marcada pela crise industrial e financeira, levando esses valores a caírem por terra e passarem a ser vistos com desconfiança.

A crise teve enorme proporção e não afetou apenas os Estados Unidos, teve impacto global – visto que a economia mundial estava ligada ao país. Desde antes da Primeira Guerra Mundial, a política externa era uma alavanca para a economia nacional americana, apesar de certas posturas isolacionistas. O país tinha, por exemplo, um passado de intervenções constantes em países vizinhos – que gerou uma perspectiva unilateral nas questões de política e comércio internacional – mas tinha laços culturais fortes com a Europa, não só pela grande onda imigratória, mas também pelas fortes relações econômicas marcadas pela ausência de barreiras ao comércio (o que fortaleceu a ideia de que a neutralidade americana na Primeira Guerra era uma ilusão).

Em solo americano, quem mais sentiu os efeitos da crise de 1929, em especial o desemprego, foram as classes mais baixas e os setores marginalizados: operários, trabalhadores rurais assalariados, negros e mulheres. No contexto internacional vale destacar que a crise afetou profundamente a Alemanha, que já passava por um momento delicado. A República de Weimar ainda era embrionária e estava lidando com duas grandes questões: enfrentar os problemas decorrentes do fim da Primeira

---

<sup>74</sup> A Crise de 1929 é um tema que possui uma bibliografia extensa, gerando inúmeros debates e interpretações diferentes. Não cabe a esse trabalho entender a fundo os antecedentes que levaram a essa crise e, portanto, me ative a uma explicação simples e sem muita profundidade acerca desse tema. Para mais sobre o assunto conferir: GALBRAITH, John Kenneth. *The Great Crash 1929*. Nova York: Houghton Mifflin Company, 1997.



Guerra e a elaboração de uma constituição (que acabou sendo bastante favorável aos direitos políticos e sociais). Entre 1919 e 1923 a pressão para pagar as reparações da guerra aumentaram e em pouco mais de um ano de pagamento a Alemanha estava falida. O país passou a viver a hiperinflação, uma crise de cunho econômico, mas que também afetou os sistemas culturais e o imaginário alemão – o que contribuiu para o crescimento exponencial do nacionalismo.

Grande parte desse nacionalismo extremado teve origens na crítica à República de Weimar por ter assinado a rendição da guerra, visto que essa foi bastante cruel com os perdedores. Isso abriu espaço para o argumento de que a república traiu a Alemanha por ter se rendido a um acordo tão prejudicial. No entanto, a partir de 1924, o país entrou no período áureo da República de Weimar: houve um grande desenvolvimento cultural (mencionado no capítulo 1)<sup>75</sup>, a hiperinflação havia acabado, a economia se recuperara um pouco e os Estados Unidos faziam consideráveis investimentos na Alemanha. Logo, com o advento da queda da bolsa em 1929, a Alemanha é mais uma vez arrastada para baixo, em grande parte por causa da saída do capital americano. Isso acarretou um novo momento de crise no país, o aumento do desemprego, o retorno da inflação e o crescimento exponencial das tensões sociais – que desembocaram na ascensão do nazismo. A crise de 1929 teve, portanto, um significativo alcance internacional e mostrou que o capitalismo não tinha nenhum mecanismo de controle, como sugeria a ideia falida da “mão invisível do mercado”.

Nos Estados Unidos esse quadro de profunda recessão só começou a ser revertido com a ascensão de Franklin Delano Roosevelt, democrata eleito em 1932. Roosevelt tinha como objetivos sustar a depressão com medidas de emergência e promover a restauração da confiança no sistema através de uma intensa propaganda governamental. Para tal, foi feito uma espécie de tratamento de choque conhecido como os “Primeiros Cem Dias” marcado principalmente pelo enxugamento dos gastos públicos e a ajuda estatal aos bancos. Além disso, Roosevelt instaurou o programa conhecido como *New Deal*,<sup>76</sup> que contou com diversas reformas que atacariam o desemprego e a crise financeira e industrial.

---

<sup>75</sup> Cf. GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>76</sup> Cf. DIVINE, Robert; FREDRICKSON, George; BREEN, T.H. *et alli*. *América: Passado e Presente*. Rio de Janeiro: Nórdica Ltda., 1992, pp. 566-586.

Numa perspectiva política e cultural, o *New Deal* simbolizou a mudança dos paradigmas estabelecidos do republicanismo e do liberalismo nos EUA, visto que abriu espaço para medidas inéditas para enfrentar a crise, fazendo o país experimentar uma centralidade do Estado na economia. O plano teve um primeiro momento de tomada de medidas de emergência para a economia, ou seja, medidas de assistência e recuperação voltadas para os setores industrial e agrícola, e um segundo momento – a partir de 1935 – marcado por reformas como a Lei da Previdência Social e a Lei Nacional das Relações Trabalhistas. O *New Deal* foi mais bem-sucedido na frente do programa de assistência, ajudando os milhões de cidadãos desempregados e necessitados, tendo sido importante para a mudança na qualidade de vida nos Estados Unidos. Devido a isso, redefiniu-se a relação Estado-indivíduo no país, isto é, o Estado passou a assumir responsabilidades sociais e encabeçar o papel de programador da economia – o que inevitavelmente gerou críticas ao programa, visto por alguns como uma extrema centralização e concentração de poder nas mãos do Executivo.

Pode-se concluir, portanto, que a crise de 1929 contribuiu para a redefinição do modo como os Estados Unidos encaravam o mundo. Se antes formavam uma sociedade que precisava se defender contra influências externas, marcada por uma política um tanto isolacionista, com o *New Deal* de Roosevelt o país passa a buscar inspiração em modelos europeus, como por exemplo, modelos de políticas trabalhistas e econômicas, e planos de habitação e seguro social. Por fim, o programa foi bem-sucedido na medida em que foi progressivamente tirando o país da situação de depressão, atingindo seu auge em 1936.

No entanto, a partir de 1937, o lento e contínuo crescimento econômico voltou a dar lugar a uma forte recessão. Já no ano seguinte quando o caminho da guerra na Europa começava a ser traçado, o *New Deal* e, conseqüentemente, o privilégio às preocupações sociais começaram a ter sua continuidade comprometidas. Com esse cenário potencialmente belicoso sendo montado, a guerra começava a aparecer como alternativa atraente para retirar os EUA da recessão e redirecionar a economia para investimentos com os gastos de defesa. Entendia-se que o envolvimento com a indústria de guerra teria resultado positivo, como por exemplo, a geração de novos empregos – como defendeu a campanha eleitoral de Roosevelt.

## 2.2. Os Estados Unidos caminham para a guerra

Cada vez mais as questões de política externa passaram a ter peso no contexto norte-americano – o que só se agravou com o tempo.

“[...] a presença do Japão e a ampliação de sua área de influência durante os anos 30 – com a ocupação da Mandchúria em 1931 e da guerra sino-japonesa em 1937 – representaram a grande ameaça aos norte-americanos não apenas aos seus interesses comerciais e financeiros, mas também, e principalmente, às suas bases navais na área.”<sup>77</sup>

Apesar dessa ameaça, o vislumbre de uma participação norte-americana na guerra existia apenas no campo da ajuda econômica. Os Estados Unidos contavam com a solidez do dispositivo militar francês, considerado como a principal linha de resistência.<sup>78</sup> Em detrimento disso, a queda da França afetou toda a política americana e resultou num rearmamento acelerado, que se dobrou na elaboração de um plano para o eventual envolvimento na guerra, o *Victory Program* – que já denunciava que os Estados Unidos se preparavam para uma guerra contra a Alemanha antes mesmo do ataque japonês a *Pearl Harbor*, que resultou na entrada oficial do país na guerra.<sup>79</sup>

Outro fator importante da política externa que teve impacto nos Estados Unidos foi o acordo que formalizou a aliança do Eixo entre Berlim, Roma e Tóquio, tomando um tom de aviso – ou até uma intimidação – aos EUA para que mantivessem sua postura de neutralidade.

“Sob uma aparência defensiva, o tratado constitui uma advertência aos Estados Unidos. No caso de Washington dar o passo decisivo e anunciar guerra contra a Alemanha, entrará em choque com a potência nipônica no Pacífico. Reciprocamente, uma iniciativa americana contra o Japão acarretará uma reação do Reich.”<sup>80</sup>

<sup>77</sup> PAMPLONA, Marco Antonio. *Reverendo o Sonho Americano. 1890-1972*. São Paulo: Atual Editora, 1995, p. 66.

<sup>78</sup> Essa confiança no dispositivo francês é considerada um erro de cálculo dos EUA. Cf. MASSON, Philippe. *A Segunda Guerra Mundial. História e Estratégias*. São Paulo: Contexto, 2017.

<sup>79</sup> O *Victory Program* estava sendo mantido em segredo, mas em 5 de dezembro de 1941 foi revelado pelo *Chicago Daily Tribune* por um grupo isolacionista do Senado com o objetivo de denunciar o belicismo de Roosevelt. Esse acontecimento foi essencial para a declaração formal de guerra dos outros países do Eixo, visto que mostrava que os Estados Unidos já estavam se preparando para uma guerra total contra a Alemanha. In: MASSON. *Ibid.*, p. 41.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 25.

No entanto, essa referida neutralidade também não era mais tão sólida. O pequeno envolvimento dos EUA na questão balcânica<sup>81</sup>, a sua pressão cada vez maior no Atlântico desde a invasão do Reich na Rússia, as intrigas econômicas com o Japão e a crescente intervenção militar americana na espera de provocar uma reação alemã, já prenunciavam a entrada do país no conflito. Consequentemente, na medida em que a guerra foi avançando, Churchill se manteve confiante no apoio dos Estados Unidos: em agosto de 1941, um encontro entre o Primeiro Ministro do Reino Unido com Roosevelt resultou praticamente numa “declaração de guerra moral dos Estados Unidos à Alemanha”<sup>82</sup>.

Por fim, essas disputas que tinham um caráter menos militar e mais político-econômico resultaram no ataque japonês a *Pearl Harbor* em 7 dezembro de 1941, destruindo o batalhão da *US Navy*.<sup>83</sup> Cerca de quatro dias depois a Alemanha e a Itália declararam guerra aos Estados Unidos. O ataque foi numa manhã de domingo, o que provocou na opinião pública norte-americana uma forte indignação que incitou ódio aos japoneses. O país se viu, portanto, decidido a levar as coisas até o fim – e nesse caso o fim não se traduziria mais em negociações, e sim na derrota total do adversário.

Apesar do ataque a *Pearl Harbor* ter sido no final de 1941, desde março desse ano o *National Resources Planning Board* (Conselho de Planejamento dos Recursos Nacionais) já começava seus preparativos para a possibilidade de entrada na guerra, criando um comitê para planejar a proteção das instituições culturais federais: o *Committee on the Conservation of Cultural Resources* (Comitê para a Conservação de Recursos Culturais). Seu objetivo era coletar e disseminar informações sobre a proteção de recursos culturais (como livros, manuscritos, obras de arte, edifícios históricos, etc.), promover medidas para essa proteção, e formular planos concretos a longo prazo para a conservação e um uso mais amplo e sábio dos seus recursos culturais num contexto de guerra.

---

<sup>81</sup> Roosevelt intervém enviando o futuro chefe da *Office of Strategic Services* (OSS – em português Escritório de Serviços Estratégicos), coronel Donovan, para uma turnê nas capitais balcânicas. *Ibid.*, p. 27.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>83</sup> Philippe Masson aponta alguns motivos para o ataque a Pearl Harbor, incluindo a hipótese de que os Estados Unidos teriam provocado o Japão para entrar na guerra. No capítulo intitulado “Nêmesis” o autor aprofunda essa questão. Cf., MASSON. *Ibid.*, pp 33-36 e 37-60.

O cenário ideal de proteção das coleções nacionais seria a construção de abrigos à prova de bombas, mas essa opção rapidamente se mostrou irrealizável por falta de verbas. Portanto, em maio de 1941 o Comitê começou a preparar um manual de instruções sobre a proteção e o armazenamento de coleções de arte em tempos de guerra, que será analisado mais à frente. Além de conter referências de diversos museus e galerias da Europa, o manual tomava como principal referência um panfleto que havia sido publicado pelo *British Museum* em 1939. No entanto, antes mesmo da publicação desse documento e sem qualquer iniciativa formal do governo, os museus já estavam se preparando para um possível estado de exceção. Além de alguns museus já realizarem exercícios práticos de evacuação, mansões estavam sendo preparadas para receber obras de arte – manobra que se deu em grande parte graças ao financiamento privado, característico dos museus americanos. Medidas preventivas eram tomadas, como podemos observar no seguinte trecho:

“No Museum of Modern Art, os principais quadros do terceiro andar eram retirados todas as noites, guardados num depósito protegido por sacos de areia localizado no centro do andar e rependurados de manhã antes da entrada do público. Os museus encomendaram milhões de velas caso faltasse energia, brigadas de incêndio mantinham-se alertas dia e noite, postos de enfermagem foram criados e material para primeiros socorros distribuído junto com máscaras contra gás.”<sup>84</sup>

Os objetos considerados mais valiosos de inúmeros museus – como a *National Gallery of Art*, o *Metropolitan*, o *Museum of Fine Arts* de Boston e o *Museum of Art* de Filadélfia – começavam a ser embalados e realocados para cofres no subsolo de seus próprios edifícios ou para mansões longínquas.

Os ataques aéreos eram o maior medo das autoridades dos museus americanos, e esse temor se devia em grande parte pelo acesso às imagens dos bombardeios que afetaram o *Louvre*, a *Tate Gallery*, e outras instituições culturais e edifícios históricos da Europa. Às vésperas da entrada dos EUA na guerra, o medo era tão grande que inúmeros órgãos públicos de Washington já possuíam grandes preparativos contra os ataques aéreos. Um fator que contribuiu bastante para a criação de um imaginário sobre a destruição da guerra às coleções foram as

---

<sup>84</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 227.

experiências compartilhadas pelos europeus através de cartas e fotos. George Stout, por exemplo, era um veterano da Primeira Guerra, tinha visto as capacidades destrutivas do conflito e “estivera em Paris e na Alemanha já em 1933 como membro de uma comissão internacional dedicada à preservação de pintura”<sup>85</sup>. Chefe de conservação do *Fogg Museum* de Harvard e maior especialista norte-americano em técnicas de evacuação e empacotamento, Stout recebia cartas de seus correspondentes na Holanda, Alemanha e França. Seu periódico *Technical Studies* também foi importante para transmitir aos seus colegas em solo americano as descobertas, técnicas e experiências aprendidas e vividas pelos europeus com a guerra.

O temor aos ataques aéreos refletiu na produção do manual elaborado pelo Comitê para a Conservação de Recursos Culturais. Visto que não havia verba para a realização de um grande programa nacional de proteção, muito menos para a construção de abrigos especiais contra bombas, o manual acabou servindo como um guia de recomendações para que cada instituição cultural improvisasse seu próprio programa de preservação. Desde que seguisse os principais pontos do manual, cada local poderia adaptar as medidas recomendadas às suas necessidades específicas. Durante a elaboração do manual diversos debates importantes foram postos em pauta, como por exemplo, o que deveria ser evacuado, como proceder em relação às coleções emprestadas e como articular a proteção de instituições públicas e privadas.

Entre todas as questões colocadas para debate, apenas uma foi consenso geral: os museus não poderiam ser fechados. Além de se alinhar com a opinião dos diretores de museus, a decisão de manter as instituições abertas era recomendação obrigatória do manual, e foi fortalecida por uma resolução do Comitê para a Conservação de Recursos Culturais. A evacuação total deveria ser evitada a qualquer custo, e só seria considerada caso as autoridades militares e navais o recomendassem. O motivo por trás disso era o entendimento de que os museus e galerias eram incumbidos da tarefa de oferecer um relaxamento e refúgio para os estresses da guerra. Apesar disso, nem sempre a relação da sociedade civil com as instituições culturais era assim tão simbiótica. A tensão entre os Estados Unidos e

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 229.

o Japão, por exemplo, levou as galerias japonesas em Boston a serem fechadas, com medo de que pudessem provocar manifestações violentas de patriotismo.<sup>86</sup>

O ataque a *Pearl Harbor* em dezembro de 1941 marcou, portanto, o momento definitivo em que os profissionais de arte americanos precisaram encarar a dura realidade da proteção do patrimônio cultural a muito tempo vivida pelos europeus. Apesar da pressão norte-americana no Atlântico, o avanço de submarinos alemães escancarava a potencial vulnerabilidade do litoral leste do país e, em vista disso, os diretores dos principais museus dos EUA se reuniram em Nova York para discutir a reação das instituições culturais à entrada oficial do país na guerra.<sup>87</sup>

### 2.3. Esboço de uma política cultural de guerra: análise de fonte

Dois meses depois do ataque a *Pearl Harbor*, o manual de recomendações já mencionado foi publicado. Intitulado “A Proteção dos Recursos Culturais Contra os Perigos da Guerra”, o manual se baseou numa discussão preliminar sobre o assunto preparada por Richard H. Heindel, na época o secretário executivo do Comitê, e seu texto foi revisado posteriormente para incluir os comentários feitos ao longo dos debates e as mudanças na situação da guerra. Cabe notar que o próprio título do manual já sugere a ideia de cultura como **recurso**. À primeira vista, o uso dessa palavra pode parecer meramente circunstancial, mas ela implica na mobilização de todo um vocabulário político em torno do que se entende como patrimônio cultural. Esse vocabulário, que começa a ser construído no manual e que posteriormente se manifesta nos relatórios da Comissão Roberts, indica que arte, cultura e patrimônio são parte integrante das riquezas de um país, como por exemplo, análogo aos recursos naturais.

Na própria bibliografia do manual é possível notar a quantidade de referências a documentos britânicos, franceses e até alemães. Os assuntos tratados por esses documentos variam bastante: alguns deles registravam os procedimentos usados por museus, bibliotecas, arquivos e galerias na precaução contra os perigos da guerra – principalmente ataques aéreos e incêndios; outros falavam de estratégias de evacuação e outras medidas de proteção de emergência; alguns textos funcionavam

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.228.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.225.

como guias de preservação de coleções, instalações e até de funcionários; outros eram sugestões para armazenamento de determinados bens específicos (como cerâmicas, esculturas e fotos). Há ainda algumas referências que contém informações sobre o tratamento de documentos danificados por água, fogo, explosões e gás e informações sobre técnicas de restauração.

Antes de adentrar propriamente nos detalhes da proteção dos recursos culturais, o manual se preocupou em estabelecer qual o papel dos museus, arquivos e bibliotecas em tempo de guerra. De acordo com o documento, adaptar-se às necessidades do país em tempos de perigo nacional significava, idealmente, estabelecer um equilíbrio entre o uso máximo e a proteção máxima das coleções de tais instituições. A experiência europeia demonstrou que essas instituições tinham um papel fundamental no esforço de guerra, tanto no sentido prático e imediato quanto no sentido a longo prazo de manutenção da moral da nação – reforçando a ideia da importância do patrimônio cultural como um recurso do país. Nesse sentido, o manual pretendia determinar quais funções e atividades deveriam continuar e quais novas funções deveriam ser adicionadas a esses locais, como por exemplo, servir como fontes de informação vitais para o programa militar.

Logo de início o manual aconselha que o fechamento ou evacuação completa das instituições culturais fossem considerados somente em casos de extremo perigo. Para galerias e museus, por exemplo, era acatada a possibilidade de evacuar os recursos considerados mais valiosos, mas deveriam ser mantidas exposições de partes de suas coleções com “valor secundário” que poderiam ser de interesse público. O ponto central argumentado no manual é que apesar de ser essencial adotar medidas de proteção para as coleções, essas não deveriam se tornar inacessíveis para os funcionários – mesmo que o fossem para o público geral. Como já mencionei, isso se deve em grande parte pela importância desses objetos culturais na tarefa de proporcionar à população um relaxamento e refúgio para os estresses da guerra. Além disso, também deveriam permanecer em locais de fácil acesso para os funcionários no caso de alguma emergência.

Diversas instituições culturais norte-americanas possuíam coleções que estavam sendo usadas para pesquisas relacionadas à guerra e, apesar de sua proteção ser importante, o manual determinava que tais coleções não poderiam ser armazenadas em arquivo morto – o mesmo se aplicava a outras coleções que



poderiam ser usadas para novas possíveis pesquisas. Além disso, o exemplo britânico mostrou que o impacto da destruição de registros de empréstimos pendentes, histórico de acessos e arquivos semelhantes tornou necessário um cuidado especial aos registros administrativos de tais instituições.

A exemplo da experiência europeia, o tempo se tornou um fator central na preparação para possíveis ataques. A mando do manual, cada instituição deveria estabelecer um programa de segurança bem organizado que atribuísse uma tarefa específica a cada funcionário no caso de alguma emergência de guerra, como por exemplo, bombardeios ou incêndios. Tais planos além de serem registrados por escrito e treinados pelo corpo de funcionários, deveriam ser cronometrados para que houvesse uma estimativa do tempo necessário para executar cada etapa. Ademais, o planejamento precisava ser flexível o suficiente para permitir alterações caso a situação militar mudasse. Assim que o plano estivesse pronto, recomendava-se que fosse implementado imediatamente sem a espera de um ataque. O planejamento precisava ser simples de modo a ter uma fácil execução e deveria ser feito com muita antecedência. Dessa maneira, museus, galerias e arquivos seriam protegidas por medidas preventivas e ainda poderiam, em questão de minutos, executar uma manobra bem-sucedida de evacuação de seus recursos.

Outro tema importante abordado no manual é a articulação entre instituições públicas e privadas, entendida não só como questão político-administrativa, mas também como uma questão de solidariedade em tempos de perigo nacional. Visto que diversas coleções valiosas e estruturas históricas encontravam-se sob administração privada, os diretores de instituições públicas deveriam alertar os proprietários privados aos possíveis perigos existentes e oferecer-lhes assistência em relação a proteção de seus recursos culturais. Além disso, deveria ser considerada a viabilidade de prestar ajuda às instituições privadas próximas que tivessem um corpo de funcionários menor ou menos recursos para lidar com os perigos e planejar essa ajuda de antemão. Os diretores das instituições também deveriam trabalhar em estreita colaboração com as autoridades civis de defesa.

Uma das principais preocupações dos dirigentes das instituições em relação à execução dessas propostas era o financiamento das medidas especiais de precaução. Devido a isso, foi posto que o objetivo deveria ser conseguir o máximo de proteção possível com o menor custo e, portanto, os planos estavam sujeitos a variações de

acordo com a peculiaridade de cada instituição. Uma proteção localizada dos objetos culturais poderia ser mais barata para certa instituição do que uma evacuação, e vice-versa. Algumas instituições talvez conseguissem medidas de proteção contra bombas simultaneamente para funcionários e coleções, sem a necessidade de elaborar soluções separadas para cada, por exemplo.

As necessidades da guerra também aumentaram consideravelmente as exigências sob museus, galerias de arte, bibliotecas e arquivos e abriram novos e amplos campos de serviço. Isso significou, aos olhos do Comitê, uma oportunidade para essas instituições de ampliar suas contribuições e melhorar seus serviços no campo da pesquisa, da educação e da moral civil. A guerra daria uma urgência adicional para pesquisas em diversos campos, o que poderia se mostrar como uma oportunidade vantajosa, além de proporcionar abertura para outros tipos de atividades. As instituições culturais poderiam, por exemplo, se dedicar à realização de leituras e exposições educacionais relacionadas a proteção civil.

De modo geral havia no manual recomendações para dois principais tipos de perigos de guerra aos quais os recursos culturais estavam expostos: 1) aqueles que surgem da ação inimiga e 2) aqueles que surgem da pressão causada pelas atividades de emergência. Apesar de ser menos notável que bombardeiros e invasões e menos presente no pensamento da população, o segundo tipo de perigo consistia numa ameaça mais séria e mais presente naquele contexto. A pressão decorrente da campanha intensiva de coletar papel, por exemplo, apresentava o risco da destruição de registros importantes e manuscritos; a pressão por espaço de escritório causava o descarte ou a remoção de registros, livros e outros recursos culturais para lugares de armazenamento impróprios, lotados e perigosos. Além disso, atividades de emergência podiam causar o esgotamento dos orçamentos e do quadro de funcionários das instituições culturais abaixo do número necessário para uma proteção e cuidado adequado, especialmente tendo em vista o aumento das demandas de fundos e funcionários para a guerra que seriam feitas em tais instituições.

Apesar de excluir, naquele momento, a possibilidade de invasão, o manual considerava o perigo de bombardeiros uma ameaça presente, principalmente nas

áreas de costa e fronteiras. Nesse sentido, o uso de bombas incendiárias<sup>88</sup> consistia no principal perigo aos recursos culturais e, baseado em informações coletadas em março de 1942, essa ameaça era considerada grande o suficiente para justificar a remoção de pequenas quantidades de materiais de importância cultural, científica ou histórica localizadas em zonas de perigo e a sua transferência para locais de segurança. No entanto, a ameaça não era tanta ao ponto de justificar uma ampla evacuação de grandes quantidades de materiais – levando em consideração que os perigos da guerra resultantes de ataques inimigos iriam variar nas diferentes regiões do país e ao longo do andamento do conflito. Por mais que a evacuação não tenha sido ampla e total, foi feito um relatório ao longo de 1942 para averiguar a magnitude dessa operação em Washington:

“No início de novembro de 1942, o presidente solicitou um relatório do sempre indolente Committee on the Conservation of Cultural Resources. O documento, produzido finalmente em março de 1943, pôde anunciar a remoção, somente de Washington, de mais de 1100 metros cúbicos de livros, manuscritos, estampas e desenhos [...]”<sup>89</sup>

Considerando que os bombardeios eram geralmente direcionados contra áreas militares específicas ou de importância para o governo, as instituições culturais localizadas em proximidade a alguma dessas áreas estavam em maior perigo. Entretanto, naquele momento as outras instituições não estavam automaticamente isentas de perigo, visto que os bombardeios eram imprecisos e corria-se um grande risco de alastramento de fogo por causa de bombas incendiárias ou danos causados por fragmentos de bombas e vidro. Para acompanhar o andamento da guerra e continuar advertindo as instituições culturais, o Comitê de Conservação de Recursos Culturais se propôs a fornecer informações aos comitês estaduais para fazer novas recomendações.

Quando as instituições tivessem considerado todos os possíveis perigos aos quais estavam sujeitas, a etapa seguinte consistia na determinação – através da ajuda de profissionais especializados - de quais materiais deveriam obter proteção especial e que tipo de proteção cada material precisaria. Os objetos culturais deveriam ser divididos em categorias de importância de proteção e tratados como

---

<sup>88</sup> Cf. *The protection of cultural resources against the hazards of war* (Washington, D.C., fevereiro de 1942), p. 15-21 para mais detalhes sobre medidas de proteção contra fogo e sobre os tipos de bombas mais preocupantes para os recursos culturais, suas características e efeitos.

<sup>89</sup> NICHOLAS. *Op. cit.*, p. 231.

coleções ou conjuntos de materiais; ou seja, para facilitar sua administração, não deveriam ser considerados individualmente, salvo raras exceções. Os critérios de seleção dos materiais para proteção eram **valor** e **dificuldade de substituição** do material em questão. Muito abstrato, o primeiro critério possui diversas facetas, podendo ser valor de pesquisa; valor intrínseco ou sentimental para a comunidade; valor estético; valor legal e administrativo ou valor monetário. Em relação ao segundo critério, livros, litografias ou bronzes, por exemplo, poderiam ter cópias, diminuindo a necessidade de sua proteção especial. Em certa medida, uma construção histórica, por exemplo, poderia ser considerada “substituível” caso existissem desenhos detalhados e fotografias que permitiriam uma restauração precisa.

Depois de considerado o valor do material e o grau de perigo ao qual estava sujeito, diferentes medidas de proteção poderiam ser utilizadas. A proteção do próprio prédio foi uma providência recomendada a todas as instituições, sendo que aquelas que julgassem possuir objetos culturais de grande valor – seja ele qual for – deveriam considerar medidas especiais de reforço contra fogo e treinamento específico do corpo de funcionários. O manual repetidamente adverte que o máximo de material possível deveria ser mantido em uso ou em exibição, isto é, a evacuação e o armazenamento em arquivo morto deveriam, se possível, ser evitados. Caso não fosse possível seguir a recomendação de manter os objetos culturais em uso ativo ou semi-ativo, tais materiais poderiam ser emprestados para outra instituição fora da zona de perigo. Planos deveriam ser traçados para tal, assegurando que os objetos permanecessem em uso até a iminência do perigo.

Nesse sentido, qualquer reforço de proteção localizada deveria ser executado, como por exemplo, armazenamento em áreas mais protegidas do prédio, maiores precauções para o caso de incêndio e reforço das vitrines de exposição. Além de impedir o uso e exibição dos objetos culturais, a evacuação era indesejada por também ser cara e perigosa. Entretanto, era necessária e recomendada em casos de materiais insubstituíveis de grande valor cultural. Além de outras medidas preventivas, como por exemplo, o recurso de microfilmagem ou cópias fotográficas, também deveriam ser feitos planejamentos e provisões para a possibilidade de restauração dos materiais danificados.

Além disso, a proteção de prédios históricos e das próprias instituições culturais deveria tentar ao máximo se integrar às medidas de defesa civil – lembrando que a preservação da vida humana, inevitavelmente, tinha preferência. Para tal, não deveriam ser negligenciados os possíveis danos secundários às coleções causados por estragos nos canos de água e de vapor ou nas redes de gás e eletricidade.

A evacuação por mais que não fosse recomendada é o assunto abordado no último capítulo do manual, visto que era inevitável que acontecesse com as coleções mais valiosas dos principais museus. Nesse sentido, o manual dedicou um capítulo para as recomendações do planejamento cuidadoso mais do que necessário para tal operação. Para poder executar uma evacuação, os chefes das instituições deveriam obter autorizações legais dos conselhos de administração e das autoridades superiores, além de confeccionar listas e instruções detalhadas para a separação, o empacotamento e a identificação dos materiais a serem removidos. Os depósitos escolhidos para a remoção dos materiais, além de providenciar o máximo de proteção possível contra um ataque aéreo ou outros perigos de guerra, deveriam oferecer proteção contra umidade excessiva, temperatura variável, insetos, roedores, roubo entre outros.<sup>90</sup> Mesmo no caso de uma evacuação, era sugerido que os objetos culturais removidos fossem colocados em uso nos novos depósitos, enfatizando novamente a importância desses materiais para a moral da nação em tempos de guerra. Nesse sentido, o manual ressalta que alguns benefícios poderiam surgir dessa atividade, como por exemplo, as regiões menos ricas poderiam se beneficiar da presença de objetos de arte evacuados das áreas perigosas. O próprio armazenamento de arquivos, manuscritos e livros raros em microfilme como medida preventiva também apresentava um benefício duradouro para as instituições culturais.

Publicado poucos meses depois do ataque a *Pearl Harbor*, o manual analisado representa uma boa fonte para compreender a preocupação dos Estados Unidos em preparar suas instituições culturais para a possibilidade de enfrentar a mesma

---

<sup>90</sup> Cf. *The protection of cultural resources against the hazards of war* (Washington, D.C., fevereiro de 1942), p. 30-38 para melhores informações acerca das modificações necessárias a serem feitas nos depósitos, da participação de funcionários na evacuação e exemplos detalhados sobre a melhor maneira de proteger cada tipo de material cultural.

violência que foi vista na Europa contra os recursos culturais. O nível de detalhamento do documento em relação aos possíveis tipos de bombas, aos planos de evacuação ou às técnicas de tratamento dos objetos mostra não só um vasto conhecimento sobre a experiência europeia a respeito desse aspecto da guerra, como também demonstra a importância dada pelo governo à proteção dos seus recursos culturais. Além disso, o manual apresenta um vislumbre do horizonte de expectativa<sup>91</sup> do imaginário americano daquele momento, intimamente relacionado com os horrores da guerra – bombardeios, incêndios, pilhagens, etc. Nesse sentido, o manual atrela a questão cultural ao imaginário bélico ao usar um vocabulário de guerra para se referir à cultura, ou seja, ele fala de **proteção** do patrimônio, combate à **ofensiva** nazista e **defesa** dos recursos.

---

<sup>91</sup> Cf. KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de Experiência e Horizonte de Expectativa” In: *Futuro Passado: Contribuição à Semântica Dos Tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006, 305-327.

## Capítulo 3 - A Política Cultural Norte-Americana Chega na Europa

### 3.1. Grupos civis começam a se organizar

Ainda que a guerra não tenha efetivamente acontecido em território americano, o material publicado no manual analisado no capítulo anterior foi importante para o desenvolvimento de políticas de proteção e restauração do patrimônio cultural, e preparou o terreno para o caminho que levou os Estados Unidos a enviarem uma missão interventora para a Europa na tentativa de se firmarem como os “protetores” dos recursos culturais europeus reféns da guerra. Nesse sentido, revelado pelo vocabulário político do manual, o horizonte de expectativa que antes estava atrelado à defesa nacional interna, pôde se transformar em ação através dos profissionais técnicos que participaram da criação e das atividades da Comissão Roberts.

Antes mesmo do ataque a *Pearl Harbor* em 7 de dezembro de 1941, como já foi dito, estava claro para o governo dos Estados Unidos, assim como para a sociedade civil e para os profissionais da cultura e das artes, que o país iria eventualmente ter que se envolver na guerra. Com base nessa perspectiva, diretores de museus, conservadores e historiadores da arte começaram a mostrar interesse numa atuação mais direta. As medidas preventivas de proteção das instituições culturais americanas, os sucessivos encontros de diretores de museus e as discussões acerca de uma possível invasão dos EUA, não pareciam mais ser o suficiente dada a situação da guerra na Europa. A iniciativa de envolvimento no esforço de guerra partiu de vários órgãos civis diferentes, todos ansiosos para elaborar planos, criar comitês, e conquistar a atenção do governo.

“Poucos dias após a guerra de Paris em junho de 1940, um grupo de professores de Harvard e de cidadãos locais ansiosos por colaborar com o esforço de guerra criou o American Defense Harvard Group, que funcionaria como uma câmara de compensação direcionando conhecimentos e especialistas disponíveis para as áreas mais úteis. Organizações similares brotaram em outros centros de saber.”<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 232.

Já ao longo de 1942 ocorreu nos Estados Unidos um número considerável de discussões privadas entre educadores e dirigentes de museus acerca das perdas que a herança cultural europeia estava sofrendo.<sup>93</sup> No ambiente acadêmico essas iniciativas foram mais evidentes, visto que as comunidades universitárias eram consideradas uma fonte importante de inteligência para o conselho de planejamento de guerra de Roosevelt. Apesar de grupos como o *American Defense Harvard Group* (ADHG) e o *American Council of Learned Societies* (ACLS) – que também já vinha se organizando para pensar a proteção dos recursos culturais europeus – terem sido muito importantes para a criação da Comissão Roberts e suas operações, inicialmente historiadores da arte e diretores de museus não atuaram através deles.

As primeiras iniciativas concretas de instituições culturais partiram do chefe de conservação do *Fogg Museum* de Harvard, George Stout, e W. G. Constable. Ambos se juntaram para elaborar um pedido ao *Committee on the Conservation of Cultural Resources* sugerindo que se formasse uma equipe técnica, como uma espécie de subcomitê, que pudesse estudar o estado e a conservação física das obras de arte ameaçadas nos Estados Unidos e na Europa. Da mesma forma, Francis Henry Taylor, o diretor do *Metropolitan Museum*, e o presidente do conselho da *National Gallery*, David Bruce, também haviam discutido a proteção dos recursos culturais da Europa. Taylor apresentou suas propostas em Washington para o presidente do Supremo Tribunal, Harlan Stone, que enviou as propostas e recomendações num memorando à Casa Branca em 8 de dezembro de 1942, e cuja proposta foi aprovada por Roosevelt três semanas depois. Entretanto, a criação da comissão ainda levou certo tempo para se concretizar. Algumas das propostas presentes no pedido incluíam fornecer pessoas treinadas que haviam servido nas

---

<sup>93</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 33. Esse documento é a segunda fonte a ser analisada neste trabalho. Consiste no relatório final da Comissão Roberts, que compilou os relatórios existentes até o momento de sua publicação em 1946, ou seja, depois do fim da guerra, quando os EUA já haviam saído vitoriosos. Por ter sido publicado depois da guerra, em ordem cronológica dos acontecimentos, os diferentes agentes de preservação do patrimônio, tanto americanos quanto europeus, citados no relatório parecem ter se articulado sem grande dissensão, causando a impressão de que existiu uma teia de relações sólida muito bem planejada. Na realidade muitas coisas foram sendo descobertas no calor do momento e, conseqüentemente, improvisadas – o que se perde um pouco na compilação feita pelo governo dos EUA em 1946. Além disso, o início do contexto pós-guerra já aponta para um país que constrói um discurso militar e político baseado na ideia de feitos militares heroicos que salvaram a Europa da barbaridade nazista – o que se aplica da mesma forma à atuação norte-americana na proteção dos recursos culturais atingidos pela guerra, procurando consolidar os oficiais de monumentos como aqueles que tomaram a iniciativa de tentar salvar os “tesouros” europeus.



forças armadas aos países Aliados europeus, compilar listas de obras saqueadas e discutir sobre a questão da restituição de bens públicos depois da guerra.

Quando o pedido de criação da comissão foi feito por Stone, em sua carta à Roosevelt ele já sinalizava que os profissionais da cultura consideravam que os monumentos culturais europeus – edifícios, obras de arte, bibliotecas e registros – eram uma herança de todo o “mundo civilizado” e, para tal, os Estados Unidos deveriam procurar estabelecer contato com outras nações europeias afim de se articular com possíveis comissões análogas à americana. Além disso, Stone considerava que era importante “[...] *proclaiming to the world, friends and enemies, our Government’s practical concern in protecting these symbols of civilization from injury and spoliation.*”<sup>94</sup> Roosevelt respondeu Stone em abril de 1943 dizendo que o governo iria apoiar a comissão de todas as formas possíveis, desde que não interferisse com as operações militares. Além disso, tentaria abordar os governos britânico e soviético, para sugerir que elaborassem programas análogos que pudessem dialogar entre si.

A partir de 1943 outra iniciativa para criar um comitê de proteção da arte começou a ser organizada em Nova York:

“Um panfleto descrevendo o que se sabia sobre as pilhagens alemãs foi preparado para ser distribuído aos membros do Congresso. Esperava-se que isso levasse a audiências perante o Foreign Relations Committee [Comitê de Relações Exteriores] e aumentasse as pressões para a criação de um órgão governamental de alto nível de proteção às artes.”<sup>95</sup>

Iniciativas desse tipo foram se tornando cada vez mais comuns e, conseqüentemente, a pressão para que o governo criasse uma comissão oficial foi aumentando.

Quando em janeiro de 1943 foi marcada a invasão da Sicília para julho – conhecida como Operação Husky<sup>96</sup> – ficou claro que as iniciativas de coordenação

---

<sup>94</sup>*Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 1. “[...] proclamar ao mundo, amigos e inimigos, a preocupação prática do Governo em proteger esses símbolos da civilização de danos e espoliação.” [tradução livre].

<sup>95</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 244.

<sup>96</sup> Ocorrido em 10 de julho de 1943, o desembarque aliado na Sicília, conhecido como Operação Husky, foi a maior operação anfíbia realizada desde o princípio da guerra e é considerada como um êxito quase completo, apesar de não ter sido surpresa para o Eixo. “Precedidos por bombardeios e operações aerotransportadas, o 7º Exército US (general Patton) e o 8º Exército britânico (general

e planejamento precisariam ser aperfeiçoadas e, considerando que a Operação Husky era um plano secreto, não foi fácil coordenar esse planejamento. Os governos britânico e norte-americano concordavam que as organizações civis deveriam participar da ocupação **depois** dos combates, mas havia visões discordantes acerca da atuação civil durante as operações militares. Para articular melhor essas questões, as atividades civis – que lidavam com questões administrativas, econômicas, políticas e culturais – foram centralizadas numa nova divisão chamada *Civil Affairs Division* (CAD – Divisão de Assuntos Civis).

No que diz respeito ao planejamento da segurança das obras de arte, o governo britânico foi mais lento do que o norte-americano, visto que era comum aos europeus defender que os civis não deveriam interferir nas atividades do exército combatente. George Stout e W. G. Constable em 1943 escreviam para colegas europeus para compartilhar seus planos de criar o comitê de proteção, e recebiam respostas de surpresa e perplexidade diante da iniciativa norte-americana. De fato, a interação entre proteção de recursos culturais e campo de batalha não era simbiótica e muito menos pressupunha consenso entre as duas partes e, devido à isso, o interesse europeu sempre parecia mais atrelado à recuperação de objetos saqueados e à questão das restituições no pós-guerra.

Apesar disso, quando os oficiais americanos começaram a planejar as operações na Sicília, estudaram a ocupação britânica na Líbia<sup>97</sup> e “encontrariam já instituído um programa informal de proteção a monumentos.”<sup>98</sup> Em Cirene, no litoral da Líbia, os britânicos haviam impresso um pequeno manual instrutivo; colocaram tabuletas de informações e advertências em monumentos, museus e ruínas e promoveram palestras e excursões num esforço educacional. No campo os oficiais eram assistidos por consultores do setor privado – como de museus e institutos arqueológicos – o que explica por que a insistência dos Estados Unidos na criação de uma comissão de alto nível não foi inicialmente tão bem recebida pelos britânicos.

---

Montgomery) chegam em terra de um lado e do outro do cabo Passero sem encontrar grande resistência.” MASSON, *Op. cit.*, p. 559.

<sup>97</sup> Cf., MASSON, *Op. cit.*, pp. 517-519.

<sup>98</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 236.

Além de estudar as experiências já vividas pelos europeus durante as invasões e ocupações, a pedido do coronel James H. Shoemaker, Goerge Stout começou a elaborar um manual técnico acerca da proteção da arte e, além disso, foi pedida a elaboração de uma lista de monumentos e coleções importantes de cada país que pudesse vir a ser ocupado e de textos culturais de apoio para auxiliar os oficiais americanos.

A partir dessa experiência já começavam a aparecer os primeiros sinais de que a relação entre militares e civis, mesmo nos bastidores dos combates, seria conflituosa. Quando Shoemaker finalmente começou a receber o material dos manuais elaborados por Stout, mostrou-se incomodado com certas instruções, visto que para ele era preciso traçar uma linha entre instruções práticas de conservação de objetos e instruções sobre o comportamento do exército – que poderiam ser muito mal recebidas pelos oficiais. As recomendações de organizar excursões para edifícios e monumentos, ou o pedido de evitar a obliteração de cidades inteiras, por exemplo, foram criticadas. Por outro lado, Stout e os outros profissionais envolvidos na elaboração do manual consideravam uma perda de tempo tentar ser pedagógico com o exército americano.<sup>99</sup>

Em contraposição ao meticuloso aparelho de confisco alemão, a articulação interna dos EUA entre as diferentes partes interessadas na proteção de monumentos e obras de arte deixava a desejar. A falta de comunicação dificultava a união dessas partes numa única linha de frente, e isso ficou cada vez mais claro na medida em que a preparação para as operações na Itália amadurecia. Por esse motivo, quando finalmente foi aprovada pelo presidente Roosevelt, em junho de 1943, a criação **formal** de uma comissão destinada à proteção da arte, a perspectiva de uma intervenção bem articulada começava a se tornar realidade. Inicialmente intitulada *American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*<sup>100</sup>, a comissão foi legitimada em 20 de agosto. Posteriormente passou a se chamar *Roberts Commission* (Comissão Roberts), depois que o ministro do Supremo Tribunal Owen J. Roberts assumiu a presidência no lugar de Harlan Stone.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 241-243.

<sup>100</sup> Em português: Comissão Americana para a Proteção e Salvamento de Monumentos Artísticos e Históricos em Zonas de Guerra.

### 3.2. A estrutura da Comissão Roberts

Em agosto de 1943, o Departamento de Estado anunciou o estabelecimento da comissão, com sede na *National Gallery* em Washington, e foram separados \$25,000 para despesas administrativas – lembrando que seus membros serviriam sem receber compensações. Os principais objetivos da Comissão Roberts, além de proteger o patrimônio cultural ameaçado na Europa, incluíam compilar listas de propriedades saqueadas pelas forças do Eixo; fornecer mapas da localização dos centros culturais e regiões importantes da Europa e do extremo oriente nos quais monumentos artísticos e históricos se encontravam, junto de listas os descrevendo; elaborar manuais técnicos para serem distribuídos aos membros do exército; e organizar palestras sobre a preservação dos objetos culturais. Além disso, no pós-guerra a função da comissão seria de estimular a inclusão da questão das restituições de bens públicos e privados no futuro armistício – todas essas funções deveriam se dar junto à cooperação de outras comissões aliadas análogas a essa.<sup>101</sup>

Durante a guerra, uma das preocupações da Comissão era sua relação com os Departamentos de Guerra, da Marinha, do Estado e do Tesouro e com as agências do governo *Office of Strategic Services* (OSS – Escritório de Serviços Estratégicos) e o *Office of War Information* (OWI – Escritório de Informações de Guerra). Representantes de todas essas organizações e também da CAD se fizeram presentes em diversas reuniões da Comissão Roberts. A articulação entre os diferentes órgãos preocupados com a preservação do patrimônio – americanas ou não – foi muito importante ao longo dos anos de atuação da comissão, visto que cada um tinha seus interesses e frequentemente ajudavam uns aos outros em questões específicas.

Para que se pudesse realizar os objetivos da Comissão, foram criados sete subcomitês com pautas e membros específicos.<sup>102</sup> Os dois primeiros tinham cunho administrativo e se concentraram em definir mais concretamente os termos gerais

---

<sup>101</sup> Outros comitês nacionais civis tiveram iniciativas parecidas e mantiveram contato constante com a Comissão Roberts, como por exemplo, o *Macmillan Committee*, comitê britânico formado em maio de 1944. Iniciativas semelhantes, cujo foco era a questão das restituições, se deram na França, Bélgica e Holanda. Em Londres, por exemplo, se concentrou um grande número de agências internacionais interessadas nas questões relacionadas a proteção restituição e reparação de materiais culturais. Cf. *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 25.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 7.

que haviam sido pensados quando a comissão foi criada, além de lidar com a organização mais direta das atividades. Outros dois subcomitês foram criados para lidar com itens específicos: o primeiro relativo a livros, manuscritos e outros materiais impressos e escritos, e o segundo relativo a coleta de mapas, informações e descrição de objetos culturais. Esse último foi criado para canalizar a atuação dos grupos que já existiam antes da criação da comissão, o ACLS e o ADHG<sup>103</sup>. Dessa maneira, esses grupos puderam articular o mapeamento e a listagem de objetos culturais, produzir documentos sobre os danos da guerra e a pilhagem desses objetos, e elaborar manuais para serem enviados para a CAD. Outro subcomitê foi criado para entregar ao Departamento de Guerra o nome dos funcionários que serviam nas forças armadas que, por meio de treinamento e experiência, estavam qualificados para servirem no setor *Monuments, Fine Arts and Archives*<sup>104</sup> (MFA&A) da comissão. Também foi criado um comitê que funcionava com o objetivo de instruir os oficiais do exército acerca da proteção e recuperação de monumentos históricos e artísticos e, por fim, um comitê para compilar um registro das pilhagens feitas pelas forças do Eixo.

Os representantes da comissão viajavam para o exterior produzindo relatórios sobre a atuação de diferentes grupos de proteção e restituição de objetos culturais e, na medida em que os membros e consultores retornavam da Europa, traziam esses informes para as reuniões feitas na sede administrativa dos Estados Unidos – ou se comunicavam por telefone, telégrafo e cartas. Os relatórios produzidos individualmente por oficiais do MFA&A foram importantes para a elaboração dos arquivos da Comissão – eram frequentemente acompanhados por fotos que revelavam a extensão dos danos sofridos pelo patrimônio europeu, além de mostrarem os progressos atingidos pela ação dos oficiais aliados.

Desde o seu início, a distribuição eficaz das publicações preparadas pela Comissão Roberts foi complicada. Em algumas ocasiões, mapas, listas de monumentos e manuais técnicos que haviam sido feito para o uso do MFA&A em campo, demoravam para chegar aos locais de combate ou eram encontrados anos depois em instituições arquivísticas.<sup>105</sup> Apesar de situações como essa, os

---

<sup>103</sup> Mais informações sobre a contribuição desses grupos serão discutidas posteriormente.

<sup>104</sup> Monumentos, Belas Artes e Arquivos [tradução livre].

<sup>105</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 20.

documentos elaborados pelos diferentes setores da Comissão foram essenciais para a localização e identificação de monumentos e uma das principais funções foi de chamar a atenção dos oficiais de alta patente para a importância de certos monumentos culturais, incentivando-os a procurar minimizar os danos causados pelas operações militares.

Como já foi mencionado, o ADHG e o ACLS foram as principais agências que prepararam informações técnicas antes da criação da Comissão Roberts, e tiveram um papel essencial na sua criação, visto que foram incorporadas a ela. As principais atividades do ADHG se concentraram nas mãos de Paul Sachs, W. G. Constable e H. O'Neill Hencken que, a pedido do coronel Shoemaker haviam começado a coletar informações sobre obras de arte e monumentos em países ocupados que poderiam precisar de proteção. Juntaram-se a eles mais de 50 pesquisadores que se especializavam em conhecimentos acerca dos países em questão e em menos de 3 meses já haviam enviado para Washington as primeiras listas de monumentos, possuindo conteúdo referente à Sicília. Fizeram listas para cada país ocupado cujo conteúdo incluía uma introdução ressaltando a importância dos objetos para os sentimentos religioso e nacional dos países, além de incluir um breve panorama histórico de cada lugar - foram feitas em torno de 40 listas. Além disso, o grupo elaborou um pequeno manual de salvaguarda e conservação em campo, ou seja, uma espécie de “primeiros socorros” para objetos culturais. Produziram também uma lista seletiva com nomes de profissionais experientes nesse campo de saber. Da mesma forma, o ACLS, ajudado financeiramente pela Fundação Rockefeller, era composto de historiadores da arte, colecionadores, artistas, pesquisadores – muitos refugiados da Europa – que também fizeram listas, catálogos e mapas.<sup>106</sup> sobre os objetos artísticos, arquivísticos e arquitetônicos europeus ameaçados pela guerra.

---

<sup>106</sup> O número total de mapas que produziram foi 786. *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 35.



Figura 1: Nova York. Funcionários do ACLS preparando mapas.

Também teve um papel importante em articulação com a Comissão Roberts o *Office of War Information*<sup>107</sup> (OWI). Essa agência ajudou a provar a falsidade das charges alemãs que argumentavam que os aliados não apreciavam a cultura europeia, ação fundamental para combater a intensiva propaganda nazista que acusava os militares americanos de vandalismos e saques. Para combater a propaganda fascista que mostrava por meio de panfletos os danos causados por bombardeios Aliados, a OWI preparou um livreto contendo fatos ilustrados acerca das medidas de proteção preventivas e restauradoras tomadas pelos governos aliados no front.<sup>108</sup> Sua atuação também refletiu na disseminação de informações que permitiram a publicação de notícias sobre o resgate de obras pelo MFA&A em rádios e revistas como a *Art News* nos EUA ou os periódicos suíço *Pro Arte* e francês *Les Arts*.

Outro órgão essencial para a atuação da Comissão Roberts foi o *Office of Strategic Services*<sup>109</sup> (OSS), cujos membros eram tanto civis, quanto das forças armadas. Além de ter feito um relatório sobre danos à arte, o OSS criou uma unidade de investigação dedicada a saques de obras de arte que investigavam pessoas suspeitas de se envolverem com saques e mercado de arte. Entendiam que, para que as restituições se tornassem realidade, era preciso entender os métodos

<sup>107</sup> Escritório de Informações de Guerra.

<sup>108</sup> Apesar desse livreto só ter sido completado depois da rendição alemã, é importante para ilustrar que tipo de operações eram realizadas pela OWI.

<sup>109</sup> Escritório de Serviços Estratégicos.

usados pelos inimigos para conseguir tantas aquisições, e determinar onde eles armazenavam as obras clandestinamente obtidas. O objetivo da unidade era coletar e disseminar informações sobre saques, confiscos e transferências de bens artísticos realizadas pelos alemães, e sobre indivíduos e organizações envolvidas nessas operações. A sede do grupo era em Washington, mas também estabeleceu um escritório de operações em Londres, de onde foi possível uma grande articulação com outras comissões aliadas, que permitiu com que fossem bem-sucedidos em descobrir o padrão da máquina de confisco alemã – através de interrogatórios inimigos, investigações independentes e análises de documentos. Os relatórios produzidos em cima dos resultados dessa operação mostravam a ideologia nazista presente por trás das ações de figuras importantes do regime alemão. “*Copies of the reports were used in the trials at Nuremberg of Goering and Alfred Rosenberg. They were also of considerable assistance to the Allied restitution authorities in Germany.*”<sup>110</sup> Portanto, foi através da atuação da OSS que se tornou possível não só expor o mecanismo complexo e bem articulado da máquina de saques nazista, mas também prender seus principais líderes.

### **3.3. Ocupação da Itália: um ensaio**

Um dos primeiros contatos dos exércitos aliados com a necessidade da proteção de objetos culturais, se deu por iniciativa de um major britânico na Líbia. Tendo notado que, com a ocupação aliada da região, o aparelho administrativo italiano para a proteção do patrimônio não estava funcionando e que as tropas britânicas estavam desrespeitando ruínas importantes, J. B. Ward Perkins se uniu aos curadores italianos para manter as tropas longe dos monumentos históricos em questão. Logo, quando foi planejada a invasão do norte da África, iniciou-se um plano para assuntos civis, mas que nunca chegou a ser executado e, conseqüentemente, durante a invasão houve novas atitudes desrespeitosas com ruínas e monumentos na Argélia e Marrocos, levando os governos francês e norte-americano a encomendarem a elaboração de avisos a serem colocados nos

---

<sup>110</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 40. “Cópias desses relatórios foram usados nos julgamentos de Nuremberg de Goering e Alfred Rosenberg. Também foram de considerável assistência às autoridades Aliadas de restituição na Alemanha.” [tradução livre].



monumentos. A iniciativa partiu do grupo francês chamado *Service des Monuments Historiques* (Serviço de Monumentos Históricos).<sup>111</sup>

Em 10 de julho de 1943 ocorreu o desembarque aliado na Sicília e subsequentemente a rápida conquista da região, que refletiu nos danos causados ao patrimônio cultural – mais de sessenta igrejas foram destruídas ou danificadas por bombardeios<sup>112</sup>. Apesar disso, as manobras das tropas foram muito bem executadas e não chegaram a causar danos extensos em museus e coleções importantes da região siciliana. O avanço Aliado no Leste da Sicília não se deu pelas estradas, mas as batalhas aconteciam de vilarejo em vilarejo com intensa atividade de artilharia. Em decorrência disso, os depósitos de arte que haviam concentrado grande parte das coleções dos principais museus e coleções particulares, como por exemplo, o mosteiro beneditino em *Montevergine* encontravam-se em perigo. Foram retiradas, portanto, as peças mais importantes dos principais depósitos, e enviadas para o mosteiro no *Monte Cassino*, considerado o lugar mais seguro pelas autoridades.<sup>113</sup>

O plano original elaborado para a operação na Sicília mencionava brevemente a proteção do patrimônio italiano, mas no início a maior parte dos oficiais e tropas britânicos e norte-americanos não tinham conhecimento dos oficiais de monumentos. Não se preocupavam com os problemas de proteção e salvaguarda de recursos culturais e agiam apenas de acordo com seu julgamento pessoal. Listas e instruções específicas só chegaram semanas depois do começo da operação<sup>114</sup>. De imediato, a Itália foi dividida em regiões fixas e para cada uma delas foi designado um oficial de monumentos, que era enviado depois que a região inteira tivesse sido tomada.

---

<sup>111</sup> Isso se deu mais ou menos na mesma época em que o ADHG e o ACLS já estavam compilando listas e a Comissão Roberts começava a ser criada.

<sup>112</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 49.

<sup>113</sup> Parte dos acervos, num momento posterior, foi enviada ao Vaticano.

<sup>114</sup> Os mapas feitos pela ACLS e ADHG não chegaram a tempo da invasão da Sicília, o que contribuiu para a falta de articulação entre o Exército e a Comissão Roberts acerca da proteção do patrimônio na região siciliana. Os documentos produzidos conseguiram chegar às mãos do MFA&A na Europa a tempo da ocupação do resto da Itália. Ao longo da campanha as Forças Aéreas fizeram grande uso dos mapas preparados com fotos que mostravam a localização dos principais monumentos históricos e artísticos italianos.

O primeiro consultor do MFA&A na Itália foi Mason Hammond que, estabelecendo a sede de seu escritório em Palermo, começou a relatar a extensão dos danos feitos por bombardeios antes da ocupação e a articular a atuação dos outros oficiais. A primeira tarefa a ser realizada era a inspeção dos monumentos culturais, e em seguida, uma pesquisa acerca dos reparos emergenciais necessários. Por fim, uma atividade mais lenta e complexa envolvia oferecer assistência na reestruturação do aparelho administrativo italiano responsável pelos bens culturais que, desde o início da campanha na Sicília, começara a criar um comitê nacional que se reunia constantemente com os consultores do MFA&A.

Num primeiro momento a tarefa de conservação deveria se concentrar apenas nos reparos imediatos de monumentos e obras de arte, o que não era um empreendimento fácil, visto que precisavam da aprovação do quartel general da Comissão Roberts, o que atrasava a chegada de materiais e profissionais técnicos do Estados Unidos. Para tal, a articulação entre os consultores da comissão com os oficiais e dirigentes de museus e bibliotecas locais foi constante e muito útil, tendo colaborado bastante, por exemplo, com a indicação de engenheiros e restauradores italianos aptos a ajudar nesse processo. Outra função do MFA&A que logo foi posta em prática era inspecionar os repositórios nos quais obras de arte foram escondidas – a maioria muito bem embalada e protegida – na procura de sinais de deterioração e reparos necessários. No entanto, o acesso a tais locais era um problema. A falta de transportes dificultava muito a atuação dos oficiais de monumentos, que dependiam basicamente de caronas com outros oficiais, visto que só esporadicamente eram providenciados meios de transportes para essas funções – e mesmo assim, apenas carros precários e lentos eram disponibilizados.<sup>115</sup> Os oficiais italianos também foram de grande ajuda nesse aspecto.

Os danos da região siciliana foram majoritariamente causados por bombardeios. Prédios como o da Biblioteca Nacional de Palermo e da Biblioteca Universitária de Messina sofreram bastante e, apesar de terem sido protegidos em porões, alguns de seus livros foram soterrados por escombros. Determinados centros arquivísticos também foram atingidos – como os Arquivos do Estado em Palermo e Siracusa - e, nesses casos, uma das principais tarefas era tirar os destroços

---

<sup>115</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 58.

e tentar recuperar os arquivos e objetos mais danificados pelos bombardeios. Em Palermo mais de 40 igrejas foram reparadas<sup>116</sup>: telhados foram reconstruídos, paredes protetoras foram erguidas e destroços foram retirados. Os reparos eram de escalas diferentes: edifícios, igrejas, as vezes só uma parede ou telhado, esculturas, órgãos, quadros, janelas, portas, altares. Em alguns casos os oficiais de monumentos só precisavam construir cercas que impedissem a entrada de pessoas em certos locais – em suma, suas atividades variavam bastante. Ademais, quando as atividades do MFA&A se encerravam em uma região – como foi o caso da Sicília em março de 1944 – a responsabilidade integral era entregue aos órgãos italianos de preservação, e os oficiais de monumentos partiam para um novo local.

Na medida em que as operações de guerra iam avançando, as atividades dos oficiais de monumentos iam se adaptando ao padrão das campanhas, fosse por causa de mudanças na conjuntura militar, de novas ordens superiores ou do estado em que se encontravam os recursos culturais de dada região. No entanto, algumas funções básicas do MFA&A não mudavam: 1) prevenir o máximo possível a destruição de monumentos, prédios, obras de arte e arquivos; 2) garantir sua proteção e salvaguarda; 3) providenciar reparos emergenciais necessários; 4) restituir bens a seus proprietários; 5) colaborar com outras comissões aliadas – sempre produzindo relatórios, listas e manuais baseados em todas essas atividades.<sup>117</sup> Além disso, sempre deveriam assumir um papel de consultor para oficiais e tropas do Exército mantendo ligações com as forças militares aéreas e terrestres.

Quando os Aliados invadiram Nápoles em outubro de 1943, a cidade viveu uma onda de destruição e os planos da Comissão Roberts começaram a sofrer adaptações. Um mês depois, Roosevelt cessou de insistir na promoção de operações de campo conjuntas com civis e militares, o que afetou diretamente a Comissão Roberts. Os membros que já se encontravam em ação nos campos de batalha tiveram que se contentar com uma função meramente consultiva. Somado a isso, o general Dwight D. Eisenhower dizia não ser possível garantir antecipadamente que certas cidades não seriam bombardeadas, pois não era possível prever a

---

<sup>116</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 55.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 60.

movimentação dos exércitos – por isso, para ele não era agradável incluir oficiais de monumentos nas unidades de combate, o que dificultava a atuação do MFA&A.

Apesar desse atrito entre os dois lados, a conjuntura eventualmente mostrou-se mais positiva. Mais ou menos no mesmo período em que a Comissão Roberts recebeu os primeiros relatórios de Mason Hammond sobre os acontecimentos da Sicília, o *War Office*<sup>118</sup> britânico conferiu a Leonard Woolley o título oficial de “assessor arqueológico do diretor de assuntos civis”. Depois dessa indicação, ao final de novembro, outros oficiais de monumentos finalmente começaram a ser designados para seus postos em território italiano e rigidamente confinados à essas regiões específicas, sem muitos meios de transporte – eles por via de regra não podiam fazer muito.<sup>119</sup> No entanto, com a chegada de Woolley em 1º de dezembro de 1943, uma comissão de inquérito foi nomeada para investigar o que ocorria em Nápoles. Tenente-coronel do exército britânico e, portanto, gozando de uma posição elevada na hierarquia do *War Office*, Woolley deixou clara as consequências políticas de má propaganda gerada pela conduta do exército, além de expor o descontentamento de Roosevelt e Churchill com os atritos entre militares e oficiais de monumentos.

Monumentos de Nápoles haviam sido ocupados pelo aparato administrativo do comando supremo e muita destruição ocorreu por causa disso. “Havia reclamações constantes sobre soldados incultos que arrombavam bibliotecas e almoxarifados trancados, e saíam levando embora livros, coleções de moedas e *objects*”<sup>120</sup>. Conseqüentemente, Eisenhower viu-se obrigado a fazer um pronunciamento acerca da proteção de monumentos: em 29 de dezembro de 1943, designou aos comandantes superiores a responsabilidade de poupar os monumentos o tanto quanto possível e determinar junto com os oficiais do MFA&A a localização de monumentos históricos de grande valor cultural.<sup>121</sup> Além disso, ordenou que seria proibido o uso de edifícios italianos listados em um dos manuais produzidos pela Comissão Roberts para fins militares, a não ser que nenhuma outra acomodação estivesse disponível.<sup>122</sup> Esse foi o primeiro passo para o

---

<sup>118</sup> Escritório de Guerra.

<sup>119</sup> NICHOLAS, Op. Cit., p. 261.

<sup>120</sup> *Ibid.*, pp. 261-262.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>122</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, pp. 62-63.

reconhecimento de que a proteção dos monumentos deveria ser entendida como uma questão de disciplina militar, e que os oficiais de monumentos não poderiam ser encarados como intrusos à realidade militar, e sim como conselheiros a serem ouvidos.

A partir daí a operação de preservação começou a ser reorganizada de modo a permitir, por exemplo, que oficiais de monumentos fossem enviados para regiões de necessidade urgente mesmo em situação de combate, o que flexibilizou as designações e permitiu a elaboração de livretos de bolso com instruções específicas listas de monumentos de cada região – que foram distribuídos para as tropas aliadas.

*“Still another activity of the MFA&A Subcommission was to examine and record the evidences of wanton German destruction and looting. In the Southern area one of the most flagrant of such cases was the deliberate burning of the archives, especially those of the Angevin dynasty, in their repository at the Villa Montesano near San Paolo Belsito South of Nola on September 30, 1943.”*<sup>123</sup>

Para se ter uma ideia, em 1944 nas regiões de Nápoles e Campânia, o Major Gardner e Dr. Molajoli relataram que as atividades de reparações emergenciais já contavam com 46 monumentos históricos com reparos em curso; 23,500 metros quadrados de telhados já restaurados; 5,400 metros cúbicos de paredes reconstruídos; 46,500 metros cúbicos de andaimes e suportes construídos e 63,140,000 libras foram asseguradas e distribuídas como a soma total para esse trabalho.<sup>124</sup> Em abril do mesmo ano foi estabelecida a *Inter-Allied Commission for the Protection and Restitution of Cultural Material* (também conhecida como *Voucher Commission*<sup>125</sup>) que, composta por vários governos aliados, tinha o objetivo de centralizar a coleta de informações relacionadas aos monumentos históricos e artísticos saqueados ou destruídos. A ideia era que se criasse um escritório central de informações que

<sup>123</sup>*Ibid.*, p. 72. “Ainda outra atividade da Subcomissão do MFA&A era examinar e registrar as evidências da destruição e pilhagem arbitrárias alemãs. Na área do sul, um dos mais notórios casos foi a queima deliberada dos arquivos, especialmente os da dinastia Angevina, em seu repositório na Villa Montesano perto de San Paolo Belsito, ao sul de Nola, em 30 de setembro de 1943.” [tradução livre].

<sup>124</sup> Para esses e outros dados técnicos Cf. *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 65.

<sup>125</sup> Comissão Inter-Aliada para Proteção e Restituição de Material Cultural ou Comissão Voucher. Pretendia criar um grande conjunto de informações acerca de todas as obras que se acreditavam terem sido vendidas ou obtidas ilegalmente. Essas informações eram compiladas por meio da ajuda de artistas, curadores, *marchands*, autoridades públicas, refugiados, membros da Resistência ou espíões. Essa subcomissão foi pensada para que pudesse ser usada no pós-guerra para lidar com a questão das restituições. Cf. NICHOLAS, *Op. cit.*, pp. 305-306.

futuramente pudesse se tornar uma comissão inter-aliada de restituições. No entanto, segundo o relatório, por motivos de segurança militar, questões políticas dos governos envolvidos e do desenrolar da guerra, esse plano não teve êxito – o que não anulou sua importância, tendo durado até novembro de 1945 carregando a função de publicar listas de objetos saqueados para uso do MFA&A.

Em certa medida, a experiência vivida em Nápoles acabou servindo de ensaio geral de como os diferentes órgãos civis e militares aliados deveriam se articular para garantir a proteção dos monumentos até o fim da guerra, e deu aos oficiais do MFA&A uma experiência em campo que os ajudou a planejar melhor as operações subsequentes. Em vista disso, durante o avanço a Roma a atuação de campo dos oficiais de monumentos tornou-se significativamente mais organizada. Oficiais de monumentos chegavam nas cidades poucas horas depois de sua captura e rapidamente começavam a articulação com autoridades locais, preparavam relatórios sobre os vandalismos causados e posicionavam guardas em locais importantes. Apesar desse aperfeiçoamento, o caminho para a conquista de Roma não ocorreu sem complicações.

Em um dado momento os Aliados ficaram detidos em torno de *Monte Cassino* numa situação miserável e incapazes de avançar. Oficiais aliados acreditavam que, no topo monte, o histórico mosteiro beneditino estava ocupado por tropas do Eixo e, portanto, precisava ser bombardeada. Receoso com a propaganda negativa que poderia vir caso o mosteiro sofresse algum dano, Eisenhower discordava. No entanto, fortes pressões da sociedade civil britânica e de comandantes de algumas divisões aliadas<sup>126</sup> selaram o desfecho desse episódio. Em 13 de fevereiro de 1944 foi decidido que haveria bombardeio, e o ataque aconteceu no dia 15. As tropas alemãs escaparam ilesas, visto que estavam entrincheirados em torno do mosteiro ao contrário do que se acreditava.

---

<sup>126</sup> Americanos e franceses eram contra o bombardeio; britânicos e neozelandeses a favor. *Ibid.*, p. 272.



Figura 2: Monte Cassino, Itália. Oficiais do MFA&A examinando escombros em mosteiro.

O caso de *Monte Cassino* ganhou grande visibilidade e, portanto, no relatório final da Comissão Roberts o episódio é descrito como uma perda trágica:

*“The destruction of this seat of religious and educational activity for more than 1,400 years is a great loss. It is not so much that the artistic damage was great, for many other places in Italy, France, and Germany have suffered more serious artistic destruction. But Montecassino has long been a symbol of the preservation and cultivation of the things of the mind and the spirit through periods of great stress. [...] The material and artistic loss would have been much greater if objects stored in the monastery had not been removed to a safer shelter in the Vatican City.”*<sup>127</sup>

A má publicidade de que tanto temia Eisenhower acabou se concretizando. O bombardeio anglo-americano à abadia de *Monte Cassino* fez com que qualquer erro posterior de bombardeiro aliado fosse anunciado em noticiários e panfletos com títulos como *“A Guerra Contra a Arte”*. Depois do derradeiro episódio de *Monte Cassino*, os mapas especiais que continham fotografias tiradas pelas forças aéreas indicando a localização de monumentos importantes foram recebidos pelo general Lauris Norstad. Os danos posteriores ao patrimônio italiano não foram totalmente reduzidos, mas o risco de bombardeios diminuiu significativamente devido ao

---

<sup>127</sup>*Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 68. “A destruição desta sede de atividade religiosa e educacional por mais de 1.400 anos é uma grande perda. Não é tanto que o dano artístico tenha sido grande, pois muitos lugares na Itália, na França e na Alemanha sofreram uma destruição artística mais séria. Mas Montecassino tem sido um símbolo da preservação e cultivo das coisas da mente e do espírito ao longe de períodos de grande estresse. [...] A perda material e artística teria sido muito maior se os objetos guardados no mosteiro não tivessem sido removidos para um abrigo mais seguro na Cidade do Vaticano.” [tradução livre].

receio de atrair mais publicidade negativa. Por exemplo, em outro caso emblemático “[...] bombas destruíram para sempre os afrescos de Mantegna na igreja dos Eremitani em Pádua, ameaçando também a pequenina capela Arena, decorada por Giotto.”<sup>128</sup> É possível perceber, portanto, que a imprensa foi muito importante durante a invasão da Itália e afetou tanto os Aliados quanto a Alemanha, visto que partiam dos dois lados acusações de que o adversário cometia violências, excessos, pilhagens e destruição ao patrimônio italiano.

Quando finalmente os Aliados conseguiram chegar aos arredores de Roma, medidas de precaução mais incisivas haviam sido tomadas para evitar incidentes problemáticos como o de *Monte Cassino*. Por exemplo, um oficial de monumentos passou a entrar na cidade para avaliar os danos antes mesmo das tropas de combate o fazerem.

*“When the American Fifth Army and the MFA&A officers attached to it entered Rome the preliminary operations were at once performed. Lieutenant Cott interviewed the responsible officials for antiquities, for monuments, for fine arts, for galleries, and museums, asking for reports on the condition of the buildings or repositories in their custody.”*<sup>129</sup>

A cidade foi ocupada pelas tropas americanas em 4 de junho de 1944, e sofreu poucos danos nos combates. Durante a ocupação de Roma, uma das funções mais exercidas pela MFA&A, junto com os soldados italianos e aliados, foi de remover as estruturas de proteção, como sacos de areia e reforços de madeira, que haviam sido instaladas em monumentos e obras de arte quando a guerra irrompeu. *“Thus, Michelangelo’s great statue of Moses in the church of San Pietro in Vincoli was freed from its swaddling bands of rock-wool and brick walls, as was also the Santa Teresa of Bernini in Sant Maria dela Vittoria”*<sup>130</sup>

<sup>128</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 274.

<sup>129</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 72. “Quando o Quinto Exército americano e os oficiais do MFA&A ligados a ele entraram em Roma, as operações preliminares foram imediatamente realizadas. O tenente Cott entrevistou os oficiais responsáveis por antiguidades, monumentos, artes plásticas, galerias e museus, pedindo relatórios sobre as condições dos edifícios ou repositórios sob sua custódia.” [tradução livre].

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 73. “Assim, a grande estátua de Michelangelo de Moisés na igreja de San Pietro em Vincoli foi libertada de suas bandas enroladas de lã mineral e paredes de tijolos, como também foi a Santa Teresa de Bernini em Santa Maria della Vittoria.” [tradução livre].





Figura 3: Roma, Itália. Revestimentos de proteção no Moisés de Michelangelo.



Figura 4: Roma, Itália. Moisés de Michelangelo na Igreja de *San Pietro* em Vincoli.

No caso das coleções florentinas, como em outras cidades, as obras mais importantes haviam sido enviadas para refúgios no campo. Eventualmente, quando Florença virou o centro da zona de combate, oficiais de monumentos e diretores de museus não tinham como saber o que aconteceria às obras de arte, visto que qualquer inspeção era extremamente perigosa. Mesmo assim, “o professor Cesare Fasola, bibliotecário da Galeria Uffizi, partiu corajosamente a pé para as linhas de frente a fim de examinar os depósitos.”<sup>131</sup> Além disso, um dos quatro oficiais de monumentos designados para Florença, o primeiro-tenente Frederick Hartt, partiu para a cidade para inspecionar salas lotadas de quadros empilhados. Apesar dos esforços de Fasola, Hartt e outros oficiais, Florença sofreu bastante. Pontes haviam sido detonadas, quadros haviam sido usados como mesa pelos alemães,<sup>132</sup> obras de arte foram empilhadas de qualquer jeito e as janelas e claraboias da *Galeria Uffizi* haviam sido destruídas.

Ao final de agosto, quando os aliados conseguiram total controle sobre Florença, vários voluntários passaram a ajudar os oficiais de monumentos, recolhendo fragmentos de esculturas, monumentos arquitetônicos e fragmentos de pontes bombardeadas. Ao contrário da boa vontade de voluntários civis, a relação do MFA&A com os militares foi caracterizada por certa turbulência, especialmente com aqueles alheios à questão da preservação histórica. Em certa ocasião, por exemplo,

“Hartt não conseguiu convencer os engenheiros do exército a não passarem seus tratores sobre fragmentos recuperáveis de edifícios antigos bombardeados pelos nazistas junto com livros, manuscritos e obras de arte que estavam em seu interior.”<sup>133</sup>

O que mais sofreu danos em Florença foram construções arquitetônicas, como casas comuns e pontes históricas. Curiosamente, Gerhard Wolff, cônsul alemão em Florença e general da SS (na hierarquia nazista estava abaixo de Himmler e tinha sido seu assistente pessoal) teve um papel importante na proteção do patrimônio florentino, visto que impediu que diversas obras de arte fossem enviadas para a Alemanha e ajudou a impedir a destruição da *Ponte Vecchio*.<sup>134</sup> Apesar de não ter sido um dos alvos, outras das principais pontes que atravessavam o Arno foram

---

<sup>131</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, pp. 285-286.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 295-297.

destruídas pelos alemães, assim como casas e palacetes que ficavam nas margens do rio.<sup>135</sup>



Figura 5: Florença, Itália. Pontes e casas destruídas.

Ainda assim, Florença não foi a cidade mais destruída do Norte da Itália: Pisa e Livorno foram as cidades que mais sentiram os efeitos de combates intensos.

*“Pisa was one of the most damaged of Italian cities. From the point of view of military necessity the splendid monuments of its past were thrown into shadow by the fact that it was the most important railway and highway junction in western Tuscany and was situated astride the Arno, serving as an anchor in the German line before the Apennines. The city was heavily bombed and was the center of a bitter contest during July and August. Although severely scarred in the loss of many characteristic houses and palaces, the greatest loss was in the injury of the Campo Santo, one component of that unique group of religious buildings in the northern part of the city.”<sup>136</sup>*

<sup>135</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas.* Washington, D.C., 1946, p. 84.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 83. “Pisa foi uma das cidades Italianas mais danificadas. Do ponto de vista da necessidade militar, monumentos esplêndidos do seu passado foram jogados à sombra pelo fato de ser o mais importante entroncamento ferroviário e rodoviário no oeste da Toscana e situado no Arno, servindo como uma âncora na linha Alemã antes dos Apeninos. A cidade foi fortemente bombardeada e foi o centro de uma amarga disputa durante os meses de julho e agosto. Embora severamente marcada pela perda de muitas casas e palácios característicos, a maior perda foi o dano ao Campo Santo, um componente daquele grupo ímpar de edifícios religiosos no norte da cidade.” [tradução livre].

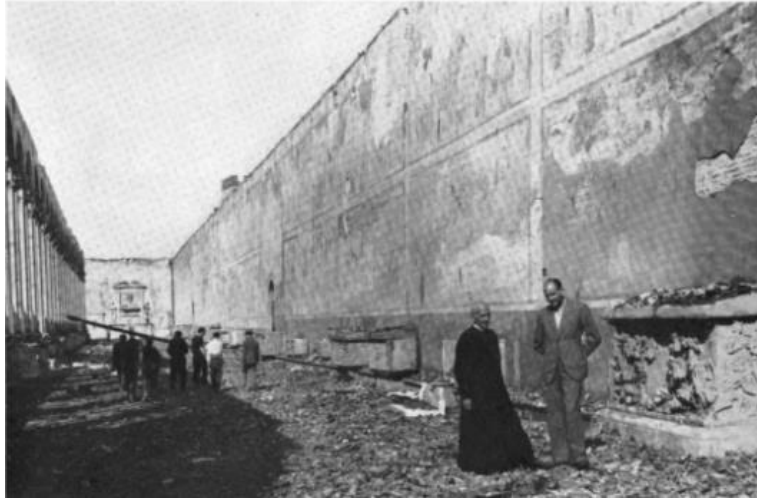


Figura 6: Pisa, Itália. Lado norte do Campo Santo.



Figura 7: Pisa, Itália. Medida de proteção temporária no Campo Santo.

As medidas necessárias para a salvaguarda e a preservação dos edifícios, obras de arte e afrescos atingidos em Pisa começou a ser tomada pelo MFA&A em conjunto com engenheiros do 5º Exército e especialistas dos *Istituti del Restauro*<sup>137</sup> de Roma e Florença.

---

<sup>137</sup> Institutos de Restauração.

Nas regiões da Lombardia e de Vêneto membros do exército alemão e civis funcionários da organização de proteção de arte alemã (*Kunstschutz*) foram presos e interrogados por diferentes setores dos exércitos aliados. Foram descobertas informações acerca das características, atividades e do quadro de funcionários dessa organização, além da localização de grande parte dos monumentos e objetos culturais que estavam faltando. Foi a partir de operações como essa que repositórios usados pelos alemães foram encontrados: um deles continha pinturas de Rubens, Botticelli, Breughel, Raphael, Bellini, Tintoretto e esculturas de Michelangelo e Donatello.<sup>138</sup> Também foram encontrados nas celas de prisão em *San Leonardo* inúmeros estojos contendo grande parte dos tesouros florentinos, que foram recuperados e devolvidos pelo 5º Exército para a população de Florença, que os recebeu em êxtase.



Figura 8: Florença, Itália. Retorno de pinturas florentinas.

### 3.4. O teatro de operações no norte da Europa

Já em agosto de 1943 Roosevelt e Churchill haviam decidido pela invasão do Norte da Europa e, para tal, Eisenhower foi designado comandante-supremo aliado.

---

<sup>138</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 80.

A sua sede de comando, conhecida como SHAEF (*Supreme Headquarters, Allied Expeditionary Force*<sup>139</sup>), recebeu Geoffrey Webb<sup>140</sup> para dirigir as operações de proteção do patrimônio cultural – e prontamente começou a planejar o esboço da operação no teatro europeu. Mason Hammond e outros oficiais de monumentos foram enviados para o norte para participar do planejamento e toda essa articulação fazia parte do esforço de realizar uma operação mais organizada que a da Itália.

Em março de 1944 funcionários da CAD foram para a Inglaterra com o objetivo de planejar a produção de manuais – com listas de monumentos, mapas e instruções práticas – para cada país em que, presumidamente, as forças aliadas iriam engajar em combates. Com o rápido avanço pela França os planos começaram a se tornar mais concretos e em 6 de junho de 1944 aconteceu o esperado desembarque aliado na Normandia, conhecido como Dia D<sup>141</sup>, e oficiais do MFA&A se organizaram para atuar na França, Bélgica e nos Países Baixos.

Assim como no teatro mediterrâneo, a primeira tarefa do MFA&A foi de inspecionar monumentos, sítios e *châteaux* para reportar os danos e tomar as medidas necessárias para as reparações passíveis de serem executadas – sempre em articulação com órgãos locais de cada país, e enviando relatórios para a sede da Comissão Roberts nos Estados Unidos.

“Em suas peregrinações pelos *châteaux* do interior e pelas casas, palácios e museus de Paris, os oficiais de monumentos também iam coletando informações sobre os milhões de peças que haviam desaparecido e, presumivelmente, ido para o Reich. Era quase impossível determinar com precisão. Objetos escondidos ou extraviados por colecionadores, judeus ou não, surgiam inesperadamente em despensas, armários e celeiros, perto ou longe de seus locais de origem.”<sup>142</sup>

Na França a situação de monumentos e edifícios era muito melhor que esperada: Paris e os *châteaux* do vale do *Loire* e da *Île-de-France* estavam praticamente intactos. “Paris, embora sem estátuas, cheia de marcas de tiros e repleta de sinais de trânsito em alemão, passava bem.”<sup>143</sup> Além disso, apesar da escassez das suas coleções, os museus logo reabriram. Uma exposição foi feita no *Carnavalet* em

---

<sup>139</sup> Quartel-General Supremo, Força Expedicionária Aliada.

<sup>140</sup> Professor de belas-artes em Cambridge.

<sup>141</sup> Cf. MASSON, *Op. cit.*, pp. 577-580.

<sup>142</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 339.

<sup>143</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 336.

setembro e o *Louvre* organizou uma exibição da tapeçaria de Bayeux. Galerias cujas esculturas não foram evacuadas também abriram suas portas.<sup>144</sup> Evidentemente a cidade não saiu ilesa: “O Grand Palais foi detonado dois dias antes da chegada dos Aliados. Explosivos foram colocados nos mais famosos edifícios parisienses: Notre Dame, Madeleine, Invalides, Luxembourg e até o favorito de Hitler, o Ópera.”<sup>145</sup> Também foram encontrados inúmeros repositórios onde importantes objetos culturais eram armazenados, por vezes em condições precárias.



Figura 9: Paris, França. Repositório na cripta da Igreja de *Saint Sulpice*.

Além disso, o relatório final da Comissão Roberts cita o caso de diversos monumentos, igrejas, palácios e casa comuns<sup>146</sup> que foram atingidos, mas em pequena escala; alguns danos indiretos causados pelos bombardeios ou alguns danos propositais causados pelas tropas inimigas em retirada. A cidade francesa mais atingida talvez tenha sido Rouen, na região histórica da Normandia.

*“Rouen, target of repeated attack over 4 years, suffered perhaps more than any other city of France. Bombed by the Germans in 1940 and by the Allies in the spring and summer of 1944, the three great medieval churches were all hit and most of the old town destroyed.”*<sup>147</sup>

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>146</sup> “Giverny, com seus vários ateliês repletos com mais de cem pinturas de Monet, sofrera bombardeios que destruíram três quadros e danificaram outros.” *Ibid.*, p. 331.

<sup>147</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 98. “Rouen, alvo de repetidos ataques ao longo de 4 anos, talvez tenha sofrido mais do que qualquer outra cidade da França. Bombardeada

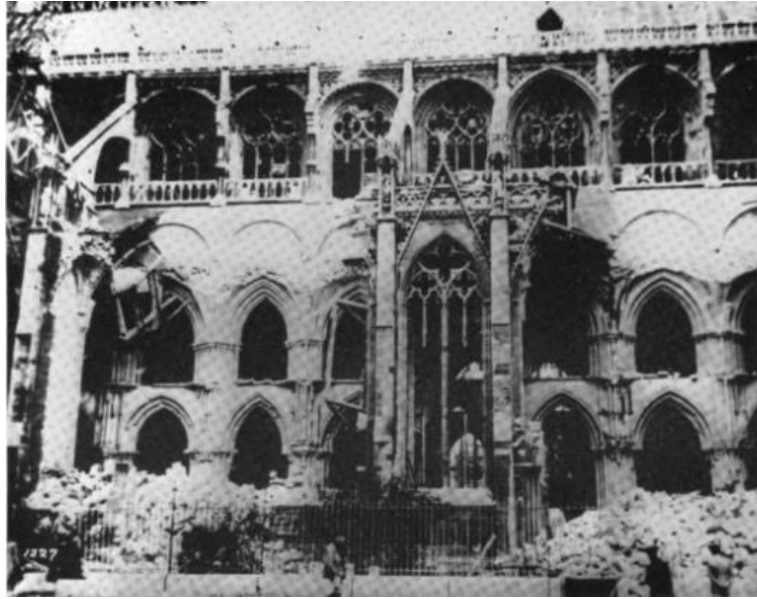


Figura 10: Rouen, França. Corredor sul de catedral.

Na Holanda os estragos reportados foram mínimos. Na realidade, salvo raras exceções, a maioria desses países teve suas importantes coleções de arte, bibliotecas, arquivos e museus evacuadas para locais seguros e quase não sofreram danos.



Figura 11: Nijmegen, Países Baixos. Danos perto da ponte sobre o rio Waal.

---

pelos Alemães em 1940 e pelos Aliados na primavera e no verão de 1944, as três grandes igrejas foram todas atingidas e a maior parte da antiga cidade destruída.” [tradução livre].



As ameaças de estragos e saques vinham de todos os lugares: alemães em retirada, soldados americanos, populações locais – mas os maiores problemas para os oficiais de monumentos eram os membros do Exército. As recomendações feitas pelo MFA&A na teoria deveriam ser seguidos por todos os militares e civis atuando na Europa. No entanto, como já foi mencionado, a relação das tropas com os oficiais de monumentos não era harmoniosa.

*“It was realized that in northern Europe, as in Italy, the feeling of the nations for their monuments made it imperative, for the sake of good relations with the peoples of Allied countries, that the Allies show the utmost respect for their national treasures, and that our behavior in this matter would affect postwar feeling. We should be fighting in the territory of our friends, and it was essential that the policy in respect to historic monuments should be binding for all Allied personnel, and not merely an instruction to Civil Affairs officers.”*<sup>148</sup>

Eisenhower acabou tendo que se pronunciar em mais de uma ocasião para reforçar que a postura do exército precisava ser respeitosa com os símbolos culturais dos países que iam sendo tomados pelas forças aliadas. Outro problema que ocupava grande parte do tempo dos oficiais de monumentos e é descrita no relatório como a maior dificuldade encontrada pelo MFA&A foi o problema de “[...] *billeting of troops in historical buildings, both those on the official lists and those omitted from it, and the protection of those buildings from spoliation and damage.*”<sup>149</sup> Isso se deu em parte pela falta de conhecimento dos militares da existência de uma política de preservação, pela falta de instrução a respeito das suas exigências e/ou devido a emergências militares resultantes de urgências do combate.

*“No outono de 1944, cuidar do alojamento de soldados e dos estragos que eles provocavam consumiu boa parte do tempo do pessoal do MFAA responsável pelas imensas áreas ocupadas por tropas aliadas. [...] Com a chegada do inverno, que estabeleceu novos recordes de baixa temperatura, mais e mais abrigos tornaram-se necessários.”*<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 101. “Foi percebido que no norte da Europa, assim como na Itália, o sentimento das nações pelos seus monumentos tornou imperativo, por uma questão de boas relações com as pessoas dos países Aliados, que os Aliados deveriam mostrar o maior respeito pelos seus tesouros nacionais e que nosso comportamento nesse assunto afetaria sentimentos pós-guerra. Deveríamos estar lutando no território de nossos amigos, e era essencial que a política de respeito aos monumentos históricos fosse obrigatória para todo o pessoal Aliado, e não meramente uma instrução para oficiais dos Assuntos Civis.” [tradução livre].

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 112. “[...] alojamento de tropas e prédios históricos, tanto os presentes nas listas oficiais quanto os omitidos delas, e a proteção desses prédios contra espoliação e danos.” [tradução livre].

<sup>150</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 334.

Em todo caso, quando um edifício histórico era ocupado para uso militar, o procedimento relatado pela Comissão Roberts era de alocar todos os móveis e objetos artísticos valiosos em certos cômodos designados que eram então trancados e taxados como fora dos limites.<sup>151</sup> No entanto, segundo Lynn Nicholas, as operações de preservação no teatro europeu se tornaram um desafio visto que “o alto comando aliado e o pessoal de campo do MFAA passaram a considerar a Comissão Roberts não uma aliada, mas uma adversária mal informada e intrometida”, em grande parte devido ao seu excesso de burocracia e politicagem.<sup>152</sup>

Os oficiais de monumentos também se ocuparam tentando rastrear estátuas e sinos que haviam sido tomados durante a ocupação alemã para serem derretidos e transformados em metal para munição. Foram encontradas, por exemplo, diversas estátuas francesas numa fundição na comuna de *Blanc-Mesnil*.<sup>153</sup> No entanto, essas e outras tarefas levadas a cabo pelos oficiais de monumentos mais uma vez encontraram empecilhos técnicos:

“Nos territórios recém-expandidos, o sistema de “flutuação” concebido para os oficiais de monumentos aliados teve graves prós e contras. Graças a ele, tinham conseguido liberdade e mobilidade, mas não possuíam os meios de aproveitá-las. O fato de às vezes não pertencer a nenhuma unidade específica e de ocupar postos muito baixos na hierarquia militar tornava os problemas de transporte mais difíceis do que nunca.”<sup>154</sup>

Além da falta de transportes adequados – ou da falta total deles – o MFA&A precisava lidar com a dificuldade de falta de pessoal para exercer algumas tarefas que lhe eram prescritas pela Comissão Roberts. Para combater as falsas alegações feitas pelos alemães acerca do vandalismo das tropas aliadas, os oficiais de monumentos precisavam fazer inspeções, verificações e investigações constantes para revisar a condição de locais e monumentos que reportavam ações de vandalismo<sup>155</sup> – tarefa que nem sempre era tão eficaz devido ao número restrito de oficiais para fazê-la.

---

<sup>151</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 115.

<sup>152</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 309. Cf. pp. 302-311.

<sup>153</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 107.

<sup>154</sup> NICHOLAS, *Op.cit.*, p. 327.

<sup>155</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 116.

### 3.5. Os aliados chegam na Alemanha

O avanço aliado se deu de maneira tão rápida que, cada vez mais, começava a se debater a política de pós-rendição, visto que “previa-se que a Alemanha poderia cair a qualquer momento.”<sup>156</sup> A OSS foi importante nesse sentido, visto que tinha interesse em se articular com a Comissão Roberts para tratar da questão das restituições. Esse órgão estava preocupado em reunir provas para futuros processos contra criminosos de guerra, então para eles era muito interessante investigar as pilhagens nazistas. Consciente da inevitável incursão aliada no norte do continente, a Alemanha começou a se preparar: os depósitos lotados e os museus de Berlim executavam os preparativos necessários para proteger suas coleções de ataques aéreos. Além disso, muitos acervos foram enviados para o interior ou para a Áustria, por exemplo.<sup>157</sup> Havia objetos armazenadas por todo o Reich e, portanto, Hitler e os curadores do projeto de Linz estavam ansiosos para encontrar abrigos para suas coleções.

Além de se preocupar com suas coleções particulares, Hitler, pensando na estratégia de retirada, ordenou em agosto de 1944 que fossem destruídas “[...] todas as instalações militares, serviços públicos, sistemas de comunicação, arquivos, monumentos, lojas de comida e meios de transporte à medida que os exércitos alemães recuassem, de forma que apenas um vasto deserto aguardasse a chegada dos Aliados. Depois, em meados de março de 1945, ele ampliou essa política de modo a incluir também indústrias e infra-estrutura, e determinou ainda a evacuação completa de áreas que estivessem prestes a se tornar zonas de combate.”<sup>158</sup> Aos poucos a retirada ia se concretizando. Na primeira semana de 1944 as autoridades alemãs já começavam a deixar a Bélgica.<sup>159</sup>

“A rendição incondicional foi confirmada, bem como o desmembramento proposto da Alemanha, nos acordos firmados na Conferência de Yalta em fevereiro de 1945, que também cediam a Prússia Oriental e a Silésia para a Polônia em compensação pelo grande naco que a União Soviética estava tomando dos poloneses no leste. Yalta também trouxe a primeira discussão concreta sobre reparações, o estabelecimento de uma

---

<sup>156</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 310.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 326.

zona de ocupação para a França e a fixação provisória das fronteiras dessas zonas.”<sup>160</sup>

O documento que resultou das diretrizes de procedimentos para o governo militar durante a futura ocupação da Alemanha, discutidas pelos Departamentos de Estado, da Guerra e do Tesouro, não continha grandes detalhes acerca do patrimônio cultural. Dizia que obras de arte seriam apreendidas independentemente de quais fossem seus donos e que todo esforço possível seria dedicado para preservar arquivos históricos, museus, bibliotecas e obras de arte. Enquanto isso, oficinas de monumentos trabalhavam na elaboração de uma política de restituição.

No caso da Alemanha, a atuação do MFA&A só pôde começar efetivamente uma vez que a derrota militar da Alemanha fosse completa e reconhecida pelos seus chefes de Estado. A tarefa dos oficinas de monumentos mudou e, em vez do cuidado com edifícios, no início da ocupação da Alemanha o foco era encontrar e proteger objetos de arte móveis. Um dos primeiros passos para tal foi, portanto, o estabelecimento dos *Central Collecting Points*,<sup>161</sup> isto é, locais para onde eram enviados os objetos culturais móveis retirados dos repositórios temporários que haviam sido arranjados em tempos de guerra pelos nazistas. Espalhados pela Alemanha, repositórios de tamanhos muito diferentes contendo os recursos culturais mais variados foram sendo encontrados, e seus conteúdos evacuados para os *Central Collecting Points*. “*More than 500 different emergency repositories of art and archives have been located in castles, parish houses, church steeples, air raid bunkers and mines.*”<sup>162</sup> Eventualmente, mais que o dobro de repositórios foi encontrado e muitos objetos guardados nesses locais estavam em situação perigosa, sendo armazenados junto de materiais danosos ou em condições desfavoráveis e tendo sofrido danos por causa de fumaça, umidade, fogo. Por mais que se quisesse elaborar planos sólidos para a recuperação desses recursos culturais, tudo dependia das condições de cada repositório (que quase nunca eram ideais), da condição dos recursos encontrados neles e o caráter desses objetos. Portanto, na maioria das vezes

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>161</sup> Pontos Centrais de Coleta.

<sup>162</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 135. “Mais de 500 repositórios de emergência diferentes de arte e arquivos foram localizados em castelos, casas paroquiais, torres de igreja, bunkers de ataque aéreo e minas.” [tradução livre].

as ações eram tomadas com base nas necessidades momentâneas e no estresse da pressão de ter que se tomar uma decisão em pouco tempo.<sup>163</sup>



Figura 12: Siegen, Alemanha. Pintura de Rubens encontrada em repositório.



Figura 13: Merkers, Alemanha. Pintura de Manet armazenada em uma mina de sal.

Na medida em que se caminhava para o fim da guerra, as operações do MFA&A se dedicavam à pequenos procedimentos emergenciais de restauração de monumentos, e à criação de um programa concreto de restituições. Evidentemente os primeiros passos para as restituições já tomavam forma, em articulação com os *Central Collecting Points*, cujas localizações foram minuciosamente selecionadas

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 136.

para garantir a proteção dos objetos coletados, e medidas de segurança foram tomadas para evitar pilhagens. Quantidades enormes de obras de arte eram transportadas em trens e caminhões, exigindo um trabalho de transferência lento e tedioso dos oficiais de monumentos. O ponto de coleta mais complexo em suas operações, e maior em tamanho e quadro de funcionários era o de Munique<sup>164</sup>, onde se concentravam inúmeras coleções, obras de arte e arquivos importantes, como por exemplo, documentos sobre as transações relacionadas a obras de arte adquiridas para o museu que Hitler planejava para Linz.<sup>165</sup>

As obras que iam sendo encontradas e recolhidas eram classificadas em categorias para facilitar a identificação do país de origem, do caráter público ou privado do dono original, para que esses também pudessem ser identificados e terem suas peças restituídas.

*“During August one of the chief activities was the preparation for the return of the Ghent Altarpiece by the Van Eyck Brothers to Belgium. [...] The panels were packed in 10 cases and [...] were placed in a plane at the Munich airfield.”<sup>166</sup>*

Diversas ações como essa tomaram forma e, eventualmente, as operações do MFA&A se restringiram apenas à Alemanha, visto que na Itália e em outros países seus respectivos órgãos nacionais haviam tomado as rédeas da organização administrativa.



Figura 14: Altaussee, Áustria. Painéis do Retábulo de Gante da Bélgica em mina.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 147. “Durante o mês de agosto uma das principais atividades foi a preparação para o retorno do Retábulo de Gante dos Irmãos Van Eyck à Bélgica. [...] Os painéis foram embalados em 10 caixas e [...] foram colocados em um avião no aeroporto de Munique.” [tradução livre].



Figura 15: Altaussee, Áustria. Homens embalando um painel do Retábulo de Gante.

### 3.6. Armistício: restituição e punição

A Comissão Roberts sugeriu que se congelasse toda a movimentação de obras de arte no continente europeu quando viesse o armistício, visto que qualquer objeto transferido em território ocupado pelo Eixo, mesmo os que aparentassem ter sido transferidos legalmente, deveriam ser considerados objetos adquiridos na ilegalidade. Para tal, a Comissão

“[...] recomendara em fevereiro ao Tesouro que os funcionários da alfândega deveriam ser instruídos a reter qualquer objeto de arte que entrasse nos Estados Unidos avaliado em 5 mil dólares ou mais, ou qualquer objeto de interesse histórico, acadêmico ou artístico que fosse suspeito, até que provas satisfatórias de origem fossem apresentadas.”<sup>167</sup>

O Departamento de Estado também tinha interesse na ajuda da Comissão em identificar se havia bens saqueados pelo Eixo que poderiam ser vendidos e os lucros usados posteriormente para operações clandestinas ou para um ressurgimento da agressão econômica estrangeira alemã.<sup>168</sup> Para tal, o setor do Departamento de Estado responsável pela segurança econômica fez uso dos documentos produzidos pela Comissão Roberts. Além disso, ambos se uniram para investigar casos individuais de transações de arte suspeitas no hemisfério ocidental e também se articularam com lideranças da Europa. Desse modo, os governos americano,

<sup>167</sup> NICHOLAS, *Op. cit.*, p. 305.

<sup>168</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, p. 14.

britânico e soviético se juntaram para discutir restituições e repartições a serem aplicadas na Alemanha e na Áustria depois da derrota alemã.

Nesses encontros discutiu-se muito quais os mecanismos reais que tornariam essa operação viável, algo que o MFA&A já havia estudado profundamente, tendo inclusive um setor dedicado a esse assunto – o que se tornou bastante útil para diferentes operações. A *War Crimes Commission*<sup>169</sup>, por exemplo, pediu a cooperação da Comissão Roberts compartilhando relatórios e listas, para tratar da questão da punição às pessoas culpadas de saques e outros crimes relacionados a bens culturais.

A Comissão Roberts, que já vinha pensando sobre o tema das restituições desde o sucesso do desembarque aliado na França em julho de 1944, recomendou ao Departamento de Estado que alguns princípios fossem seguidos. Esses princípios de restituição formaram a base para as discussões com outros departamentos americanos e, posteriormente, com a *European Advisory Commission*<sup>170</sup> (EAC) em Londres. Seguem os trechos mais importantes das intenções da Comissão:

*“Germany would be obliged to restore identifiable works of art and other cultural treasures; such restitution should be limited to identifiable property existing before German occupation; [...] such looted property should be restored in the condition in which it was found; [...] if identifiable looted works of art and other cultural objects cannot be located, Germany should be obliged to replace such objects by comparable works of art or cultural objects from her own public or private collections; such replacement in kind should be so limited as not entirely to deprive Germany of access to cultural materials; [...] all property taken to Germany during the period of German occupation should be considered to have been acquired under duress and therefore should be treated as looted property; [...] if identifiable looted property has been destroyed by Allied bombing or other military action, Germany should still be obliged to make reparation or to replace that property with other cultural material.”*<sup>171</sup>

<sup>169</sup> Comissão de Crimes de Guerra.

<sup>170</sup> Comissão Consultiva Europeia.

<sup>171</sup> *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*. Washington, D.C., 1946, pp. 12-13. “A Alemanha seria obrigada a restaurar obras de arte identificáveis e outros tesouros culturais; tal restituição deva ser limitada a propriedades identificáveis existentes antes da ocupação alemã; [...] tal propriedade saqueada deva ser restaurada na condição em que foi encontrada; [...] se obras de arte roubadas identificáveis e outros objetos culturais não puderem ser localizados, a Alemanha deverá ser obrigada a substituir tais objetos por obras de arte ou objetos culturais comparáveis de suas próprias coleções públicas ou privadas; tal substituição em espécie deverá ser limitada ao ponto de não privar inteiramente a Alemanha do acesso a materiais culturais; [...] todos os bens levados para a Alemanha durante o



Apesar de ter se dedicado por bastante tempo aos debates acerca do problema das restituições, a Comissão Roberts não tinha nenhuma autoridade claramente definida nesse assunto e

*“[...] both policy and limitations of staff necessitated the transfer to the Department of State of all specific requests on the part of citizens of the United States and of stateless persons for the return of their property confiscated by the enemy. Nationals of other Allied governments were referred by the Commission directly to their own governments, and in certain instances pertinent information was transmitted to the embassies concerned.”*<sup>172</sup>

Os casos referentes a cidadãos americanos foram tão numerosos que a comissão precisou criar uma divisão em 1945 só para resolvê-los. Apesar desses esforços, no relatório final da Comissão Roberts admite-se que os problemas da restituição eram muito mais complexos e iam além dos termos apontados por ela. Para tal, a política adotada pelos seus membros foi de limitar a função da Comissão à um papel de conselheira nas questões políticas assim como de coleta e transmissão de informações.<sup>173</sup>

A Comissão Roberts chegou a tratar diretamente de alguns casos de restituição como foi, por exemplo, o caso de quatro painéis contendo cenas da vida de Cristo pintados por Hans Multscher. Os painéis foram tirados ilegalmente da *Commune of Vipiteno (Sterzing)* por Mussolini e entregues como presente de aniversário para Goering em janeiro de 1942. Depois da ocupação aliada, o MFA&A interrogou as pessoas envolvidas nessa transação. Os painéis foram encontrados juntos com outras posses de Goering em *Berchtesgaden*, e foram levados em custódia pelos oficiais de monumentos na Alemanha.<sup>174</sup>

---

período de ocupação alemã deverão ser considerados como tendo sido adquiridos sob coação e, portanto, deverão ser tratados como propriedade saqueada; [...] se bens saqueados identificáveis foram destruídos por bombardeios aliados ou outra ação militar, a Alemanha também deverá ser obrigada a fazer reparação ou substituir essa propriedade por outro material cultural.” [tradução livre].

<sup>172</sup>*Ibid.*, p. 16. “[...] tanto a política quanto as limitações de funcionários exigiam a transferência para o Departamento de Estado de todos os pedidos específicos, por parte dos cidadãos dos Estados Unidos e dos apátridas, pelo retorno de seus bens confiscados pelo inimigo. Cidadãos de outros governos Aliados foram encaminhados pela Comissão a seus próprios governos e, em certos casos, informações pertinentes foram transmitidas às embaixadas em questão.” [tradução livre].

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.



Figura: 16. Berchtesgaden, Alemanha. Parte da coleção de Goering.

Uma das ações finais da Comissão Roberts foi abordar as críticas que foram feitas ao governo norte-americano por diretores de museus e outros profissionais da cultura acerca de certas obras de arte que foram trazidas da Alemanha para os Estados Unidos, sob o argumento de que seriam mantidos sob custódia americana para sua proteção, e devolvidos quando as condições na Alemanha o permitissem. Na última reunião da Comissão, que aconteceu em 20 de junho de 1946 na Philadelphia, além de ter sido abordada essa questão, foi decidido o encerramento das suas atividades. Futuras operações ainda relacionadas a restituições foram encabeçadas por uma agência permanente do governo americano e os registros e arquivos produzidos e coletados pela Comissão foram transferidos para a custódia do Arquivo Nacional em Washington. A recomendação final da Comissão Roberts sugeriu que objetos culturais pertencentes a qualquer indivíduo ou país não deveriam ser usados nas reparações da guerra.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 46.

## Conclusão

Essa pesquisa tomou como base a relação entre política e cultura feita por Lynn Nicholas que entende que as violações feitas às obras de arte pelos nazistas estavam associadas às suas convicções ideológicas e ação militar. Como já foi dito no primeiro capítulo, um dos princípios ideológicos nazistas era o embelezamento do mundo – que deveria englobar todas as áreas da sociedade – e os principais inimigos e obstáculos desse princípio eram os judeus, os miscigenados e a degeneração. Portanto, arte e patrimônio eram de fundamental importância para o projeto do partido nazista, visto que a degeneração cultural era considerada por eles como uma grande ameaça à ordem e segurança do nacional-socialismo. O partido acreditava que havia uma luta no mundo da arte alemã, paralela à luta política e diferente dela, mas que deveria ser tratada com a mesma seriedade.

A intenção de banir da Alemanha essa cultura considerada perversa traduzia as convicções ideológicas que buscavam criar um novo homem alemão de sangue puro, e essa intenção higienista aparecia com clareza nos discursos nas ações dos líderes do partido nazista. Levando isso em consideração, fica evidente a relação estreita entre a política cultural alemã e seu discurso de guerra. Além de ter sido reforçada em diferentes ocasiões por Hitler e outras figuras importantes do partido, foi elaborado todo um aparato burocrático e administrativo para levar a cabo uma operação que cuidasse da degeneração cultural. Portanto, a intensão de “eugenia cultural” característica da ideologia nazista traduziu-se explicitamente na guerra, com os confiscos, saques e a destruição de objetos culturais europeus.

Por outro lado, aplicar o argumento que relaciona política cultural e discurso de guerra ao analisar a atuação dos Estados Unidos na questão do patrimônio cultural, é um raciocínio menos imediato do que no caso alemão. Em vista disso, essa pesquisa procurou mostrar que as estratégias norte-americanas de precaução com seu próprio patrimônio cultural e a sua intervenção na Europa também implicavam em políticas e ideologias específicas e faziam parte do seu discurso de guerra. Apesar da atuação do MFA&A na Europa ter sido bastante positiva e de fato importante para a restauração e a restituição de objetos culturais europeus, ela não pode ser isenta de um olhar crítico.

Para dar profundidade ao estudo da Comissão Roberts mostramos que, ao contrário do aparato burocrático nazista, a operação norte-americana de proteção do patrimônio – e principalmente de intervenção na Europa – não foi meticulosamente planejada desde o princípio. Ao contrário, como foi possível observar no relatório da comissão, boa parte da atuação dos oficiais de monumentos foi acontecendo na base do improvisado. No entanto, por meio da construção de um vocabulário político que atrelou o discurso de guerra à ideia de defesa da cultura, a Comissão Roberts foi criando ao longo do tempo um discurso que tentou consolidar os Estados Unidos como o país que assegurou a proteção dos objetos culturais europeus. Ao afirmar que o patrimônio cultural da Europa era uma herança de toda a civilização ocidental, a Comissão Roberts atribuiu a si mesma a responsabilidade de defendê-lo. Além disso, por considerar edifícios, obras de arte, bibliotecas e arquivos como **recursos** culturais de um país, a comissão impôs a eles a função de manter a moral da nação em tempos de guerra.

A criação da Comissão Roberts e, conseqüentemente, a atuação dos oficiais do MFA&A, pode ter partido apenas de uma preocupação dos profissionais das artes, mas essa iniciativa foi incorporada pelo governo norte-americano e ajudou a construir o estereótipo de heroísmo que se atrelou aos Estados Unidos e que ainda se faz muito presente no imaginário criado em torno da Segunda Guerra Mundial. No relatório publicado pelo governo em 1946 podemos observar que se criou a ideia de que o protagonismo da preservação de monumentos durante a guerra foi somente dos oficiais da MFA&A e que a iniciativa de articulação com outras organizações análogas quase sempre partia da Comissão Roberts. No entanto, não podemos esquecer que isso tudo fazia parte de um contexto de guerra e, portanto, não pode ser pensado descolado disso. Nesse sentido, esse trabalho pode se desdobrar numa análise semelhante das comissões europeias de proteção do patrimônio, para que se possa contrastar seus documentos com os da Comissão Roberts e, além de fazer um trabalho de comparação, estabelecer melhor como era a relação entre esses diferentes grupos.

Apesar disso, considerando o número reduzido de oficiais de monumentos, a sua posição “rebaixada” em relação ao comando militar, a falta de autoridade ou possibilidade de ação individual e os recursos escassos disponibilizados para seu trabalho, a missão executada pela Comissão Roberts e, principalmente pelo setor

de MFA&A, foi de grande magnitude. Foram reunidas no total mais de 15000 fotografias mostrando a atuação do MFA&A, os danos aos monumentos e coleções da Europa e as descobertas de obras escondidas em repositórios alemães. Ainda mais importante que isso, os relatórios da Comissão analisados nesse trabalho demonstram que se consolidou um vocabulário político ao longo do tempo que abriu espaço para se pensar o patrimônio cultural como uma única ideia física. Sugerido primeiramente em 1942 com o manual técnico estudado no capítulo 2, esse vocabulário serve para entender o que se estava chamando de **recurso cultural**, e a importância dada a esse agente político nos anos de atuação da Comissão. Atrelando todo o imaginário de guerra à arte e ao patrimônio por meio de um vocabulário específico – que remete aos conceitos de **defesa** da moral da nação, política cultural **ofensiva**, **proteção** dos recursos culturais – o manual e o relatório final apontam para relação estreita entre a cultura e o discurso de guerra. Além disso, essas iniciativas definiam, indiretamente, o que deveria ser preservado ou não, logo exerciam uma influência direta sobre a memória, isto é, determinavam que tipo de memória se queria preservar para as gerações futuras – o que também é um ato político.

## Bibliografia

ARQUITETURA da Destruição. Direção: Peter Cohen. Narração: Bruno Ganz. Produção: Poj Filmproduktion, 1992. 121 min.

BOUCHOUX, Corinne. *Rose Valland: Resistance at the Museum*. Dallas: Laurel Publishing, 2013.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 10.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001.

CLEMENTE, Rafael Willian. História Política e a “Nova História”: um breve acerto de contas. *Cadernos UniFOA*. Volta Redonda, Ano VI, n. 16, agosto 2011. Disponível em: [web.unifoa.edu.br/cadernos/edição/16/45.pdf](http://web.unifoa.edu.br/cadernos/edição/16/45.pdf). Acesso em: novembro de 2018.

DIVINE, Robert; FREDRICKSON, George; BREEN, T.H. *et alli. América: Passado e Presente*. Rio de Janeiro: Nórdica Ltda., 1992.

EVERDELL, William R. *Os Primeiros Modernos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRANCK, Dan. *Paris Ocupada: Os aventureiros da arte moderna (1940-1944)*. Porto Alegre: L&PM, 2017

GALBRAITH, John Kenneth. *The Great Crash 1929*. Nova York: Houghton Mifflin Company, 1997.

GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: Presentismo e Experiências do Tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARVARD-ART-MUSEUMS. *George Stout's Legacy In Conservation*. Disponível em: [magazine.harvardartmuseums.org/article/2914/02/07/george-stout%E2%80%99s-legacy-conservation](http://magazine.harvardartmuseums.org/article/2914/02/07/george-stout%E2%80%99s-legacy-conservation). Acesso em: 6 mar. 2017.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de Experiência e Horizonte de Expectativa” In: *Futuro Passado: Contribuição à Semântica Dos Tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006, 305-327.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

MASSON, Philippe. *A Segunda Guerra Mundial. História e Estratégias*. São Paulo: Contexto, 2017.

NEW YORK TIMES COMPANY. *Nazis and Fascists in Europe, 1918-1945*. Chicago: Quadrangle Books, 1969.

NICHOLAS, Lynn H. *Europa Saqueada: O destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PAMPLONA, Marco Antonio. *Reverendo o Sonho Americano. 1890-1972*. São Paulo: Atual Editora, 1995.

PARADA, Maurício (org.). *Fascismos: conceitos e experiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

POTTER, Pamela Maxime. *A mais alemã das artes: musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROXAN, David; WANSTALL, Ken. *The Rape of Art: The story of Hitler's plunder of the great masterpieces of Europe*. Nova York: Coward-McCann, 1965.

SMITHSONIAN-MAG. *How the Monuments Men Saved Italy's Treasures*. Disponível em: [www.smithsonianmag.com/history/how-monuments-men-saved-italys-treasures-180948005/?all](http://www.smithsonianmag.com/history/how-monuments-men-saved-italys-treasures-180948005/?all). Acesso em: 6 mar. 2017

**Fontes**

*The Protection of Cultural Resources Against the Hazards of War.* Washington, D.C., 1942.

*Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas.* Washington, D.C., 1946.