



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS – CCJ
COORDENAÇÃO DO CURSO DE DIREITO – CAMPUS JOÃO PESSOA
COORDENAÇÃO DE MONOGRAFIA**

DIANE ADELAIDE MEDEIROS

**RESTITUIÇÃO DE OBRAS DE ARTE SAQUEADAS DURANTE A 2ª GUERRA
MUNDIAL: UMA ANÁLISE JURÍDICA COMPARATIVA E A SUA APLICAÇÃO
EM CASOS BRASILEIROS**

**JOÃO PESSOA
2020**

DIANE ADELAIDE MEDEIROS

**RESTITUIÇÃO DE OBRAS DE ARTE SAQUEADAS DURANTE A 2ª GUERRA
MUNDIAL: UMA ANÁLISE JURÍDICA COMPARATIVA E A SUA APLICAÇÃO
EM CASOS BRASILEIROS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Direito de João Pessoa do Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial da obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Orientador: Prof. Dr. Marcílio Toscano Franca Filho.

JOÃO PESSOA
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M488r Medeiros, Diane Adelaide.

Restituição de obras de arte saqueadas durante a 2ª
Guerra Mundial: uma análise jurídica e comparativa e a
sua aplicação em casos brasileiros / Diane Adelaide
Medeiros. - João Pessoa, 2020.

73 f. : il.

Orientação: Marcílio Toscano Franca Filho.

TCC (Graduação) - UFPB/CCJ.

1. Obras de Arte. 2. Restituição. 3. Nazismo. I. Franca
Filho, Marcílio Toscano. II. Título.

UFPB/CCJ

CDU 34

DIANE ADELAIDE MEDEIROS

**RESTITUIÇÃO DE OBRAS DE ARTE SAQUEADAS DURANTE A 2ª GUERRA
MUNDIAL: UMA ANÁLISE JURÍDICA COMPARATIVA E A SUA APLICAÇÃO
EM CASOS BRASILEIROS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Direito de João Pessoa do Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial da obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Orientador: Prof. Dr. Marcílio Toscano Franca Filho.

DATA DA APROVAÇÃO: 14/12/2020, às 17:30.

BANCA EXAMINADORA:

**Prof. Dr. Marcílio Toscano Franca Filho - UFPB
(ORIENTADOR)**

**Prof. Dr. Gustavo Ferraz de Campos Mônaco - USP
(AVALIADOR)**

**Prof. Dr. Solon Henriques de Sá e Benevides - UFPB
(AVALIADOR)**

**Dedico o presente trabalho á minha família, que
nunca hesitou em me apoiar.**

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus e a minha família, sem eles esse projeto, e toda a minha graduação não seria possível. Meus pais sempre me incentivaram nos estudos, sempre investiram no meu conhecimento, e por isso não conseguiria me graduar sem o incentivo e a força que eles sempre me deram.

Ao meu irmão Joel Adelaide, que com brincadeiras diárias conseguiu me aliviar muitas vezes dos estresses do dia a dia, ou mesmo dos estresses durante a escrita desse trabalho, o qual mesmo assim me deu imenso prazer.

Aos meu namorado Alexandre Santos, que esteve comigo desde o início da caminhada na graduação, que sempre se mostrou um dos maiores incentivadores, me ajudando e dando força não só ao longo do projeto do Trabalho de Conclusão de Curso, como também durante os estudos para a prova da Ordem, e por isso serei eternamente grata.

Agradeço também os professores que passaram durante a graduação, que se importaram com os alunos, sendo reais educadores. Em especial, ao meu orientador, o professor Marcílio Toscano Franca Filho, ao qual tenho o prazer de ser orientada-amiga desde 2018. Obrigada por todos os ensinamentos, por todas as discussões extremamente frutíferas, e por acreditar no meu potencial.

Agradeço também aos advogados Solon Benevides, Walter Agra, Thiago Germoglio e João Souza, pela oportunidade de trabalhar junto com eles há três anos, pelos ensinamentos diários não só profissionais, mas de vida.

Por fim, mas não menos importante, agradeço imensamente aos meus companheiros de universidade, Laís Xavier, Emília Dantas, José Lucas de Oliveira, Ana Paula Correia Lima, Nicole Chaves e Maria Débora Gomes. O nosso companheirismo mudou significativamente toda a minha experiência universitária.

“Mais do que um direito patrimonial, a restituição se configura como um direito humano, possibilitando a restauração do vínculo psicológico dos herdeiros com a sua cultura e memória.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 648)

RESUMO

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Partido Nazista Alemão empreendeu um dos maiores roubos de arte organizados da história, com foco principalmente em coleções de ricas famílias judias, com o objetivo de purificação o mundo da arte, além de construir o Museu de Arte Europeia, projeto particular de Adolf Hitler. Com o fim da guerra, muitas das obras de arte roubadas estavam não só em posse de nazistas, como estavam espalhadas pelo mundo, vez que muitas foram vendidas para *marchands* das mais diversas nacionalidades por preços baixos em razão da sua procedência duvidosa. Assim, muitas obras artísticas voltaram para o circuito de arte, mesmo com proveniência duvidosa. Apesar de esforços no período pós-guerra, muitas obras de arte permaneceram perdidas. Com o passar do tempo, algumas começaram a ser identificadas, e judeus ou herdeiros de famílias judias dizimadas pelo Holocausto começaram a requerer obras de arte, inclusive famosas, a exemplo da “Dama Dourada” que estava em exposição do Museu da Áustria, de autoria de um dos maiores pintores austríacos da história, Gustav Klimt. As restituições, vez que não eram devolvidas voluntariamente, começaram a serem disputados em tribunais de todo o mundo. Ocorre que, por não haver uma legislação vinculativa internacional, cada país se utiliza de normas pátrias específicas, dando respostas das mais diversas possíveis para disputas envolvendo restituição de obras de arte confiscadas. Ante o exposto, o presente trabalho de conclusão de curso tem o objetivo de discutir as possibilidades normativas, em especial a utilização de normas internacionais e de regras de métodos extrajudiciais de resolução de conflito, para os casos de restituição de obras de arte que estão começando a surgir em solo pátrio.

Palavras-chave: Obras de Arte. Restituição. Nazismo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Aquarela Antiga Prefeitura de Munique, Adolf Hitler, 1916 e Nota Fiscal	19
Figura 2 - O astrônomo, Jan Vermeer, 1668	20
Figura 3 - O Retrato de Wally Neuzil, Egon Schiele, 1912	32
Figura 4 - Morte e a Donzela, Egon Schiele, 1915.....	34
Figura 5 - Autorretrato, Egon Schiele, 1912	38
Figura 6 - Adele Bloch-Bauer I, Gustav Klimt, 1907	39
Figura 7 - Buchenwald Birkenwald, Klimt, 1903	41
Figura 8 - Apfelbaum, Klimt, 1912	41
Figura 9 - Schloss Kammer am Attersee III, Klimt, 1910.....	42
Figura 10 - Häuser em Unterach am Attersee, Klimt, 1916.....	42
Figura 11 - Adele Bloch-Bauer II, Gustav Klimt, 1912	43
Figura 12 - O Pequeno Lago na Planície, Rosa Bonheur	51
Figura 13 - Bailarina de 14 anos, Edgar Degas, 1880	53
Figura 14 - Bailarina olhando a planta de seu pé direito, Edgar Degas, 1900 e Bailarina segurando seu pé direito com sua mão direita, Edgar Degas, 1900	53
Figura 15 - O Casamento Desigual, autor desconhecido, 1525-1530	54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O NAZISMO E O SAQUE DE OBRAS DE ARTE	16
2.1 HITLER E A ARTE DEGENERADA.....	18
2.2 ENGRENAGEM ALEMÃ VOLTADA PARA O CONFISCO DE OBRAS DE ARTE ..	21
2.2.1 Afinal, como aconteciam os roubos?.....	24
3 RESTITUIÇÃO DE OBRAS DE ARTE NO ÂMBITO INTERNACIONAL	30
3.1 O RETRATO DE WALLY	31
3.2 A DAMA DOURADA	39
4 RESTITUIÇÃO DE OBRAS DE ARTE SAQUEADAS PELOS NAZISTAS NO BRASIL	48
4.1 INCERTEZAS NO ACERVO PAULISTA	52
4.2 APLICABILIDADE DE NORMAS INTERNACIONAIS.....	55
4.3 ASPECTOS PROCESSUAIS PARA JULGAMENTO DE CASOS DE RESTITUIÇÃO NO BRASIL	59
4.4 PERSPECTIVAS EXTRAJUDICIAIS	61
REFERÊNCIAS.....	67

1 INTRODUÇÃO

A guerra mais sangrenta da história acabou há exatos 75 anos. Contudo, as suas consequências ecoam até os dias de hoje. Além dos milhões de vidas perdidas durante a guerra, e dos horrores praticados com o povo judeu nos campos de concentração, Thérèse O'Donnel (2011, p. 57) afirma que o Século XXI enfrenta um combate para recuperar os chamados “últimos prisioneiros de guerra”, as obras de arte.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Partido Nazista Alemão empreendeu um dos maiores roubos organizados da história da arte, fortemente influenciado pelo gosto artístico do seu líder, que tinha como objetivo central purificar o mundo da arte da chamada “arte degenerada”, mas também como forma de fornecer uma fonte de financiamento para o Terceiro Reich.

A “arte degenerada”, a ser melhor explanada no capítulo posterior, possuía obras em sua maioria de movimentos modernistas, tais como o dadaísmo, cubismo, expressionismo, impressionismo, futurismo e surrealismo, movimentos que incluem obras de artistas reconhecidos nos dias de hoje como mentes brilhantes, a exemplo de Vincent Van Gogh, Pablo Picasso e Gustav Klimt.

O JUST – Just for Uncompensated Survivors Today Act Report ([2020])¹ organização em atuação nos Estados Unidos, estima que cerca de 600.000 (seiscentas mil) pinturas foram roubadas pelos nazistas, das quais cerca de metade não foi restituída aos seus donos originais. Observe que tal marca não contabiliza as esculturas, porcelanas, livros e antiguidades que também foram alvo de espoliações.

Para que pudessem alcançar essa marca impressionante, várias obras de arte foram saqueadas por autoridades nazistas que, conforme Figueiredo (2017, p. 639), utilizavam argumentos sem fundamentos para tal, quando muito o faziam. Por outro lado, muitas obras saíram de maneira “lícita” das mãos dos judeus, que eram coagidos por taxas estatais ou como forma de conseguir dinheiro para sair dos seus países. Ou seja, vendiam o seu patrimônio como uma última esperança de fugir dos horrores do nazismo.

Com o fim da guerra e o avanço das tropas Aliadas sobre o território antes ocupado pelo Terceiro Reich, muitas obras de arte foram recuperadas, e as que havia documentação informando sua origem, foram devolvidas. Héctor Feliciano (2013, p. 104) explica que os

¹ Informação retirada do site Oficial do JUST. Disponível em: <https://www.state.gov/reports/just-act-report-to-congress/>. Acesso em 12 nov. 2020. Por ser referência online, não há divisão em páginas.

serviços de recuperação dos Aliados foram responsáveis pela devolução de grandes coleções de famosos *marchands* judeus franceses, como o da família judia Rothschild.

Em 2013, uma reportagem no site da Folha ilustrou a descoberta de algumas obras de arte escondidas:

Quando, no início de maio de 1945, no final da Segunda Guerra Mundial, oficiais do Terceiro Exército norte-americano entraram numa mina de sal da pequena cidade de Altaussee, nos Alpes austríacos, se depararam, depois de uma longa caminhada pelas galerias subterrâneas, com uma curiosa população de esculturas antigas de mármore branco, posicionadas como se estivessem numa reunião.

As lanternas dos oficiais também iluminaram uma vasta quantidade de pinturas, 6.755 delas, contabilizou-se depois, apoiadas nas pedras de sal, sem nenhum plástico que as protegesse. Mais de 5.000 eram de grandes mestres, incluindo a joia da pintura holandesa "Adoração do Cordeiro Místico" (1425-32), dos irmãos Van Eyck, uma madona de Michelangelo e "O Astrônomo", de Vermeer.

[...] Não havia só quadros pela mina. Em caixotes e cestas, repousavam pilhas de livros e de documentos antigos, e móveis de variados estilos, inclusive tronos, que eram vigiados por armaduras de 600 anos.

Espalhadas por todo o cenário estavam caixas de madeira, de diferentes tamanhos, com a mesma inscrição, que também pôde ser vista nos versos de muitas das melhores pinturas: A.H., Linz. Havia mais de 3.000 anos, e ainda hoje, aquela mina tinha sido usada para a extração de sal. Mas naqueles tempos de guerra ela se convertera numa espécie de reserva técnica, um depósito para o gigantesco museu que Adolf Hitler (o A.H.) pretendia construir na cidade austríaca onde passou parte de sua infância e adolescência. (MACHADO, 2013, p. 1)

A cena pintada no site da Folha foi retratada no filme “Os caçadores de Obras Primas” ou no título original “The Monuments Men”, que estreou em 2014 sob a produção de George Clooney. O filme apresenta um grupo de homens que, já no final da guerra, foram designados para proteger construções históricas e procurar as obras de arte que foram roubadas. Em uma cena comovente, conseguem entrar na mina de sal de Altaussee e encontram “A madona de Bruges”, esculpida por Michelangelo.

Pois bem, mesmo diante do trabalho empenhado no pós-guerra, muitas das obras de arte confiscadas permanecem desaparecidas, não sabendo ao certo se foram destruídas, se foram vendidas pelos nazistas ou até mesmo escondidas pelo Alto Comissariado do Partido. Assim, encontram-se espalhadas pelo mundo inteiro milhares de peças artísticas, sem qualquer documento comprovando a sua localização.

Para identificação das obras de arte, alguns vestígios e informações podem dar dicas do seu paradeiro. Um rastro muito importante, que pode indicar que algumas obras de arte

foram parar em determinados países é a passagem de *marchands* com vínculos com nazistas, ou até mesmo países em que se tornaram verdadeiros refúgios tanto de judeus, quanto de ex-oficiais alemães no período pós guerra. É justamente nessas possibilidades que o Brasil se encaixa.

O Brasil dos anos 1950 foi um paraíso para obras de arte expropriadas durante a Segunda Guerra mundial, e *marchands* importantes com atuação no país, como Thadeus Grauer, Pietro Maria Bardi e Georges Wildesntein têm episódios controversos em suas biografias, dadas as suas relações nebulosas com personalidades ligadas a regimes totalitário. (FRANCA FILHO, 2020, p. 4)

Além da presença de grandes *marchands* que possuíam relação próxima com os regimes totalitários da Itália e da Alemanha, o Brasil também recebeu um fluxo muito intenso de refugiados judeus durante e pós-guerra. O JUST ([2020])², mencionado acima, afirma em sua página online oficial que, após a Segunda Guerra, arquivos revelam que o Brasil e o Chile receberam cerca de 9.000 (nove mil) oficiais nazistas e colaboradores, que escaparam da Europa e buscaram refúgios em países da América do Sul.

Para mais, estima-se que o Brasil tenha a décima maior população judaica do mundo, havendo cerca de 50.000 (cinquenta mil) judeus vivendo no estado de São Paulo. Não por acaso, algumas ações buscando restituição de obras de arte foram intentadas contra o MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, um dos mais estimados museus do país. Indícios apontam obras de arte saqueadas pelos nazistas também em outros museus do país. Será que já passamos por alguma delas e não identificamos?

Em 1997, antes mesmo de qualquer requerimento de restituição em solo nacional, foi criada no Brasil a Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, através do Decreto de 07 de abril de 1997, pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, que detinha como atribuição principal a apuração de patrimônio ilicitamente confiscado às vítimas do Regime Nazista no Brasil.

A comissão teria prazo de 1 ano para prosseguir com as investigações e produzir um relatório final detalhando todas as suas descobertas. Ocorre que, aparentemente, esse relatório nunca foi produzido, ou nunca foi disponibilizado ao público.

² Informação retirada do site Oficial do JUST, na sessão Brasil. Disponível em: <https://www.state.gov/countries-areas/brazil/>. Acesso em 12 nov. 2020. Por ser referência online, não há divisão em páginas.

Em 2016³, a Universidade Federal Fluminense questionou o Ministério da Justiça, órgão à época responsável pela Comissão, através do canal de Acesso à Informação oficial do governo, respondeu apenas que “A nossa Instituição não dispõe de servidores para esse tipo de pesquisa e nos demandaria um enorme esforço para realizá-la”.

Questionado novamente em abril de 2020, pelo mesmo canal, a resposta oficial do Ministério da Justiça foi de que tal esclarecimento deveria ser feito ao Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMFDH). Por sua vez, quando indagado no mês seguinte o Ministério responsável pelos Direitos Humanos, a resposta foi de que “a informação solicitada não constitui competência do Ministério, e sim do Ministério da Segurança e da Justiça”, informando que encaminhariam a solicitação.

Novos requerimentos de esclarecimentos foram feitos também em agosto e setembro, mas as respostas sempre foram evasivas e os dois Ministérios sempre reafirmam a sua incompetência. Pela falta de informação prestada pelo órgão responsável por tal comissão, para complementar presente trabalho, buscou-se elucidações com a Congregação Israelita Paulista, que por um tempo foi dirigida pelo Rabino Henry Sobel, que participou ativamente da Comissão em discussão. Além disso, procurou-se contato com a Confederação Israelita do Brasil, mas em ambos, a resposta foi negativa. Não possuem qualquer informação sobre o suposto relatório.

Pois bem, apesar de não ter sido muito noticiado no Brasil, notícias de sites internacionais, a exemplo *Lootedart* e *Jewish Telegraphic Agency*, publicaram relatos com alguns dos resultados alcançados pela Comissão no período em que ficou ativa. O último site mencionado publicou, em 1998, que a Comissão identificou nada menos que dois quadros, um de autoria de Claude Monet e outro de Pablo Picasso, que estavam na posse de famílias paulistas e que haviam sido adquiridas por uma compra intermediada por Thaddeus Grauer.

Nos últimos anos, mediante a facilidade de acesso a acervos de museus, ou até mesmo a reação midiática existente quando se fala em obras de arte, principalmente de grande valor, as ações requerendo restituição de obras de arte se tornaram cada vez mais frequentes. Jennifer Kreder (2012, p. 96) reconhece também o papel de pesquisas acadêmicas sobre restituições de obras de arte como inquestionavelmente importante na volta desse assunto para centro de discussões, além da importância da procedência de peças artísticas.

³ Informação retirada do site “Acesso à Informação” do Governo Federal. Disponível em: <http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Item/displayifs.aspx?List=0c839f31%2D47d7%2D4485%2Dab65%2Dab0cee9cf8fe&ID=1129797&Web=88cc5f44%2D8cfe%2D4964%2D8ff4%2D376b5ebb3bef>. Acesso em 15 abr. 2020.

Ocorre que, as principais normas internacionais atinentes ao tema, quais sejam, os Princípios de Washington sobre Artes Confiscadas pelo Nazismo, e a Declaração de Terezín, possuem apenas princípios norteadores de conduta, não havendo assim vinculação, obrigação dos Estados participantes de aplicarem tais princípios nos conflitos existentes nos seus países. “Na ausência de um mecanismo legal ou de consequências executórias, as ações independentes de nações estrangeiras têm sido inconsistentes, sem resposta uniforme ou sem consenso a vista”. (POLLOCK, 2006, p.205)

Surge assim o questionamento de qual posicionamento deve ser tomado ao enfrentar um problema de restituição de obra de arte, especialmente quanto àquelas que foram saqueadas, ou vendidas sobre pressão durante o Regime Nazista. A importância da norma a ser aplicada não é uma questão apenas de especificidade, mas também da grandeza do tema tratada, uma vez que, em consonância com Lisiane Ody (2019, p. 163), essas obras passam a possuir uma carga muito maior do que apenas no mundo artístico, ao representar o sofrimento de toda uma nação frente aos horrores praticados pelo nazismo.

Ademais, tal indagação traz à tona a discussão para o Brasil, uma vez que obras de arte que hoje em dia fazem parte do acervo dos maiores museus do país, a exemplo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, Museu de Arte Moderna do Rio – MAM, e Museu de Arte do Rio Grande de Sul, estão sendo alvo de questionamento quanto a sua procedência.

Dessa forma, o presente trabalho tem o objetivo de discutir a maneira que outros países estão enfrentando as questões judiciais decorrentes de pedidos de restituição, e a possível aplicabilidade de normas internacionais específicas sobre restituição, em casos brasileiro, vez que a própria especificidade do tema exige um regramento próprio.

A partir dessa discussão, busca-se discutir qual a proteção jurídica que uma família judia com obras de arte saqueadas durante o nazismo, e que foram encontradas no Brasil, seja em acervos de museus, seja em coleções privadas, pode encontrar no ordenamento jurídico pátrio.

Uma das possibilidades, consideradas pela doutrina mundo a fora como a mais coerente, é a utilização de normas internacionais, especialmente no tocante ao seu arcabouço específico, como os Princípios da Conferência de Washington sobre Artes Confiscadas pelo Nazismo, e a Declaração de Terezín. Contudo, a aplicação dessas normas exige a utilização de um mecanismo analógico, vez que o Brasil, mesmo signatário da Declaração em comento, não possui normas regulamentadores desses princípios.

Existe ainda a perspectiva de acordos extrajudiciais ou a utilização de métodos alternativos de resolução de conflitos, que tem sido muito utilizado para casos de restituição, como a conhecida disputa entre Maria Altamann e a Áustria, que foi resolvida por meio da arbitragem.

Pois bem, o desenvolvimento da monografia sobre restituição de obras de arte roubadas na 2ª guerra, em atenção aos seus objetivos propostos, se desenvolveu através de pesquisas teóricas e bibliográficas, abrangendo assim a busca por artigos científicos, livros, textos, notícias e jurisprudência internacional que versem sobre o tema em questão.

Quanto ao método de abordagem, tem-se majoritariamente a utilização do método hipotético-dedutivo, uma vez que, a partir de um problema, a falta de normatização específica sobre o tema no Brasil, e o questionamento sobre quais as possíveis normas aplicáveis em solo brasileiro, serão levantadas hipóteses, no caso em questão, possíveis instrumentos normativos, e a partir da análise dessas hipóteses será avaliada o efeito das possíveis respostas normativas.

2 O NAZISMO E O SAQUE DE OBRAS DE ARTE

Quando há menção aos horrores praticados pelo Regime Nazista que aconteceram durante a 2ª Guerra Mundial (1939-1945), instantaneamente somos levados a lembrar das inúmeras mortes, torturas e perseguições que foram realizadas em razão de um discurso extremamente segregacionista, que rotulava tudo que possuísse relação com judeus, negros, homossexuais e ciganos como “impuro” ou “indigno”, e no mundo das artes não foi diferente.

“No mundo da arte, como em qualquer outro, os nazistas simplesmente levaram preconceitos e atitudes já existentes a extremos inacreditáveis. Poucos podiam acreditar, ou queriam admitir, o que estava acontecendo diante de seus próprios olhos” (NICHOLAS, 2010, p. 16).

Ocorre que, apesar não ser tão mencionado, em razão dos enormes horrores praticados enquanto no poder, o Regime Nacionalista Alemão do Século XX, em consonância com Walton (1999, p. 553), foi o que mais gastou em arte na história do mundo, e também o que orquestrou um dos maiores roubos organizados. Uma das grandes razões era a paixão compartilhada por Adolf Hitler com o Alto Comissariado Alemão pela arte, mas não qualquer tipo de arte.

Por se considerarem grandes admiradores e colecionadores de arte culta, o *Fuhrer* e seus seguidores acreditavam que sabiam diferenciar o que de fato era arte, separando o artístico do “degenerado”. Assim, a chamada purificação estava acontecendo não só de pessoas, mas também no meio artístico, sendo este um dos grandes programas nazistas.

Não obstante todo o tratamento degradante e discriminatório dado aos judeus pelos nazistas, havia um foco ainda maior com aqueles envolvidos com o mundo da arte. Desde o início, segundo Masurovsky (2020, p. 507), leis foram criadas de modo que artistas judeus foram proibidos de produzir qualquer peça artística ou de fazer qualquer coisa que envolvesse criatividade.

Assim, não só os judeus que possuíam grandes coleções de arte foram afetados de forma direta pelo plano de purificação nazista em razão dos saques, mas qualquer judeu que trabalhasse com arte, uma vez que qualquer envolvimento de judeu com algum aspecto artístico foi logo de início proibido pelo *Reich*.

Pollock (2005, p. 197) reforça que o elo entre o Holocausto e a arte saqueada era muito forte, os dois pensamentos andavam juntos. A tomada de propriedade dos judeus não se limitava a obras de arte, mas também malas, joias, qualquer objeto de valor era confiscado quando da chegada dos judeus nos horrendos campos de concentração. Hitler desejava não só

erradicar todo um povo do planeta terra, mas também qualquer traço de herança cultural judia que pudesse perdurar pela história.

O calvário dos judeus na Segunda Grande Guerra “constitui uma violação de direitos humanos básicos, dignos de serem considerados como crime cultural contra a humanidade, praticados no âmbito de um empreendimento genocida”. (MASUROVSKY, 2020, p. 502)

Houve assim um planejamento organizacional do Partido Nacionalista Alemão para confiscar obras de arte com objetivos distintos conforme a sua classificação. Obras degeneradas eram destruídas ou vendidas como forma de arrecadação de dinheiro para o Partido, e as obras consideradas arte pelos alemães eram selecionadas para integrarem o futuro Museu de Arte Europeia na cidade natal do *Fuhrer*, Linz.

Lynn H. Nicholas (2010, p.16) explica que, apenas algumas semanas após Hitler se tornar chanceler da Alemanha, houve a primeira reunião pública da filia de Stuttgart da Liga de Combate pela Cultura Germânica, filiada ao Partido Nazista. Nessa reunião, o diretor discursou e apresentou panoramas da máquina governamental que estava sendo preparada para atuar no mundo artístico:

É um equívoco acreditar que a revolução nacional seja apenas política e econômica. Ela é sobretudo cultural. Estamos na primeira fase tempestuosa da revolução, mas ela já nos fez descobrir características da cultura popular alemã há muito adormecidas, abrindo caminho para aquela nova consciência da qual os batalhões pardos tinham até hoje apenas noção parcial: a saber, a consciência de que todas as expressões da vida brotam de um sangue específico [...] uma raça específica! [...] A arte não é internacional. [...] Se alguém perguntasse: O que restou da liberdade?, obteria a resposta: não há liberdade para aqueles que possam enfraquecer e destruir a arte alemã [...] não pode haver remorso alguém nem sentimentalismo algum ao se desraigar e esmagar aquilo que estava destruindo nossos órgãos vitais. (BARR, 1945, p. 213 *apud* NICHOLAS, 2010, p. 16)

Sucedeu assim de fato um forte sistema organizacional voltado para o projeto artístico nazista, considerado ao final da guerra como um “sucesso” vez que, de acordo com Jessica Grimes (2010, p. 524), estava baseado em setores altamente ordenados, com grande contingente de pessoal voltado apenas para o confisco de obras de arte. “Entre a ascensão em 1933 e a sua queda, o Partido Nazista confiscou 20% (vinte por cento) de toda a Arte Ocidental existente” (GRIMES, 2010, p.524).

Um dos países mais saqueados foi a França, Héctor Feliciano (2013, p. 16) afirma que, ao final da guerra, durante quatro anos de ocupação alemã “mais de cem mil obras de arte,

meio milhão de móveis e mais de um milhão de livros e manuscritos haviam sido roubados pelos nazistas na França”.

2.1 HITLER E A ARTE DEGENERADA

Um dos grandes motivos de ter existido um sistema tão organizado no Partido Nazista voltado para o confisco de obras de arte, no processo de purificação do mercado da arte e financiamento do nazismo, foi a grande paixão que o *Fuhrer* nutria por arte.

Hitler explicitou a sua relação com a arte na sua autobiografia *Mein Kampf*, publicado em 1925, afirmando possuir uma alta habilidade como pintor, mas que era “superado apenas por meu talento como desenhista, particularmente o campo da arquitetura” (HITLER, 1971, *apud* FELICIANO, 2013, p. 37).

Antes mesmo de entrar na política, o jovem Adolf Hitler buscou sua sorte no mundo da arte e tentou, sem sucesso, ingressar duas vezes na Academia de Belas Artes de Viena. Conta Feliciano (2013, p. 38) que mais tarde o jovem Hitler tentou admissão na Escola de Arquitetura da capital austro-húngara, mas foi novamente rejeitado.

Mesmo após as negações, o futuro chanceler alemão, depois da derrota germano-austriaca na Primeira Guerra, e estando desempregado, ganhou dinheiro em Viena vendendo os seus quadros, que muitas vezes retratavam cenas da cidade.

Conforme Luis Doncel (2014, p.3), em notícia publicada recentemente, um dos quadros produzidos por Hitler foi recentemente arrematado em um leilão na cidade de Nuremberg pelo valor surpreendendo de 130.000 euros (cento e trinta mil euros), na época, em 2014, avaliado em 405.000 reais (quatrocentos e cinco mil reais), valor mais alto pago em uma pintura do *Fuhrer*.

A aquarela retrata a antiga prefeitura de Munique e conforme notícia publicada no site do jornal El País⁴ em 2014, foi o quadro mais caro já comercializado de autoria do comandante nazista. Apesar de dúvidas levantadas sobre a sua procedência, a pintura foi leiloada com a sua nota fiscal original, datada de 1916.

⁴ DONCEL, Luis. **O quadro mais caro de Hitler:** um colecionador do oriente médio pagou 405.000 reais por uma aquarela do líder nazista. 2014. Site do El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/23/cultura/1416759253_242575.html#:~:text=Cento%20e%20trinta%20mil%20euros,Prefeitura%20da%20cidade%20de%20Munique. Acesso em: 22 set. 2020.



Figura 1- Aquarela Antiga Prefeitura de Munique, Adolf Hitler, 1916 e Nota Fiscal⁵

Pois bem, segundo Héctor Feliciano (2013, p. 38), Hitler continuou pintando quando deu início a sua carreira política, articulando desde o início os seus ideais arquiconservadores e antimodernos no mundo artístico e político. Dessa maneira, reforçou ainda mais o sentimento nacionalista na Alemanha, ao mesmo tempo em que proferia críticas duras a arte moderna, principalmente aos movimentos cubistas, dadaístas e surrealistas.

Tecia assim duras críticas a arte moderna, chamando-a de “arte degenerada”, por ser produto de mentes degeneradas, afirmando que “é o dever do Estado, e de seus líderes, impedir que um povo caia sob a influência da loucura espiritual” (HITLER, 1971, *apud* FELICIANO, 2013, p. 38). Muito dos artistas considerados degenerados são hoje apreciados como os pintores mais notáveis de todos os tempos, como Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, entre outros.

Além da arte moderna, também era considerada como arte degenerada, de acordo com Jessica Grimes (2010, p. 525), aquela que possuía como objeto central judeus, além obras de artistas judeus e que possuíam críticas ou alguma ofensa ao *Reich*.

Após chegar ao poder, Hitler passou a suprimir as manifestações artísticas públicas, peças, filmes e exposições de arte que ele julgava “impuros” e “enfermos”. Já em 1933, os termos “judeu”, “degenerado” e “bolchevique” eram usados para designar a arte moderna. Com o tempo, na sua estratégia de

⁵ DONCEL, Luis. **O quadro mais caro de Hitler**: um colecionador do oriente médio pagou 405.000 reais por uma aquarela do líder nazista. 2014. Site do El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/23/cultura/1416759253_242575.html#:~:text=Cento%20e%20trinta%20mil%20euros,Prefeitura%20da%20cidade%20de%20Munique. Acesso em: 22 set. 2020

propaganda contra essa nova forma de expressão, o Partido Nazista passou a promover exposições e propagandas onde pinturas modernas eram colocadas ao lado de fotos de pessoas com defeitos físicos, com o intuito de evidenciar os descaminhos e as impurezas característicos da nova arte. (FERRAZ, 2015, p. 56)

Começa assim o processo de purificação artístico intentado por Adolf Hitler, que pretendia reestruturar toda a história da arte em conformidade com a sua visão. Para tanto, exaltava pintores que considerava puros e de linhagem digna, como o pintor holandês Vermeer, que há muito admirava. Conforme narrativa de Héctor Feliciano (2013, p. 34), chegou a possuir na sua coleção pessoal a obra “*o astrônomo*”, e que havia sido confiscado da cobiçada coleção de arte da família Rothschild⁶.



Figura 2 - O astrônomo, Jan Vermeer, 1668⁷

Outros artistas estimados pelo Chanceler alemão era o pintor holandês Rembrandt, exaltado muitas vezes como o herói germânico, e Michelangelo, chegando a afirmar que o pintor italiano seria “a mais monumental e mais eterna figura da história da arte da humanidade” (FELICIANO, 2013, p. 39).

⁶ Atualmente, a pintura de Jan Vermeer “O astrônomo” se encontra em exposição no Museu do Louvre em Paris – França.

⁷ Fonte: Site Artrion, 2020.

Mesmo dos seus amados artistas, Hitler se preocupava em apagar qualquer traço com grupos que considerava indigno, como a sua constante preocupação em afastar Rembrandt de qualquer relação com judeus na Holanda. Em uma visita ao National Galerie de Berlim “Adolf Hitler nos relevava algumas de suas preocupações estéticas fundamentais. A primeira, a germanidade e a pureza racional de Rembrandt; a segunda, com Michelangelo, o uso das poderosas formas clássicas” (FELICIANO, 2013, p. 40).

2.2 ENGRENAGEM ALEMÃ VOLTADA PARA O CONFISCO DE OBRAS DE ARTE

À medida que o Nazismo crescia, Hitler e o Alto Comissariado Alemão produziam escritos e formavam estratégia para o futuro confisco de obras de arte, considerado um dos grandes programas nazistas. Assim, disseminavam os seus ideais arquiconservadores e discriminadores que mais tarde seriam colocados em prática.

Afirma Jessica Grimes (2010, p. 522) que o Partido Nacional Alemão começou a confiscar coleções privadas de judeus que viviam na Alemanha desde 1935, utilizando-se de leis que tiraram praticamente todos os direitos do povo judeu, como por exemplo as Leis de Nuremberg, que excluía a cidadania alemã dos judeus.

Após o confisco das obras de arte, elas eram classificadas conforme os ideais nazistas. As obras puras eram enviadas a instituições estatais, ou até mesmo dadas aos membros do alto escalão nazista, e a arte considerada degenerada eram catalogadas com o objetivo inicial de serem vendidas como forma de arrecadas fundos para o Partido.

Com o início da Segunda Guerra Mundial em 1939, o poderoso exército alemão (*Wehrmacht*) avançava por toda a Europa já executando o plano artístico de Hitler. “Os nazistas saqueavam e confiscavam milhares de coleções – públicas ou privadas -, incontáveis obras de arte [...], seja de forma sistemática e metódica, seja por roubos ao acaso cometidos por oficiais e soldados” (FELICIANO, 2013, p.13).

Na maioria das vezes os roubos eram realizados de forma organizada e metódica, uma vez que fora determinado pelo próprio *Fuhrer* quais os destinos das peças de arte de acordo com o seu planejamento de exaltação da arte germânica e purificação artística.

Pois bem, seguindo o projeto hitlerista, muitas das obras de arte consideradas degeneradas pelo Terceiro Reich, conforme explica Gabriela Figueiredo (2017, p. 639), foram destruídas, havendo assim uma grande perda quadros de inestimável valor. E mais, parte dos quadros eram guardados nas casas e gabinetes do Alto Comissariado Alemão, sendo então alvo de futuras vendas e trocas afins de arrecadar dinheiro para manter o próprio Império Nazista.

Algumas das obras de arte de grande valor monetário foram catalogadas para realização de leilões organizados pelos Nazistas, em que atraíam vários *marchands* e compradores, de maneira a reverter a arte degenerada em benefício do grupo que tanto o discriminava.

Foi criado assim, uma Comissão para a Exploração da Arte Degenerada, que organizou exposições em Zurique e Lucerna, convidando sempre grupos de possíveis compradores internacionais. Lynn H. Nicholas (2010, p. 15) explica que após as mencionadas exposições, foi planeado um leilão de grande porte na Suíça, em junho de 1939. O leilão aconteceu no Grand Hotel National em Lucerna, e esbanjava uma coleção invejável de 126 pinturas e esculturas, dentre elas obras Van Gogh, Picasso, Matisse e Braque.

Obras importantíssimas para a história da arte foram vendidas nesse leilão, entre elas, o Autorretrato de Van Gogh, proveniente da Neue Staatsgalerie de Munique, que foi arrematado por 175 (cento e setenta e cinco) mil francos suíços, o lance mais alto do dia.

Várias peças artísticas, ao serem leiloadas e vendidas, voltavam ao mercado da arte por preço muito abaixo do avaliado no período pós-guerra. Muitas das obras leiloadas nesse dia eram provenientes de coleções particulares de judeus, mas uma grande parcela também havia sido confiscada de grandes museus e galerias, como o Autorretrato de Van Gogh mencionado, seguindo o projeto de purgação artística.

Kelly Diane Walton (1999, p. 555) esclarece que diferentemente do que acontecia nos saques de coleções privadas judias, os confiscos em museus aconteciam mediante uma compensação, mesmo que baixa.

Embora com o pensamento de compensação, havia um certo custo para o Partido Nazista, e os confiscos continuavam acontecendo para que fosse completado o processo de purgação artística. Assim, não apenas colecionadores judeus foram alvo de confisco de obras de arte, Lisiane Feiten Wingert Ody (2019, p. 174) explica que a subtração se fundamentava não só nas características dos donos de obras de arte, mas também pelas características do artista de determinado quadro, escultura, ou o tema que retratava.

Ainda em 1938, quando a rede de confisco ainda não havia se alastrado pela Europa junto com a dominação alemã, mas já havia se consolidado na Alemanha, “Franz Hofmann, presidente do comitê de confisco, declarou que os museus estavam “purificados” (NICHOLAS, 2010, p.34).

Deste modo, as obras de arte degeneradas, fossem elas esculturas, quadros, etc, possuíam três destinos: seriam destruídas, guardadas em coleções particulares dos membros de

alto escalão alemão de forma secreta, ou eram vendidas em grandes leilões e exposições para arrecadar fundos para manutenção do Partido e gastos da guerra.

Por outro lado, as obras de arte que se encaixavam nas qualificações arianas possuíam destinação distinta, mesmo aquelas encontradas em coleções judias. O principal objetivo e destino foi determinado pelo próprio *Fuhrer*. As obras tipicamente arianas deviam ser catalogadas e reservadas para compor a coleção do futuro Museu de Arte Europeu de Linz.

Hitler pretendia “reunir e reestruturar toda a história da arte sob a perspectiva nazista” (FELICIANO, 2013, p.42), para tanto, tinha o projeto criação de um Museu na cidade de Linz, sua terra natal, que possuisse as obras mais importantes de toda a história da arte europeia.

Para tal projeto, o chanceler alemão nomeou em junho de 1939 Hans Posse como encarregado de adquirir as obras necessárias para compor a coleção do museu. O trabalho de Posse foi facilitado pelas conquistas nazistas, de forma que fazia várias viagens para fazer compras ou até mesmo pesquisas das peças a serem adquiridas para o projeto.

Héctor Feliciano (2013, p. 43) relata que até 1944, o valor destinado ao projeto tão querido do maior comandante do Terceiro Reich havia sido aproximadamente de 70 (setenta) milhões de marcos para compra de arte, e a coleção particular do *Fuhrer* abrigava mais de oito mil pinturas e esculturas.

Além do importante plano de Hitler do museu europeu e do processo de purificação artística, havia outra questão que fortaleceu o pensamento dos alemães para realizarem com tamanha ferocidade os saques.

Ainda com o desgosto de ter pedido a Primeira Guerra Mundial, e de ter assinado o Tratado de Paz de Versalhes de 1919, havia um forte sentimento alemão de exaltação da cultura germânica, e a forma encontrada pelos nazistas foi de exigir a repatriação de obras de arte roubadas do território alemão. Héctor Feliciano (2013, p. 45) explica que foi feita uma lista com as reivindicações do Reich, sobre o comando de Otto Kummel, diretor dos museus nacionais alemães, que chegou a produzi três volumes com reivindicações.

Ocorre que nessa extensa lista havia quadros, antiguidades, porcelanas, esculturas etc., que tanto haviam saído ilegalmente da Alemanha, os espólios de guerra, quanto as obras que haviam sido retiradas legalmente do País. O principal país alvo das acusações de roubos artístico era a França, apontando a época da ocupação Napoleônica como responsável pelo saque de várias obras de arte germânicas.

O grande questionamento levantado é que, apesar de toda argumentação e ataque alemão contra a França, este país é considerado como um dos que mais foram explorados

artisticamente pela Alemanha. Foram criados órgãos específicos para os roubos de arte no território francês, não só pelo rancor da época napoleônica, como também pelo fato da França ser, na época, o centro do mercado da arte mundial.

Pois bem, as obras saqueadas de diversos países, especialmente a França, eram catalogadas em inventários distintos, havendo um nomeado como “obras europeias de maior valor histórico e austríaco”, do qual se encontrava “*O astrônomo*”, que foi selecionado para fazer parte da coleção particular de Hitler.

Algumas dessas obras, provenientes de todos os países conquistados pelos alemães, seriam selecionadas para o museu de arte europeu que Hitler planejava construir na cidade austríaca de Linz. O restante do butim passaria a integrar as coleções pessoais de Hitler; Goering, do ministro das Relações Exteriores Joachim von Ribbentrop, de outros dignitários do regime e a decorar os novos escritórios do Partido Nazista nos países ocupados ou a ser trocado ou vendido no mercado da arte europeu. (FELICIANO, 2013, p. 34)

O Museu de Arte Europeu de Linz era o grande projeto artístico de Hitler que, acreditando no seu próprio discernimento artístico, que bebia nos seus ideais políticos que levaram o mundo a guerra mais sangrenta da história, esperava criar um novo mundo da arte.

2.2.1 Afinal, como aconteciam os roubos?

A poderosa engrenagem Nazistas responsável pelo saque de pelo menos 20% (vinte por cento) de toda arte europeia não poderia ter acontecido de forma desorganizada. De acordo com Frankel e Forrest (2013, p. 281), a pilhagem de arte europeia não aconteceu de forma acidental, e sim fruto de um longo processo metódico e bem documentado.

Com a expansão do comando alemão por toda a Europa, o programa de confisco que se iniciou no território germânico também se expandiu. Vários órgãos e até mesmo cargos nazistas foram criados com esse fim específico, como o *Kunstschutz* - Direção Militar para a proteção da arte, associado ao exército alemão que, segundo Kreder (2012, p. 97) foi executado com a mesma precisão implacável nazista que levou a matança de milhões de judeus.

O *Kunstschutz* era dirigido pelo historiador de arte Franz Wolff-Metternich, e foi formalmente criado com o objetivo de proteger as obras de arte que estavam na zona de guerra, seguindo as determinações internacionais da época nesse sentido.

Héctor Feliciano (2013, p. 59) explica que o programa de proteção de arte não trabalhou tão abruptamente quanto o órgão posterior que viria a monopolizar o confisco de

obras de arte, principalmente na França. Muitas vezes, o *Kunstschutz* se limitava em analisar as coleções e catalogá-las, passando essa informação para o Alto Comando Militar Nazista.

Diante da resistência do próprio diretor do programa de proteção da arte, em 1940 é criado o temido ERR – *Einsatzstab Reichsleiters Rosenberg fur die Besetzten Gebiete* – Destacamento Especial do Dirigente do Reich Rosenberg para Territórios Ocupados.

Alfred Rosenberg, principal teórico e historiador companheiro de Hitler no partido nazista, havia desenvolvido suas ideias sobre a supremacia germânica em seu livro *O mito do século XX*. Encarregado de assuntos intelectuais e culturais no Partido, Rosenberg trazia o ostensivo e pretencioso título oficial de “Representantes do *Fuhrer* para a Supervisão de Instrução Intelectual e Ideológica do Partido Nacional-socialista Alemão dos Trabalhadores”. Para tanto, havia sido nomeado diretor do ERR. (FELICIANO, 2013, p. 34)

Alfred Rosenberg foi o responsável pelo confisco de obras de arte em Paris, tendo encontrado o quadro tão desejado por Hitler, *O astrônomo*, entre outros que constantemente apresentava o *Fuhrer* para demonstrar o sucesso da sua empreitada

Quando concebido, o ERR era um pequeno serviço limitado ao confisco de bibliotecas em busca de conteúdo judeu proibido. Contudo, em setembro de 1940, há apenas alguns meses de funcionamento, Rosenberg recebe uma nota do general Keitel, chefe do Estado-maior das Forças Armada do *Reich*, afirmando que Hitler deu ordens expressas para o órgão salvaguardar obras de arte e documentos históricos, em especial aqueles que estivessem em posse de judeus.

Quando confiscadas as obras, eram catalogadas e enviadas para lugares diferentes conforme o seu objetivo, em sentido arte degenerada, ou arte germânica valiosa. Esta era rapidamente, conforme explica Jennifer Kreder (2012, p. 89), enviada para a Alemanha, especialmente para o pessoal de confiança de Hitler, com o objetivo de resguardar para coleção do Museu de Linz.

Pois bem, depois da nota do general Keitel, Feliciano (2013, p. 59) afirma que o ERR dominou o confisco de obras de arte, empreendendo grandes saques de obras de arte de ricas famílias judiais. Uma das maiores atuações do ERR foi na França, sob o comando de outra grande figura nazista que possuía grande afinidade com o mundo da arte, Hermann Goering, o *Reichsmarschall* - o marechal do *Reich*.

Goering foi considerado por muito tempo como o número 2 no regime nazista, tendo sido responsável, entre outras empreitadas, pela criação da temível *Geheime Staatspolizei*, a Gestapo, polícia secreta do Estado Alemão.

Conforme explica Héctor Feliciano (2013, p. 55), apesar de ter de pronto se convertido ao Nazismo, apenas em 1936 Goering começa a ter papel centrado no partido, coincidindo com o início do seu crescimento financeiro. Com o seu desenvolvimento junto ao Partido Nacional Alemão, cresce também a sua coleção particular de obras de arte. Contudo, o seu apogeu se dá em 1940, quando o marechal alemão começa a exercer a sua influência sobre o ERR, que acabava de começar a atuar no saque de obras de arte na França.

Assim, Goering começa a pressionar o ERR com o confisco de obras de arte, cada vez mais tirando proveito para si mesmo. Além do seu poder dentro do partido, Hermann Goering dispunha de trens privados, aviões e caminhões que facilitam o trabalho de transporte de obras de arte, que prontamente coloca a disposição do ERR.

Quando os nazistas começaram o confisco de obras de arte, “se utilizaram de argumentos sem fundamentos, inventando dívidas e atribuindo crimes fiscais aos grandes empresários judeus – quando forneciam explicações, que, algumas vezes, nem isso faziam” (FIGUEIREDO, 2017, p. 639). Por outro lado, muitas obras saíram de maneira lícita das mãos dos judeus, que vendiam seu acervo para conseguir dinheiro para sair dos seus países e assim fugir da perseguição nazista.

Kelly Diane Walton (1999, p. 557) afirma ainda que, em excepcionais ocasiões, judeus chegaram serem liberados do campo de concentração em troca de pinturas que estavam em posse de familiares que haviam conseguido fugir. Apenas com esse fato é possível observar a enorme importância que era dada a obra de arte pelos membros do Terceiro Reich.

Apesar de muitas vezes disfarçarem com questões administrativas o saque das obras de arte, com o passar do tempo eles passaram a acontecer de forma ainda mais violenta, utilizando os meios que fossem necessários para alcançar as obras desejadas.

O próprio ERR, encabeçado por Hermann Goering, orquestrou uma jogada administrativa na França, ainda em 1940, em que as coleções de arte pertencentes a judeus na França ocupada eram consideradas “sem proprietário”, de maneira que a sua tomada pelo governo alemão não encontraria qualquer tipo de resistência.

Como dito anteriormente, o país foco dos confiscos de obras de arte era a França, principalmente por ser considerado o centro mundial de arte no início do século XX. Além disso, ainda restava ressentimento em relação a França quanto a Primeira Guerra Mundial, o que justificava para o governo alemão todas as medidas restritivas que lá foram tomadas.

O ERR possuía uma lista com as coleções mais cobiçadas, entre eles estavam a gigante coleção de arte da família judia Rothschild, que durante a Segunda Guerra Mundial possuía representantes em Londres, Paris, Viena e Nápoles.

Héctor Feliciano (2013, p. 96) expõe que, assim como vários *marchands* e colecionadores francês, os representantes da família Rothschild na França, quando do momento da sua ocupação alemã, se preocupam em esconder as obras de arte, temendo as batalhas e os bombardeiros. Mas esse não era o plano alemão.

Apesar da tentativa de esconder as obras de arte, quase a totalidade das peças são encontradas pelo ERR, entre elas está *O astrônomo*, de Vermeer, que foi logo despachado para as mãos do *Fuhrer*. “O inventário do confisco da coleção estabelecido pelos especialistas do ERR no outono de 1940 alcança o enorme total de cinco mil objetos” (FELICIANO, 2013, p. 95). Esse é apenas um exemplo do metódico sistema praticado pelos nazistas para saque de obras de arte, principalmente as em mãos de grandes colecionadores e *marchands* judeus.

O destino inicial de todas as obras de arte saqueadas no território francês era o museu Jeu de Paume, que, de acordo com Feliciano (2013, p. 149), foi construído durante o Segundo Império por Napoleão III em 1861. O museu então passou a exercer a função de depósito central da arte confiscada na França, em que vários membros do alto escalão alemão, a exemplo de Goering, iam para escolher quais peças iriam ser acrescentadas na sua coleção.

Ao total, o marechal fez vinte visitas ao Jeu de Paume, “o acordo inicial entre Goering e o ERR estipulava que o marechal compraria as obras confiscadas e depositaria o dinheiro em uma conta reservada em nome do governo francês” (FELICIANO, 2013, p. 62). Contudo, Goering nunca pagou nem mesmo um centavo ao governo da França. Há registros de que ele tenha furtado por volta de mil obras de arte.

O museu não foi escolhido para depósito por acaso. Além de oferecer uma ótica localização, por ser perto de ruas que funcionavam grandes galerias de arte, era um lugar discreto, além de possuir fácil acesso, o que facilitava a entrada e saída de caminhões para efetuar as entregas de obras de arte. O Jeu de Paume serviu de depósito alemão até o dia da entrada das tropas francesas em Paris, em 25 de agosto de 1944.

Para dar conta de grande quantidade de obras de arte que eram confiscadas em solo francês, os alemães empreenderam um sistema organizacional a nível industrial. Feliciano (2013, p. 61) esclarece que entre o outono de 1940 e o inverno de 1941, o ERR contou com cerca de 70 funcionários, entre peritos, fotógrafos, historiadores de arte, entre outros.

Após o confisco, os nazistas enviavam todas as obras de arte para depósitos existentes por toda Paris, para então catalogá-los e, separando conforme considerem arte ou não, enviavam apenas as peças de qualidade para o Jeu de Paume. Só em 1941 que começam as primeiras transferências para a Alemanha, após a chegada de obras de grandes colecionadores e *marchands* franceses, como Paul Rothschild, David-Weill e Bernheim-Jeune.

Héctor Feliciano (2013, p. 170) traz dados assustadores sobre a pilhagem de obras de arte somente na França. O autor do famoso livro “O Museu Desaparecido” afirma que o último relatório oficial produzido pela ERR informa que entre abril de 1941 e julho de 1944 foram organizados 29 (vinte e nove) comboios de Paris com direção a Alemanha.

O relatório noticiava que, apenas na França, foram confiscados 21.903.000 (vinte um mil, novecentos e três) objetos provenientes de um total de 203 (duzentas e três) coleções privadas.

É claro que os números mencionados anteriormente no relatório nazista incluem apenas aquelas obras de arte confiscadas pelo ERR, e excluem muitos dos móveis saqueados, além de toda a arte roubada pelos funcionários da embaixada alemã, pelos oficiais e soldados da *Wehrmacht*, pelos administradores do governo de Vichy e pelos numerosos civis que participavam individualmente do saque. Um cálculo aproximado desse total chegaria a uns cem mil objetos de arte roubadas na França; além de, aproximadamente, um milhão de livros e manuscritos. (FELICIANO, 2013, p. 170)

O resultado de todas essas ações é que coleções de arte que um dia pertenceram a famílias judias estão espalhadas no mundo devido à conjuntura de perseguição, especialmente aos judeus, perpetrado pelo Regime Nazista durante a 2ª Guerra Mundial.

A partir do momento em que chegou ao poder em 1933 até do fim da II Guerra Mundial em 1945, o regime nazista orquestrou um sistema de roubo, confisco, transferência coercitiva, saques, pilhagens e destruição de objetos de arte e outros bens culturais na Europa em uma escala massiva e sem precedentes. Milhões destes objetos foram ilegalmente e, muitas vezes tirados a força de seus legítimos proprietários, que incluem os cidadãos, as vítimas do Holocausto, os museus públicos e privados, as galerias e as instituições religiosas, educacionais e outras. (AAM *apud*, 2010, p.10)

Após a 2ª Guerra Mundial, vários países aprovaram leis referentes a restituição de obras de arte roubadas, a exemplo do Conselho de Restituição de Arte criado na Áustria. Contudo, muitas obras permaneceram muito tempo em sem serem reclamadas, e muitos anos mais tarde apareceram em coleções privadas e até mesmo expostas em museus, sem que os proprietários originais tenham conhecimento.

Pollock (2005, p. 205) explica que, apesar de Conferências Internacionais, a exemplo da Conferência do Holocausto de Washington de 1998, que resultou na elaboração dos Princípios de Washington sobre Artes Confiscadas pelo Nazismo, e da Declaração de Terezín, concebida em 2009, por meio da reunião de vários países na “Holocaust Era Assets

Conference”, ainda não há uma regulamentação internacional que possa unificar o entendimento sobre como deve acontecer a restituição dessas obras de arte.

Assim, muitos países se utilizam de legislações pátrias não específicas para resolução dessa espécie tão atípica de conflito jurídico-artístico. E mais, alguns países estão começando a enfrentar judicialmente, ou estão às vésperas de começar, esse gênero de discussão apenas no século XXI, como no caso no Brasil.

Conforme aponta Marcílio Franca (2020, p. 4), muitos *marchands* importantes, inclusive com histórico de relação próxima com nazistas, passaram pelo Brasil, a exemplo de Thaddeus Grauer, Pietro Maria Bardi e Georges Wildenstein.

Como legado, notícias que circularam no Brasil aponta a existência de quadros saqueados pelos nazistas no acervo de grandes museus nacionais, a exemplo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, do Museu de Arte Moderna do Rio – MAM, e do Museu de Arte do Rio Grande de Sul. Surge assim uma inquestionável necessidade de se discutir o tema da restituição em território nacional.

3 RESTITUIÇÃO DE OBRAS DE ARTE NO ÂMBITO INTERNACIONAL

Apesar dos casos de restituição de obras de arte roubadas durante o nazismo estarem começando a surgir no Brasil, alguns países enfrentaram de antemão tais casos em seus tribunais. Determinados conflitos se tornaram exemplo internacional devido a sua complexidade, ou até mesmo valor e importância do quadro, como no caso do Retrato de Adele Bloch-Bauer I, conhecida como “A Dama Dourada” de Gustav Klimt, que será explicado detalhadamente.

A restituição de obras de arte envolve grandes questionamentos, não só em razão da especificidade do tema discutido e levado às Cortes, que muitas vezes não estão preparadas para enfrentar temas artísticos, como também em razão das várias possibilidades que esse tipo de disputa apresenta.

Patricia Reyhan (2001, p. 958) discute no início do Século XXI a evidência cada vez mais forte que esses litígios estão enfrentando, especialmente nos Estados Unidos após a retenção de um quadro emprestado por um Museu Austríaco para o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMa. A pintura “O Retrato de Wally” de Egon Schiele ficou retida nos Estados Unidos por mais de uma década por ter sido ajuizada uma ação de restituição daquela obra por herdeiros de uma galerista judia.

Esse caso representa apenas a ponta o iceberg dessas disputas. Além do questionamento quanto a procedência das obras, elas podem ocorrer envolvendo não só particulares, como grandes museus, coleções privadas, em que muitas vezes a falta de documento impede o estudo sobre a sua proveniência e sobre a própria comprovação da existência ou não de “boa-fé” do comprador de determinada obra.

E mais, muitas das disputas acontecem em países diferentes, então afora a própria falta de legislações específicas pátrias sobre restituição de obras de arte, discute-se ainda qual ordenamento deve ser aplicado, e a própria possibilidade de vinculação da decisão de uma disputa envolvendo soberanias distintas. Existe, mais do que discussão de proveniência, próprio interesse dos países, que muitas vezes estão diretamente envolvidos, posto que algumas dessas obras estão em exposição em importantes museus, trazendo muitos turistas, como o caso da Dama Dourada na Áustria. Sobre o assunto, Gabriela Pinto de Figueiredo (2017, p. 653) discute:

É notável a participação indireta e direta, respectivamente, dos países, que são sede dos litígios, como partes nos processos. Ora, um país estabelece um comitê com julgadores, escolhidos por suas próprias autoridades governamentais, para solucionar emblemáticas situações, em que serão partes

também. Como não perceber a imparcialidade nesses casos, uma vez que os julgadores e as partes têm uma ligação política inegável? (FIGUEIREDO, 2017, p. 653).

Afora todos os dilemas relatados, o próprio mundo da arte atua como um notável interventor desses ditames legais, não só no momento do litígio como ao longo de toda a história, em que muitas vezes fecha os olhos para quadros com procedência duvidosa. Marc Masurovsky (2020, p. 514) relata que, muitos negociadores de arte, quando questionados sobre a pilhagem de obras saqueadas, afirmam que essas remoções ilegais serviram apenas para proteger as obras de arte.

Essa justificativa não é uma criação recente. Durante a Segunda Guerra Mundial, muitas peças de arte eram compradas com consciência de sua proveniência, mas sobre a justificativa que estariam resguardando a integridade das peças. Todavia, os mesmos negociadores não se preocuparam em restituir quando do fim da guerra.

Marc Masurovsky (2020, p. 514) narra o caso conhecido do Leilão de Arte Degenerada que aconteceu em Lucerna, na Suíça em 1939, em que muitos compradores justificaram a sua presença como uma forma de resgate, para que as obras não fossem destruídas pelo governo alemão. Mas a história conta diferente, muitos se aproveitaram dos preços baixos a que eram vendidos os quadros, e rapidamente o reintroduziam no mercado da arte com valor elevado.

Pois bem, em razão da falta de uma normativa internacional que unifique o entendimento de casos de restituição de obras de arte saqueadas pela Alemanha Nazista, conforme casos surgem, cada país inicia a sua própria jurisprudência. Alguns países, a exemplo da Áustria, e da França, criaram comitês específicos para analisar pedidos de restituição, outros se utilizam apenas de leis pátrias para a sua resolução. Contudo, alguns dos mais célebres casos foram resolvidos de forma extrajudicial, surgindo assim outras dezenas de possibilidades de resolução dessas disputas.

À vista de guiar o entendimento em solo brasileiro para futuras discussões, que começam a surgir em museus de renome no país, a análise de casos de sucesso de restituição se torna imprescindível em face da ausência de uma normativa unificada.

3.1 O RETRATO DE WALLY

O “Retrato de Wally” é considerado como um dos quadros mais marcantes do pintor austríaco, contemporâneo de Klimt, Egon Schiele (1890-1918). Conforme explica Cath Pound

(2018), os dois artistas se uniram para formar a “Secessão de vida”, movimento artístico que ia de contra os pensamentos prevalentes na época.

Atualmente, a tela de 32,7 cm por 39,8 cm se encontra em exposição no Museu Leopold em Viena, que possui muitos quadros do pintor no seu acervo. No site oficial do museu, além das imagens de quadros que retrataram Wally, existe de fácil acesso um breve resumo da vida de Wally Neuzil (1894-1917) amante e modelo de Schiele.

Sobre esses retratos, o site afirma que Wally não foi apenas uma modelo inexpressiva “o que é mais impressionante em seus retratos é a expressão em seus olhos. [...] O poder enigmático, tão semelhante e, no entanto, tão diferente do capturado por Leonardo, faz dela uma Mona Lisa moderna” (Leopold Museum, [2015], p. 1)

Apesar de hoje estar em exposição em Viena, o famoso retrato de Schiele, assim como o retrato de Adele do seu conterrâneo Klimt, foi alvo de disputa judicial nos Estados Unidos por ter sido confiscado pelos nazistas durante a Guerra.



Figura 3 - O Retrato de Wally Neuzil, Egon Schiele, 1912⁸

O quadro ficou 12 anos retido nos Estados Unidos, após ter sido emprestado pela Fundação Leopold ao Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMa, e ter sido alvo de ação judicial requerendo a sua restituição. Retornou ao museu em 2010, após o acordo extrajudicial de 19 (dezenove) milhões de dólares aos herdeiros de Leia Bondi Jaray.

⁸ Fonte: Leopold Museum, [2015]. Disponível em: <https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/65/wally-neuzil>. Acesso em 12 nov. 2020.

De acordo com Wanda Rudich (2010, p. 1), a judia galerista, Leia Bondi morava em Viena quando do domínio nazista, foi então forçada a vender a obra ao colecionador nazista Friedrich Welz em 1939, e fugiu logo em seguida para Londres. Dessa forma, a peça ficou nas mãos nazistas de forma ilegal, e registros apontam que o quadro acabou caindo na posse do Museu de Belvedere que, em 1954, vendeu a Rudolf Leopold, provedor principal do Museu Leopold e grande admirador de Schiele.

A pintura a óleo do “Retrato de Wally” possui grande importância para a história do pintor austríaco não só pelos seus traços marcantes, mas pela própria pessoa retratada. Conta Kimberly Bradley (2015, p.2) que Walburga “Wally” Neuzil não foi apenas modelo de Schiele, mas também de Klimt.

Contudo, a sua relação se estreitou ainda mais com Egon Schiele, tendo o conhecido em 1911, e engatado uma relação amorosa que durou entre 1912 e 1915. Afirma Bradley (2015, p. 3) que, mais do que um relacionamento, Wally motivava a autorreflexão do pintor, tendo sido um real “catalisador para seu trabalho”.

Em 1915, Schiele se casou com Edith Harms, de posição social mais aceita que a de Wally. Nesse mesmo ano, a modelo se alistou para servir como enfermeira militar e foi enviada para Sinj, parte do Império Austro-Húngaro, durante a Primeira Guerra Mundial, lugar em que veio a falecer em 1917. Por sua vez, David D’arcy (2017, p.2) afirma que Schiele e Edith morreram pouco tempo depois, em 1918, de gripe espanhola.

“Os múltiplos enredos de Egon e Wally - exploração erótica, inspiração artística, obsessão, lealdade, amor, traição e serviço, tudo no olho de uma tempestade social e geopolítica - continuam a inspirar. O mesmo acontece com a poderosa beleza e o belo poder dos muitos desenhos e pinturas da mulher às vezes descritos como a “sombra” de Schiele. Aqui, ela finalmente brilha em sua própria luz.” (BRADLEY, 2015, p.5).

Apesar de não terem se casado, a relação entre Schiele e Wally está profundamente documentada em suas pinturas, a exemplo do óleo “Morte e a Donzela”, de 1915, que para Bradley (2015, p. 5) representa o apego do pintor, que sentiu dificuldade em soltar a sua parceira de tantos anos.



Figura 4 - Morte e a Donzela, Egon Schiele, 1915⁹

Pois bem, explica France Presse (2010, p. 2) que em 1997, a tela foi emprestada para uma exposição que fez a retrospectiva de Egon Schiele no Museu de Arte Moderna de Nova York. Contudo, quando o quadro estava no caminho de volta para a Áustria, os herdeiros de Bondi denunciaram a procedência duvidosa do quadro, e entraram com ação judicial para a sua restituição.

Em razão da ação interposta pelos herdeiros da galerista, o promotor distrital de Nova York emitiu uma intimação para que a pintura permanecesse em solo americano enquanto durasse a discussão judicial. Logo em seguida, a intimação foi anulada pelo Tribunal de Nova York, com fundamento na violação da Seção 12.03 da Lei de Artes e Assuntos Culturais de Nova York, que protege as obras de arte emprestadas a museus contra apreensões cíveis ou criminais, como no caso em testilha.

Contudo, no dia seguinte a anulação da intimação, o magistrado James C. Francis emitiu um mandado de apreensão da tela. “O Serviço de Alfândega dos EUA apreendeu a pintura de acordo com o National Stolen Property Act (NSPA), alegando que ela era propriedade roubada e importada ilegalmente para os Estados Unidos.” (CONTEL; SOLDAN; CHECI, 2013, p.3)

A ação “*Estados Unidos vs. Retrato de Wally, uma pintura de Egon Schiele*”, nº 99 Civ. 9940 LAP, tramitou durante 12 anos, período pelo qual o quadro ficou retido nos Estados

⁹ Fonte: Leopold Museum, [2015].

Unidos, permanecendo assim em custódia por mais de uma década aguardando a decisão judicial.

Nos autos do processo, há a explicação de como a pintura chegou às mãos do Museu Austríaco. Em publicação do site Case Text, em 2009, com partes do processo, inclusive com descrições da Juíza Lorreta A. Preska, há detalhes de que Leia Bondi provavelmente adquiriu a obra antes de 1925 e que, apesar de ser dona da reconhecida Galeria Würthle, o Retrato de Wally permanecia em seu próprio apartamento.

Em 1938, quando as tropas alemãs ocuparam a Áustria e anexaram o país ao domínio alemão, entre as várias leis de arianização, uma delas determinava que os judeus não poderiam possuir negócios. Em razão disso, Bondi vendeu para Friedrich Welz a obra em questão, e no ano seguinte, a galerista judia emigrou para a Inglaterra, deixando todos os seus pertences para trás.

As circunstâncias em que Welz obteve a posse da pintura são fortemente contestadas. O governo afirma que em 1939, na véspera da fuga de Bondi para a Inglaterra, Welz foi a seu apartamento para discutir a Galeria Würthle. Ele viu Wally pendurado na parede e exigiu que Bondi o entregasse. Ela resistiu, explicando que o Quadro fazia parte de seu acervo particular e nunca havia feito parte da galeria. No entanto, ela finalmente cedeu a mando de seu marido, que a lembrou de que pretendiam fugir da Áustria e que Welz poderia impedir sua fuga. Welz não a compensou pela Pintura.

O Museu, por outro lado, levanta uma série de objeções probatórias à narrativa do Governo, discutida na Parte II (B) (ii) (2) (b) *infra*, argumentando que é pura ficção. O museu afirma, e o governo contesta, que Bondi vendeu Wally para Welz como parte da Würthle Gallery em 1938, mais de um ano antes de ela partir para a Inglaterra, em troca de 200 Reichsmarks. (PRESKA, 2009, p. 6).

Welz ficou então em posse das obras que antes eram da galerista judia. Não satisfeito, o colecionador nazista também negociou a compra da coleção de arte do Dr. Heinrich Reiger, dentista judeu que vendeu a sua coleção, que possuía entre eles vários desenhos de Schiele, na tentativa de fugir do Holocausto.

Segundo informações presentes nos autos, o dentista judeu não conseguiu fugir, e morreu no campo de concentração de Theresienstadt em 1942. Reforça-se que não há comprovação de que nessas negociações Friedrich Welz tenha pago o valor acordado.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, as tropas Aliadas que ocuparam a Áustria confiscaram a propriedade de Welz, incluindo as obras de arte que ele adquiriu de Bondi e de Reiger. Foram então orientados a restaurar as obras de arte que haviam sido levadas da Áustria

para Alemanha, ficando a RDR – Divisão de Reparações, Entregas e Restituição das forças dos Estados Unidos encarregada de executar tal tarefa.

Em 1947, o filho do Dr. Rieger solicitou assistência de advogados para requisitar a restituição da coleção de Schiele adquirida ilegalmente por Welz. Na lista disponibilizada e utilizada como prova na ação, não havia a descrição do Retrato de Wally, já que pertencia a coleção de Leia Bondi.

Roberto Rieger, herdeiro Dr. Rieger, solicitou o auxílio do Escritório Federal Austríaco para a Preservação de Monumentos Históricos – BDA, para localizar a coleção Schiele de Rieger. Registros afirmam que Rieger conseguiu a restituição de algumas obras, e no meio de tantas instituições responsáveis por obras de arte confiscadas, e de um mesmo colecionador nazista com coleções de Schiele de proprietários diferentes, em 1950 os herdeiros de Rieger receberam várias pinturas do autor austríaco, entre eles, o Retrato de Wally.

No final do mesmo ano, os herdeiros de Reiger negociaram a venda de arte da coleção de Schiele para a Galeria Belvedere, que em 1954 vendeu o Retrato de Wally para Rudolph Leopold.

O impasse interessante na história é que Rudolph Leopold conheceu Leia Bondi em Londres em 1953, e enquanto o Museu afirma nos autos que Bondi nunca fez questão do Retrato, o governo americano afirmou que a galerista judia havia inclusive solicitado a Leopold que a ajudasse a recuperar a obra, que na época estava em posse da Galeria Belvedere.

Bondi morreu em 1969. (LM 56.1 Stmt. ¶ 1.) Com base em sua correspondência e em uma declaração não assinada encontrada em seu escritório mais de vinte anos após sua morte, o governo oferece o seguinte relato contestado de seus esforços pós-guerra para recuperar Wally. Antes de conhecer o Dr. Leopold em Londres, Bondi viu Wally no Belvedere e reivindicou-o como seu, mas "não recebeu nenhuma resposta". (3/10/08 Levin Decl. Ex. 14 em US 000156; ver Joint 56.1 Stmt. ¶ 41.) Ela não prosseguiu com a reclamação porque havia recuperado a Galeria Würthle e, aparentemente por razões comerciais, "não era possível para ela brigar com o [Belvedere]." (Decl. Ex. 14 de Levin 3/10/08 em US 000156.)

Em 1953, ela conheceu o Dr. Leopold em Londres e pediu-lhe que trouxesse sua propriedade ao Belvedere. (Declaração de Levin 10/03/08 Ex. 12 em JK 000053-54.) Quando ela subsequentemente descobriu que o Dr. Leopold havia adquirido Wally para si mesmo, ela pediu a Hunna que o envergonhasse publicamente para devolver a pintura, relutando em litigar o assunto porque "provavelmente é muito difícil ter processos em Viena contra um médico residente em Viena porque os juízes sempre ficam do lado do residente de Viena, e se o processo for perdido, eu perdi minha foto para sempre." (Id.) Embora Bondi nunca tenha entrado com um processo formal, ela continuou seus esforços para recuperar Wally. (Joint 56.1 Stmt. 116.) Ela procurou a ajuda de Otto Kallir ("Kallir"), autor do catálogo Kallir de 1930, neste esforço,

mas ele não garantiu a pintura para ela. (Veja id. 112-15). (PRESKA, 2009, p. 11).

Assim, é possível observar que Bondi tentou reclamar mais de uma vez a proveniência da pintura, mas sem sucesso diante da Galeria, e mais tarde do Museu, que veio a possuí-la.

Vários questionamentos foram levantados no curso do processo, como por exemplo se de fato considera-se que “O Retrato de Wally” foi roubado, e se Belvedere ou Dr. Rudolph Leopold adquiriram a obra tendo conhecimento da sua proveniência duvidosa. Quanto a primeira indagação, o Tribunal de Nova York decidiu que a pintura à óleo de Schiele foi de fato roubada pelo colecionador nazista, permanecendo assim a obra durante todo o tempo antes da reclamação de restituição com *status* de obra saqueada.

O Tribunal foi convencido pelos argumentos do governo dos EUA: “Retrato de Wally” não fazia parte da Galeria Würthle de propriedade da Sra. Bondi, mas uma propriedade privada e foi injustamente tomada pelo Sr. Welz. Na verdade, “Retrato de Wally”, como uma propriedade privada, não tinha nenhuma ligação com a arianização da Galeria. O governo dos Estados Unidos afirmou que é “um fato indiscutível que Welz era nazista e Bondi, como uma judia que esperava escapar do destino indizível de tantos, que morreram no Holocausto, não podia se recusar a cumprir seus desejos”. [9] Portanto, a Sra. Bondi entregou a pintura porque temia que o Sr. Welz a impedisse de deixar o país. (GONTEL; SOLDAN; CHECI, 2013, p.3)

No tocante ao conhecimento de ambos quanto a procedência da pintura, e assim se de fato podem ser considerados proprietários ou não, o Tribunal decidiu que nenhum dos dois chegou a de fato obter o título de propriedade do “Retrato de Wally”, posto que apesar de existir indícios quanto a ilegalidade da obra, nenhum dos dois se ocupou em realizar investigação suficiente.

Todavia, a Corte deveria ainda decidir, sendo este o ponto mais importante uma vez que a obra estava retida em solo americano, se o Dr. Leopold sabia que a pintura foi roubada quando ela foi importada para os Estados Unidos. Entretanto, as partes realizaram um acordo extrajudicial no valor de 19 (dezenove) milhões de dólares antes da sentença.

Wanda Rudich (2010, p. 2) explica que Elizabeth Leopold, esposa do falecido Rudolph Leopold, afirmou que para pagar o acordo milionário o museu teve que vender algumas de suas peças, mas que achou tal conduta essencial. O seu falecido esposo, responsável por juntar quase todas as peças hoje em exposição no Museu, era não apenas um admirador como também um estudioso de Egon Schiele.

“Em seus escritos, o colecionador de arte mais importante da Áustria [...] enfatizou repetidamente sua convicção de que o pintor, que mal viveu 28 anos, criou a imagem de Wally como um complemento ao seu autorretrato” (RUDICH, 2010, p. 2).

O autorretrato em questão foi pintado em 1912 por Schiele, mesmo ano do Retrato de Wally. Leopold acreditava que os dois retratos se completavam não só pelos traços parecidos, mas pelo fato de que, se colocados de lado, um está inclinando para o outro.



Figura 5 - Autorretrato, Egon Schiele, 1912¹⁰

A disputa jurídica envolvendo “O Retrato de Wally” resultou em um acordo satisfatório para ambas as partes, uma vez que a pintura continuou em exposição no Museu Leopold, mas os herdeiros da galerista Bondi receberam, como era de direito, uma compensação monetária pelo roubo ocorrido anos atrás.

Muitas são as peculiaridades do caso, como por exemplo levantar a possibilidade de obras de arte emprestadas serem retidas em países distintos, mediante reclamações de proveniência. No mais, nos autos se esclarece que a definição de que “um item é roubado se pertencer a alguém que não consentiu”, e que o consentimento no caso em testilha se deu de forma forçada, uma vez que a Sra. Bondi temia que Welz impedisse a sua fuga do país.

Afora a importância do quadro para a Áustria, o caso *Estados Unidos vs. Retrato de Wally, uma pintura de Egon Schiele* confirmou o entendimento de que as obras consideradas saqueadas pelos nazistas não são apenas aquelas que foram explicitamente violentas, mas também as resultantes de pressão psicológica, dado que a Bondi estava pressionada entre manter uma pintura que aparentemente muito estimava, e o risco de não conseguir fugir do Holocausto.

^{10 10} Fonte: Leopold Museum, [2015].

3.2 A DAMA DOURADA

O caso mais célebre sobre restituição de obra de arte confiscada durante a Segunda Guerra mundial é “*Áustria vs Maria Altmann*”, que discutiu de quem seria a propriedade de seis telas de autoria do famoso pintor austríaco Gustav Klimt (1862-1918), entre eles o “*Retrato de Adele Block-Bauer I*”, mais conhecido como “A Dama Dourada”.

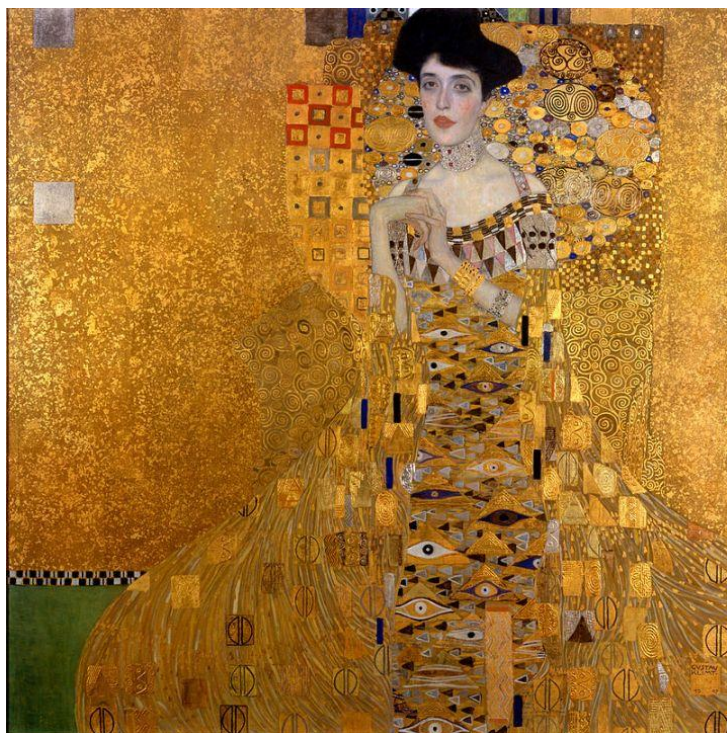


Figura 6 - Adele Bloch-Bauer I, Gustav Klimt, 1907¹¹

A narrativa chamou tanta atenção pelas suas peculiaridades, que virou filme em 2015, com o título “A Dama Dourada”, contando um pouco da história de Maria Altmann, além de introduzir com mais detalhes o confisco de obras de arte durante o nazismo.

Conta Nicole Leite Morais (2018, p. 329) que inclusive um dos advogados que atuaram no caso, o Dr. Donald S. Burris, do escritório Burris, Schoenberg & Walden, de Los Angeles, veio a Paraíba em 2018 para a 1ª Conferência Brasileira de Direito e Arte. Foi responsável pela palestra sobre restituição de obras de arte nazistas, detalhando pormenores do caso.

Pois bem, além das particularidades jurídicas, o caso ganhou relevância em razão de estar sendo reclamada seis obras de Gustav Klimt, considerado um dos maiores pintores

¹¹ Fonte: Arthemis, [2011].

austríacos de todo os tempos. Contudo, o seu estilo inovador e certa aura sensual levou a ser taxado pelo Partido Nazista como um dos artistas degenerados.

Conforme explica Cássio Casagrande (2019, p. 2), a despeito de reputação de mulherengo, muitas eram as mulheres da sociedade que na época desejavam serem retratadas por Klimt, e com Adele não foi diferente. Adele Bloch-Bauer, a famosa dama dourada, filha de uma influente família de banqueiros em Viena, viveu o que é chamado de “período de ouro do Império Austríaco”.

Ela viveu intensamente a era de ouro do Império Austríaco, sendo presença constante nos salões do círculo cultural frequentado por Freud, Wittgenstein, Strauss, Schoenberg, Mahler, Herzl e, claro, Klimt e seus colegas vienenses que procuravam despontar entre o impressionismo francês e o expressionismo alemão. Ser retratada por Klimt era um privilégio para poucas damas da sociedade, não apenas em razão dos polpudos honorários cobrados pelo artista (que nascera paupérrimo), mas especialmente porque sua reputação de mulherengo inveterado afastava muitos potenciais clientes, que temiam deixar suas esposas na companhia do conquistador devasso e de má fama. (CASAGRANDE, 2019, p.2)

Existem inclusive questionamentos quanto a relação entre Klimt e Adele, vez que o pintor austríaco retratou não apenas uma, como era de costume, mas duas vezes a judia austríaca em seus famosos quadros. Explica assim Anne-Marie O’Conner (2013, p. 34) que até os dias de hoje permanece a dúvida se os dois tiveram envolvimento amoroso. Contudo, em suma se acredita que não passaram de fofocas na alta sociedade austríaca, ao passo que os quadros foram requeridos pelo próprio marido de Adele.

A família judia Bloch-Bouer, em sendo uma das mais ricas de Viena, capital da Áustria, foi muito aspirada quando da anexação da Áustria pela Alemanha Nazista em 1938. Quando aconteceu, Adele já havia falecido, sem deixar herdeiros, em 1925. Deixou apenas um testamento em que distribuiu os seus bens para a caridade e seus sobrinhos, filhos da sua irmã Terese.

Quanto aos quadros de Klimt, o testamento dispunha o seguinte: “peço ao meu marido que, depois de sua morte, meus dois retratos e quatro paisagens pintadas por Klimt sejam doadas para a Galeria Nacional da Áustria em Viena” (CASAGRANDE, 2019, P.5). Esse documento servirá com uma peça-chave para o futuro entranhe judicial.

As seis pinturas mencionados são Buchenwald (1903), Adele Bloch-Bauer I (1907) Adele Bloch-Bauer II (1912), Apfelbaum I (1912), Häuser em Unterach am Attersee (1916), Amalie Zuckermandl (1917-1918). São exatamente essas que serão futuramente requeridas em restituição por Maria Altmann.



Figura 7 - Buchenwald Birkenwald, Gustav Klimt, 1903



Figura 8 - Apfelbaum, Gustav Klimt, 1912



Figura 9 - Schloss Kammer am Attersee III, Gustav Klimt, 1910



Figura 10 - Häuser em Unterach am Attersee, Gustav Klimt, 1916

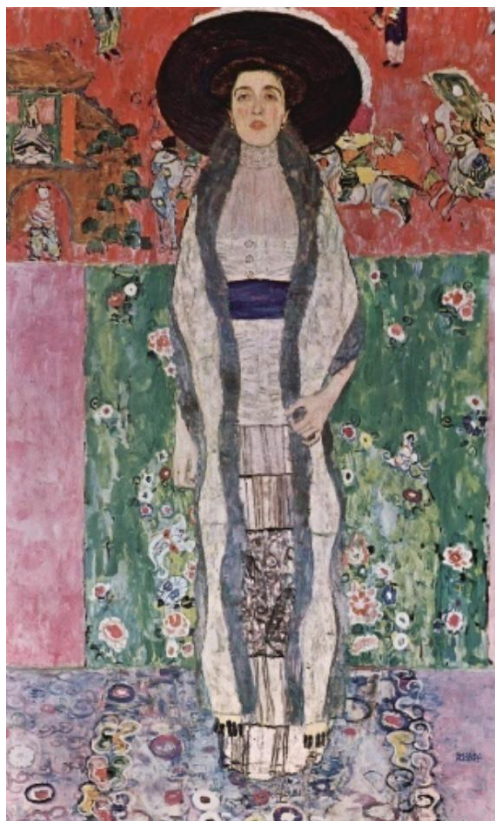


Figura 11 - Adele Bloch-Bauer II, Gustav Klimt, 1912¹²

Ocorre que, quando a Áustria foi anexada, Ferdinand Bloch-Bauer, esposo da falecida Adele, fugiu da Áustria e se exilou na Suíça. Em razão da urgência da situação, foi obrigado a fugir deixando todos os seus bens para trás, inclusive os valiosos quadros austríacos, e o famoso retrato de Adele. “Pelos azares da história, um artista fracasso que frequentou a mesma Viena do tempo de Klimt e Adele viria a mudar radicalmente o destino do quadro da *Mona Lisa austríaca*” (CASAGRANDE, 2019, p. 3).

Rapidamente os soldados do Terceiro Reich confiscaram todos os bens dos Block-Bauer, incluindo a sua propriedade, a fábrica de açúcar da família, as joias e os quadros. Casagrande (2019, p. 4) relata inclusive que o famoso colar de diamantes de Adele, retratado em “A Dama Dourada” foi enviado como presente para Hermann Goring, o *Reischmarshall* e colecionador nazista.

Registros apontam que os quadros confiscados de Klimt da família Bloch-Bauer tiveram como destino, depois de várias vendas e trocas dos nazistas, a Galeria Nacional da Áustria. Caroline Renold, Alessandro Chechi, Anne Laure Bandle, Marc-André Renold

¹² Fonte figura 7 a 11: Arthemis, [2011].

([2011], p. 2) relatam que Ferdinand Bloch-Bauer faleceu logo após o fim da guerra, em novembro de 1945, e que firmou testamento legando todos seus bens para os seus sobrinhos. Todavia, no testamento não há especificação sobre as pinturas, posto que o banqueiro não sabia do seu paradeiro, apenas que havia sido confiscado pelo Estado Austríaco.

Reforça-se que o testamento deixado por Adele Bloch-Bauer não possuía força jurídica, não só por não ter sido autenticado, como pelo fato de que seus bens eram de propriedade do seu marido, em consonância com leis de casamento da época.

Pois bem, em 1998 o quadro “O Retrato de Wally”, de Egon Schiele, que foi emprestado pelo Museu Leopold para uma exposição em Nova York, ficou retido nos Estados Unidos por ter sido alvo de ação judicial requerendo a sua restituição. Os peticionantes afirmavam que a obra havia sido roubada durante o nazismo.

Em razão de toda a atenção dada ao caso, começou-se a questionar a procedência de várias obras em exposição na Áustria. De acordo com Cássio Casagrande (2019, p. 4), Hubertus Czernin, jornalista austríaco, resolveu pesquisar o passado de várias obras, entre elas, o famosíssimo quadro “A Dama Dourada”.

Descobriu-se então que a sua procedência era questionável, dado que o museu alegava que Adele Bloch-Bauer havia deixado os quadros para o museu em testamento, contudo, os quadros eram de propriedade do seu marido Ferdinand, e que esse nunca doou os quadros. O jornalista descobriu documentos também que afirmavam que a Galeria tinha conhecimento de que os quadros haviam sido roubados pelos nazistas.

A indagação sobre o confisco de obras de arte durante a dominação nazista na Áustria ganhou tamanha força, que dezembro de 1998, o governo austríaco aprovou a Lei de Restituição que, em consonância com Caroline Renold, Alessandro Chechi, Anne Laure Bandle, Marc-André Renold ([2011], p. 3) possibilita a restituição das obras de arte saqueadas ou que os proprietários foram obrigações a doar ou vender, nos termos da Lei de Anulação.

Essa última lei havia sido aprovada em 1946, determinando a anulação das transações que ocorreram entre 1938 e 1945 sob a égide da ideologia nazista. Contudo, não existem registros de sua real efetividade antes da promulgação da Lei de Restituição.

Juntamente com todo o novo aparato legal aprovado em território Austríaco, foi criado também um órgão consultivo, o “Comitê de Restituição”, que teria a incumbência de responder aos pedidos de restituição.

No ano seguinte, tomando conhecimento sobre todas as indagações de proveniências de obras de arte na Áustria, Maria Altmann, sobrinha de Adele que conseguiu fugir para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, requereu, sob a égide da Lei

de Restituição, os seis quadros de Klimt pertencentes a sua tia. Contudo, o comitê negou o pedido administrativo argumentando que os quadros foram doados por Adele.

Em busca de reaver não apenas as obras de arte saqueadas de seu seio familiar durante a ocupação nazista, Maria Altmann tinha o intuito de resgatar as memórias e a história da sua família. Recuperar O retrato de Adele Bloch-Bauer consistia, de certa forma, em recuperar a sua família, ainda que de maneira simbólica. O pedido de recuperação da obra de arte tinha como finalidade dar corpo, através de sua voz, à verdadeira identidade da pessoa ali retratada que para muitos era a Mona Lisa da Áustria, mas para Altmann era a sua tia querida com quem tinha dividido grande parte de sua infância.(OLIVEIRA, DUARTE, 2017, p. 707).

Posto a resposta negativa do Estado Austríaco em sede administrativa, Maria Altmann buscou reclamar judicialmente tal restituição. Contudo, ela abandonou a reclamação em solo austríaco devido aos custosos honorários advocatícios exigidos pela lei austríaca “(1,2% do valor litigado, ou seja, cerca de US \$ 1,6 milhão)” (RENOLD, CHECI, BRANDLE, [2011], p. 4), valor impossível para a senhora octogenária que vivia de forma simples em Los Angeles.

Mesmo com tantos empecilhos, Maria Altmann não desistiu de sua pretensão, e contratou o advogado Randol Schoenberg, que, de acordo com Casagrande (2019, p. 5) era neto do compositor austríaco e cuja família também havia fugido do nazismo durante a guerra. Em razão do valor exorbitante das custas iniciais para processar a restituição na Áustria, o advogado da Sra. Altmann teve que buscar alternativas, mas que tivesse também o poder vinculativo para que o país fosse obrigado a cumprir com a decisão.

Encontrou então uma brecha capaz de afastar a imunidade jurisdicional entre os Estados Unidos e a Áustria, o *Foreign Sovereign Immunities Act, I* de 1976. Conforme Cássio Casagrande (2019, p.8), a legislação em questão possibilitava que fosse afastada a imunidade jurisdicional, de forma que poderia ser julgado nas cortes americanas ações contra outras nações soberanas, especificamente quando houvesse violação a ordem internacional.

A violação alegada pelo Dr. Randol Schoenberg foi a de que a apropriação das obras da Sra. Altmann, naturalizada estado-unidense “havia ocorrido em violação às normas internacionais, já que o *Anschluss* (anexação da Áustria) tinha ocorrido à margem das normas jurídicas de direito internacional público.” (CASAGRANDE, 2019, p. 6)

Em primeira instância, a justiça norte-americana decidiu de forma favorável a sobrinha de Adele, afastando assim a imunidade jurisdicional. O Estado Austríaco recorreu, mas sem sucesso.

O estado da Áustria recorreu, então, à Suprema Corte dos EUA, postulando uma interpretação quanto aos aspectos controversos da Foreign Sovereign Immunities Act. Curiosamente, o governo norte-americano passou a participar do processo na condição de *amicus curiae*, em favor do governo austríaco e contra a pretensão de Maria Altmann, posição que é compreensível pelo desejo dos EUA em evitar um conflito com um estado estrangeiro aliado e, mais ainda, de desestimular os cidadãos de seus país a processarem nações estrangeiras nas cortes federais, o que em geral resulta em constrangimentos diplomáticos.

Neste processo que entrou para os registros judiciais como *Republic of Austria v. Altmann*, 541 U.S. 677 (2004), por seis votos a três a Suprema Corte dos Estados Unidos manteve a decisão da Justiça Federal, acolhendo a tese da autora e afastando a preliminar de jurisdição, ao argumento de que a *Foreign Sovereign Immunities Act* se aplicava inclusive a fatos anteriores à sua edição. (CASAGRANDE, 2019, p.7)

Em tendo sido resolvida a questão da imunidade de jurisdição, finalmente poderia ser julgado o mérito em si, isto é, a possível restituição dos quadros de Klimt. Contudo, o caso encontrava-se na primeira instância, e poderia levar anos a chegar a um resultado.

Em razão da complexidade da questão, e da possível demora do processo, as partes optaram por utilizar a arbitragem justamente pela celeridade do processo. Contudo, a Áustria apenas aceitou sobre a condição de que o procedimento ocorresse naquele país, com árbitros locais.

Apesar do que inicialmente se espera ao ler toda a história, em 2006, os árbitros austríacos decidiram, por três votos a zero, em favor da herdeira Maria Altmann, que foi considerada a legítima proprietária de cinco dos seis quadros de Klimt discutidos, mantendo assim apenas o *Amalie Zuckerandl* em território austríaco.

Esclarece Caroline Renold, Alessandro Chechi, Anne Laure Bandle, Marc-André Renold ([2011], p. 5) que o painel arbitral concluiu que o testamento de Adele não era vinculativo, tratava-se apenas de um pedido ao seu marido, e em condições diferentes das do ocorrido. Dessa forma, em consonância com a Lei de Restituição de 1998, os quadros eram de propriedade de Ferdinand Bloch-Bauer, que os deixou como herança para os seus sobrinhos, e não para a Galeria Austríaca.

Importa mencionar ainda que no mesmo ano da decisão arbitral, as cinco telas foram leiloadas na Christie's em Nova York, inclusive o Retrato de Adele Block-Bauer I, que atualmente se encontra em exposição no *Nueu GalerieI* em Nova York.

Não obstante ser disputada juntamente com mais quatro quadros de Klimt, o Retrato de Adele se tornou um dos quadros mais conhecidos do pintor austríaco não só pela sua história,

mas pelo glamour, pelo dourado, e pela representação não só de uma mulher da alta sociedade vienense, mas pode retratar todo o charme de uma época de abundância em Viena.

Mais do que isso, a incrível história da sua restituição é considerada por muitos como a ideal. Reforça Oliveira e Duarte (2017, p. 704) que para Maria Altmann a sua restituição não foi apenas uma questão financeira, mas o resgate da própria identidade e memória da família, e da sua tia em uma infância em Viena.

Assim como outros casos existentes, e outros ainda pendentes de julgamentos no mundo a fora, a restituição de obras roubadas durante a Segunda Guerra Mundial é um apelo aos últimos prisioneiros de guerra. Uma forma de “acerto de contas com o passado, uma forma de abertura para um mundo melhor que sem esquecer dos horrores do passado, seja ele mesmo um exemplo daquilo que não pode ser”. (OLIVEIRA, DUARTE, 2017, p. 714).

4 RESTITUIÇÃO DE OBRAS DE ARTE SAQUEADAS PELOS NAZISTAS NO BRASIL

Após a Conferência de Washington de 1998 que apresentou 11 princípios a serem seguidos no caminho da restituição de obras de arte confiscadas, cinco países europeus, Alemanha, Áustria, França, Holanda e Grã-Bretanha, criaram, conforme explica William D. Cohan (2013, p.3), comitês consultivos sob a soberania estatal com o objetivo de resolver conflitos envolvendo o tema.

Contudo, aditando-se de outros países, o Brasil criou em 1997, através do Decreto de 7 de abril de 1997, a Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, sobre a chefia do presidente Fernando Henrique Cardoso, auxiliado pelo Rabino Henry Sobel, que seria o porta-voz, e pelo Ministério da Justiça. O Decreto publicado no Diário Oficial nº 66, em uma terça feita de abril, é pequeno, com apenas 8 artigos, que são mais do que suficientes para explicar o seu objetivo. A justificativa para a sua criação, exposto no próprio decreto, é a seguinte:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso VI, da Constituição, considerando o fato de que militantes nazistas estrangeiros, sobreviventes à derrocada do regime, viveram, em vários países, mantendo padrão de vida elevado, sem fontes de recursos conhecidas;
 Considerando a possibilidade de que tais indivíduos tenham se utilizado de valores ilicitamente confiscados de vítimas do nazismo;
 Considerando a possibilidade de que alguns desses sobreviventes tenham vivido no Brasil;
 Considerando o repúdio internacional aos crimes praticados contra a humanidade pelo regime nazista;
 Considerando a orientação do Governo Brasileiro de absoluto respeito aos direitos humanos;
 Considerando a disposição da Nação Brasileira em colaborar para que a humanidade possa construir barreiras culturais, políticas e jurídicas eficazes para impedir a repetição de episódios semelhantes;

Em poucas linhas, resume-se o motivo de estar sendo criada tal comissão, dando certa luz a sua importância em solo nacional. A comissão foi criada justamente em razão não só pelo enorme fluxo de judeus que o Brasil recebeu no período durante e pós-guerra, mas também, de acordo com o próprio Henry Sobel (1998, p. 510), pelo fato de que o presidente Getúlio Vargas, a frente do governo brasileiro à época da Segunda Guerra Mundial, ter sido um simpatizante do fascismo, facilitando assim a entrada de nazistas em fuga em solo brasileiro.

Em consonância com próprio discurso do presidente Fernando Henrique Cardoso, em 07 de abril de 1997, na cerimônia de assinatura do Decreto que cria a Comissão, publicado na Revista Palavra do Presidente: “Não é um ato que vai satisfazer à comunidade universal dos judeus ou àqueles que aqui vivem no Brasil. É um ato para a cidadania toda do Brasil” (CARDOSO, 1997, p. 369).

Conforme o art. 3º do referido Decreto, a Comissão era composta por 7 membros. Conta Rochelle G. Saidel (2002, p.1) que a Comissão se reunia uma vez por mês em Brasília, com supervisão do Ministério da Justiça, sendo composta por três advogados, um historiador, o Chefe de Gabinete do Ministério das Finanças, um funcionário do Ministério das Relações Exteriores e o Rabino Henry Sobel.

A Comissão foi criada não só para rastrear obras de arte, mas qualquer patrimônio pertencente a nazistas que estivessem no Brasil. Determinou o Decreto:

Art. 1º Fica criada a Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, com as seguintes atribuições:

I - apurar o ingresso e a existência, no Brasil, de patrimônio ilicitamente confiscado às vítimas do regime nazista;

II - identificar seus valores, origem e destino.

Art. 2º Para os fins previstos no artigo anterior, a Comissão Especial poderá:

I - solicitar documentos ou informações de qualquer órgão público e privado nacional e, mediante emprego dos meios diplomáticos competentes, de governos, autoridades e entidades estrangeiras;

II - promover a realização de perícias ou auditorias;

III - inquirir testemunhas;

IV - solicitar assessoria técnica.

Para alcançar os seus objetivos, o artigo 4º do Decreto estabeleceu que, para o seu funcionamento, a Comissão teria apoio administrativo e financeiro do Ministério da Justiça, e teria que apresentar ao órgão relatório semestral das informações recebidas e eventuais conclusões. Além disso, tal comitê foi criado para durar um ano, com início das atividades em abril de 1997, mas atendendo a solicitação ministerial, atuou até janeiro de 1999, segundo conta Rochelle Saidel (2002, p.1) tendo parado apenas por falta de financiamento.

Em conformidade com publicação do Rabino Sobel (1998, p. 512), a Comissão de Apuração de Patrimônios Nazistas acreditava que havia cerca de 14 contas nazistas inativas no Banco do Brasil, avaliadas na época em U\$ 15 milhões de dólares. Entre elas, a do ex-membro do Partido Nazista Alemão, Albert Blume, que se refugiou no Brasil de 1938, com patrimônio avaliado em 1980, ano em que faleceu e foi aberto a sua caixa-forte, em cerca de U\$ 4,5 milhões de dólares entre barras de ouro, coroas dentais de ouro, joias, etc.

Tal descoberta foi amplamente noticiada na época, inclusive com dúvidas sobre se de fato tal patrimônio pertencia a Albert Blume, ou se ele estava apenas “guardando” para algum general alemão. De toda maneira, o acesso as contas contribuíram consideravelmente para o trabalho da Comissão. “A documentação em poder do BB vem de bancos liquidados sob acusação de simpatizantes do nazismo, como o banco Transatlântico, alemão. A comissão especial tem poderes para investigar bancos oficiais e entidades privadas.” (VAZ, 1997, p.1).

Outra informação impactante explicitada por Rochelle Saidel (2002, p. 1) é de que em agosto de 1997, ou seja, apenas com meses de funcionamento, a Comissão estimou que cerca de 1.200 a 1.300 nazistas emigraram para o Brasil no período pós guerra.

Importa mencionar que, segundo Lucio Vaz (1997, p.1), o rabino Henry Sobel informou que o dinheiro que fosse achado pela Comissão seria distribuído entre as vítimas do nazismo ou seus sobreviventes que viviam no Brasil e que, por conta da idade de muitos, o trabalho da Comissão era mais do que urgente.

Em setembro de 1997, Luiz Antônio Ryff (1997, p.1), em publicação no Jornal Folha de São Paulo, afirma que a Comissão estava trabalhando em cima de um relatório elaborado pelo Office of Strategic Services – OSS dos Estados Unidos em 1945, que apontava o Brasil como um dos grandes destinos de obras de artes saqueadas pelos nazistas. No documento, são citados nome de seis pessoas que teriam forte atuação na América Latina na negociação de obras de arte roubadas, entre eles o *marchand* austríaco Thaddeus Grauer, e o comerciante alemão Hans Wendland, que chegou a ser preso em Roma.

A despeito de todas essas relevantes informações que foram descobertas, ao que tudo indica, o relatório final nunca chegou a ser produzido, ou ao menos nunca foi publicado com livre acesso a população. As informações até o momento apresentadas foram retiradas de notícias da época, principalmente notícias internacionais. Mesmo após tentativas de informações mais sólidas por parte do Ministério da Justiça, órgão à época responsável pelo comitê, não foi alcançado sucesso.

No entanto, notícias e publicações da época, abaixo detalhadas, informam descobertas patrimoniais e artísticas da Comissão, que dão um certo entendimento da grandiosidade e importância da discussão do tema no Brasil. Bill Hinchberger (1998, p.1) narra a descoberta de nada menos que 49 quadros pertencentes a judeus em solo brasileiro. Desses quadros, ao menos 24 foram confiscados em uma galeria de arte em São Paulo, com procedência duvidosa por terem sido negociados por Thadeus Grauer. As outras pinturas foram localizadas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Um artigo publicado na *Jewish Telegraphic Agency* em 1998 afirma que duas pinturas a óleo, uma de Claude Monet e outra de Pablo Picasso, “O Pierrot” de 1925, foram entregues a Comissão por duas famílias paulistas, e que a compra dos dois quadros foi intermediada pelo *marchand* Thaudes Grauer. Nessa mesma publicação, relata-se que o Rabino Henry Sobel informou também que obras suspeitas estavam armazenadas no Museu de Arte de São Paulo - MASP, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul de Porto Alegre - MARGS, e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM.

O Rabino citou dois quadros que estavam sendo analisados no Museu de Porto Alegre, “O Pequeno Lago na Planície” de Rosa Bonheur, e uma paisagem sem título de Bruxton Knight. Os dois foram adquiridos para acervos privados em 1950, ano de grande atuação de Grauer, e foram posteriormente doados ao museu. O *Jewish Telegraphic Agency* – JTA informou na publicação que o diretor do MARGS criticou a atuação da comissão para jornal local, afirmando que as acusações são feitas sem provas, problema reconhecido pelo próprio Rabino Sobel.

Pois bem, o primeiro quadro mencionado, conforme informações do site oficial do MARGS ainda se encontra no acervo do museu, inclusive com especificação de ter sido adquirida em 1957. A segunda não está mais no acervo do museu, vez que não há qualquer quadro do pintor no acervo de Porto Alegre.



Figura 12 - O Pequeno Lago na Planície, Rosa Bonheur¹³

¹³ Fonte: Site Sesc-RS, [2015].

Não obstante todas essas notícias com informações sobre a Comissão e suas descobertas fascinantes, reforça-se que não foi divulgado relatório final com todas as informações recolhidas, caso tenha sido produzido, e até o momento, apenas obras de arte no MASP foram alvos de questionamentos diretos realizados por famílias judias.

4.1 INCERTEZAS NO ACERVO PAULISTA

O Museu de Arte de São Paulo – MASP, é um museu privado sem fins lucrativos, fundado em 1947 por Assis Chateaubriand (1892-1968), sendo o primeiro museu moderno do Brasil, e um dos museus mais importantes de toda a América do Sul.

Conforme informações retiradas diretamente do site oficial do MASP¹⁴, o empresário e mecenas Assis Chateaubriand, paraibano, nascido em Umbuzeiro, convidou o *marchand* italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) para dirigir o MASP, e ajudá-lo na missão de formar o acervo artístico do museu. Destaca-se que, de acordo com Marcílio Toscano Franca Filho (2020, p. 4), Bardi possui circunstâncias questionáveis na sua biografia quanto ao seu relacionamento com regimes totalitários, a exemplo do nazismo.

Pois bem, segundo Gabriela Figueiredo (2017, p. 638), o acervo do MASP foi formado pela compra de obras de arte selecionados tanto no Brasil quanto no exterior por Chateaubriand e Pietro Bardi na primeira metade do Século XX. Coincidentemente, na mesma época, um amante de artes alemão estava dominando e saqueando parte da arte europeia, descartando o que considerava “degenerado”, sendo muitas vezes vendido a preço muito menor do que o de mercado em virtude de sua origem criminoso.

A arte degenerada, assim chamada pelo *Fuhrer*, possuía grandes nomes do mercado da arte, a exemplo Picasso, Matisse, Van Gogh, entre outros, nomes esses que possuem representantes no acervo do Museu Paulista. Há assim relações que podem ser construídas que fomentam a dúvida quanto a procedência de certas obras do museu. Ainda, o acervo também foi formado por doação de ricas famílias brasileiras, que constantemente são adquiridas sem passaram pela observação minuciosa de especialistas.

Afora os indícios apontados, e notícias de que a Comissão Especial para Apuração de Patrimônio Nazistas teria identificado obras de arte saqueadas no acervo paulista, ações de herdeiros de judeus estão começando a surgir, mesmo após 75 anos do fim do Holocausto.

¹⁴ Sobre o MASP. <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em 17 nov. 2020.

O primeiro caso é o de cinco esculturas do artista francês Edgar Degas (1843-1917), da coleção de 73 bronzes, que incluem a famosa série de bailarinas de Degas, inclusive a conhecida escultura “Bailarina de 14 anos”, de 1880.



Figura 13 - Bailarina de 14 anos, Edgar Degas, 1880



Figura 14 - Bailarina olhando a planta de seu pé direito, Edgar Degas, 1900 e Bailarina segurando seu pé direito com sua mão direita, Edgar Degas, 1900¹⁵

¹⁵ Fonte figuras 13 e 14: Site MASP, [2020].

As cinco esculturas, não especificadas em notícias publicadas, estão sendo reclamadas pelos herdeiros do *marchand* alemão judeu, Alfred Flechtheim (1878-1937). Gabriela Figueiredo (2017, p. 640) relata que em 2013, advogados representando os herdeiros do judeu, que foi morto em Londres, reclamam a propriedade das peças, alegando que foram abandonadas quando Flechtheim fugiu da sua terra natal devido a perseguição aos judeus.

Os advogados entraram em contato não apenas com o MASP, mas também com a galeria Marlborough, que vendeu as peças para o Museu Paulista em 1951. Gustavo Fioratti (2015, p. 3) expõe que, em contato com Mel Urbach, advogada de Nova York que representa o interesse dos herdeiros do *marchand* judeu, a mesma afirmou que estava estudando cuidadosamente a história de procedência das peças, e que duas das esculturas do MASP possuem etiquetas com o nome de Flechtheim, e as outras possuem restos das etiquetas.

Outro caso de reclamação, que até o momento não foi judicializado, é o do quadro “O Casamento Desigual”, atribuído a um dos pupilos de Quentin Massys (1466-1530), que está sendo requerido pelos herdeiros da família judia alemão Wassersmann.

Manchetes do site Migalhas, por Ari Marcelo Solon (2014, p. 1) e O Globo, por Suzana Velasco e Tiago Herdy (2014, p. 1) contam que, segundo o advogado da família, a pintura foi levada a leilão pelas duas filhas do banqueiro Oscar Wassermann em 1936 para conseguir dinheiro para pagar a taxa de 50% do patrimônio dos judeus que desejassem sair da Alemanha Nazista. Contam ainda que entraram em contato em 2011 com Museu, mas não houve resposta. Não obstante não existirem mais notícias publicadas sobre o caso, uma rápida pesquisa no acervo¹⁶ do MASP comprova que a pintura ainda permanece no museu. Vejamos:



ACERVOS

DESCONHECIDO

O casamento desigual,
1525 - 1530

AUTOR: Desconhecido

DADOS BIOGRÁFICOS:

TÍTULO: O casamento desigual

DATA DA OBRA: 1525 - 1530

TÉCNICA: Óleo sobre tela

DIMENSÕES: 54x89.5x0.5 cm

AQUISIÇÃO: Doação, Barão Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, 1965

DESIGNAÇÃO: Pintura

NÚMERO DE INVENTÁRIO: MASP.00652

CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA: João Musa

Figura 15 - O Casamento Desigual, autor desconhecido, 1525-1530¹⁷

¹⁶Museu de Arte de São Paulo – MASP. O Casamento Desigual. Site Masp. [2020]. Disponível em: <<https://masp.org.br/busca?search=o+casamento+desigual>>. Acesso em 03 out. 2020.

¹⁷ Fonte: Site MASP, [2020].

Na notícia de 2015, Gustavo Fioratti narra que os advogados que trataram com os museus sobre as obras em questão não descartaram a possibilidade de ir aos Tribunais brasileiros caso o Museu Paulista não faça a restituição voluntariamente, em atenção aos Princípios de Washington.

Todavia, a despeito do Museu se manter silente quanto aos casos apresentados, outro problema a ser enfrentado é que, caso seja comprovada a proveniência da obras, e assim estipulada a sua devolução, antes será necessários excluir a obra em questão do tombamento existente de todo o acervo do MASP, nos termos do Decreto-Lei nº 25/37.

Por conseguinte, além de todos os entraves legais e questionamentos sobre os possíveis aparatos legais a serem utilizados pelos herdeiros na situação desses conflitos irem aos Tribunais brasileiros, outros procedimentos burocráticos dificulta mais a restituição. O acervo paulista foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN em 1969, sendo proibida a sua saída do país.

4.2 APLICABILIDADE DE NORMAS INTERNACIONAIS

Uma das possibilidades de resolução dos conflitos envolvendo restituição de obras de arte saqueadas, considerados por muitos como ideal, a exemplo de Berth Demarsin (2011, p. 135), seria a existência de uma legislação no âmbito internacional público que fosse capaz de uniformizar o entendimento mundial frente a esse tipo de disputa. Contudo, para ter essa força normativa capaz de igualar todas as atuações em qualquer Estado, seria preciso um tratado ou declaração com ao menos autoridade vinculativa entre os seus participantes. Em pleno século XXI, 75 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, tal tratado nunca foi criado.

No entanto, foram organizadas duas reuniões internacionais que originaram primeiro nos Princípios de Washington, e depois na Declaração de Terezín, os dois com participação do Estado brasileiro.

Em 1998, foi realizada a Conferência de Washington sobre os Ativos da Era do Holocausto, sediada nos Estados Unidos, como uma resposta, conforme conta Berth Demarsin (2011, p. 136) aos eventos envolvendo o “Retrato de Wally” de Egon Schiele que, na época, estava retido em Nova York em razão da sua procedência duvidosa. “O objetivo da conferência foi discutir as perdas judaicas em particular, incluindo obras de arte, livros e arquivos, bem como reivindicações de seguros e outros tipos de ativos.” (ODY, 2019, p. 179)

Decorrente da Conferência de Washington, foram elaborados 11 Princípios, intitulados “Princípios de Washington”, assinados pelos 44 países participantes, que determinaram de importantes diretrizes a serem consideradas no instituto da restituição sob a ótica da Segunda Guerra Mundial. Stuart E. Eizenstat, subsecretários de Assuntos Econômicos e de Negócios, e um dos idealizadores dos onze princípios, reforçou, ainda durante a Conferência, a importância e o caráter revolucionários dos princípios.

Se esses princípios forem aplicados adequadamente, a descoberta da arte confiscada pelos nazistas não será mais uma questão de sorte. Em vez disso, haverá um esforço internacional organizado - de natureza voluntária, mas apoiado por um forte compromisso moral - para procurar proveniência e descobrir arte roubada. Este esforço será realizado por governos, ONGs, museus, leiloeiros e revendedores. (EIZENSTAT, 1998, p.2)

Baseando-se nesse pensamento, com o objetivo de verdadeiramente avançar na restituição de obras de arte em um contexto que pouco havia sido feito, foram elaborados os seguintes princípios (tradução nossa):

- I. A arte confiscada pelos nazistas e não restituída posteriormente deve ser identificada.
- II. Registros e arquivos relevantes devem ser abertos e acessíveis aos pesquisadores, de acordo com as diretrizes do Conselho Internacional de Arquivos.
- III. Recursos e pessoal devem ser disponibilizados para facilitar a identificação de toda arte confiscada pelos nazistas e não restituída posteriormente.
- IV. Ao estabelecer que uma obra de arte foi confiscada pelos nazistas e não posteriormente restituída, deve-se considerar lacunas ou ambiguidades inevitáveis na proveniência à luz da passagem do tempo e das circunstâncias da era do Holocausto.
- V. Todo esforço deve ser feito para divulgar a arte que tenha sido confiscada pelos nazistas e não posteriormente restituída para localizar seus donos antes da Guerra ou seus herdeiros.
- VI. Esforços devem ser feitos para estabelecer um registro central dessas informações.
- VII. Os proprietários pré-guerra e seus herdeiros devem ser incentivados a apresentar e divulgar suas reivindicações de arte que foram confiscadas pelos nazistas e que não foram restituídas posteriormente.
- VIII. Se os donos de arte do período anterior à Guerra, confiscados pelos nazistas e não restituídos posteriormente ou seus herdeiros, puderem ser identificados, devem ser tomadas medidas rapidamente para alcançar uma solução justa, reconhecendo que isso pode variar de acordo com os fatos e circunstâncias que envolvem um caso específico.
- IX. Se os donos de arte do período anterior à Guerra, confiscados pelos nazistas, ou seus herdeiros, não puderem ser identificados, medidas devem ser tomadas com rapidez para alcançar uma solução justa.

X. As comissões ou outros órgãos estabelecidos para identificar arte confiscada pelos nazistas e para ajudar no tratamento de questões de propriedade devem ter uma composição equilibrada.

XI. As nações são incentivadas a desenvolver processos nacionais para implementar esses princípios, particularmente no que se refere a mecanismos alternativos de resolução de disputas para resolver problemas de propriedade.¹⁸

Reforça Lisiane Ody (2019, p. 181) que apesar de se tratar de *softlaw*, por não existir qualquer vinculação, os princípios representaram um importante passo para a restituição, captando essencialmente tudo que foi discutido durante a Conferência. Berth Demarsin (2011, p. 139) assevera que os princípios inegavelmente contribuíram para restituições inclusive voluntárias ao redor do mundo, com a criação de comissões específicas para identificar obras de arte saqueadas, de acordo com o Princípio nº 10, tendo sido seguido pela Áustria, França, Holanda, Alemanha e Grã-Bretanha. Todavia, o seu impacto foi bem menor no tocante a restituições que foram levadas aos tribunais.

Não obstante a sua inegável importância, os Princípios de Washington fazem menção apenas as obras de arte que foram confiscadas pelos nazistas. Assim, não trata sobre outro aspecto considerável na época da Segunda Guerra Mundial, o contexto dos judeus que foram coagidos a vender os seus patrimônios, as suas coleções de arte, para conseguir fugir dos países ocupados.

Essa adversidade foi superada pela Conferência sobre Ativos da Era do Holocausto que aconteceu em 2009, na República Tcheca, em que foram analisados os resultados da Conferência de Washington de 1998, e estabelecidos novos objetivos e recomendações. Entre elas, acrescentou-se a necessidade de se restituir também bens não só objetos de apreensões ilícitas, mas também vendas forçadas. Ao final do evento, as recomendações foram formalizadas na chamada Declaração de Terezin, assim nomeada como uma forma de homenagear aqueles que faleceram na cidade de Terezin, na República Tcheca, em que havia um campo de concentração nazista.

A Declaração de Terezín, a despeito de repetir alguns ditames da Conferência de Washington, discutiu outros aspectos interessantes, como a possibilidade de utilização de bens das vítimas sem descendentes para prestar apoio aos sobreviventes. Da mesma maneira que a Conferência anterior, as suas determinações não passaram de orientações, sem caráter vinculativo.

¹⁸ Princípio retirados do site oficial do JUST. Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art. Disponível em <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/>. Acesso em 28 out. 2020.

Para a sua real aplicação em âmbito nacional, cada Estado signatário deveria criar normas regulamentadoras de tais recomendações. O Brasil, mesmo tendo participado das duas Conferências, nunca regulamentou tais tratados, não fazendo assim parte do ordenamento jurídico pátrio. Dessa forma, não há como obrigar, nos moldes legais atuais, que, por exemplo, o MASP restitua as obras de arte que estão sendo discutidas.

Uma perspectiva interessante que possibilitaria a sua aplicação, levantada por Gabriela Figueiredo (2017, p. 650) seria a utilização da analogia para associação dos Princípios de Washington e da Declaração de Terezin com a Convenção Unidroit (Instituto Internacional para a Unificação do Direito Privado) de 1995 sobre Bens Culturais Furtados ou Ilicitamente Exportados, que foi devidamente recepcionado pelo ordenamento jurídico brasileiro, a partir do Decreto nº 3.166 de 1999.

Na realidade, a própria Convenção Unidroit de 1995, levando-se em conta apenas a sua matéria, poderia ser aplicada para casos de restituição de obras confiscadas, porquanto se trata de bens culturais que foram ilicitamente furtados. Há inclusive uma normativa muito pormenorizada no Decreto nº 3.166/99, determinando, em seu artigo 3º, a obrigação de restituição de bem furtado, e a possibilidade, no art. 4º, de ser indenizado possuidor de boa-fé.

Entretanto, a sua utilização para os casos em comendo não é automática, ao passo que o artigo 10º do Decreto estabelece que essas normas são aplicadas apenas a casos de roubo que acontecerem após a entrada em vigor da Convenção, que no Brasil foi no dia 01 de setembro de 1999. Em vista disso, os eventos ocorridos no intervalo de 1933 a 1945 não foram abrangidos por tal Convenção, razão pela qual Gabriela Figueiredo (2017, p. 652) defende a sua aplicação em conjunto com a Declaração de Terezin e Princípios de Washington, que se referem a eventos anteriores, especificamente aos da Segunda Guerra Mundial.

Isso quer dizer que, mesmo a Convenção Unidroit de 1995 se adequando para ações de restituição de obras de arte saqueadas pelo nazista quanto a sua matéria, não poderia ser utilizada dentro do contexto brasileiro, ao passo que o artigo 10º do Decreto nº 3.166/99 determina a irretroatividade da Convenção.

Dessa forma, uma concebível utilização de normas internacionais em solo brasileiro no tocante a restituição de obras de arte resultaria na aplicação conjunta da Convenção Unidroit de 1995, os Princípios de Washington de 1998 e da Declaração de Terezin de 2009. A Convenção Unidroit aplicada de forma analógica, vez que no ordenamento jurídico brasileiro é a única norma que possui regramentos semelhantes com o caso concreto de restituição de bens saqueados pelos nazistas, guiados pelas normativas internacionais específicas dos Princípios de Washington e Declaração de Terezin.

Sobre esse aspecto, na conjuntura dessa forma de decidir e circunstancialmente os casos envolvendo o MASP forem de fato relatados aos Tribunais brasileiros, deve-se analisar sobre a boa-fé do museu ao adquirir, ou receber em doação os quadros em comento, além do eventual dever de se buscar informações quanto a sua procedência.

4.3 ASPECTOS PROCESSUAIS PARA JULGAMENTO DE CASOS DE RESTITUIÇÃO NO BRASIL

Seja qual for a norma a ser aplicada no caso concreto para o litígio de restituição no Brasil, alguns aspectos processuais devem ser considerados, como o prazo prescricional e a competência para julgar tais conflitos, caso sejam levados aos tribunais.

Inicialmente, para que isso aconteça, faz-se necessária o afastamento do instituto da prescrição, para que não seja aplicado em casos envolvendo restituição de obras de arte saqueadas durante a Segunda Guerra Mundial.

A prescrição é definida como “perda da pretensão de reparação do direito violado, em virtude da inércia do seu titular, no prazo previsto pela lei” (GAGLIANO; PAMPLONA FILHO, 2017, p. 188). Ou seja, em passando determinado período definido em lei, no caso, no Código Civil vigente, o titular do direito não pode entrar em juízo requerendo reparação pelo direito violado.

No Código Civil Brasileiro de 2002, os prazos prescricionais estão estipulados no art. 205, de forma geral, estabelecendo o prazo de 10 anos para quando a lei não fixar prazo menor, e no art. 206, com prazos menores conforme especificação legislativa. Por consequência, considerando-se o prazo de 10 anos, mesmo assim as condutas relativas ao roubo e venda coagida das obras confiscadas em discussão ocorreram durante a Segunda Guerra Mundial, tendo acabado assim, em 1945, isto é, há exatos 75 anos. Deste modo, as violações perpetradas pelos nazistas, considerando-se a legislação pátria, já foram alcançados pelo instituto da prescrição.

Lisiane Feiten Wingert Ody (2019, p. 182) propõe uma solução. Em um estudo analítico dos casos nos Estados Unidos, observou que o país, regido pelo *civil law*, diferentemente do Brasil, construiu um entendimento jurisprudencial de maneira a incorporar o entendimento de que o prazo prescricional deve começar a ser contado a partir do momento em que o titular do direito descobre todos os elementos base que poderão fundamentar a sua pretensão frente a justiça. Apesar de ampliar o entendimento prescricional em razão da importância do tema discutido, isto não ocorreu de forma desorganizada. Lisiane Ody explica:

O prazo prescricional teria início apenas quando o proprietário de uma obra de arte interpelasse terceiro que aparecesse na posse da obra desaparecida, pedindo que a devolvesse, não sendo atendido, ou, pelo menos, quando soubesse onde se encontra a obra, reunindo condições para requerer sua restituição.

Contudo, essa compreensão deve ser reservada apenas aos casos em que as obras permaneceram desaparecidas, sem conhecimento de seu paradeiro pelos seus proprietários pré-guerra. Em casos em que os próprios proprietários das obras não alegaram ilegalidade na transferência nem postularam restituição contemporaneamente, apesar de terem podido fazê-lo, por conhecerem o destino das telas, os pleitos restituitórios não devem ser acolhidos, porque os próprios proprietários das obras ao tempo da II Guerra Mundial não consideraram ilícita a transferência da obra, e eventual restituição prejudicaria apenas os direitos de terceiros de boa-fé. (ODY, 2019, p. 182)

Destarte, a professora e doutora em direito levanta uma possibilidade que tem sido utilizada nos Estados Unidos e tem funcionado, aparentemente de forma satisfatória mediante os exemplos de restituição que os Tribunais Americanos têm julgado. Obviamente que para uma aplicação similar em solo brasileiro seria preciso uma análise e construção com base no ordenamento jurídico pátrio, mas que seria justificado mediante a urgência e importância do tema.

Outro detalhe é a competência para julgamento de conflitos envolvendo restituição, dessa vez mais facilmente resolvido pela própria legislação pátria. Para definir qual o órgão competente para julgar tais disputas, deve-se analisar as partes envolvidas. Surgem assim três possibilidades.

A primeira quando o litígio for entre Estado Estrangeiro ou organismo internacional e a União, estados ou o Distrito Federal, ou sobre as entidades da administração pública indireta, situação que seria competência direta do Supremo Tribunal Federal, conforme preceitua art. 102, inciso I, alíneas “e” e “f” da Constituição Federal de 1988. Dessa forma, em havendo um conflito envolvendo restituição, em que seja parte algum membro da administração direta ou indireta, com exceção dos municípios, como por exemplo algum museu pertencente a alguma entidade pública, e Estado estrangeiro ou organismo internacional, o STF é o responsável por julgar.

Por seu turno, se a causa for entre Estado estrangeiro ou organismo internacional e Município ou pessoa, seja ela física ou jurídica, com residência no Brasil, o órgão competente é a Justiça Federal, de acordo com o art. 109, inciso II da CF/88.

Por fim, quando o litígio envolver partes particulares, o órgão competente seria a justiça estadual comum, considerando-se agora a competência territorial para julgamento da

lide. Essa seria, por exemplo, a justiça competente para julgar eventual conflito entre herdeiros das famílias judias e o MASP, vez que o museu é uma instituição privada, mantendo-se a competência brasileira em razão do domínio do réu, nos termos dos arts. 70 e 75 do Código Civil de 2002.

4.4 PERSPECTIVAS EXTRAJUDICIAIS

Em análise dos casos apresentados de sucesso de restituição, seja com a entrega do quadro em discussão, seja por meio de uma indenização, observa-se que houve a judicialização do caso, mas mediante a demora e burocracia do sistema judiciário, as partes optaram por resoluções extrajudiciais.

A utilização de acordos e até mesmo de métodos adequados de resolução de conflito, as chamadas ADR's, apresentam-se como uma forma satisfatória, mais rápida e muitas vezes menos custosa para dirimir um conflito, inclusive no campo do direito da arte. Tal afirmação pode ser inclusive corroborada pelo fato de que o Princípio nº 11 da Conferência de Washington de 1998 recomenda a utilização desses métodos.

Os conflitos jurídico-artísticos, além de possuírem as dificuldades inerentes ao processo judiciário, possuem também as dificuldades de caráter artísticas, devido principalmente à especificidade dessa área. Conforme ressalta Marcílio Toscano Franca Filho (2018, p. 1), a resolução de conflitos envolvendo o mercado da arte exige um conhecimento muito específico dos seus julgadores, como por exemplo entendimento sobre questões envolvendo procedência, autenticidade, entre outros, que estão longe de serem considerados básicos para, em geral, exercer a função de julgador, mas que se tornam indispensáveis quando se trata de conflitos do mercado da arte.

Ademais, a utilização da mediação ou da arbitragem acelera o resultado de tais conflitos, um aspecto importante no tocante a restituição de obras de arte confiscadas durante a Segunda Guerra Mundial. Ocorre que, as pessoas que efetivamente vivenciaram e viram os seus bens tomados desejam ver o resultado ainda em vida, ou mesmo por herdeiros próximos que conheceram mais de perto os horrores do Holocausto.

Foi exatamente o que ocorreu no contexto de restituição do quadro “A Dama Dourada” de Gustav Klimt. Após anos discutindo a possibilidade de julgamento da restituição nos Estados Unidos, Maria Altamann, que estava fazendo a requisição como herdeira de Adele Bloch Bauer, optou por resolver através de um processo arbitral na Áustria, para que

conseguisse vivenciar o desfecho de tal disputa. O desfecho, conhecido por todos, foi a restituição de cinco quadros do famoso pintor austríaco.

Assim, a utilização da arbitragem se mostra eficaz uma vez que, em existindo um julgador ou julgadores imparciais, mas escolhidos conforme as habilidades necessárias para julgamento da lide, é possível chegar de forma mais rápida, e até mesmo satisfatória, a resolução de uma disputa envolvendo restituição de obras de arte.

No Brasil, a utilização da arbitragem ganhou força quando todos os seus procedimentos gerias passaram a ser regulados por uma lei específica, a Lei nº 9.307/96, que estabelece como critérios para a utilização desse método ter como partes pessoas capazes, e que os litígios a serem resolvidos sejam relativos a direitos patrimoniais disponíveis.

José Augusto Delgado (2014, p. 4) reforça que as Cortes de arbitragem e de conciliação estão recebendo considerável preferência em vários estamentos sociais em virtude da demonstração de eficácia e de efetividade de sua atuação. Ao analisar os benefícios da utilização da arbitragem para dirimir conflitos, observa-se um perfeito enquadramento com algumas das necessidades de processos que envolvam objetos artísticos.

Importa mencionar ainda que, em razão dos benefícios apresentados, vários conflitos jurídicos-artísticos têm buscado a utilização de métodos alternativos. Em razão desse cenário, estão surgindo Cortes de Arbitragem e Mediação no mundo estritamente voltadas para conflitos do mercado da arte, a exemplo da Corte de Arbitragem para Arte (CAfA), sediada em Roterdam, na Holanda, e da WIPO Arbitration and Mediation Center (World Intellectual Property Organization), ou OMPI em português, com sede em Genebra, na Suíça, possuindo inclusive uma sede administrativa da organização no Rio de Janeiro.

A possibilidade de resolução de conflitos envolvendo restituição de obras de arte por meio de cortes com atuação internacional para casos brasileiros se mostra não só exequível, como eficaz, na medida em que a sentença arbitral proferida nas cortes em comento possuem a mesma força normativa geral de sentenças arbitrais, isto é, é título executivo judicial, possuindo assim igual potencial de eficácia de uma sentença judicial. Ainda, pode ser declarada executória sob a Convenção de Nova York, inclusive no Brasil.

A Convenção de Nova York 1958, em consonância com Fernanda Cristina Alem Freitas (2002, p. 4), é considerada como um dos acordos internacionais mais importantes sobre Direito Arbitral Internacional, ratificada por mais de 130 (cento e trinta) países, justamente por reconhecer a força das sentenças arbitrais, além de estabelecer uma integração do Direito Arbitral em âmbito internacional, vez que permitiu a execução de sentenças arbitrais em

território pátrio e em território estrangeiro se a necessidade de ajuizamento de ação perante o Judiciário do país estrangeiro signatário em questão.

No Brasil, a própria Lei de Arbitragem, Lei nº 9.307/96, reconhece, no art. 34 que a execução de ditas decisões estrangeiras são regidas pelos tratados internacionais com eficácia em território nacional e na ausência destes, pelo disposto na Lei de Arbitragem nacional. A homologação é realizada pelo Superior Tribunal de Justiça – STJ, conforme art. 105, inciso I, alínea i. Reforça-se que não são raros os casos de homologação de sentença arbitral estrangeira, tendo o STJ ampla jurisprudência sobre isso, segue exemplo que contempla os principais requisitos a serem analisados:

SENTENÇA ARBITRAL ESTRANGEIRA. PEDIDO DE HOMOLOGAÇÃO. PRESSUPOSTOS POSITIVOS E NEGATIVOS. ARTIGOS 15 E 17 DA LEI DE INTRODUÇÃO ÀS NORMAS DO DIREITO BRASILEIRO. ARTIGOS 963 A 965 DO CPC/2015. ARTS. 216-C, 216-D E 216-F DO RISTJ. ARTS. 38 E 39 DA LEI DE ARBITRAGEM. OBSERVÂNCIA. SENTENÇA ARBITRAL ESTRANGEIRA HOMOLOGADA. 1. Nos termos dos artigos 15 e 17 da Lei de Introdução às Normas do Direito Brasileiro, 963 a 965 do Código de Processo Civil e artigos 216-C, 216-D e 216-F do Regimento Interno do Superior Tribunal de Justiça, que, atualmente, disciplinam o procedimento de homologação de sentença estrangeira, constituem requisitos indispensáveis ao deferimento da homologação, os seguintes: (i) instrução da petição inicial com o original ou cópia autenticada da decisão homologada e de outros documentos indispensáveis; (ii) haver sido a sentença proferida por autoridade competente; (iii) terem as partes sido regularmente citadas ou haver-se legalmente verificado à revelia; (iv) ter a sentença transitado em julgado; (v) não ofender "a soberania, a dignidade da pessoa humana e/ou ordem pública". 2. Além disso, para a homologação de sentença arbitral estrangeira é preciso observar, ainda, as exigências constantes dos arts. 38 e 39 da Lei de Arbitragem. 3. Preenchidos os requisitos legais, impõe-se a homologação da sentença estrangeira, não cabendo ao Superior Tribunal de Justiça o exame de matéria pertinente ao mérito, salvo para, dentro de estreitos limites, verificar eventual ofensa à ordem pública e à soberania nacional, o que não é o caso. 4. Hipótese em que o laudo arbitral foi proferido nos limites da lide, com a observância do contraditório e da ampla defesa e, ainda, examinou fundamentadamente e de forma isonômica as evidências e alegações das partes. 5. Sentença arbitral estrangeira homologada. (STJ – HDE: 1914 EX 2018/0175140-2, Relator: Ministro Benedito Gonçalves, Data de Julgamento: 05/06/2019, CE – Corte Especial, Data de Publicação: DJe 11/06/2019)

Dessa maneira, não há óbice no Brasil a utilização, por seus cidadãos, de Cortes Arbitrais estrangeiras, vez que amplamente estabelecido pela legislação e jurisprudência pátria e a sua homologação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O programa nazista de arianização e purificação não se limitava apenas às pessoas, mas também ao mundo da arte. Devido principalmente ao amor do *Fuhrer* pelas artes, o Terceiro Reich empenhou grandes esforços para o roubo de obras de arte, principalmente de grandes colecionadores judeus, dividindo o espólio conforme a sua classificação.

Caso as obras saqueadas fossem consideradas “degeneradas”, isto é, consideradas impuras seja pelo tema retratado ou até mesmo pela linhagem do autor, em sua maioria de movimentos modernistas, as obras eram destruídas ou vendidas a preço abaixo do mercado, como forma de arrecadar fundos para financiar o partido nazista e a própria guerra em andamento.

Quanto as obras de arte, assim reconhecidas pelos alemães, eram em sua maioria selecionadas para integrarem o ambicioso plano de Adolf Hitler de construir um Museu de Arte Europeia, na sua cidade natal na Áustria, Linz. Muitas das peças também tiveram destinação diferente, como as coleções privadas de membros do Alto Comissariado Alemão, a exemplo de Herman Goring.

Apesar de algumas obras de arte terem sido restituídas no período pós guerra, muitos ainda continuam desaparecidas, ou até mesmo expostas em museus, mas sem que as famílias judias que foram roubadas tenham conhecimento. Com o tempo, alguns casos de judicialização de pedidos de restituição foram surgindo, a exemplo da disputa judicial *Maria Altamann vs. Áustria*, que discutiu a propriedade de seis obras de Gustav Klimt.

Outra controvérsia bastante conhecida, e, portanto, analisada em suas peculiaridades no presente trabalho, é a ação *Estados Unidos vs. Retrato de Wally, uma pintura de Egon Schiele*. Nos dois casos analisados no presente trabalho, a despeito de ser sido judicializado, e terem alguns questionamentos respondidos perante a justiça, a opção das duas partes foi pela utilização de acordo extrajudicial, e da arbitragem. Melhor dizendo, utilizaram-se de artifícios extrajudiciais para resolver a disputa.

Em atenção ao problema proposto quanto às normas aplicáveis para utilização em caso de judicialização, no Brasil, de pedido de restituição de obras de arte saqueadas pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, e que se encontram no Brasil, sejam em coleções privadas, em museus, ou até mesmo em posse da Administração Pública, foram discutidas possibilidades, com foco em normativas internacionais.

A importância de tal discussão reside no fato de que não só existem fortes indícios de que existem várias obras de arte com esse histórico de proveniência no Brasil em razão da

atuação em solo pátrio de *marchands* que mantiveram relações estreitas com regimes totalitários, a exemplo de Thaddeus Grauer.

Também, mesmo em não tendo sido publicado relatório final, o Rabino Henry Sobel, participante e porta-voz da Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, criada no Brasil em 1997, realizou entrevistas em que afirma existirem quadros confiscados nos Museus mais importantes do Brasil, a exemplo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

Corroborando essa afirmação, mesmo em não tendo sido discutidos nos tribunais, famílias judias requereram administrativamente, em contato com o MASP, cinco esculturas do artista francês Edgar Degas, e o quadro “O Casamento Desigual”, de autoria de um dos pupilos de Quentin Massys (1466-1530).

Pois bem, a primeira possibilidade é a utilização de normas internacionais, em razão da especificidade do tema e do interesse de abrangência internacional, em virtude de, nas circunstâncias apresentadas, as partes estão em diferentes países.

Nesse sentido, entende-se inicialmente pela aplicação conjunta dos Princípios de Washington de 1998, da Declaração de Terezin e da Convenção Unidroit de 1995. Os Princípios foram criados como resultado dos estudos e discussões realizados na Conferência de Washington sobre Ativos da Era do Holocausto, no mesmo ano. Por sua vez, a Declaração de Terezin de 2009 buscou rediscutir os pontos do evento anterior, ampliando a aplicação não só para os casos de apreensão explicitamente ilegal de bens de judeus, mas também os casos em que foram forçados a vender parte de suas coleções para conseguirem escapar de seus países dominados pelo nazismo.

Ocorre que, a despeito dos dois documentos mencionados possuírem regramentos satisfatórios quanto a restituição de peças artísticas, não possuem caráter vinculativo. E mais, mesmo o Brasil tendo participado dos dois, o governo brasileiro nunca editou normas para regulamentá-las.

Diante de tal empasse, Gabriela Figueiredo (2017, p. 653) apresenta uma interessante viabilidade de aplicação dessas normas, em utilizando-as de forma analógica com a Convenção Unidroit de 1995 sobre Bens Culturais Furtados ou Ilicitamente Furtados, ao passo que foi recepcionada no Brasil por meio do Decreto nº 3.166/99, sendo assim a norma dentro do ordenamento jurídico brasileiro mais semelhante aos casos em análise. Nesse cenário, poder-se-ia aplicar as normas da Convenção mesmo que para casos antes da entrada em vigor do Decreto no Brasil, atentando-se para as diretrizes existentes nos documentos específicos de roubo durante o Holocausto.

Reforça-se que para a aplicação dessas normas no Brasil, seria preciso afastar o instituto da prescrição, vez que o maior prazo no ordenamento jurídico brasileiro é o previsto no art. 205, de 10 anos. Nesse ângulo, com o objetivo de possibilitar a discussão da restituição em solo pátrio, Lisiane Ody (2019, p. 183) propõe, em observância a modelo norte-americano, de construção jurisprudencial no sentido de que o prazo prescricional deve existir, mas que comece a contar a partir do momento em que o titular do direito descobre todos os elementos considerados básicos para fundamentar a sua pretensão em juízo.

Por fim, outro meio de resolução das disputas de restituição é apresentado em observância dos casos de sucesso analisado. Mesmo judicializando, em razão da demora do poder judiciário, as partes, tanto no caso envolvendo quadros de Klimt, quanto no caso do quadro de Egon Schiele, as partes optaram por decisões extrajudiciais.

A utilização da arbitragem é possível, e até mesmo estimulada no Brasil em razão da sua legislação específica, a Lei nº 9.307/96, que estabelece o procedimento geral para cortes de arbitragem em âmbito nacional. Existe ainda a opção de se aproveitar da existência de cortes arbitrais internacionais especializadas em conflitos jurídico-artísticos, a exemplo da Corte de Arbitragem para Arte (CAfA) e da OMPI (Organização Mundial de Propriedade Intelectual).

A adesão brasileira a Convenção de Nova York de 1958, estampado no art. 34 da Lei nº 9.307/96, reconhece no Brasil a execução e a legitimidade de decisões estrangeiras em território nacional.

Assim, além da utilização de normas internacionais, a utilização de métodos extrajudiciais de resolução de conflito, com ênfase na arbitragem, são fortes possibilidades de resolução das disputas jurídico-artísticas de restituição de obras de arte, principalmente em razão da especificidades do tema, e assim da adaptabilidade das normas em comento, que pode levar assim a um resultado satisfatório de restituição.

REFERÊNCIAS

AGENCY, Jewish Telegraphic. **Brazilian Commission Hunts for Artworks Looted by Nazis**. 1998. Disponível em: <https://www.jta.org/1998/10/05/archive/brazilian-commission-hunts-for-artworks-looted-by-nazis>. Acesso em: 17 out. 2020.

BRADLEY, Kimberly. **Wally Neuzil**: the secret life of schiele's muse. The secret life of Schiele's muse. 2015. Site BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20150227-artists-muse-a-secret-life>. Acesso em: 10 out. 2020.

BONHEUR, Rosa. O Pequeno Lago na Planície. [desconhecida].

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DISTRITO FEDERAL,

BRASIL. Decreto Legislativo nº 97, de 07 de abril de 1997. Institui a Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas, e dá outras providências. **Decreto de 07 de abril de 1997**. Brasília, DISTRITO FEDERAL, 07 abr. 1997. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/120479/decreto-97>. Acesso em: 07 jul. 2020.

BRASIL. Decreto nº 3.166, de 14 de setembro de 1999. Promulga a Convenção da UNIDROIT sobre Bens Culturais Furtados ou Ilicitamente Exportados, concluída em Roma, em 24 de junho de 1995. **Decreto Nº 3.166**. Brasília, DISTRITO FEDERAL.

BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil. **Código Civil**. Brasília, DISTRITO FEDERAL.

BRASIL. Lei nº 9.307, de 23 de setembro de 1996. Dispõe sobre a arbitragem. **Lei nº 9.307**. Brasília, DISTRITO FEDERAL.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. Homologação de Decisão Estrangeira 2018/0175140-2 nº 1.914. Relator: Ministro Benedito Gonçalves. Brasília, DF, 05 de junho de 2019. Disponível em: <https://scon.stj.jus.br/SCON/pesquisar.jsp>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CARDOSO, Fernando Henrique. Discurso proferido por ocasião da cerimônia de assinatura do Decreto que cria a Comissão Especial para Apuração de Patrimônios Nazistas. **Revista Palavra do Presidente**. 1997. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/fernando-henrique-cardoso/discursos/1o-mandato/1997/7-de-abril-de-1997-discurso-proferido-por-ocasio-da-cerimonia-de-assinatura-do-decreto-que-cria-a-comissao-especial-para-apuracao-de-patrimonios-nazistas>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CASAGRANDE, Cássio. **O Roubo Nazista da Arte, Gustav Klimt e o Caso Áustria V**. Altamann. 2019. Disponível em: https://www.jota.info/paywall?redirect_to=//www.jota.info/opiniao-e-analise/colunas/o-mundo-fora-dos-autos/o-roubo-nazista-da-arte-gustav-klimt-e-o-caso-austria-v-altmann-15042019#:~:text=Altmann,-Decis%C3%A3o%20da%20Suprema&text=Numa%20cinzenta%20e%20g%C3%A9lida%20manh%C3%A3,palacete%20em%20estado%20de%20euforia.&text=Depois%20de%20muito

s%20adiamentos%2C%20finalmente,a%20esbo%C3%A7ar%2Dlhe%20o%20retrato. Acesso em: 10 out. 2020.

COHAN, William D. **The Restitution Struggle**: malaise, indifference, and frustration. Malaise, Indifference, and Frustration. 2013. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/the-restitution-struggle-2286/>. Acesso em: 04 out. 2020.

CONTEL, Rafael; SOLDAN, Giulia; CHECI, Alessandro. **Case Portrait of Wally**: united states and estate of lea bondi and leopold museum. United States and Estate of Lea Bondi and Leopold Museum. 2013. Platform ArThemis. Disponível em: <https://plone.unige.ch/art-adr/cases-affaires/case-portrait-of-wally-2013-united-states-and-estate-o>. Acesso em: 05 nov. 2020. Cópia de toda a documentação produzida pela Comissão Especial de Apuração de Patrimônios Nazistas - criada em 1997 e submetida ao Ministério da Justiça e ao Presidente da República - Pedido 23480010473201631. **Consulta esic**. Governo Federal. 2016. Disponível em: <http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Item/displayifs.aspx?List=0c839f31%2D47d7%2D4485%2Dab65%2Dab0cee9cf8fe&ID=1129797&Web=88cc5f44%2D8cfe%2D4964%2D8ff4%2D376b5ebb3bef>. Acesso em 14. abr. 2020.

D'ARCY, David. **The grave of Schiele's muse, Wally Neuzil, found in Croatia**. 2017. Art Newspaper. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/news/the-grave-of-schiele-s-muse-wally-neuzil-found-in-croatia>. Acesso em: 28 out. 2020.

DEGAS, Edgar. Bailarina de 14 anos, 1880.

DEGAS, Edgar. Bailarina olhando a planta de seu pé direito, 1900.

DEGAS, Edgar. Bailarina segurando seu pé direito com sua mão direita, 1900.

DELGADO, José Augusto. **A Arbitragem no Brasil**: evolução histórica e conceitual. Evolução Histórica e Conceitual. 2013. CMAJ - Câmara de Mediação e Arbitragem de Joinville. Disponível em: <http://www.cmaj.org.br/2014/03/27/a-arbitragem-no-brasil-evolucao-historica-e-conceitual/>. Acesso em: 09 set. 2020.

DEMARSIN, Bert. Let's Not Talk About Terezin: restitution of nazi era looted art and the tenuousness of public international law. **Brooklyn Journal Of Internacional Law**, Brook, v. 37, n. 1, p. 118-185, out. 2011. Disponível em: <https://brooklynworks.brooklaw.edu/bjil/vol37/iss1/3/>. Acesso em: 03 ago. 2020.

DONCEL, Luis. **O quadro mais caro de Hitler**: um colecionador do oriente médio pagou 405.000 reais por uma aquarela do líder nazista. 2014. Site do El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/23/cultura/1416759253_242575.html#:~:text=Cento%20e%20trinta%20mil%20euros,Prefeitura%20da%20cidade%20de%20Munique. Acesso em: 22 set. 2020.

EIZENSTAT, Stuart E. **In Support of Principles on Nazi-Confiscated Art**. 1998. Disponível em: [https://www.lootedart.com/web_images/pdf2014/12-03-98%20Stuart%20E.%20Eizenstat%20\(In%20Support%20of%20Principles%20on%20Nazi-Confiscated%20Art\).pdf](https://www.lootedart.com/web_images/pdf2014/12-03-98%20Stuart%20E.%20Eizenstat%20(In%20Support%20of%20Principles%20on%20Nazi-Confiscated%20Art).pdf). Acesso em: 12 out. 2020.

FELICIANO, Héctor. **O museu desaparecido**: a conspiração nazista para roubar as obras-primas da arte mundial. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2013. 381 p. Tradução: Silvana Cobucci Leite.

FERRAZ, João Grinspum. O Expressionismo, a Alemanha e a 'Arte Degenerada'. **Cadus**: Revista de Estudos de Política História e Cultura, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 51-58, jul. 2015. Anual. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/polithicult/article/view/23725/17007>. Acesso em: 24 abr. 2020.

FIGUEIREDO, Gabriela Pinto de Brito. Restituição de bens culturais: uma análise jurídica sobre a aquisição de obras de arte pelo masp no período pós-guerra. **Anais do V Cidil** - Colóquio Internacional de Direito e Literatura: Justiça, Poder e Corrupção, Uberaba, v. 2, n. 4, p. 635-656, out. 2017. Disponível em: <http://rdl.org.br/seer/index.php/anacidil/article/view/281/pdf>. Acesso em: 18 ago. 2020.

FIORATTI, Gustavo. **Cinco esculturas de Edgar Degas da coleção do Masp estão em lista de instituições judaicas que buscam obras confiscadas pelos nazistas durante a Segunda Guerra**. 2015. Disponível em: <https://www.select.art.br/ligacoes-perigosas/#:~:text=Cinco%20esculturas%20de%20Edgar%20Degas,nazistas%20durante%20a%20Segunda%20Guerra&text=Os%20herdeiros%20do%20alem%C3%A3o%20Alfred,uma%20boa%20dor%20de%20cabe%C3%A7a>. Acesso em: 08 out. 2020.

FRANCA FILHO, Marcílio Toscano. **A arte vai à Corte**: o uso da arbitragem nas controvérsias jurídico-artísticas. O Uso da Arbitragem nas Controvérsias Jurídico-Artísticas. 2018. GenJurídico. Disponível em: <http://genjuridico.com.br/2018/06/26/arte-vai-corte-o-uso-de-arbitragem-nas-controversias-juridico-artisticas/>. Acesso em: 02 jun. 2020.

FRANCA FILHO, Marcílio Toscano. **O Caso Göring-Ventura**: brasil estaria na rota dos antiquários nazistas? Brasil estaria na rota dos antiquários nazistas? 2020. Disponível em: https://www.jota.info/paywall?redirect_to=//www.jota.info/opiniao-e-analise/artigos/o-caso-goring-ventura-brasil-estaria-na-rota-dos-antiquarios-nazistas-27012020. Acesso em: 22 abr. 2020.

FRANKEL, Simon J; FORREST, Ethan. Museums' Initiation of Declaratory Judgment Actions and Assertion of Statutes of Limitations in Response to Nazi-Era Art Restitution Claims - A Defense. **Depaul Journal Of Art, Technology & Intellectual Property Law**, Chicago, v. 23, n. 2, p. 278-337, mar. 2013. Disponível em: https://via.library.depaul.edu/jatip/vol23/iss2/2/?utm_source=via.library.depaul.edu%2Fjatip%2Fvol23%2Fiss2%2F2&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Acesso em: 02 set. 2020.

FREITAS, Fernanda Cristina Alem. **Arbitragem e a ratificação da Convenção de Nova York** pelo Brasil. 2002. Conjur. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2002-nov-09/arbitragem_ratificacao_convencao_york. Acesso em: 08 set. 2020.

GAGLIANO, Pablo Stolze; PAMPLONA FILHO, Rodolfo. **Manual de Direito Civil**: volume único. São Paulo: Saraiva, 2017. 1768 p.

GRIMES, Jessica. Forgotten Prisoners of War: returning nazi-looted art by relaxing the national stolen property act. **Roger Williams University Law Review**, Bristol, v. 15, n. 2, p. 521-546, jan. 2010. Anual. Disponível em: https://docs.rwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1428&context=rwu_LR. Acesso em: 12 set. 2020.

HINCHBERGER, Bill. **Brazil Uncovers Nazi War Loot**. 1998. Art News. Disponível em: <https://www.lootedart.com/MFEU4783877>. Acesso em: 02 nov. 2020.

HITLER, Adolf. Aquarela Antiga Prefeitura de Munique, 1916.

JIMÉNEZ-MARTÍNEZ, Emilio; CUERVO, Guillermo; HORNERO, Ana; CIERCOLES, Pilar; GABARRÓS, Andres; CABELLOS, Carmen; PELEGRIN, Ivan; GARCÍA-SOMOZA, Dolores; ADAMUZ, Jordi; CARRATALÀ, Jordi. Risk factors for surgical site infection after craniotomy: a prospective cohort study. **Antimicrobial Resistance & Infection Control**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 2-8, 2 maio 2019. Springer Science and Business Média LLC. <http://dx.doi.org/10.1186/s13756-019-0525-3>.

JUST, Justice For Uncompensated Survivors Today (Just) Act. **KEY FINDINGS OF THE JUST ACT REPORT**. [2020]. Disponível em: <https://www.state.gov/reports/just-act-report-to-congress/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

KLIMT, Gustav. Adele Bloch-Bauer I, 1907.

KLIMT, Gustav. Adele Bloch-Bauer II, 1912.

KLIMT, Gustav. Apfelbaum, 1912.

KLIMT, Gustav. Buchenwald Birkenwald, 1903.

KLIMT, Gustav. Häuser em Unterach am Attersee, 1916.

KLIMT, Gustav. Schloss Kammer am Attersee III, 1910.

KREDER, Jennifer Anglim. Fighting Corruption of the Historical Record: nazi-looted art litigation. **Kansas Law Review**, Kansas, v. 61, p. 75-137, 18 abr. 2012. Anual. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2042116##. Acesso em: 25 set. 2020.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Documentação em Museus e Histórico de Propriedade (Provenance): restituição de obras de arte espoliadas pelos nazistas. **IX Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 1-23, out. 2010. Disponível em: <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/bitstream/handle/123456789/1191/Docu%20menta%20c3%a7%20a3%20-%20Lima.pdf?sequence=1>. Acesso em: 27 abr. 2020.

MACHADO, Cassiano Elek. **Hitler e a Poderosa Engrenagem Nazista de Saquear Obras de Arte**. 2013. Site da Folha. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/11/1372085-hitler-e-a-poderosa-engrenagem-nazista-de-saquear-obras-de-arte.shtml>. Acesso em: 26 out. 2020.

MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand -. **Sobre o MASP**. [2020]. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 11 nov. 2020.

MASUROVSKY, Marc. A Comparative Look at Nazi Plundered Art, Looted Antiquities, and Stolen Indigenous Objects. **North Carolina Journal Of International Law**, Chapel Hill, v. 45, n. 2, p. 497-525, abr. 2020. Disponível em: <https://scholarship.law.unc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2081&context=ncilj>. Acesso em: 22 set. 2020.

MORAIS, Nicole Leite. Money Laundering, Provenance, Authenticity, Trafficking and Cultural Rule of Law First Brazilian Conference on Law & Art: first brazilian conference on law & art joão pessoa, 16-18 may 2018. **Santander Art And Culture Law Review**, Online, v. 4, n. 2, p. 326-329, fev. 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/medei/Downloads/SAACLR%20nr%202_2018_\(4\)_18.pdf](file:///C:/Users/medei/Downloads/SAACLR%20nr%202_2018_(4)_18.pdf). Acesso em: 29 nov. 2020.

MUSEUM, Leopold. **Wally Neuzil**: her life with egon schiele. Her Life with Egon Schiele. [2015]. Site do Leopold Museum. Disponível em: <https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/65/wally-neuzil>. Acesso em: 01 nov. 2020.

NICHOLAS, Lynn H. **Europa Saqueada**: o destino dos tesouros artísticos europeus no terceiro reich e na segunda guerra mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 538 p. Tradução: Carlos Afonso Malferrari.

O'CONNER, Anne-Marie. **A Dama Dourada**: retrato de adele bloch-bauer. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. 474 p.

O'DONNELL, Thérèse. The Restitution of Holocaust Looted Art and Transitional Justice: the perfect storm or the raft of the medusa? **European Journal Of International Law**, [S.L.], v. 22, n. 1, p. 49-80, 1 fev. 2011. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.1093/ejil/chr004>. Disponível em: <https://academic.oup.com/ejil/article/22/1/49/436574>. Acesso em: 22 out. 2020.

ODY, Lisiane Feiten Wingert. Restituição Internacional de Obras de Arte. **Revista da Escola da Magistratura do Trf da 4. Região**, Porto Alegre, v. 1, n. 13, p. 153-183, out. 2019. Quadrimestral. Disponível em: https://www.trf4.jus.br/trf4/controlador.php?acao=noticia_visualizar&id_noticia=14897. Acesso em: 07 jul. 2020.

OLIVEIRA, Alana Lima de; DUARTE, Lorie Assis Dourado. Aproximações Teóricas entre Direito e a Sétima Arte: uma análise do filme a dama dourada a partir da teoria dos direitos fundamentais. **Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura**, [S.L.], v. 5, n. 2, p. 701-716, 17 dez. 2019. Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL). <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.52.2019>. Disponível em: <https://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/issue/view/21>. Acesso em: 11 set. 2020.

POLLOCK, Benjamin E. Out of the Night and Fog: permitting litigation to prompt an international resolution to nazi-looted art claims. **Houston Law Review**, Houston, v. 43, n. 1, p. 193-223, nov. 2005. Disponível em: <https://houstonlawreview.org/article/4465-out-of-the->

night-and-fog-permitting-litigation-to-prompt-an-international-resolution-to-nazi-looted-art-claims. Acesso em: 04 ago. 2020.

POUND, Cath. **A história de amizade de Klimt e Schiele, pintores que escandalizaram a Europa com obras de nudez**. 2018. Site BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-43345767>. Acesso em: 05 nov. 2020.

PRESKA, Loretta A. U.S. v. Portrait of Wally. 2009. Disponível em: <https://casetext.com/case/us-v-portrait-of-wally>. Acesso em: 1 nov. 2020.

PRESSE, France. **Obra de arte confiscada pelos EUA volta a museu de Viena, na Áustria: 'retrato de wally'**, do pintor egon schiele, motivou disputa judicial milionária. quadro estava retido nos eua desde 1997, quando foi exibido no MoMa. 'Retrato de Wally', do pintor Egon Schiele, motivou disputa judicial milionária. Quadro estava retido nos EUA desde 1997, quando foi exibido no MoMA. 2010. Site G1 Globo. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/08/quadro-de-schiele-roubado-por-nazistas-volta-a-museu-de-viena.html>. Acesso em: 04 nov. 2020.

RAMOS, Delma Crestan; NETTO, Ozório Vicente; DIAS, Luciano Souto. O trabalho infantil doméstico e suas implicações no cenário jurídico brasileiro. **Revista Brasileira de Direitos Fundamentais & Justiça**, [S.L.], v. 10, n. 34, p. 223-247, 30 jun. 2016. Revista Brasileira de Direitos Fundamentais e Justiça. <http://dx.doi.org/10.30899/dfj.v10i34.87>. Disponível em: <http://dfj.emnuvens.com.br/dfj/article/view/87>. Acesso em: 20 set. 2020.

RENOLD, Caroline; CHECI, Alessandro; BANDLE, Anne Laure; RENOLD, Marc-André. **Case 6 Klimt Paintings: maria altmann and austria**. Maria Altmann and Austria. [2011]. Disponível em: <https://plone.unige.ch/art-adr/cases-affaires/6-klimt-paintings-2013-maria-althmann-and-austria>. Acesso em: 05 nov. 2020.

REYHAN, Patricia Youngblood. A Chaotic Palette: conflict of laws in litigation between original owners and good-faith purchasers of stolen art. **Duke Law Journal**, Carolina do Norte, v. 50, n. 4, p. 955-1043, fev. 2001. Disponível em: <https://scholarship.law.duke.edu/dlj/vol50/iss4/1/>. Acesso em: 16 out. 2020.

RUDICH, Wanda. **El "Retrato de Wally" ya se exhibe junto a su amante**. 2010. Site El mundo. Disponível em: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/23/cultura/1282569258.html>. Acesso em: 05 nov. 2020.

RYFF, Luiz Antônio. **Governo investiga a lista de obras pilhadas**: comissão manda integrante aos eua para procurar informações sobre a vinda para o brasil de obras saqueadas pelos nazistas. Comissão manda integrante aos EUA para procurar informações sobre a vinda para o Brasil de obras saqueadas pelos nazistas. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq030902.htm>. Acesso em: 01 nov. 2020.

SAIDEL, Rochelle G. **Brasil hunts for art looted by nazis**. 2002. Jewish Telegraphic Agency (JTA). Disponível em: https://www.lootedart.com/MFEU4768837_print;Y. Acesso em: 04 nov. 2020.

SCHIELE, Egon. O Retrato de Wally, 1912.

SCHIELE, Egon. Morte e a Donzela, 1915.

SCHIELE, Egon. Autorretrato, 1912.

SOBEL, Henry I. Looted Nazi Gold: The Brazilian Connection. **Cardozo Law Review**, November 1998, pp. 507-512. Disponível em: <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/cdozo20&div=30&id=&page=>. Acesso em 01 nov. 2020.

SOLON, Ari Marcelo. **Uma Espúria Mancha no Acervo Paulista**: o quadro "o casamento desigual", atribuído a quentin massys, integra o acervo do museu de arte de são paulo. O quadro "O casamento desigual", atribuído a Quentin Massys, integra o acervo do Museu de Arte de São Paulo. 2014. Disponível em: <https://migalhas.uol.com.br/depeso/197446/uma-espuria-mancha-no-acervo-paulista>. Acesso em: 20 out. 2020.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul. **Acervo Online**. [2020]. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

VAZ, Lucio. **Dinheiro irá para Vítimas do Nazismo**: comissão que apura depósitos de alemães ligados ao regime estima que haja até R\$ 20 mi no banco do brasil. Comissão que apura depósitos de Alemães Ligados ao Regime estima que haja até R\$ 20 mi no Banco do Brasil. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft020801.htm>. Acesso em: 03 nov. 2020.

VELASCO, Suzana; HERDY, Thiago. **Família judia tenta reaver pintura que faz parte do acervo do Masp**. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/familia-judia-tenta-reaver-pintura-que-faz-parte-do-acervo-do-masp-11861277>. Acesso em: 04 out. 2020.

VERMEER, JAN. O astrônomo, 1668.

WALTON, Kelly Diane. Leave no Stone Unturned: the search for art stolen by the nazis and the legal rules governing restitution of stolen art. **Fordham Intellectual Property, Media And Entertainment Law Journal**, Nova Iorque, v. 9, n. 2, p. 551-624, 1999. Trimestral. Disponível em: <https://ir.lawnet.fordham.edu/iplj/vol9/iss2/7/>. Acesso em: 21 set. 2020