

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENADORIA ESPECIAL DE MUSEOLOGIA
CURSO DE MUSEOLOGIA**

Lara Colossi Vaz

**DIÁLOGOS ENTRE EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS E CINEMA
DOCUMENTÁRIO:
análise das técnicas para a construção de narrativas**

Florianópolis

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENADORIA ESPECIAL DE MUSEOLOGIA
CURSO DE MUSEOLOGIA**

Lara Colossi Vaz

**DIÁLOGOS ENTRE EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS E CINEMA
DOCUMENTÁRIO:
análise das técnicas para a construção de narrativas**

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Museologia
do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do
título de Bacharelado em Museologia
Orientador: Profª Drª Renata Cardozo Padilha

Florianópolis
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vaz, Lara Colossi
Diálogos entre Exposições Museológicas e Cinema
Documentário : análise das técnicas para a construção de
narrativas / Lara Colossi Vaz ; orientador, Renata
Cardozo Padilha, 2021.
58 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Museologia,
Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Cinema documentário. 3. Exposição
museológica. 4. Arquitetura da destruição. 5. Arte
degenerada. I. Cardozo Padilha, Renata . II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em Museologia. III.
Titulo.

Lara Colossi Vaz

DIÁLOGOS ENTRE EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS E CINEMA

DOCUMENTÁRIO:

análise das técnicas para a construção de narrativas

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Museologia e aprovado em sua forma final pelo Curso de Museologia.

Florianópolis, 29 de setembro de 2021.

Prof^a Dr^a Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Renata Cardozo Padilha
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Aglair Maria Bernardo
Avaliador(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Me. Valdemar de Assis Lima
Avaliador(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Fica aqui o registro do meu enorme carinho e consideração por todas/os com quem partilhei o caminho até aqui - especialmente às amizades tão especiais que encontrei.

Agradeço à minha família pelo apoio e carinho, Tia Sir e Beta pelo acolhimento no início de tudo e de sempre. Minha mãe, obrigada pela coragem e por ser minha parceira na vida. Meu pai, por todo o apoio e cuidado, mesmo que distante.

Um agradecimento especial à minha professora e orientadora Renata Cardozo Padilha, pelas orientações e conversas motivacionais, fundamentais nesse processo. Aproveito para agradecer também ao Curso de Museologia da UFSC (professoras e técnicas), pelo diálogo, parceria e acolhimento de sempre.

*“[...] o que pode uma imagem nos dizer,
sobre o que pode dizer a cada um de nós, e o que
ela não pode dizer... ela apenas representa.”*

- Agnès Varda (1974)

RESUMO

A presente pesquisa tem como propósito desenvolver um diálogo entre as áreas da Museologia e do Cinema, a fim de analisar pontos de convergência e divergência, a partir da perspectiva da construção narrativa em Exposições Museológicas e Cinema Documentário, considerando os elementos técnicos referentes a cada uma das áreas. O objetivo geral desta pesquisa é investigar a construção narrativa do cinema documentário e da exposição museológica. Os objetivos específicos são: identificar os elementos técnicos de construção de documentários e exposições museológicas, interpretar o cinema documentário e exposições museológicas enquanto discurso ideológico e analisar as convergências e divergências em relação ao cinema documentário e as exposições museológicas, tendo como base os elementos técnicos. A metodologia ocorreu a partir da análise dos elementos técnicos de ambas as áreas, tendo em vista o documentário *Arquitetura da Destruição* e a exposição *Arte Degenerada* como objetos de pesquisa e análise. Como resultado, podemos compreender que a construção de narrativa tanto no cinema documentário quanto em exposições museológicas está atrelada à manipulação de elementos técnicos, por muitas vezes em prol de um discurso ideológico. Esta pesquisa pretende contribuir para uma aproximação entre os campos do Cinema e da Museologia, tendo em mente as discussões técnicas e de teorias de memória comum aos dois campos, uma vez que atuam enquanto construtores de discursos sociais.

Palavras-chave: Arte degenerada. Arquitetura da destruição. Cinema documentário. Exposição museológica.

ABSTRACT

The present research 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. The general objective of this research is to investigate the narrative construction of documentary cinema and museums exhibitions; The specific objectives are: to identify the technical elements of construction of documentaries and museums exhibitions, interpret documentary cinema and museums exhibitions as an ideological discourse and analyze the convergences and divergences in relation to documentary cinema and museums exhibitions, based on the technical elements. The methodology occurred from the analysis of technical elements from both areas, considering the documentary *Architecture of Doom* (1989) and the *Degenerated Art* (1937) exhibition as objects of research and analysis. As a result, we can understand that the construction of narrative both in documentary cinema and in museums exhibitions is linked to the manipulation of technical elements, often for the sake of an ideological discourse. It is concluded that this research intends to contribute to an approximation between the fields of Cinema and Museology, bearing in mind the discussions of techniques and theories of memory, common to both fields, as they act as constructors of social discourses.

Keywords: Documentary cinema. Museum's exhibition. The architecture of doom. Degenerate art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esboço de Uniforme, Bandeira e Emblema	23
Figura 2 – Hitler analisando escultura.....	24
Figura 3 – Imagens Comparativas de Paul Schultze-Naumburg.....	25
Figura 4 – Formulário com questionário e laudo médico.....	26
Figura 5 – Tipos de circuitos.....	30
Figura 6 – Exemplo de suportes.....	31
Figura 7 – Folheto de divulgação da exposição Arte Degenerada.....	34
Figura 8 – Sala da exposição Arte Degenerada.....	35
Figura 9 – Imagens comparativas das exposições Arte Degenerada e Arte Alemã	36
Figura 10 – Planta da exposição Arte Degenerada.....	37
Figura 11 – Escultura “Cristo Crucificado (Ludwig Gies)”	37
Figura 12 – Frase escrita na parede da quinta sala: “Louco a Qualquer Preço”	38
Figura 13 – Sala G2.....	39
Figura 14 – Imagens do início e fim do documentário, interpretadas como uma alusão à vida e morte, respectivamente.....	42
Figura 15 – Créditos finais do documentário.....	44
Figura 16 – Inventário das obras degeneradas.....	44
Figura 17 – Enquadramento de baixo para cima representando superioridade.....	46
Figura 18 – Suportes expositivos.....	46
Figura 19 – Entrada de luz natural pelas janelas laterais.....	48
Figura 20 – Texto assimétrico em parede expositiva.....	49

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Elementos Técnicos na exposição Arte degenerada e no documentário Arquitetura da destruição	43
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
1.1 Justificativa.....	13
1.2 Objetivos.....	15
1.2.1 Objetivo Geral.....	15
1.2.2 Objetivos Específicos.....	15
1.3 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	15
2 CINEMA DOCUMENTÁRIO.....	16
2.1 Documentário, memórias e discurso ideológico.....	16
2.2 Arquitetura da Destruição.....	21
3 EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS.....	27
3.1 Exposições, discurso e ideologia.....	27
3.2 Arte Degenerada.....	33
4. EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA E CINEMA DOCUMENTÁRIO.....	39
4.1 Duas esferas ideológicas para as massas.....	39
4.2 Diálogos entre as Exposições Museológicas e o Cinema Documentário.....	42
5. CONSIDERAÇÕES.....	50
6. REFERÊNCIAS.....	53

1. INTRODUÇÃO

A construção deste trabalho tem o propósito de discorrer acerca das áreas de Museologia e Cinema, especificamente, sobre de que maneira elas 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” (MICHAELIS, 2015, 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. Conseqüentemente, 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*.

A hipótese pensada para a elaboração desta pesquisa, se baseia na seguinte reflexão: assim como uma exposição museológica tem sua narrativa construída a partir do uso de recursos expositivos, e inevitavelmente, do referencial de quem a elabora, independentemente do modelo de curadoria aplicado, ela vai estar munida dos conceitos e crenças de quem a produz. Da mesma forma que a produção narrativa construída a partir de um documentário “[...] transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme.” (NICHOLS, 2008, p. 76) e de diferentes elementos técnicos usados em uma produção audiovisual. Dessa forma, questiona-se: quais as convergências e divergências entre exposições museológicas e o cinema documentário na construção de memórias e narrativas?

Como objeto de análise, utilizarei 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*¹ (1989), do diretor Peter Cohen, retrata a trajetória do ditador nazista Adolf Hitler, sendo a arte 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, farei ainda a análise da exposição *Arte Degenerada*² (1937), a qual é retratada no documentário. A exposição era constituída por obras modernistas, até então desvalorizadas pelo regime nazista, pois segundo a lógica nazista, representavam a degeneração do valor humano, trazendo a arte como uma importante ferramenta de propaganda ideológica nazista e de controle cultural.

1.1 Justificativa

A justificativa para o presente trabalho se fundamenta para além dos meus interesses pessoais nas áreas da Museologia e do Cinema, mas também, por ser uma discussão que merece atenção no campo da Museologia. Vislumbro com este trabalho, refletir sobre os caminhos e suportes relacionados à construção de narrativas de Exposições Museológicas e do Cinema Documentário.

A ideia da Museologia como ciência dos museus é ultrapassada, pois já não dialoga com a sociedade, sua constante transformação e as diversas vontades de memória que existem e que a instituição museu não é capaz de articular. Do lado de fora do museu existem memórias flutuantes e potentes.

[...] enquanto ciência, a Museologia não pode existir unicamente sob a dependência objetiva do museu, pois o que traria de conhecimento ficaria limitado unicamente a essa tarefa e à necessidade prática de seu desenvolvimento. Ela não serviria às exigências objetivas do desenvolvimento do conhecimento científico. A Museologia não pode se desenvolver ficando presa ao museu, mas ela deve ao mesmo tempo preceder o museu, estar em seu meio e segui-lo. (STRANSKY, 1981, p.19 apud SANTOS, 1996, p. 109)

¹ Undergångens arkitektur

² Entartete Kunst

Nesse sentido, o comprometimento da Museologia como ciência se dá a partir da articulação com a memória - um lugar de disputa, escolha e vontade. A memória social está em constante movimento pois segue o fluxo das transformações dos atores sociais e suas vivências.

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 a 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 tratar 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.

[...] os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. [...]. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. (NICHOLS, 2008, p. 27)

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 metodológica. Através destas perspectivas, busco elucidar as possíveis contribuições que este trabalho pode trazer tanto para a área da Museologia quanto do Cinema, a partir da dimensão das *memórias* e *narrativas*, e as infindas possibilidades de articulação com a sociedade.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo Geral

Investigar as similitudes nos processos de narrativa do cinema documentário e da exposição museológica.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Identificar os elementos técnicos de construção de documentários e exposições museológicas.
- Interpretar o Cinema Documentário e Exposições Museológicas enquanto discurso ideológico.
- Analisar as convergências e divergências em relação ao Cinema Documentário e as Exposições Museológicas, tendo como base os elementos técnicos.

1.3 METODOLOGIA DA PESQUISA

A metodologia da pesquisa utilizada no desenvolvimento deste trabalho foi uma *análise* do documentário *Arquitetura da Destruição (1989)* e da Exposição *Arte Degenerada (1937)*, partindo do referencial dos fatos históricos e das narrativas abordadas no filme e na exposição. Os instrumentos de coleta utilizados para a construção deste trabalho perpassam o levantamento bibliográfico, análise das fontes textuais, análise fílmica e análise expográfica - com desenvolvimento de uma tabela de análise dos elementos técnicos de cada área como ferramenta metodológica, a fim de propor uma reflexão crítica fundamentada sobre as convergências na construção de narrativas fílmicas e museológicas. A análise bibliográfica citada se deu por meio do levantamento e pesquisa de referências teóricas que contribuam para a concepção deste trabalho, partindo da perspectiva sobre *documentários* de Bill Nichols (2008) e abordando *exposições museológicas* a partir da perspectiva de Marília Xavier Cury (2006).

2 CINEMA DOCUMENTÁRIO

Este capítulo tem o objetivo de abordar, a partir de pesquisa teórica, o que são documentários e de que forma os conceitos de memória e discursos ideológicos estão inseridos neste gênero cinematográfico. Em seguida, o texto irá tratar sobre o documentário *Arquitetura da Destruição*, ao analisarmos questões sobre o contexto histórico da época, diretor e sinopse.

2.1 Documentário, memórias e discurso ideológico

O documentário é um gênero cinematográfico que se encontra como uma representação do mundo, mas não em sua totalidade 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 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, 2008, 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 de acordo com o apresentado nos parágrafos seguintes.

Os aspectos **sonoros** na construção de um documentário, podem se dar de diferentes maneiras, 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 sobreposto 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, 2008, 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, 2008, 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 - ele 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.”.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p.30)

Para Halbwachs (2006) toda memória é coletiva, não havendo assim possibilidade para a construção de memórias individuais, visto que estamos sob influência constante das relações sociais, a memória encontra-se vulnerável às transformações culturais e políticas. Podemos então compreender que os documentários representam um tempo histórico que ao dialogar com as realidades do presente possibilitam a construção de novas memórias, funcionando então como dispositivos de memória.

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. À medida que a comunicação passa por processos de transformações, nossas expressões, pensamentos, experiências e subjetividades, tomam também, 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*.

Dentre os diversos produtos culturais midiáticos, o documentário tem destaque quando se trata de contribuir para a construção de memória e identidade, visto que, tem exercido importante função como ferramenta de registro social, com a preocupação de contar histórias, através da construção de uma realidade. (DALL'ORTO, 2019, p. 35 - 36)

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, 2008, 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*³ 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 cineasta 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.

³ característica de um narrador que nunca é visto - somente ouvido.

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 (2008) 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.

De acordo com Walter Benjamin (2015) um filme quando concluído não foi produzido de uma só vez, mas sim, montado a partir da junção de inúmeras imagens isoladas e sequenciais, as quais passam pelo processo de seleção, ou seja, a escolha de imagens em detrimento de outras. É evidente que tal metodologia e resultado acabam por refletir as posições sociais e ideológicas de quem está por trás de uma produção cinematográfica - operando discursos através de imagens.

Por entender o documentário como uma visão singular do mundo, que se apresenta em formato de discurso para determinado público, é inevitável não o pensar enquanto possível instrumento de propaganda ideológica. Essa ideia pode ser exemplificada através do uso do cinema como estratégia propagandística durante o nazismo, em que se utilizava de filmes e documentários como recursos de divulgação ideológica (SANTOS, 2012), bem como para manipular as massas com os ideais nazistas.

É válido ressaltar que a propaganda utiliza-se de signos para persuadir as massas, já que os signos possuem caráter ideológico e tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo fora de si mesmo. São estreitas as relações entre os signos, a ideologia e o discurso de caráter persuasivo, sem a presença de signos, não há ideologia. (SANTOS, 2012, p. 4.)

No decurso do regime nazista, o partido concentrou bastante dinheiro e atenção na área cinematográfica (FERRO, 1992 apud PEREIRA, 2003), visto que, Hitler compreendia as imagens e o cinema como ferramentas influentes na propagação de ideologias e na persuasão das massas (HITLER, 1934 apud PEREIRA, 2003). Com isso, há uma transmutação de ideias

e conceitos que são propagados pela mídia, por intermédio dos signos e de diferentes artifícios de ordem emocional e política, com o objetivo de persuadir as massas em prol do nazismo.

Sendo assim, temos o Cinema Documentário como um gênero que é capaz de representar diferentes perspectivas sociais e políticas, bem como atuar como uma representação dos atores que operam a construção das narrativas cinematográficas. Ademais, percebemos a influência discursiva intrínseca nos elementos técnicos utilizados na construção fílmica, os quais sustentam e configuram o cinema enquanto um discurso ideológico.

2.2 Arquitetura da Destruição

O documentário *Arquitetura da Destruição* (*Ungångens 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 do ditador nazista 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 pesquisa executada para a realização de *Arquitetura da destruição* abarca quase 40 instituições, entre museus e arquivos, de diversas cidades alemãs e, ainda, da Suécia, dos Estados Unidos, da Inglaterra e de Israel. (COSTA, 2020, p. 93)

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, 2008). 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 Hippler⁴, 1940), que expõe o povo judeu como inimigos a serem derrotados, com o objetivo de desumanizá-los.

A leitura que Cohen desempenha em sua obra cinematográfica acerca do regime nazista, encontra sentido na história de aspiração que Adolf Hitler⁵ tinha de se tornar um arquiteto; bem como outros membros que faziam parte do Terceiro Reich na 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 DA DESTRUIÇÃO, 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, entre outros conforme demonstrado na figura 1. Durante os comícios, “Hitler era o cenógrafo, diretor e ator principal” (ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO, 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.

⁴ Cineasta alemão que dirigia o departamento de cinema no Ministério da Propaganda da Alemanha nazista.

⁵ Hitler foi um pintor frustrado que aos 18 anos teve sua entrada na Academia de Artes de Viena indeferida.

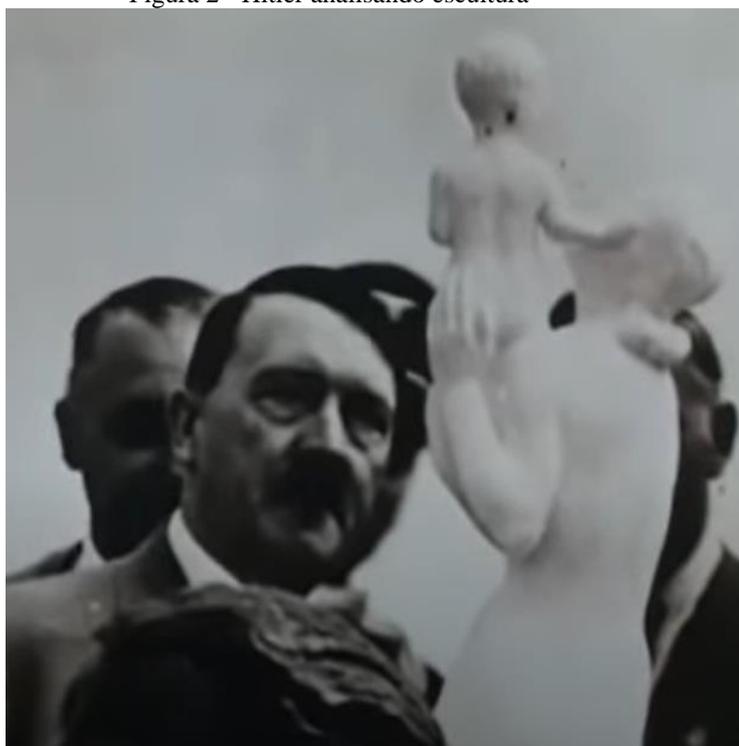
Figura 1 - Esboço de Uniforme, Bandeira e Emblema.



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 (2020, p. 94-95) “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. Tal ambição por uma estética ariana pode ser representada pela cena da figura 2 em que apresenta Adolf Hitler e uma escultura que remete à Antiguidade.

Figura 2 - Hitler analisando escultura



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

O projeto de uma estética nazista adquire força em detrimento do que era considerado oposto ao belo, para o regime tal antagonismo era formado por judeus, negros, ciganos, pessoas com deficiência, homossexuais e testemunhas de Jeová, ou seja, qualquer característica que fosse considerada uma ameaça para a pureza racial idealizada. A fim de materializar o oposto do ideal estético nazista, é exposto no documentário alguns exemplos - conforme demonstrado na figura 3 - dos estudos realizados pelo teórico nazista Paul Schultze-Naumburg, nos quais ele apresenta imagens comparativas entre as obras de arte modernistas aos que fugissem do ideal estético do regime nazista - tal como judeus, pessoas com deficiência e entre outros. Estas comparações tinham como finalidade elaborar a compreensão da arte como sinônimo de saúde racial, a qual equivale à Antiguidade e ao Renascimento.

Figura 3 - Imagens Comparativas de Paul Schultze-Naumburg



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

As teorias de Schultze-Naumburg resultaram na exposição “*O Milagre da Vida (1935)*” em que apresentava suas comparações (citadas anteriormente), indigentes e pessoas com deficiência, acompanhado do questionamento “Isto Pode ser Chamado de Vida?”, entre outros recursos, com o intuito de estimular a imposição de uma “higiene racial”. A exposição evidencia ainda, a estética como sinônimo de saúde, onde há o surgimento do médico como um líder da política em busca da pureza racial.

Para o regime nazista o caminho para a concepção de um "novo homem alemão" ocorre por meio da combinação de duas ideias: o princípio de uma estética nazista e a noção de que as questões estéticas eram assuntos a serem “tratados” por médicos. Por essas razões, qualquer sinal de algo ou alguém considerado degenerado, significava um obstáculo a ser vencido, para que a raça sadia não desaparecesse em razão de uma modernidade degenerada.

A partir dessa ambição baseada no eugenismo, qualquer esfera de arte e da vida eram refletores do estado de saúde da nação alemã, sendo assim, somente com a destruição de qualquer tipo de manifestação que fosse inversa aos princípios eugenistas, seria possível o triunfo da cultura alemã. Com isso, o conceito higienista é colocado em prática inicialmente através de um projeto político genocida, o “*Programa de Eutanásia (1939)*”.

O programa de extermínio tinha como método a distribuição de formulários com questionário e laudo médico em hospitais e asilos, para que o médico responsável fizesse sua análise e determinasse o resultado - sinal azul significava vida e um sinal vermelho, morte -, tais documentos são apresentados, como mostra a figura 4, durante a narração a fim de trazer veracidade ao conteúdo. Após os “pacientes” receberem o laudo, eles eram levados em um

ônibus, com as janelas pintadas com o objetivo de bloquear a visão para que não fossem vistos e nem vissem que estavam sendo levados para uma unidade de morte - câmara de gás.

Figura 4 - Formulário com questionário e laudo médico

Formular für die Besondere Untersuchung

U.N. Nr. _____

Name der Anstalt: _____

in: _____

Vor- und Zuname des Patienten: _____ geboren: _____

Geburtsdatum: _____ Ort: _____ Stadt: _____

Uhrzeit Aufnahme: _____ * _____

Relig.: _____ (Kath., evang., islam., hindu., and.)

früherer Beruf: _____ Erkrankung: _____ Röntgennummer: _____

Kriegsleide (auch wenn nicht mit Beschriftung in Zusammenhang stehen) _____

Wohnt er Kriegsleide erwieben und wozu befreit ist _____

Kriegsleide in nächster Regel: _____

Regelmäßig befreit und von wem (Beschriftung): _____

Verwand oder Opfer (Name, Beschriftung): _____

Rechtslage: _____ Seit wann in bestiger Keilart: _____

Wohnt und wann eingeleitet: _____ Seit wann hier: _____

In anderen Keilarten gewesen, wo und wie lange: _____

Stellung _____ Besondere Vorkommnisse: _____

Diagnose: _____

Klinische Schilderung (Beschreibung, Verlauf, Symptomatik) in jedem Falle ausreichende Angaben über (Beschreibung): _____

Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

Portanto, de acordo com as análises supracitadas podemos compreender que o documentário *Arquitetura da Destruição* (1989) torna-se um dispositivo de memória, uma vez que o cineasta Peter Cohen desenvolve a estrutura narrativa do documentário com o auxílio de imagens e documentos de arquivo que cumprem a função de representar e dar credibilidade às informações contidas no discurso narrado. Sendo assim, a partir do uso destes elementos documentais, é viabilizado o acesso às memórias do Holocausto⁶, um período em que o regime nazista articulou seus ideais políticos em função de um ideal estético eugenista e genocida - no qual a arte teve importante função ideológica - conforme podemos observar em seguida com a exposição *Arte Degenerada*.

⁶ O holocausto foi um processo de genocídio cometido por alemães nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, que resultou na morte de milhões de pessoas (judeus, negros, ciganos, pessoas com deficiência, homossexuais e testemunhas de Jeová).

3 EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS

Neste segundo capítulo será abordado o que são exposições museológicas e qual a importância e função dos recursos expográficos na construção de narrativas e discurso expositivo. Discorreremos também, acerca da ideia dos museus enquanto aparelhos ideológicos e exposições enquanto discurso ideológico. Por fim, trataremos sobre a exposição *Arte Degenerada*.

3.1 Exposições, discurso e ideologia

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 autossuficientes, 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 resultam em um diálogo vivo e em constante transformação. Percebemos então, o museu - um dos espaços de experimentação para museologia - como um lugar de interação e construção (CURY, 2006), sobretudo no âmbito da comunicação dos museus, 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 nosso)

Para alcançar o propósito de conceber uma exposição pautada na interação e na troca com os públicos (interno e externo), 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.

A escolha dos objetos é um dos pontos decisivos no processo da exposição: é através deles que são construídas as idéias e os discursos. É relevante aqui pontuar que a maneira como vão ser expostos vai mudar as informações e o contexto como são vistos alguns objetos: através da exposição vai-se permitir múltiplos olhares e percepções. (FLOREZ, SCHEINER, 2012, p. 8)

Conforme Conduru (2006, 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).

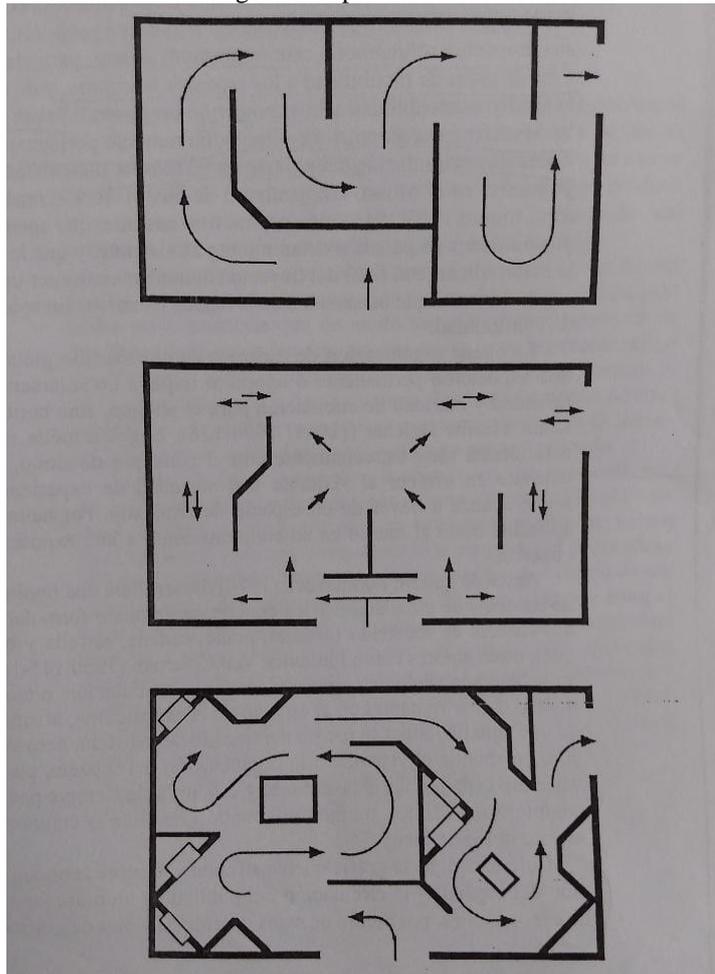
Cada elemento expositivo possui características particulares e devem atuar em consenso e de forma estratégica, para que exista coerência no discurso. A seguir, podemos observar as características e funções dos seguintes elementos: **texto**, **legenda**, **iluminação**, **circuito**, **suporte** e **cor**.

Os **textos** são recursos capazes de sintetizar o conteúdo da exposição e dependendo da estrutura dos mesmos, podem conseguir ou não a atenção dos públicos, 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.

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 os públicos 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, 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, podemos observar na figura 5 alguns exemplos sobre o espaço expositivo e possíveis circuitos. 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.

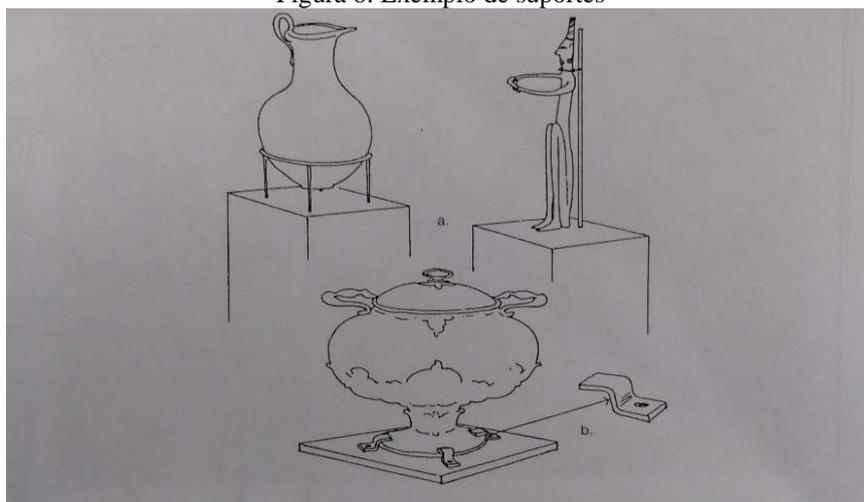
Figura 5: Tipos de circuitos



Fonte: (DEAN, 1994 apud FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 1999, p. 49).

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 os públicos apreciem a exposição da melhor forma, conforme exemplificado na figura 6. Além disso, os suportes são recursos capazes de hierarquizar as informações e orientar o olhar do público.

Figura 6: Exemplo de suportes



Fonte: (WITTEBORG, 1981 apud FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 1999, p. 115)

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 os públicos.

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 o processo de elaboração e comunicação da exposição, e, 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 dar início à discussão acerca das exposições museológicas como discurso ideológico, 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 [...] atuam através da ideologia numa manipulação de ordem simbólica – aqui estariam relacionadas as 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.

A política de cada instituição museu, sua concepção e sua prática expositiva estão reveladas nos objetos escolhidos para as exposições, uma vez que através do objeto exposto ao público praticam e constroem seu discurso e sua concepção política. As idéias – estas concepções dos museus enquanto instituições atuantes em uma realidade a ser construída – passam a ser reguladas por rituais/ elementos/ conceitos/ políticas institucionais nas quais todas as suas ações serão baseadas. (BRUHNS, 2005, p. 187)

Além disso, de acordo com Florez e Scheiner:

É importante lembrar que as exposições nunca poderão ter um conteúdo “neutro”, por serem criação de um ou vários sujeitos: cada exposição configura uma forma de discurso, com uma **posição ideológica**, e em geral ligada a um conteúdo que se quer direcionar; entre o dito e o não dito existe informação que intencionalmente será transmitida ao visitante do museu. (FLOREZ; SCHEINER, 2012, p. 6, grifo nosso).

Portanto, podemos compreender que a expografia, seus componentes materiais, visuais e/ou sonoros são vetores de um material informativo, o qual está munido de uma intenção decorrente da técnica de manipulação e seleção. Segundo a autora Bruhns (2005, p. 181), “alguns governos (principalmente os de matriz autoritária, como o Estado Novo, no caso do Brasil) perceberam que os museus eram veículos competentes para conquistar a hegemonia social e cultural.”. Tal circunstância também pode ser percebida nas ações do Estado nazista, as quais se utilizavam da arte, tal qual as exposições e o cinema-documentário, como mecanismos de propaganda da ideologia nazista.

Para Arendt, o papel da ideologia em um regime totalitário assume um caráter mais excludente do que o que estamos condicionados a pensar, Arendt vê a ideologia não como uma visão de mundo entre diversas outras mas como uma articulação de visão

única e abrangente onde, através dela, explicasse todo o sentido da vida e da realidade. Não há espaço aqui para outras formas de visão, a ideologia totalitária representa uma lente com a qual e a partir dela, enxerga-se a realidade. (DUARTE 2000 apud MAXIMO; LIMA, 2019, p. 4)

Ao analisarmos, dentro da ótica do regime nazista e sua relação com a arte, a funcionalidade dos discursos ideológicos como mecanismos capazes de construir realidades e narrativas, a partir da imposição de determinada perspectiva, podemos compreender então, que tais ações são caracterizadas como propaganda política. Visto que, a arte nazista era fundamentada na capacidade da obra ser condutora de uma mensagem, convertendo a arte na própria propaganda ideológica (BORTULUCCE, 2008).

Com a finalidade de promover os discursos ideológicos do regime nazista a propaganda tinha a função de atingir um maior número de pessoas - seja por meio da pintura, do cinema, da arquitetura e inclusive das exposições. Na lógica da propaganda nazista, a arte surge como ferramenta fundamental nas ações de controle das massas, sendo a “[...] mais clara forma de demonstração de hegemonia(cultural) no período do regime.” (ALVES, 2010 apud MAXIMO; LIMA, 2019, p. 12), tendo como exemplo a exposição *Arte Degenerada*.

3.2 Arte Degenerada

Alguns dos eventos retratados no documentário *Arquitetura da Destruição (1989)* são as exposições de obras de arte, consideradas degeneradas pelo regime nazista. Aqui, damos destaque à exposição *Arte Degenerada (Entartete Kunst*⁷), onde foram expostas 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 a 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.

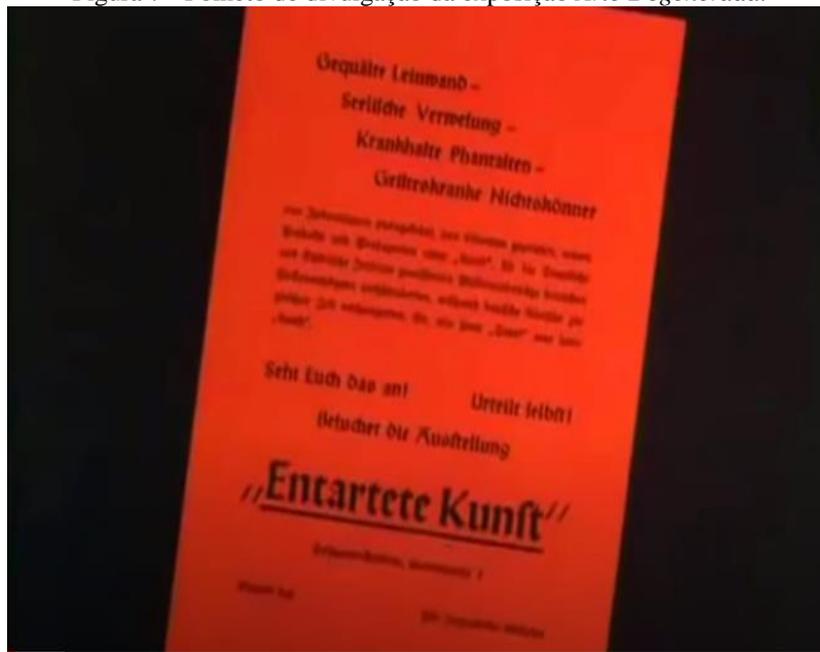
Em 30 junho de 1937, Goebbels autorizou Ziegler a ‘selecionar e assegurar uma exposição, obras de arte alemãs degeneradas desde 1910, tanto pinturas quanto

⁷ 'ENTARTETE Kunst': The Nazis' inventory of 'degenerate art'. Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art>

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 a figura 7 que é apresentada 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 consequentemente, refletiam o estado de saúde racial da nação alemã, o desejado e o que deveria ser destruído, respectivamente.

Figura 7 - Folheto de divulgação da exposição *Arte Degenerada*.



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

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, 1991, 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 DEGENERADA, 2021)

As imagens utilizadas em *Arquitetura da Destruição* para representar a exposição, como a figura 8 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 à sofrimentos psíquicos (BARRON, 1991).

Figura 8 - 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*⁸ de Stephanie Barron (1991), 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).

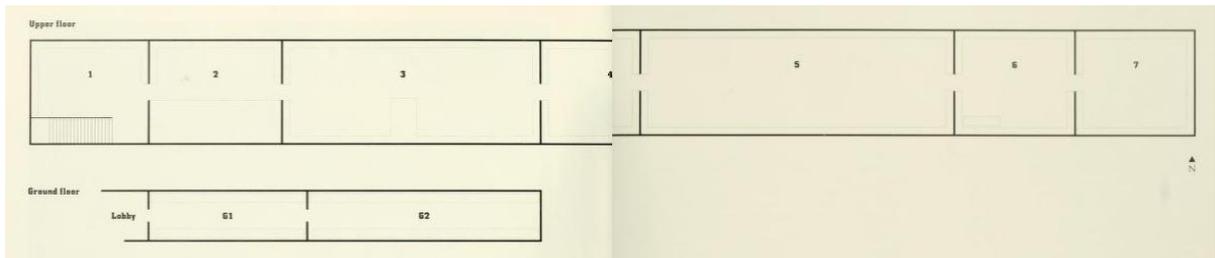
Figura 9 - Imagens comparativas das exposições *Arte Degenerada* (esq.) e *Arte Alemã* (dir.)



Fonte: *Arquitetura da Destruição* (1989); (CASHIN, 2016, 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 - como podemos observar na planta da exposição na figura 10. 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.

⁸ *Arte Degenerada: O Destino da Vanguarda na Alemanha Nazista* (tradução nossa).

Figura 10 - Planta da exposição *Arte Degenerada*

Fonte: BARRON, 1991, p. 46-47

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 - exemplificado a seguir pela figura 11. 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*⁹, 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, 2016).

Figura 11 - Escultura “Cristo Crucificado (Ludwig Gies)”



Fonte: (BARRON, 1991, p. 51)

⁹ “Revelação da Alma Racial dos Judeus” (tradução nossa)

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, conforme a figura 12, relacionando o conteúdo às questões de transtornos mentais, apontando para os visitantes mediante essa narrativa o risco iminente à nação alemã.

Figura 12 - Frase escrita na parede da quinta sala: “Louco a Qualquer Preço”



Fonte: (CASHIN, 2016, p. 70)

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, 2016). A segunda seção da exposição era distribuída em duas salas - G1 e G2 (Figura 13) - 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.

Figura 13 - Sala G2



Fonte: (BARRON, 1991, p. 75)

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.

4. EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA E CINEMA DOCUMENTÁRIO

Neste capítulo, buscamos analisar a relação entre o Cinema Documentário e a Exposição Museológica, tendo em mente os aspectos ideológicos contidos nas duas esferas, bem como, realizar análise das convergências e divergências em relação aos elementos técnicos que são utilizados na construção dos discursos e narrativas, e com isso, busco refletir acerca da aproximação das duas áreas.

4.1 Duas esferas ideológicas para as massas

Como seres sociais, estamos imersos em uma realidade mediada pelas “coisas”, sejam elas materiais ou simbólicas. Segundo Chauí (2017) a ideologia em estado puro seria o campo das ideias, no entanto a realidade é constituída de ideias que se materializam em coisas. Nesta

impressão das ideias sobre as coisas é importante que se compreenda a realidade social e histórica na concepção de uma ideia, fato que muitas vezes não é percebido por quem está recebendo a mensagem, e que pode de forma perigosa atribuir verdades absolutas à informação.

De fato, um dos traços fundamentais da ideologia consiste, justamente, em tomar as idéias como independente da realidade histórica e social, quando na verdade é essa realidade que torna compreensíveis as idéias elaboradas e a capacidade ou não que elas possuem para explicar a realidade que as provocou. (CHAUI, 2017, p.10)

As questões ideológicas podem estar relacionadas 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.

Entretanto, é apropriado pensarmos que a reprodutibilidade pode ser também uma ferramenta capaz de delimitar e manipular a maneira com que as informações chegam às pessoas. Como por exemplo as produções cinematográficas, as quais são produzidas a partir de fragmentos, onde tanto as cenas quanto os atores estão suscetíveis à manipulação, de acordo com o interesse e vontade do diretor (BENJAMIN, 1994 apud DE ARAÚJO, 2010).

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 3.2 *Arte Degenerada*), 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.

Além do mais, tal abordagem nos leva a refletir acerca da *destruição da aura* (BENJAMIN, 2015); tanto no que tange o cinema quanto a exposição, nota-se que por intermédio da técnica da reprodução¹⁰, emerge a ausência do *aqui e agora* e assim o enfraquecimento da aura, ou seja, a singularidade e tradição da obra de arte é rompida em detrimento da exponibilidade da mesma para as massas. Segundo Benjamin:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (BENJAMIN, 2015)

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 e político 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 (*ver seção 3.2 Arte Degenerada*). 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*¹¹, 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 teve papel fundamental 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”. No documentário, podemos observar tal artifício nos primeiros minutos, conforme a figura 14 em que nos mostra o momento em que é exibida uma imagem sobrevoando uma vila cercada por vegetação, que nos

¹⁰ A técnica da reprodução para Benjamin (2015) parte do princípio de que obras de arte sempre foram passíveis de reprodução, desde a xilogravura, em que foi possível pela primeira vez a realização de uma reprodução técnica, até a fotografia e o **cinema**. Logo, a reprodutibilidade está relacionada com a aproximação entre a obra e as pessoas.

¹¹ A autenticidade e unicidade aparecem para Benjamin (2015), 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).

remete à ideia de vida - sendo essa uma das únicas imagens coloridas presentes no documentário -, e chegando aos minutos finais uma imagem que representa a destruição/morte.

Figura 14 - Imagens do início e fim do documentário, interpretadas como uma alusão à vida e morte, respectivamente



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

Portanto, a partir das reflexões supracitadas podemos compreender um pouco a respeito das complexidades que englobam as exposições e o Cinema Documentário, enquanto ferramentas políticas e culturais formadoras de discursos ideológicos. Uma vez que, a seleção das obras, a elaboração técnica expositiva e a construção de um discurso, são escolhas que confluem para a formação de um imaginário ideológico, onde existe a pretensão de instituir para as massas uma única realidade possível - a partir de um viés político e/ou autoritário. Com isso, nos é ilustrado um possível caminho convergente entre a Museologia e o Cinema, desde a criação de discursos com o auxílio de recursos técnicos até sua função social e política.

4.2 Diálogos entre as Exposições Museológicas e o Cinema Documentário

As exposições e documentários são duas ferramentas comunicacionais distintas, mas que se confluem na modernidade no que se refere à prática da construção de discursos. É pertinente pensarmos na relevância em analisarmos os aspectos nos quais os dois campos convergem, mesmo que a partir de contextos e metodologias diferenciadas, os quais nos ilustram também aspectos divergentes. Ao identificarmos os pontos semelhantes, percebe-se que a aproximação dessas duas áreas podem ser complementares no que tange os aspectos teórico-prático.

Para tal, analisaremos aspectos relacionados à produção e desenvolvimento da exposição *Arte degenerada* e do documentário *Arquitetura da destruição*, a partir do cruzamento dos elementos referentes à cada área, conforme a tabela 1.

Tabela 1 – Elementos Técnicos na exposição *Arte degenerada* e no documentário *Arquitetura da destruição*

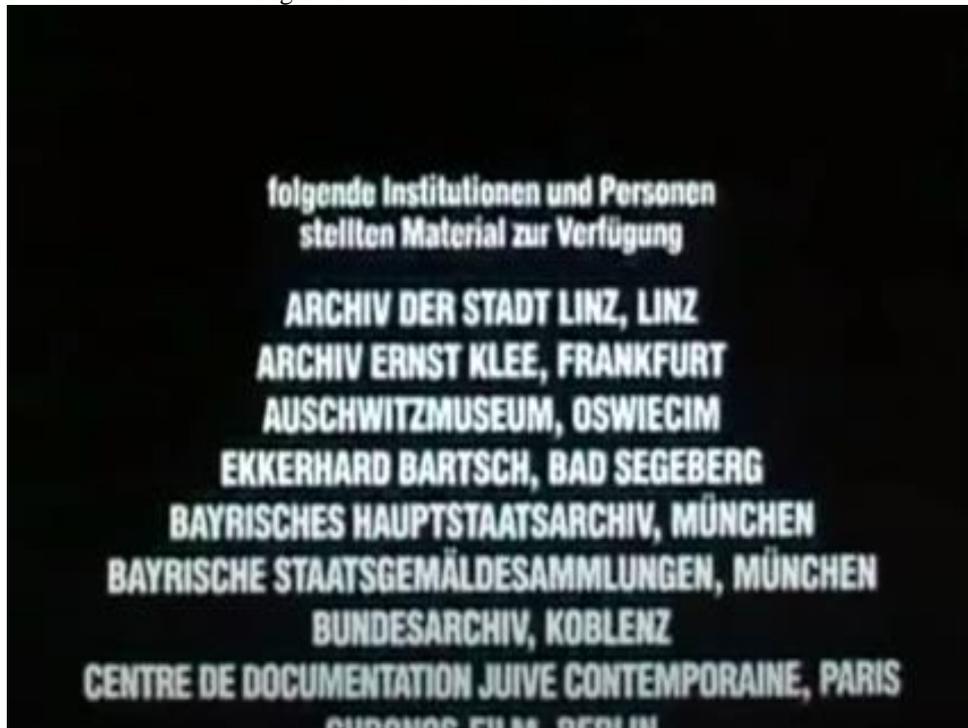
	EXPOSIÇÃO								
	Processo de Pesquisa	Curadoria	Circuito	Suporte	Som	Iluminação	Texto	Cores	Imagens
DOCUMENTÁRIO									
Processo de Pesquisa	X								
Seleção		X							
Roteiro			X						
Enquadramento				X					
Som					X				
Iluminação						X			
Texto							X		
Cores								X	
Imagens									X

Fonte: A autora, 2021.

O **processo de pesquisa** é um dos primeiros passos para conceber um projeto, seja ele expográfico ou cinematográfico, a pesquisa irá fundamentar as escolhas no decorrer do processo (temática, seleção de obras, seleção de imagens de arquivo). Nos créditos finais do documentário *Arquitetura da Destruição* (Figura 15) nos é apresentada uma lista com cerca de 40 instituições que foram responsáveis por disponibilizar material para a elaboração do documentário, além de indicar os responsáveis pela pesquisa e averiguação dos fatos. Em relação à exposição *Arte Degenerada*, o que ocorreu foi a delimitação de uma comissão específica do partido para realizar um plano para selecionar quais obras seriam confiscadas de museus e galerias, registrá-las em inventário (Figura 16) para depois serem exibidas na exposição em Munique. É interessante destacar que o processo de pesquisa busca, ou deveria buscar, um embasamento argumentativo em fontes confiáveis para a construção de discursos históricos e/ou artísticos. A quantidade de fontes consultadas no documentário aqui analisado demonstra um processo de pesquisa extenso na verificação de materiais de arquivo, em contraponto à comissão instituída na exposição *Arte Degenerada*, que se incumbiu de construir

um discurso expográfico a partir de suas próprias concepções ignorando no processo de pesquisa o levantamento de fontes históricas.

Figura 15 - Créditos finais do documentário



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

Figura 16 - Inventário das obras degeneradas

		A l t o n a							
		Stadtmuseum							
W e r k				Techn.	S t a n d	Devis.		RM	
1. Beyer	(13814)	Karussell	Öl	Buchholz	K				
2. Blohm	(13822)	Mädchenkopf	A		X				
3. "	(13823)	Mädchenkopf	A		X				
4. Gilles	(13813)	Abendgesellschaft	Öl		E				
5. Lohse-Wächter	(13815)	2 Frauenakte	A	Böhmer	V	0,2 Z			
6. "	(13816)	Liegendes Mädchen	A	"	T				
7. "	(13817)	Strassenmusik	A		X				
8. "	(13818)	In der Kneipe	A		X				
9. "	(13819)	Aus St. Pauli	A		X				
10. "	(13820)	Café	A		X				
11. "	(13821)	Cabarett	G		X				
12. Tügel	(13812)	Moorfahrt	Öl		X				

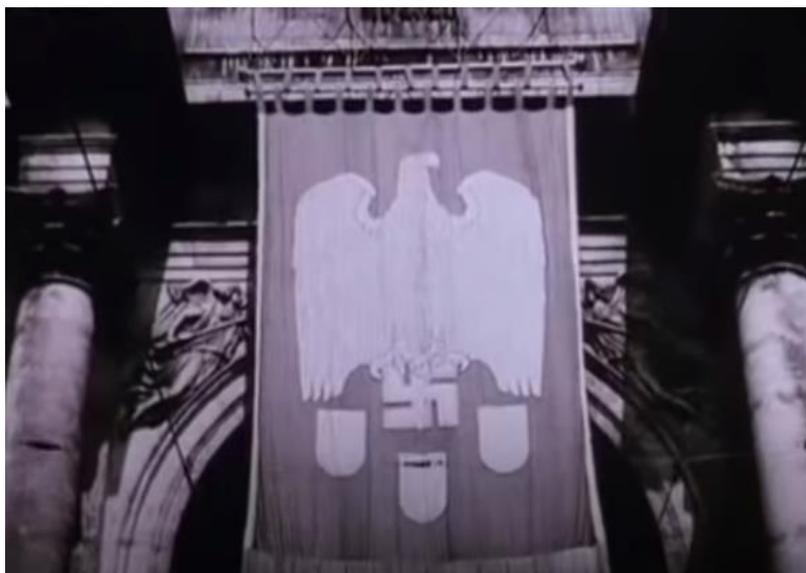
Fonte: Victoria and Albert Museum

Podemos dizer que em simultâneo à pesquisa, acontece também, o processo de **seleção** e **curadoria**. Em ambos os casos, tais processos ocorrem em consonância com a narrativa e discurso proposto, ou seja, as imagens de arquivo selecionadas para o documentário representam as abordagens e os objetivos idealizados para realização do filme, igualmente na exposição, onde são selecionadas obras que representavam a degeneração - dentro dos ideais nazistas. Isto significa que cada escolha feita representa um ponto de vista, que sustenta o discurso.

Relacionar **circuito** e **roteiro** é pensar nos caminhos (por onde ir, quais elementos utilizar, qual sequência seguir), a fim de conseguir contar determinada história e convencer quem assiste. Se formos pensar no roteiro de um documentário, não há abertura para interação e autonomia do telespectador, ainda mais por se tratar de um documentário expositivo que aborda aspectos históricos, mas que constrói sua narrativa em cima de um recorte, no caso, a partir da perspectiva da arte e os ideais estéticos nazistas. No caso das exposições o circuito entrega para os públicos uma ordem informacional, capaz de possibilitar a autonomia de percurso dos visitantes, ou de forma mais impositiva como em *Arte Degenerada*, onde existia um caminho específico para chegar ao final da exposição.

Tanto em um documentário como em uma exposição existem métodos e técnicas para delimitar a distância entre o objeto e quem observa, estabelecer ângulos e destacar determinada cena ou obra - neste caso podemos relacionar o **enquadramento** e os **suportes**. Num documentário o papel do enquadramento é o de proporcionar possibilidades de planos e ângulos, estabelecendo dinamicidade visual (SOARES, 2007) e demarcando o que fica em cena e o que sai, tal como uma moldura. Em *Arquitetura da Destruição* podemos observar, durante um evento organizado pelo regime nazista, a escolha pelo enquadramento, conforme a figura 17, de apresentar uma filmagem feita de baixo para cima, trazendo a sensação de poder e superioridade. No caso das exposições, os suportes (mobiliários, vitrines, paredes) são utilizados como forma de hierarquizar determinada informação, apresentar a obra em ângulo mais adequado (FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 1999) e até mesmo direcionar o olhar dos públicos, como podemos observar na figura 18, em que percebemos o uso de diferentes suportes na exposição *Arte Degenerada*.

Figura 17 - Enquadramento de baixo para cima representando superioridade



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

Figura 18 - Suportes expositivos



Fonte: BARRON, 1991, p. 55

Os aspectos referentes à utilização do **som** na construção de um discurso expográfico ou documentário procedem de necessidades específicas de cada uma das áreas. Em um documentário, o som pode se dar de diferentes formas, a depender da proposta. É possível captar o som durante as filmagens e/ou acrescentar a narração, efeitos sonoros e trilha musical durante a edição (SOARES, 2007). No documentário em questão, predomina-se a utilização da voz *over*, a qual desenvolve o discurso em consonância com as imagens de arquivo, com o objetivo de legitimar o argumento apresentado. Atualmente, em exposições museológicas, o som pode ser utilizado para fins de acessibilidade ou também como parte integrante de instalações, no

caso da exposição *Arte Degenerada* o som não tinha sua origem na parte técnica, uma vez que não corresponde a uma instalação expográfica ou de acessibilidade. De forma subjetiva, poderíamos sempre problematizar o som em espaços expositivos, pela perspectiva da sacralidade a que as exposições reproduzem e a resposta psicológica dos públicos em estar em silêncio nestes espaços. No entanto, a acústica dos lugares pode ser usada para manipular esta percepção, destacando os silêncios ou os ruídos, como nesse caso, em que a exposição, sem som, reverbera a partir da acústica o barulho do grande número de visitantes na exposição, induzindo assim na construção do discurso expositivo gerando uma nova camada informacional a experiência.

A **iluminação** é uma ferramenta capaz de criar diversas atmosferas visuais, bem como, dar maior ou menor destaque a determinados objetos/cenas. Na produção de documentários a iluminação pode ser captada a partir de luz artificial ou natural, conforme a iluminação presente na locação do documentário ou de acordo com a necessidade de ajuste. No caso de um documentário expositivo e montado com imagens de arquivo, como é *Arquitetura da Destruição*, a iluminação acabou por não interferir diretamente na produção, visto que as imagens recuperadas foram feitas em outro momento histórico, sem a pretensão do documentário em si. Em *Arte Degenerada* a iluminação resultava de luz natural que adentrava pelas janelas do prédio como é apresentado a seguir na figura 19. Logo, não havia foco de luz em nenhum item específico que pudesse direcionar o olhar do público. Dessa forma, e devido também, a grande quantidade de obras expostas próximas umas das outras, podemos compreender que os aspectos da luminosidade na exposição em questão, podem atuar como uma ferramenta de homogeneização do discurso e no afastamento da singularidade referente a cada obra.

Figura 19 - Entrada de luz natural pelas janelas laterais



Fonte: Filmagem de Julien Bryan¹²

O **texto** é um elemento essencial para a comunicação, sua estrutura pode ser desenvolvida de diferentes formas, de acordo com o objetivo a ser trabalhado. Tradicionalmente, podemos observar tal elemento, nas legendas das obras, nos textos de abertura e de fechamento da exposição e/ou transição de núcleos. Nos documentários os textos são organizados a partir de roteiros, associando os processos de pesquisa com o discurso construído. Em *Arquitetura da Destruição*, o texto é transmitido pela voz *over* do narrador, de forma direta para o receptor, é onde a estrutura narrativa se desenvolve. Na exposição *Arte Degenerada*, embora seja visível a utilização de textos de paredes e legendas há um ponto de excepcionalidade na construção discursiva, a utilização de textos nas paredes das salas expositivas, espalhados de forma assimétrica, porém cuidadosamente calculada, conforme a figura 20, com o propósito de induzir os visitantes a associar frases hostis às obras, e reafirmando o discurso de aversão à arte considerada degenerada. Segundo a autora Cashin (2016, p. 76, tradução nossa) “Os textos foram dispostos em torno das obras de arte, direcionando o olhar e a concentração do público para o texto em si, ao invés da obra.”¹³

¹² Julien Bryan foi um fotógrafo e cineasta conhecido por documentar cenas cotidianas na Polônia, União Soviética e na Alemanha nazista entre 1935 e 1939. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eDPQW5aP9Rc>. Acesso em: 2 set. 2021.

¹³ “The quotations swirled around the artwork, forcing the public’s eye to focus on the quote rather than the actual artwork it was mocking.”

Figura 20 - Texto assimétrico em parede expositiva



Fonte: CASHIN, 2016, p. 76

As **cores** são elementos técnicos importantes, porém menos perceptíveis na análise dos receptores. Nas exposições as cores podem causar sensações que interferem na experiência do indivíduo, podendo manipular ilusões de ótica e sensoriais, como os azuis que criam sensações harmônicas, os vermelhos que esquentam (HELLER, 2021), os escuros que diminuem espaços e os claros que aumentam (FONSECA; MONT'ALVÃO, 2006). No documentário o tratamento de cor cria camadas também subjetivas às análises do público, interferindo na direção de fotografia até a escolha de imagens que dialoguem com uma paleta pré-estabelecida. O documentário *Arquitetura da Destruição*, em sua maior parte, constitui-se de imagens em preto e branco, por um lado por serem imagens de arquivo, por outro lado compõe uma escolha importante na construção da autenticidade histórica do documento imagético. Em *Arte Degenerada* as cores são utilizadas dentro de uma lógica purista, embora não seja uma exposição colorida a seleção das obras deveria cumprir com esta lógica, uma vez que “[...] 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)”.

O uso das **imagens** está presente tanto na exposição quanto no documentário, a imagem é fundamental para a construção de um imaginário, que concatenado com os textos, se tornam mais potentes e com novas camadas informacionais. No documentário *Arquitetura da*

Destruição as imagens, em sua maioria, se enquadram na categoria de imagens de arquivo, o processo de seleção das imagens parte da finalidade de que sejam compatíveis para com a narrativa proposta pelo cineasta. Na exposição *Arte Degenerada*, a imagem é o cerne da construção do discurso e tem sua força potencializada através das obras expostas, uma vez que, as características estéticas opostas ao ideal nazista, estavam ali, representadas imagetivamente por meio das obras selecionadas.

Em síntese, notamos a partir de breve análise que a construção do discurso, tanto no documentário como na exposição, acontece a partir do uso de recursos específicos que se assemelham entre si. Ainda que encontremos convergências, as divergências estão intrínsecas independentemente dos pontos em comum, uma vez que cada área articula suas técnicas de maneira própria, o que assegura suas especificidades. Contudo, a aproximação se dá principalmente por possuírem o objetivo comum de construir e apresentar histórias, a partir de um ponto de vista singular.

5. CONSIDERAÇÕES

O propósito de desenvolver um trabalho com a temática Museologia e Cinema, englobou tanto interesses pessoais quanto a vontade de elaborar uma discussão relevante para o campo museológico, levando em conta sua interdisciplinaridade. Visto que, a reflexão acerca de exposições enquanto prática museológica que articula memórias através da construção de discursos e narrativas, nos proporciona reflexões que se aproximam a elaboração narrativa de um documentário, considerando os elementos técnicos presentes em ambas.

Com essa pesquisa buscamos compreender como ocorre a construção narrativa de um documentário e de uma exposição, a fim de encontrar caminhos de convergência entre duas áreas distintas, pensando especificamente a partir da análise dos objetos de pesquisa: a exposição *Arte Degenerada* e o documentário *Arquitetura da Destruição*. Para tal, identificamos que nas duas áreas, os elementos técnicos são os propulsores do discurso e da narrativa, apesar das especificidades metodológicas quanto à forma como cada uma delas operam suas técnicas, pudemos encontrar aspectos convergentes. Além disso, buscamos compreender que as exposições e os documentários são duas ferramentas comunicacionais que representam discursos ideológicos em suas narrativas.

Para alcançar os resultados esperados com este trabalho, iniciamos a discussão tratando a respeito do que são documentários, quais são seus subgêneros e pensando-os enquanto uma

representação do mundo, que tem sua narrativa estruturada a partir da junção de diferentes elementos técnicos, bem como dos aspectos sociais e políticos. Entendemos também, que ambos os aspectos internos e externos, contribuem para a concepção de uma perspectiva ideológica quanto às narrativas documentárias. Para fins de análise, apresentamos o documentário *Arquitetura da Destruição*.

Em seguida, adentramos na discussão do que são exposições museológicas e de que maneira os elementos técnicos funcionam como ferramentas construtoras de discursos e narrativas. Logo, ao contextualizarmos os museus enquanto aparelhos ideológicos, conseguimos identificar que os elementos, tendo em mente suas características particulares, são recursos que carregam em si um material informativo, e por consequência do seu uso em determinado contexto e recorte, constituem discursos. Com a finalidade de analisar os pontos abordados, apresentamos a exposição *Arte Degenerada*.

A fim de encerrar a discussão e realizar a análise dos resultados da presente pesquisa, desenvolvemos um diálogo entre as exposições museológicas e o cinema documentário, a partir de um cruzamento dos elementos técnicos referentes à cada área, seguido de uma breve análise em relação a função, características e aplicabilidade dos elementos técnicos, tendo em vista os objetos de pesquisa - *Arquitetura da Destruição* e *Arte Degenerada*. Tivemos como objetivo aqui, identificar as convergências entre as duas áreas, tendo em mente que tais características que se assemelham, são marcadas ainda, por divergências relacionadas às metodologias e práticas específicas de cada área.

Por fim, cabe ressaltar, que com o desenvolvimento dessa pesquisa buscamos evidenciar que a construção de discurso e narrativas, está presente tanto na Museologia quanto no Cinema, e para além disso, possuem caminhos técnicos que se assemelham e que podem se desenvolver de forma complementar, ainda que se distanciem em relação às práticas e metodologias. Com o desenvolvimento de um diálogo entre essas duas áreas, é possível ampliar as concepções, bem como criar relações inovadoras e dinâmicas quanto à construção de discursos e narrativas. As conclusões aqui encontradas poderão ser utilizadas em pesquisas de aproximação entre os campos do Cinema e da Museologia, tanto no que diz respeito às discussões técnicas quanto às teorias de memória que os atravessam enquanto construtores de discursos sociais.

6. REFERÊNCIAS

- ALONSO FERNANDEZ, Luis; GARCIA FERNANDEZ, Isabel. Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje. Alianza Editorial. Madrid, 1999.
- ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção: Peter Cohen. Suécia: [s. n.], 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UZNRGjPcrMg>. Acesso em: 17 março 2021.
- 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>. Acesso em: 20 março 2021.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. A arte dos regimes totalitários do séc. XX. Annablume Editora, 2008.
- BRUHNS, Katianne. Museus enquanto aparelhos ideológicos de Estado: algumas reflexões. Revista Cadernos do Ceom, v. 18, n. 21, p. 179-194, 2005.
- 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.
- COSTA, Helouise (org.). Arte degenerada - 80 anos: repercussões no Brasil. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.
- COSTA, Luiz Cláudio. Linguagem e imagem: a arquitetura da dominação nazista. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 30(2), 79-100. 2020.
- CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia. Brasiliense, 2017.
- 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
- CURY, Marília Xavier. Exposição-Concepção, Montagem E. Annablume, 2006
- DALLORTO, Felipe Campo. Novos lugares e olhares de memória:(re) pensando o papel do documentário. Revista Mosaicum, n. 29, p. 33-46, 2019.
- DE ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, n. 28, p. 120-143, 2010.
- DOS SANTOS, Valéria Cristiane Moura. LUZ, CÂMERA, HITLER! CINEMA E PROPAGANDA A SERVIÇO DO NAZISMO. 2012.
- FLOREZ, Lilian Mariela Suescun. SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. O exercício de expor nos Museus, uma constante prática da experimentação. In: ENANCIB, 13. Anais. Rio de Janeiro. p. 1-19. 2012
- FLOREZ, Lilian Mariela Suescun. Design da experiência nos jardins botânicos. UNIRIO / MAST - RJ, janeiro. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. 2011.

FONSECA, Juliane Figueiredo; MONT'ALVÃO, Cláudia. Cor nos locais de trabalho como aplicá-la de forma adequada às necessidades dos usuários e às exigências da tarefa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ERGONOMIA. 2006.

HALBWACHS, M. A memória coletiva. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HELLER, Eva. A psicologia das cores. Editorial Gustavo Gili, 2021.

LEVI, Neil. "Judge for Yourself!"-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. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2008.

MAXIMO, Thiago Costa; LIMA, Guilherme de Oliveira. A utilização da arte como fonte de inspiração e ferramenta de propaganda ideológica durante o Terceiro Reich. Trabalho de conclusão de curso da disciplina de História das Relações Internacionais II História Contemporânea, do curso de Relações Internacionais da Universidade Federal de São Paulo. 2019.

MICHAELIS. Editora Melhoramentos Ltda. 2015. ISBN: 978-85-06-04024-9

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

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

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

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

SANTOS, Maria Célia T. M. A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO NA MUSEOLOGIA: reconstruindo um percurso histórico e demarcando posições. *Cadernos De Sociomuseologia*, v. 7 n. 7 Processo museológico e educação. ULHT, Lisboa. 1996.

SILVEIRA, Luciana Martha. Introdução à teoria da cor. UTFPR Editora, 2015.

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