

EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA EM ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO: O DIÁLOGO ENTRE EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA E CINEMA DOCUMENTÁRIO

Lara Colossi Vaz¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO: O presente artigo tem como propósito desenvolver um diálogo entre as áreas da Museologia e do Cinema, a fim de analisar pontos de convergência, a partir da perspectiva da construção narrativa em Exposições Museológicas e Cinema Documentário, considerando os elementos técnicos referentes a cada uma das áreas. Como objeto de análise entre os campos selecionamos o documentário Arquitetura da Destruição e a exposição Arte Degenerada, e utilizamos como critérios a análise a partir dos elementos técnicos constitutivos das narrativas criadas. Podemos compreender assim, que a construção de narrativa tanto no cinema documentário quanto em exposições museológicas se aproxima, visto que ambas estão atreladas à manipulação de elementos técnicos, por muitas vezes em prol de um discurso ideológico.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema documentário. Exposição museológica. Arquitetura da destruição. Arte degenerada.

THE DEGENERATE ART EXHIBITION IN THE ARCHITECTURE OF DOOM: A DIALOGUE BETWEEN MUSEUMS EXHIBITIONS AND DOCUMENTARY CINEMA

ABSTRACT: This article aims to develop a dialogue between the areas of Museology and Cinema, in order to analyze points of convergence, from the perspective of narrative construction in Museums Exhibitions and Documentary Cinema, considering the technical elements related to each of the areas. As object of analysis between the fields we selected the documentary Architecture of Doom (1989) and the exhibition Degenerated Art (1937), the analysis was based on the technical present in the created narratives. We can understand that the construction of narrative both in Documentary Cinema and in Museum Exhibitions is close, since both are linked to the manipulation of technical elements, often in favor of an ideological discourse.

KEYWORDS: Documentary cinema. Museums exhibition. The architecture of doom. Degenerate art.

¹ Graduanda do Curso de Graduação em Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: laracvaz@gmail.com

EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA EM ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO: O DIÁLOGO ENTRE EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA E CINEMA DOCUMENTÁRIO

INTRODUÇÃO

A construção deste artigo tem como ponto de partida a pesquisa monográfica *Diálogos entre Exposições Museológicas e Cinema Documentário: análise das técnicas para a construção de narrativas* defendida em 2021 no curso de Museologia da UFSC, onde iniciamos o debate sobre Cinema e Museologia. Aqui nos interessa refletir, especificamente, sobre de que maneira essas áreas operam na construção de memórias e narrativas a partir da ótica de uma exposição museológica e do cinema documentário. São duas esferas distintas, mas que mantêm como ponto em comum, o diálogo com a sociedade, sendo assim, estão em contínua transformação. Além disso, a construção de memórias e narrativas, tanto na Museologia quanto no Cinema, é resultado de recortes, os quais são feitos a partir de um processo de seleção, que nunca são movimentos neutros, mas sim, de conflito e poder. O significado da palavra narrativa, segundo o dicionário Michaelis, é o “relato de um acontecimento ou fenômeno” (NARRATIVA, 2021, s/p). Sendo assim, o relato surge a partir de um emissor, o qual comunica - a informação bruta, mesclada com sua bagagem pessoal e social - para os receptores da mensagem. Consequentemente, o relato (narrativa), irá ser desenvolvido a partir do olhar de quem o emite, juntamente do uso de ferramentas conceituais e técnicas disponíveis.

Neste trabalho, buscamos elucidar por meio de análise fílmica e expográfica, quais são os pontos de convergência e divergência a respeito das construções de memórias e narrativas, nas ações técnicas das áreas de Museologia e Cinema, mais especificamente, as exposições museológicas e o cinema documentário. Como objeto de análise, utilizamos o documentário *Arquitetura da Destruição* (1989), no que diz respeito à narrativa documentária construída na obra cinematográfica, tomando como referencial os fatos históricos retratados e as narrativas expográficas abordadas no filme. O documentário *Arquitetura da Destruição* (1989), do diretor Peter Cohen, retrata a trajetória de Hitler com a arte como ferramenta de propaganda da ideologia nazista.

Na obra documental os processos artísticos e expográficos são manipulados em favor de uma ideologia e nos suscitam questões pertinentes sobre a construção de narrativas e memórias. A escolha por esta obra se deve pela possibilidade de análise de narrativa museológica e narrativa

cinematográfica a partir do mesmo objeto, neste caso, o documentário. Nesse sentido, trouxemos para o diálogo a análise da exposição Arte Degenerada (1937), a qual é retratada no documentário. A exposição era constituída por obras modernistas, até então desvalorizada pelo regime nazista, pois representavam a degeneração do valor humano, trazendo a arte como uma importante ferramenta de propaganda ideológica nazista e de controle cultural.

No campo da Museologia, a articulação das memórias se desenvolve por intermédio dos processos de construção das narrativas museológicas. Para tal, o que deve ou não ser lembrado (seleção das memórias) surge a partir do referencial de quem elabora estes processos e da forma que eles serão manipulados e comunicados.

[...] o museu desempenha sua função de roteirista credenciado na construção de uma espécie de texto que deve ser lido e, na melhor das hipóteses, compreendido. Mesmo que tal postura signifique a confirmação da exclusão social, pois o discurso não contempla as várias camadas nem todas as memórias sociais (CASTRO, 1999, p. 23).

Adentrando no que diz respeito às narrativas fílmicas, destaca-se que na construção de um documentário - assim como em uma exposição - dependerá do olhar de quem a produz, seja o cineasta ou o museólogo. Sendo assim, ao mesmo tempo que existam dois documentários tratando de um mesmo tema, a construção narrativa abordada em cada um deles se dará de maneira distinta, por não se tratarem dos mesmos atores sociais por trás de cada uma das produções, e além do ponto de vista de quem produz, a maneira com que os elementos técnicos e conceituais são trabalhados na produção do documentário irão direcionar a lógica do discurso.

Analisar uma narrativa fílmica se dá em processo semelhante se pensamos em narrativa museológica. Identificar as ferramentas de análise, segundo cada campo de conhecimento - Cinema e Museologia - para pensar as construções de narrativas e memórias pode ser uma importante discussão teórica e também metodológica.

O DOCUMENTÁRIO E AS EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

O documentário é um gênero cinematográfico que se encontra como uma representação do mundo, mas como uma lupa, sua construção é focada em uma perspectiva recortada do todo, representando então, alguns aspectos expressivos de momentos históricos, cotidianos, sociais, entre outras questões. Segundo Bill Nichols (2012) o documentário:

[...] não é uma reprodução da sociedade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares (NICHOLS, 2012, p. 47).

As produções documentais são estruturas constituídas por elementos internos, tais como: som, roteiro, enquadramento e imagens de arquivo; e por questões externas à produção, como as vivências e ideologias do cineasta, e os aspectos sociais e históricos do espaço e tempo em que o documentário é desenvolvido e apresentado. Alguns dos elementos internos e técnicos de uma produção documental podem ser representados da seguinte maneira:

Os aspectos sonoros na construção de um documentário, podem se dar de diferentes formas, de acordo com Soares (2007), o som direto é caracterizado pelos sons obtidos durante a filmagem; no som de arquivo utiliza-se de sons provenientes de outros filmes e discursos; a voz over é um som que é sobreposta às imagens, sendo personificada pela voz de quem narra; com os efeitos sonoros é possível criar uma ambientação para as filmagens e por fim, a trilha musical. Para além das características técnicas, os elementos sonoros são capazes de acentuar determinados discursos (PENAFRIA, 2001), ao reforçar a partir de um som específico o que está sendo apresentado em imagens. O roteiro nos remete usualmente à filmes ficcionais, no entanto, no cinema documental, ele surge como um elemento estruturante dos caminhos que o documentário deve passar para chegar ao objetivo da narrativa. Para Soares (2007, p.21), “roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim.”.

Podemos relacionar a profundidade de contato/intimidade que é transmitida entre a imagem e o telespectador, através do enquadramento (planos e ângulo). É um elemento perspicaz no que tange a possibilidade de apresentar cenas com certa dramaticidade, quando convém. Além disso, a utilização de diferentes enquadramentos estabelece maior dinamicidade visual para o documentário - rompendo com a monotonia (SOARES, 2007), explorando as diferentes camadas cinematográficas e determinando o que fica e o que sai de cena. Outro elemento muito recorrente em relação às imagens de um documentário é o recurso das imagens de arquivo, as quais se apresentam como um testemunho de autenticidade (PENAFRIA, 2001). Bem como, sustentam um discurso complementar e de legitimação com a própria narração (voz over). Os documentários “[...] significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições.” (NICHOLS, 2012, p. 30). Logo, os elementos internos e externos que permeiam uma produção documental são

aspectos imprescindíveis na construção de uma narrativa fílmica e constituem assim, a “voz do documentário”. Para Nichols:

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente [...] nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista - e que falam no filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. [...] Quando representamos o mundo de um ponto de vista particular, fazemos isso com uma voz que tem características de outras vozes (NICHOLS, 2012, p. 76).

Uma produção documental é formada pela influência de diferentes elementos - técnicos, sociais, históricos, pessoais - os quais são elaborados a partir das subjetividades dos sujeitos e do tempo histórico. Da mesma maneira, podemos inserir o conceito de memória como um elemento indissociável na construção de um documentário, pois - ao colocar em cena registros históricos, aspectos culturais, pontos de vista em primeira ou terceira pessoa - o mesmo atua como um importante suporte para a articulação das memórias sociais. Ao citar Halbwachs, Pollak (1992, p. 201) diz que “a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.”.

Ao considerar a memória como um aspecto sociocultural, podemos compreender que a sua representação ocorre por diferentes meios de interação social - na arte, na educação e nos meios de comunicação. Conforme a maneira com a qual nos comunicamos evolui, a forma com que expressamos e articulamos nossos pensamentos, experiências e subjetividades, tomam novos rumos. Assim, do mesmo modo acontece com a lógica da memória, por ser um reflexo da sociedade e das articulações que ocorrem entre diferentes indivíduos e grupos sociais, ela acompanha as constantes transformações que ocorrem no mundo, e junto disso, novos mecanismos de representação e de registro se tornam canais fundamentais, como por exemplo: o cinema, a música, os vlogs e mais recentemente os podcasts.

O cinema documentário se desenvolve a partir de uma perspectiva oposta ao cinema de ficção, que vem a ser o comprometimento com uma maior representação e aproximação de histórias e experiências reais. Por se basear nesses aspectos, os processos comunicacionais de um documentário vão ser elaborados com o objetivo de estimular determinados sentimentos dos telespectadores, sendo assim, as etapas de pré-produção, produção e pós produção, se direcionam

para um uso estratégico do material que está sendo produzido, utilizando-se de alguns recursos - como imagens de arquivo, sonoplastia, cores, ângulo da câmera e outros - com o objetivo de auxiliar na construção de uma representação do real.

A partir do momento que o documentário assume o lugar de 'guardião' da memória, ele provoca uma reflexão em quem pretende contar a própria história, ao mesmo tempo que ao exibi-la, possibilita um diálogo com o outro, pois "Os conteúdos da memória cultural consistem em grande parte em imagens e narrativas compartilhadas" (ERLL, 2011, p. 13). E a escolha pela forma como a narrativa é contada, influencia tanto na produção do conteúdo, como no impacto que causa em quem assiste (DALL'ORTO, 2019, p. 41).

A seleção de quais memórias, histórias e personagens vão compor um documentário é uma parte importante na criação de uma estrutura narrativa, estes aspectos são usualmente definidos pelo propósito do cineasta e dos elementos relacionados ao que se deseja representar. Para além da singularidade de representar o mundo que cada documentário contém, o gênero ainda se divide em seis subgêneros. Os seis modos de representação documental foram classificados em ordem cronológica:

poético (anos 20 - fragmentos do mundo de modo poético), expositivo (anos 20 - trata diretamente de questões do mundo histórico), observativo (anos 60 - evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem), participativo (anos 60 - entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história), reflexivo (anos 80 - questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos) e performático (anos 80 - enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo) (NICHOLS, 2012, p. 177, grifo nosso).

Cada modo documental é constituído de características distintas, as quais podem se mesclar dentro de um mesmo documentário. No poético o uso das imagens tem o intuito de despertar questões visuais, estéticas e afetivas, sem se ater ao desenvolvimento de uma narrativa histórica; um documentário expositivo é caracterizado por uma narrativa informativa, em que apresenta a perspectiva histórica por intermédio da narração em voz over acompanhada de imagens que complementam o argumento narrado; o modo observativo se exime de qualquer intervenção ao se comprometer com uma filmagem mais espontânea da vida, sem a necessidade de outros elementos (trilha sonora, voz over, entre outros); em um documentário participativo ocorre o encontro entre cineasta, tema e outros atores sociais, por meio de entrevistas; no modo reflexivo o

cinemista provoca o telespectador a refletir sobre a veracidade ou não do conteúdo e representação do documentário; o modo performático se afasta das questões objetivas que nos cercam, aborda as subjetividades afetivas resultando em uma produção de impacto social e emocional.

À medida que o cinema documentário é uma representação do mundo, podemos dizer que qualquer documentário tem como função a apresentação de um ponto de vista singular sobre determinado tema, o qual se manifestará através do modo de representação documental utilizado pelo cineasta. A classificação dos subgêneros elaborada por Bill Nichols (2012) retratou cada modo de acordo com um tempo cronológico, sendo assim, podemos considerar que as mudanças de linguagem e narrativa acompanham as transformações sociais referentes ao lugar e tempo histórico. Há de se ponderar que para além das influências intrínsecas do documentarista, o formato das produções documentais é afetado e desenvolvido a partir da demanda de um público estabelecido. Desta forma, enquanto a sociedade e seus atores sociais se transformam de maneira contínua, os sentidos da comunicação e linguagem documental acompanham as transformações.

O documentário *Arquitetura da Destruição (Undergångens arkitektur)* foi produzido no ano de 1989 e dirigido pelo cineasta sueco Peter Cohen. A obra discorre ao longo de 1 hora e 50 minutos sobre os aspectos da vida de Adolf Hitler, desde sua juvenil ambição de se tornar artista até o uso da arte como mecanismos de propaganda da ideologia nazista. A obra, organiza sua narrativa a partir de imagens de arquivos coletadas ao longo de quatro anos de pesquisas, e tem como princípio levantar o debate sobre o uso estratégico da arte como ferramenta de propaganda ideológica nazista na construção de uma estética eugênica.

A obra de Peter Cohen narra os acontecimentos históricos utilizando-se de documentos, fotos e filmagens de arquivo com a finalidade de fomentar a veracidade dos eventos narrados pela voz do ator suíço Bruno Ganz, *a voz de Deus* ou *voz over* é utilizada com o objetivo de aferir credibilidade ao argumento - além de ser uma característica fundamental do modo expositivo (NICHOLS, 2012). As estratégias narrativas utilizadas no decorrer do documentário demonstram características compatíveis com o modo documental de caráter expositivo. No sentido de um documentário de modo expositivo, os aspectos que fundamentam essa ideia estão alinhados com algumas particularidades imprescindíveis que representam o argumento narrativo da obra, tal como o sentido informativo da história sendo transmitido de forma verbal juntamente de imagens como recurso de legitimação do que é narrado.

Filho de um judeu perseguido pelo nazismo, Peter Cohen nasceu em 1946, e teve sua trajetória de vida marcada pelos reflexos particulares e sociais causados pelo cenário de

perseguição e genocídio. Enquanto diretor, Cohen faz uma leitura singular sobre o nazismo, constrói seu discurso marcado pela ótica da arte, além do mais, reflete sobre a dimensão da potencialidade do cinema-documentário como um recurso de persuasão na construção de percepções específicas de mundo. Sobre esta ideia, defendida por Cohen, podemos citar que essa estratégia - amplamente analisada pelo diretor - não é nova, podemos exemplificar com o documentário *O Judeu Eterno* (Fritz Hippler, 1940), que expõe o povo judeu como inimigos a serem derrotados, com o objetivo de desumaniza-los.

A leitura que Cohen desempenha em sua obra cinematográfica acerca do regime nazista, encontra sentido na história de aspiração que Adolf Hitler¹ tinha de se tornar um arquiteto; bem como outras figuras que faziam parte do Terceiro Reich (Alemanha nazista): “Goebbels escreveu romance, poesias e peças, Alfred Rosenberg era pintor e tinha ambições literárias, Von Schirach era considerado um importante poeta do Reich” (ARQUITETURA, 1989). Ainda sobre a relevância da arte, após assistir a ópera *Rienzi* de Wagner - a qual conta a história de Rienzi, um líder romano que influencia a união do seu povo para reinstaurar o Império Romano, após uma conspiração, Rienzi morre tragicamente, mas de forma gloriosa (COSTA, 2020) - Hitler sente a urgência de traçar planos para o seu futuro e para o futuro do seu povo, uma experiência que consolida três interesses fundamentais de Hitler: em Linz - sua cidade natal -, na Antiguidade e em Wagner.

Foi na política que Hitler encontrou uma maneira de colocar em prática suas ambições artísticas, ao criar a propaganda nazista - uniformes, bandeiras, emblema do partido. Durante os comícios, “Hitler era o cenógrafo, diretor e ator principal” (ARQUITETURA, 1989) e ali se formavam os princípios de uma política e estética eugênica. Com a ascensão de Hitler ao poder em janeiro de 1933 a Alemanha encontrou-se em efervescência, ocorreram manifestações contra a arte e cultura bolchevique, exigindo que antes de destruídas, as obras de arte fossem expostas para o público.

No mesmo ano ocorre uma série de exposições do que os nazistas classificavam como sendo “arte degenerada”, que compreendia qualquer manifestação artística ou cultural que se opusesse a estética nazista.

Figura 1. Esboço de Uniforme, Bandeira e Emblema.



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

O conceito de uma estética nazista é construído em função das influências greco-romanas compreendidas por Adolf Hitler e aplicadas em seu discurso político ideológico. Segundo Costa (2012, p. 16-17) “O Nazismo efetuou uma leitura ‘clássica’ da arte Grega e Romana, ou seja, operou com a ideia de Antiguidade como modelo universal e atemporal.”. Logo, as convicções nazistas eram exemplificadas a partir da perspectiva de um padrão de beleza/saúde ariano, o qual correspondia à purificação racial e a perfeição do ser.

A primeira ideia que nos vem à cabeça ao pensarmos sobre o conceito de exposição, é o ato de expor objetos aos visitantes de um museu, no entanto, para além do simples ato de expor, uma exposição museológica é compreendida como um meio de comunicação, que se apresenta como um elemento fundamental na conexão entre a sociedade e os bens culturais musealizados (CURY, 2006). A estruturação do aspecto comunicacional de uma exposição é efetivada através da união dos diferentes elementos expositivos (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 1999), os quais, devem estar em consonância com o propósito da narrativa e discurso da exposição.

Uma exposição é a forma elementar de comunicar no museu. É um sistema organizado dentro de cada museu usando suas ferramentas profissionais e todas as facilidades viáveis, apresentadas para o público social e cultural; e compreendido sob a forma de objetos musealizados, relevante a toda coleção do museu (MAROEVIC apud FLOREZ; SCHEINER, 2012, p. 3).

Ademais, a exposição por si só não comunica, e para isso, é fundamental que os visitantes estabeleçam uma interação ativa com o espaço expositivo, uma vez que o uso dos recursos expográficos não são auto suficientes, eles funcionam como estratégias comunicacionais com capacidade de desenvolver uma relação entre a narrativa expositiva e quem visita a exposição, potencializando assim, os diálogos. Bem como Cury (2006) expõe ao citar Rizzi:

Participar de um processo de apreciação é existir por um momento através da sensibilidade e valores do outro. Os autores criam através de quem eles são pessoal e culturalmente, e o fruidor responde através de quem ele é, pessoal e culturalmente. É um encontro profundo. (RIZZI, 1998 apud CURY, 2006, p. 220)

Assim, enxergamos a exposição museológica como um ponto de encontro de eixos temáticos e recursos expográficos com a subjetividade contida em cada visitante, como suas experiências e conhecimentos prévios. Desse modo, observamos a união de diferentes aspectos, que juntos, resultam em um diálogo vivo e em constante transformação. Ou seja, vemos um museu anteriormente concentrado em ser apenas um emissor de informação, se transformando em um espaço de interação e construção (CURY, 2006), e conseqüentemente, testemunhamos essas mudanças refletidas no âmago da comunicação de um museu, nas exposições.

Conceber e montar uma exposição sob o viés da experiência do público significa escolhas, tomar decisões quanto ao *o quê e como*. Conceber e montar uma exposição sob o viés da experiência do público significa escolher um tema de relevância científica e social e organizá-lo material e visualmente no espaço físico com o objetivo de estabelecer uma relação dialética entre o conhecimento que o público já tem sobre o tema em pauta e o novo conhecimento que a exposição está propondo (CURY, 2006, p. 43, grifo da autora).

Para alcançar o propósito de conceber uma exposição pautada na interação e na troca com o público, os elementos expográficos tornam-se recursos fundamentais, pois com o auxílio deles, a experiência pode se tornar mais interessante, inteligível e prazerosa. Em outras palavras, o uso bem pensado ou não de cada um desses elementos, pode potencializar ou prejudicar o diálogo com os visitantes. Para traçar esse diálogo, diferentes elementos podem ser utilizados com o objetivo de desenvolver uma comunicação eficaz, dentre alguns desses elementos podemos citar os textos, a iluminação, as legendas, os mobiliários, o circuito e cores, além do mais importante: a escolha dos objetos a serem expostos.

Conforme Conduru (2012, p.63), “Se formos pensar a exposição como um discurso, logo iremos concluir que todos os elementos de uma exposição são constituintes do seu discurso [...]”. Conseqüentemente, atrelado à ideia do poder de escolha sobre os elementos e objetos expositivos, podemos observar questões relacionadas à seleção, recorte e representação. Melhor dizendo, a exposição é o resultado de uma visão particular de mundo que se constrói por meio de um discurso expográfico, logo, um mesmo tema pode ser abordado por intermédio de diferentes estratégias comunicacionais e visuais, e com isso, conseguimos compreender um mesmo assunto a partir de diferentes olhares (FLOREZ; SCHEINER, 2012).

Cada elemento expositivo possui características particulares e devem atuar em consenso e de forma estratégica, para que exista coerência no discurso. A seguir, podemos observar as características e funções dos seguintes elementos: **texto, legenda, iluminação, circuito, suporte e cor.**

Os **textos** são recursos capazes de sintetizar o conteúdo da exposição e dependendo da estrutura dos mesmos, podem conseguir ou não a atenção do público, e para traçar esse diálogo, é importante que os textos sejam construídos de maneira sucinta e compreensível (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 1999), a fim de possibilitar que a informação ali contida seja apresentada de maneira acessível para quem lê. Nas **legendas** encontramos as informações básicas relacionadas ao objeto, tais como título da obra, autor e ano, elas não devem ser chamativas e necessitam estar dispostas próximas ao objeto referido.

A **iluminação** adquire um papel de extrema importância nos processos de comunicação de uma exposição, pois além de direcionar o foco em determinados objetos e/ou percursos, podem “dialogar” com o público por meio de sensações e emoções. As fontes de iluminação, podem ocorrer de diferentes maneiras, artificialmente com o uso de lâmpadas, de forma natural se o local possuir vidraças que transpassam a luz externa, e também, as duas de forma simultânea. Para além disso, de acordo com Florez (2011, p. 65), a luz é um elemento imprescindível na criação de experiências e sensações aos visitantes, pois com o manuseio dos pontos de iluminação pode-se criar um ambiente convidativo com o objetivo de possibilitar uma maior interação do público com o espaço e os objetos expostos.

Na elaboração de um **circuito** expográfico é essencial que se considere tanto os aspectos do espaço físico quanto às necessidades dos possíveis públicos. Ao pensarmos a organização espacial em conjunto com a disposição dos mobiliários, das obras expostas e no espaço necessário para a circulação das pessoas, podemos viabilizar assim, uma exposição mais acessível, onde cada visitante

vai possuir autonomia para tecer seus próprios caminhos e compreensões acerca da exposição, além disso, o circuito determinará a ordem informacional para os públicos, mesmo que não seja de forma impositiva.

Suportes são recursos que englobam mobiliários, paredes e vitrines. A escolha pelo uso de determinado suporte ocorre de acordo com a necessidade de cada objeto e do discurso expositivo. Um suporte expositivo pode possibilitar a apresentação da obra em um melhor ângulo (FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 1999), com o objetivo de viabilizar que o público aprecie a experiência da melhor forma. Além disso, os suportes são recursos capazes de hierarquizar as informações e orientar o olhar do público.

Tal qual os outros elementos, as **cores** possuem um significativo impacto visual e comunicacional, ao utilizá-las somos capazes de ativar sentimentos diversos e subjetivos nas pessoas. A construção social e simbólica da cor é construída por meio da sua materialização em diferentes suportes (SILVEIRA, 2015), seja na televisão, no cinema, na natureza, em logomarcas e até mesmo nas placas de sinalização, cada cor possui potencial de provocar efeitos psicológicos e emocionais. Assim, nos espaços expositivos, as cores funcionam como uma linguagem visual e estratégica de *causa e efeito* entre a temática, o espaço e o público.

Em síntese, as exposições e os recursos expográficos são métodos e ferramentas que articulam as memórias por meio da construção de narrativas. Para tal, a seleção dos elementos e do contexto, é derivada das concepções que permeiam sobre o processo de elaboração e comunicação da exposição, e também, sobre os profissionais responsáveis pela execução. Isto é, nenhuma configuração expositiva será neutra, cada qual se estabelecerá como um posicionamento ideológico perante a sociedade.

É inevitável abordar a discussão acerca das exposições museológicas sem pensarmos no papel dos museus, e na relação estabelecida entre as instituições museais, o Estado e os atores sociais. Uma vez que, por serem aparelhos culturais, os museus possuem um comprometimento ético em sua inserção na sociedade, principalmente sobre seu potencial em construir e disseminar narrativas. Onde podemos observar que os museus tradicionais estão normalmente atrelados à construção de narrativas hegemônicas, sendo formados usualmente por acervos representativos da elite econômica pautados em discursos positivistas.

De acordo com o pensamento de Canclini (1998 apud BRUHNS, 2005), o museu representa mais do que apenas um prédio que salvaguarda o patrimônio e expõe obras, é um espaço que reflete as dinâmicas sociais, e conseqüentemente, a sua organização se desenvolve com base em

concepções hegemônicas. Os museus foram historicamente constituídos em benefício das elites, com isso, é possível compreender essas instituições culturais enquanto ferramentas articuladas em função da construção e disseminação de narrativas ideológicas. Ao citar Althusser, Bruhns (2005, p. 180) expõe que “o poder dos aparelhos ideológicos [...] atuariam através da ideologia numa manipulação de ordem simbólica – aqui estariam relacionadas às escolas, os partidos políticos, os sindicatos, a família, as instituições culturais e outros.”. Deste modo, podemos perceber como a trajetória das instituições museais estão diretamente relacionadas à ideia de aparelhos ideológicos.

Alguns dos eventos retratados no documentário *Arquitetura da Destruição (1989)* são as exposições de obras de arte consideradas degeneradas pelo regime nazista. Damos destaque aqui à exposição *Arte Degenerada (Entartete Kunst)*, a qual expôs mais de 650 obras confiscadas de artistas censurados, a mostra foi inaugurada no ano de 1937 na cidade de Munique, após quatro meses em cartaz, a exposição itinerante percorreu outras cidades da Alemanha e Áustria - somando um público superior à 2 milhões de pessoas (LIPPMAN, 1998). A exposição foi organizada por Joseph Goebbels e Adolf Ziegler, este último responsável por montar uma comissão com o objetivo de selecionar e confiscar obras - ligadas às vanguardas artísticas europeias - de museus e galerias da Alemanha, para fins expositivos ou de destruição.

Em 30 junho de 1937, Goebbels autorizou Ziegler a ‘selecionar e assegurar uma exposição, obras de arte alemãs degeneradas desde 1910, tanto pinturas quanto esculturas, em coleções do Reich alemão, por províncias e municípios’. [...]. O Führer instruiu Ziegler a apreender arte que contivesse abstração ou cores que não estivessem de acordo com a natureza (LIPPMAN, 1998 apud MORETTI, 2019, p. 15).

No dia anterior à inauguração da exposição, aconteceu a abertura da *Grande Exposição de Arte Alemã*, onde foram expostas pinturas e esculturas representativas do ideal estético nazista, durante a exposição de *arte alemã* foram distribuídos folhetos anunciando a exposição *Arte Degenerada*, intitulados “decadência moral - fantasias mórbidas - arte degenerada”, conforme apresentado no documentário pelo cineasta Peter Cohen (ARQUITETURA, 1989), criando assim um contraponto entre as exposições. A partir da corporização dessa dualidade estética, politicamente planejada e imposta pelo nazismo, afirmou-se a existência de uma arte decente e uma arte degenerada, que conseqüentemente, refletiam o estado de saúde racial da nação alemã, o desejado e o que deveria ser destruído, respectivamente.

A exposição *Arte Degenerada* era nitidamente uma campanha contra a arte moderna, e a seleção do seu conteúdo compreendia obras que representavam o insulto ao espírito alemão, a

destruição e confusão das formas naturais e/ou a ausência de habilidades manuais e artísticas (BARRON, 1998, tradução nossa). Durante a mostra, eram exibidas pinturas e esculturas classificadas como degeneradas, que retratavam pobres, prostitutas, judeus e negros, com o objetivo de construir um discurso que apontasse para os visitantes as diferentes formas de oposição ao Regime Nazista (MORETTI, 2019).

Em termos visuais, é degenerada toda obra de arte que foge aos padrões clássicos de beleza e representação naturalista, em que são valorizados a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras. Nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente anti naturalista, é considerada "degenerada" em sua essência (ARTE, 2021).

As imagens utilizadas em *Arquitetura da Destruição* para representar a exposição, nos mostra de forma sucinta, a maneira desordenada com que as obras selecionadas estavam dispostas nas salas expositivas. Nas primeiras salas a distribuição dos objetos se deu a partir de alguns temas como religião, artistas judeus e obras que depreciavam mulheres, o restante da exposição era composto por diferentes assuntos e estilos, tal como arte abstrata, antimilitarismo e pinturas/esculturas que estavam relacionadas a doenças mentais (BARRON, 1998).

Figura 2. Sala da exposição *Arte Degenerada*



Fonte: *Arquitetura da Destruição* (1989)

A experiência de visitar a exposição *Arte Degenerada* foi relatada por Peter Guenther e Mario-Andreas von Lüttichau no livro *Degenerate Art: The Fate of the Avant-garde in Nazi*

*Germany*² de Stephanie Barron (1998), onde nos é introduzido os aspectos do percurso expositivo utilizado. De acordo com o relato de Guenther (1998), as salas expositivas e as passagens de uma sala para outra eram muito estreitas, com isso, em algumas delas as pessoas se aglomeravam e se pressionavam umas contra as outras no intuito de conseguirem ver as obras expostas - e mal iluminadas. Dessa forma, podemos compreender que estes aspectos construíram um ambiente denso e desagradável para os visitantes - dificultando também qualquer chance de compreensão das obras.

Enquanto a Grande Exposição de Arte Alemã continha 600 obras em 40 salas, “Arte” Degenerada abrigava 650 em apenas nove. A ansiedade e a frustração do visitante provocada pela desordem foi um sucesso: o ódio pelo ambiente induziria o público a odiar as obras nele expostas (CASHIN, 2016, p. 71 apud MORETTI, 2019, p. 15).

Figura 3. Imagens comparativas das exposições *Arte Degenerada* (esq.) e *Arte Alemã* (dir.)



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989); (CASHIN, 2017, p. 50)

De acordo com o ensaio escrito por Lüttichau (1998), o circuito expositivo aconteceu ao longo de nove salas - duas no andar de baixo e sete no andar de cima. Segundo Cashin (2016), em uma única sala expositiva haviam muitos objetos próximos uns dos outros, dentre eles pinturas, gravuras, livros e esculturas, a formação desta atmosfera caótica foi uma estratégia proposital da organização, visto que o agrupamento de diferentes obras em um mesmo espaço alterava a percepção dos visitantes, com isso, não tinham condições de focar na singularidade de cada obra, fazendo com que obras de diferentes movimentos artísticos - como o expressionismo e o cubismo por exemplo – fossem compreendidos como uma coisa só.

2 Arte Degenerada: O Destino da Vanguarda na Alemanha Nazista (tradução nossa).

Em *Arte Degenerada* o percurso expográfico iniciava na sala 1 do segundo andar do prédio, após subir uma escada estreita os visitantes encontravam objetos que representavam a temática religiosa. A segunda sala era constituída por trabalhos de artistas judeus - dentre eles obras de Lasar Segall - neste ambiente, sob o título *Revelation of the Jewish Racial Soul*³, as obras eram agrupadas independente do tema de cada objeto. Na terceira sala eram expostas obras expressionistas e objetos de propaganda marxista onde soldados alemães eram representados como idiotas e vulgares (CASHIN, 2017).

As obras expostas na quarta sala não eram classificadas pela temática ou pelo artista, mas estavam acompanhadas de legendas indicando o nome da obra e identificando o artista, seguido de uma faixa vermelha destacando para os visitantes o valor que os museus pagaram pelas obras, com o objetivo de reconfigurar os trabalhos artísticos como meras mercadorias superfaturadas (LEVI, 1998). A quinta e maior sala expositiva retorna ao uso de um discurso temático ao apresentar obras de movimentos artísticos como o Expressionismo e Dadaísmo acompanhadas de frases pintadas na parede, relacionando o conteúdo exposto à questões de transtornos mentais, apontando para os visitantes mediante essa narrativa o risco iminente à nação alemã.

As últimas salas (seis e sete) foram constantemente fechadas para o público durante o tempo em que a exposição esteve em cartaz, visto que os objetos ali expostos não seguiam uma ordem e nem classificação, sendo que a última fechou logo após a abertura da exposição e funcionava basicamente como depósitos das obras confiscadas pelo regime (CASHIN, 2017). A segunda seção da exposição era distribuída em duas salas - G1 e G2 - localizadas no primeiro andar do prédio - nelas, os objetos não seguiam uma lógica classificatória e eram expostos de maneira caótica, segundo relatos de Guenther (1998) o espaço causava sensação de claustrofobia devido a quantidade de pessoas em uma sala espacialmente estreita.

À medida que apresentamos a exposição *Arte Degenerada*, seus conceitos e descrições expográficas, percebemos que sua construção se dá a partir de diferentes recursos, com o intuito de construir uma narrativa para os públicos. Na exposição em questão, a estética e estratégias comunicacionais são manipuladas de maneira precisa quanto à sua intenção de desprestigiar artistas modernos e suas obras, consideradas degeneradas - despertando assim, a percepção de exposições enquanto discurso ideológico.

3 “Revelação da Alma Racial dos Judeus” (tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES

Podemos aqui relacionar questões ideológicas aos documentários e exposições, tendo em mente que se posicionam na realidade como construtoras de discursos para as massas, com o objetivo de impacto e persuasão, de modo que as duas áreas precisam de seus telespectadores para fazer sentido. Ao tratarmos sobre a ideia de controle das massas por meio da arte, se vê necessária uma breve reflexão acerca de alguns tópicos abordados por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segundo Benjamin, “para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade de entretenimento” (BENJAMIN, 2012a, p. 109-111, apud, PADILHA, 2018, p. 90), ademais, podemos compreender que a reprodução técnica surge como um mediador entre as pessoas e as obras de arte, podendo viabilizar a democratização do acesso à informação de determinada obra (PADILHA, 2018), independente do tempo e do espaço.

O cinema enquanto propaganda foi de extrema importância para o crescimento partidário nazista, diversos filmes propagandísticos foram produzidos antes mesmo da chegada de Hitler ao poder (PEREIRA, 2003), com o objetivo de disseminar as ideologias do regime. Em relação às exposições, “[...] a opção de Adolf Hitler e seus correligionários pela exposição como veículo de esclarecimento público do posicionamento do regime a respeito da arte moderna não foi casual.” (COSTA, 2018, p. 67). São escolhas alinhadas com o objetivo de controle e persuasão das massas, tal como, a exposição *Arte Degenerada* (ver seção 2.3), que foi concebida a partir de estratégias propícias para formar um ambiente caótico, a fim de assegurar que o discurso depreciativo em relação às obras e artistas modernistas chegasse ao público, ademais, o fato de *Arte Degenerada* ter sido de caráter itinerante, fez com que a exposição e seu discurso ideológico chegasse à um número expressivo de pessoas.

No contexto inicial da exposição *Arte Degenerada*, as obras são roubadas dos museus - onde eram cultuadas enquanto obras de arte - e em seguida são expostas e contextualizadas como degeneradas em benefício de um discurso do ideal estético nazista. Dessa forma, percebe-se que em virtude de uma nova composição narrativa acerca das obras de arte e das escolhas expográficas para tal, se estabelece um efeito homogeneizador em sua expografia. O que contribui para identificarmos os processos de destruição da aura, visto que as obras de arte perdem o seu valor de

*unicidade e autenticidade*⁴, pois as questões intrínsecas à sua inserção de origem se perdem em meio à nova função aplicada à obra.

Em contraponto, ao pensarmos no documentário *Arquitetura da Destruição*, observamos que a produção pretende apresentar de que maneira a arte e sua reprodutibilidade técnica foram agentes na perpetuação dos ideais do regime nazista. Aqui, as imagens de arquivo e a narração desempenham papéis fundamentais no desenvolvimento narrativo, utilizando-se também, da contraposição de imagens, recurso igualmente utilizado durante o regime nazista para evidenciar a “arte boa” em detrimento da “arte degenerada”.

Em suma, percebemos a partir de breve análise supracitada que a construção do discurso, tanto no documentário como na exposição, acontece a partir do uso de recursos específicos que se assemelham entre si, além disso, a aproximação se dá principalmente por possuírem o objetivo comum de construir e apresentar histórias, a partir de um ponto de vista singular.

4 A autenticidade e unicidade aparecem para Benjamin (1995), como características basilares em relação à aura da obra de arte, as quais sofrem danos em detrimento da reprodução, ou seja, perdem o seu valor espacial e temporal (o aqui e agora).

REFERÊNCIAS

ALONSO FERNANDEZ, Luis; GARCIA FERNANDEZ, Isabel. Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje. Madrid: Alianza, 2010.

ARQUITETURA da Destruição. Direção: Peter Cohen. Suécia: [s. n.], 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UZNRGjPcrMg>.

ARTE Degenerada. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>.

BARRON, Stephanie. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles County Museum: Los Angeles, 1991.

CASHIN, Jennifer. Museum and Exhibition Curation Techniques in Nazi Germany: An Analysis of Curation and Its Effects on Art, Artists, and the Public. 2016.

CASTRO, A. L. S. de. Informação museológica: uma proposição teórica a partir da Ciência da Informação. In: PINHEIRO, L. V. R. (Org.). Ciência da Informação, Ciências Sociais e Interdisciplinaridade. Brasília: IBICT, 1999.

CONDURU, Roberto. Exposições como discurso. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). Discutindo Exposições: Conceito, Construção e Avaliação, v.8. Rio de Janeiro: MAST. 2006. Anais... Rio de Janeiro: MAST Colloquia, 2006. p.61-67

Costa, L. C. da. (2020). Linguagem e imagem: a arquitetura da dominação nazista. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 30(2), 79–100.

FLÓREZ, Lilian Mariela Suescun. Design da experiência nos jardins botânicos. 2011. Dissertação de Mestrado.

FLOREZ, Lilian Mariela Suescun; SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. O exercício de expor nos museus, uma constante prática da experimentação. 2013.

LEVI, Neil. “Judge for Yourselves!”-The “Degenerate Art” Exhibition as Political Spectacle. October, v. 85, 1998.

LIPPMAN, Matthew. Art and Ideology in the Third Reich: The Protection of Cultural Property and the Humanitarian Law of War. Dick. J. Int’l L., v. 17, p. 1, 1998.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

MORETTI, Luísa Coimbra. Exposição Gurlitt: Status Report “Degenerate Art”: Confiscated And Sold (2017) e o exercício de memória de “Arte” Degenerada (1937). 2019.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Papirus Editora, 2005.

PADILHA, Renata Cardozo. A representação do objeto museológico na época de sua reprodutibilidade digital. 2018. 2018. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado)—Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Florianópolis.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. História: Questões & Debates, v. 38, n. 1, 2003.

PENAFRIA, Manuela. O ponto de vista no filme documentário. Universidade da Beira Interior, 2001.

SOARES, Sergio Jose Puccini et al. Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção. 2007.