



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES

JULIA ENI RAMIRES

Usos e Abusos da memória: o caso do Museu de Linz

RIO DE JANEIRO
2018

Julia Eni Ramires

USOS E ABUSOS DA MEMÓRIA: o caso do Museu de Linz

Trabalho de Conclusão e Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Rio de Janeiro, RJ

2018

JULIA ENI RAMIRES

USOS E ABUSOS DA MEMÓRIA: O CASO DO MUSEU DE LINZ

Trabalho de Conclusão e Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Em 11 de maio de 2018.

BANCA EXAMINADORA

PROFA. TATIANA DA COSTA MARTINS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

PROFA. CLAUDIA MARIA SILVA DE OLIVEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

PROF. VALCI RUBENS OLIVEIRA DE ANDRADE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Pode parecer egoísmo e prepotência, mas dedico esse trabalho a mim mesma. Por todos os desafios que enfrentei, por tantos obstáculos, lágrimas, mas também por toda persistência e garra. Só eu sei o que passei. Estou certa de que foi uma longa jornada, muitos altos e baixos, mais baixos do que altos, e eu finalmente consegui.

AGRADECIMENTOS

Sempre brinquei que os agradecimentos do meu trabalho teriam mais páginas que ele mesmo.

Nessa caminhada a primeira pessoa que vem à minha cabeça é minha mãe, Rosania. Sempre do meu lado, para me segurar, para brigar, dando o seu melhor todos os dias para que meu futuro seja só de sucessos. Obrigada, mãe. Obrigada por insistir em mim, por me fazer sentir capaz. Você é a melhor do mundo.

Em seguida, meu amado padrinho, tio Julio. Desde que me entendo por gente esteve comigo, e só Deus sabe o quanto sou grata por sua presença em minha vida. Obrigada, tio. Obrigada por investir em mim, na minha educação. Saiba que quem sou hoje é em muito “culpa” sua.

Ao pai que me criou, Ismael. Obrigada por ter sido tão importante. Você faz uma falta danada.

Agradeço ao meu namorado por ter ficado ao lado mesmo depois de tantos surtos e crises de identidade. Foi essencial ter você comigo durante esse período. Obrigada, Igor.

Aos melhores amigos que alguém poderia ter, meu mais sincero, profundo e honesto obrigada! Todo incentivo, bronca e amor que vocês me deram e dão, me fazem sentir especial. Obrigada, Renata, Maria Carolina, Taiane, Luiza, Breno, Vicente, Lucas e Bianca.

Ao meu gato Cookie por dividir a atenção com um computador, obrigada.

E por fim, agradeço a Deus e aos queridos amigos espirituais que não me deixaram esmorecer. Obrigada!

“Nosso século demonstra que a vitória dos ideais de justiça e igualdade é sempre efêmera, mas também que, se conseguimos manter a liberdade, sempre é possível recomeçar [...] Não há por que desesperar, mesmo nas situações mais desesperadas”

Leo Valiani

RESUMO

O presente trabalho apresenta a problemática propaganda política adotada pelo partido nazista, pautadas nas acepções de viés estético conturbadas e distorcidas de Adolf Hitler. O problema central consiste em compreender a ideologia antissemita como responsável pela divisão das artes durante o período da 2ª Guerra Mundial, com a culminância do projeto do Museu de Linz. A partir da estética nazista, as artes aceitas pelo Partido, e que eram exaltadas, criavam um padrão e uma justificativa para atos violentos e brutais contra aquilo que era considerado como arte degenerada. Nesse sentido, encontra-se um contexto histórico que permite o encaixar os fatores econômicos, políticos e sociais que resultaram na ascensão do nazismo. Para a análise do projeto do Museu e da arte do nazismo utiliza-se de enquadramento teórico baseado nos conceitos da memória e identificando o objetivo principal do projeto do Museu de Linz, qual seja, a construção de uma memória coletiva fundamentada nos padrões definidos pelo ditador Adolf Hitler. Revela-se o resultado: abuso da memória.

Palavras-Chaves: História da arte; Estética nazista; Memória; Museu de Linz.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Crise na Alemanha: mulher usando dinheiro para acender sua lareira 1920.....	pag. 14
Imagem 2 - "O estudante alemão luta pelo Führer e pelas pessoas"	pag. 19
Imagem 3 - Igreja de St. Charles em Viena.....	pag. 20
Imagem 4 - Farmstead, obra pintada por Adolf Hitler, em 1914.....	pag. 27
Imagem 5 - Frame de tela do filme documentário Arquitetura da Destruição....	pag. 31
Imagem 6 - "Aleijados de guerra", 1920, do pintor Otto Dix.....	pag. 32
Imagem 7 - Hitler visitando a exposição de arte degenerada.....	pag. 33
Imagem8 - Galeria Uffizi.....	pag. 34
Imagem 9 - Maquete do Museu de Linz.....	pag. 35
Imagem 10 – Desenho do Projeto do Museu de Linz.....	pag. 35
Imagem 11 - Hitler observando a maquete da cidade de Linz.....	pag. 36

SUMÁRIO

RESUMO	7
LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I –A ALEMANHA NO PÓS 1ª GUERRA MUNDIAL	12
1.1 A ascensão do nazismo na Alemanha	16
1.2 Usos e abusos da propaganda nazista	18
CAPÍTULO II – MUSEU, O QUE É?	22
2.1 Memória, o que é?	23
2.2 Museu, espaço de lembrar.....	26
CAPÍTULO III – A CENTRALIDADE DA ARTE NA IDEOLOGIA DE ADOLF HITLER	27
3.1 A (des)caracterização da arte após a ascensão de Adolf Hitler.....	29
3.2 O museu de linz - um projeto para a o abuso da memória.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

INTRODUÇÃO

Os Museus resguardam a memória. Seguindo essa premissa, nosso tema trata da expressão da Memória no projeto do Museu Linz e como a presença de uma vertente do pensamento sobre arte e cultura na primeira metade do século XX contribui para reconfigurar o mundo ocidental.

Nesse sentido, é preliminar tratarmos do contexto em que estava inserido o projeto do Museu, e reconhecer uma metodologia abusiva e desproporcional como fruto de pensamentos ditatoriais, que seguiam a estética controversa criada por Adolf Hitler. Dessa forma, o presente trabalho pretende fazer um desenho dos ideais nazistas, tanto políticos quanto culturais, referenciados no projeto Arquitetônico e na perversa aquisição de obras do Museu de Linz.

Através de um método análise bibliográfica, este trabalho transitará entre a história da cultura, e a história da arte, olhando para os usos da Memória e da reificação da Linguagem Clássica em Arte e para o ambiente nazista, de forma crítica e analítica, reconhecendo seu totalitarismo, e a vontade da formação de uma sociedade homogênea, para por fim, culminar na elaboração do projeto do Museu de Linz, cuja criação ficou aos cuidados do próprio líder nazista, Adolf Hitler.

O primeiro capítulo, aborda as consequências históricas originadoras do nazismo, apresentando a situação político econômica em que a Alemanha se sustentava logo após o fim da Primeira Guerra Mundial. Portanto, abordamos a construção ideal nazista a partir de quais premissas Hitler desejava construir a “Nova Alemanha”.

Em seguida, no próximo capítulo, tratamos os conceitos de memória e a importância dos rumos dados a sua construção e ao seu uso. Ainda, esboçamos como o nazismo se apropriou dos meios de comunicação para inaugurar uma fase de censura, dando abertura para a construção de uma memória coletiva fundamentada no antissemitismo e conservadorismo.

Por fim, no terceiro capítulo, tratamos especificamente do projeto do Museu de Linz, desde o levantamento de obras, a partir do interesse particular do ditador, até em como sua arquitetura demonstrava uma imposição. Quando analisamos o

gosto estético de Hitler, percebemos também a divisão estabelecida por ele para as artes, sendo as artes da vanguarda totalmente repudiadas.

Pensar que essa história, fatos e acontecimentos têm pouco mais de 70 anos, intensificam a necessidade de olhá-los com mais calma e racionalidade. É um passado muito próximo, onde erros imensuráveis foram cometidos, e não falar sobre isso nos deixa fracos e limitados. É um exercício de, como diz o historiador Eric Hobsbawm, “comentar, ampliar (e corrigir) nossas próprias memórias” (1994, p. 12).

Aliás, a própria estrutura metodológica deste trabalho se inspira no sistema de pensamento de Hobsbawm, uma vez que este apoia sua obra em referências distintas, apropriando-se de uma gama de fontes e informações que enriquecem o texto e aproximam-se das muitas memórias sobre esse período da história.

CAPÍTULO I: A ALEMANHA NO PÓS 1ª GUERRA MUNDIAL

Ao fim da Primeira Guerra Mundial em 1919 foi assinado o Tratado de Versalhes entre Alemanha e outros países envolvidos na guerra. Este tratado tinha por principal objetivo declarar o fim do conflito e restaurar a paz na Europa, mas também determinar as consequências da guerra e seus responsáveis.

Na conferência de paz de Versalhes (1919), haviam-se imposto pagamentos imensos, mas indefinidos à Alemanha, como "reparação" pelo custo da guerra e os danos causados às potências vitoriosas. Como justificativa, inseriu-se uma cláusula no tratado de paz fazendo da Alemanha a única responsável pela guerra (a chamada cláusula da "culpa de guerra") ". (HOBSBAWM, 1997, p. 104).

O povo alemão acabou por ter de lidar com pesadas sanções, que foram impostas sobretudo pelos ingleses e franceses, interessados em compensar suas perdas econômicas. Essa punição fragilizou consideravelmente a economia alemã, já comprometida pela própria guerra. Além disso, a Alemanha perdeu partes de seu território para os países vizinhos, uma vez que esses territórios também foram usados como pagamento a título de indenizações de Guerra.

Pela conclusão da historiadora Sylvia Lenz de Mello:

A Grande Guerra finalmente acabou, mas os traumas dela decorrentes são muitos (...). Além do aspecto moral de uma nação derrotada, reduzida territorialmente e obrigada a muitos deveres para com os países vencedores, a assinatura do armistício em Versalhes repercutiu de forma avassaladora e humilhante para os alemães (1996, p. 103).

Estado diminuiu consideravelmente, colaborando para o desejo de realização de reformas sociais que não agredissem as tradições culturais e o conservadorismo alemão - base da sociedade naquele momento, ao mesmo tempo em que atendessem às exigências sociais mínimas do trabalhador. "Perplexo diante de uma derrota inaceitável, o povo, tende a negar o progresso e o desenvolvimento industrial e financeiro da época imperial para voltar-se às tradições bucólicas, medievais e românticas" (MELLO, 1996, p.109).

É o socialdemocrata¹ Friedrich Ebert o encarregado de formar o primeiro governo republicano, marcado pela Assembleia Nacional Constituinte realizada na cidade de Weimar, que dá nome à República. Tendo se distanciado das ideias revolucionárias do passado, os socialdemocratas consideravam sua principal tarefa garantir a transição ordenada para a nova forma de Estado, onde esse seria forte e com uma economia centralizada.

Sucedese um período político conturbado, pleno de antagonismos sociais e de profunda crise econômica: lado a lado convivem a fome, o desespero e a miséria com a riqueza, as drogas e a luxúria. As contas públicas da Alemanha nesse período sofriam com o ônus da guerra, de modo que o sintoma mais visível e dramático da crise econômica de larga escala era, possivelmente, o desemprego. Enquanto, em 1923, a maior parte da população recebe o bônus desemprego de 2,5 bilhões de marcos por semana - o pão custava 1,5 bilhão. Uma minoria, aproveita-se da crise extraíndo-lhe todas vantagens possíveis, os bancos ganhavam com a especulação financeira fomentando a inflação diária, as grandes indústrias investiam em equipamentos novos, os fazendeiros compravam modernas máquinas agrícolas, os comerciantes de artigos de luxo enriqueciam com produtos vendidos aos estrangeiros em moeda norte-americana (Richard, 1983, p. 94-102).

¹A Socialdemocracia é uma ideologia política surgida no fim do século XIX a partir de uma cisão interna do socialismo. A socialdemocracia apontava para a importância de conquista da democracia através da universalização do voto e da possibilidade de participação política por meio de assembleias populares. Os socialdemocratas também defendiam a necessidade de ampliação da democracia para além da esfera política, apontando para a emancipação da classe trabalhadora e a ruptura com o sistema de classes sociais(o que significaria também a realização da democracia na esfera econômica) (BOTTOMORE, Tom. Dicionário do pensamento marxista, 2001)

Imagem 1 - Crise na Alemanha: mulher usando dinheiro para acender sua lareira 1920



Fonte: <https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=19951> (2018)

Havia um enorme descrédito nas políticas da República de Weimar. A hiperinflação desvalorizou a moeda local, as sanções impostas pelo Tratado de Versalhes impediam que o governo pudesse colocar em prática as políticas sociais que a Alemanha tanto precisava.

‘Era da inflação’ é: [...] bloqueio de entrada de alimentos no país, entrega de bens a potências estrangeiras, inexistências de direitos políticos, revolução social, enriquecimento repentino de figuras obscuras. Perda substancial das classes até então abastadas, empobrecimento das pequena, média e alta burguesias. Corrupção entre políticos e funcionários públicos, negociações políticas entre os partidos, as Forças Armadas e os ministérios. Mortalidade infantil crescente, criminalidade crescente, jovens deformados por causa do raquitismo, morte prematura dos idosos. Tudo isso e muito mais está

contido nas palavras ‘Era da Inflação’” (Schacht, 1999, apud Couto e Hackl, 2007).

Entretanto, “foi na República de Weimar que se observou uma efervescência intelectual e cultural sem precedentes: literária, artística, científica, musical e filosófica.” (FERRAZ, 2009). No cenário cultural da Alemanha vivia-se um período intenso, um dos frutos dessa efervescência foi o movimento expressionista alemão, que de modo singular intenta não apenas contestar a desordem social e política que se instalava na Alemanha, mas também denunciá-la. Apesar de genuinamente rebeldes ante a instituição política da República de Weimar, não havia união ou coordenação entre os expressionistas, de modo que não existia também conteúdo programático-político de modo a canalizar sua manifestação em direção a alguma mudança na realidade.

Destaca-se, ainda, outra manifestação artística de grande projeção na República de Weimar: a Bauhaus. Fundada por Walter Gropius, a *casa de construção estatal* veio a se tornar uma das maiores e mais influentes escolas de arquitetura, design e urbanismo do mundo, tendo criado seu estilo próprio muito evidente em seus projetos arquitetônicos e nas criações tipográficas. Tal qual o expressionismo, a Bauhaus é uma das mais importantes heranças culturais deixadas pela República de Weimar, mas talvez venha a evidenciar com ainda mais clareza qual resgate do espírito alemão que sua idealização suscita. Segundo Gropius (apud LIRA, 2003), a Bauhaus não somente se lançava à educação artística, mas serviria em sua concepção ao exercício da “grande virtude socialista”.

De qualquer forma, o governo da República de Weimar mostrou-se ineficiente e incapaz de recuperar a economia e ao recusar, em 1923, pagar as reparações da guerra, apenas sujeitou a nação a maiores humilhações (JANSON, 2007). E ainda de acordo com Mello, os antagonismos políticos e sociais da República de Weimar reforçaram os aspectos reacionários em detrimento dos progressistas:

A República de Weimar representou um período marcado pela negação das ideias sociais progressistas para firmar suas bases numa terceira via criada por setores da sociedade inconformados tanto com a perda da Grande Guerra e com as humilhações sofridas no Tratado de Versalhes, como atemorizados pela possível perda de seus bens em função de uma possível revolução socialista na Alemanha. Desta forma, a social democracia alemã, atrelada ao conservadorismo remanescente da época do império e à emergente ideologia do modernismo reacionário, viu seus princípios intrínsecos

culminarem na sua expressão mais radical e violenta: o nacional socialismo de Adolf Hitler (1996, p. 110)

Pode-se afirmar compreender que se coloca a origem do Nazismo Alemão nas condições ultrajantes impostas à Alemanha pelo Tratado de Versalhes, agravado pela calamitosa situação econômica e social pós Primeira Guerra, pelo racismo e pela tradição nacionalista e autoritária. Finalmente, em meio a este cenário de caos, desordem e instabilidade, que a imagem de Hitler começa a emergir e a se consolidar no cenário político desastroso da Alemanha, que a esta altura já estava desesperada à procura de uma saída para tamanha incerteza político-econômica.

Para além da ordem político-social, há, de acordo com Lacoue-Labarthe e Nancy, o mito nazista na ideia formativa da Alemanha:

Não é de modo algum um fenômeno aberrante ou incompreensível, mas que ele se inscreve, de maneira perfeitamente rigorosa, na história dita 'espíritual' da Alemanha. Apenas uma interpretação histórico-filosófica está à altura de abrir o acesso ao nacional-socialismo na sua essência, ou seja, ao que o singulariza entre outros fenômenos análogos na primeira metade do século XX (podemos nomeá-los, por comodidade, os 'totalitarismos') e faz dele uma exceção (2002, p.69).

Os autores reforçam a ideia de origem mítica em uma tentativa de compreender a identificação mítica com o autoritarismo do nacional socialismo. Daí, concluem que a própria ideia de Estado – seu movimento e sua ideologia – funcionava como substituto da ideia originária que residia no bojo da formação da nação (2002, p.47).

1.1 A ASCENSÃO DO NAZISMO NA ALEMANHA

Historicamente, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), sigla para Partido Nazista, tinha um programa político caracterizado pelo antissemitismo, extremo nacionalismo - oriundo das deturpações das tradições e reforço do conservadorismo relacionado às perdas econômicas - e críticas ao capitalismo internacional e foi exatamente nessa ambiência que Adolf Hitler iniciou oficialmente sua carreira política.

Antes, em 1919, Hitler já acompanhava o Partido dos Trabalhadores Alemães (DAP), que disseminava a ideia falaciosa - mas, de grande impacto e adesão - de

que os alemães eram a raça superior, e os judeus (capitalistas) e os comunistas ameaçavam ideologicamente a pureza - construída, diga-se - desta raça. Dada sua facilidade de oratória e capacidade de coerção, Hitler passou de simples ouvinte à palestrante do partido.

O fervor e a sinceridade impressos na fala de Hitler, aliados à profunda compreensão da situação do povo alemão, entoaram no discurso de Hitler a convicção sobre a humilhação e desespero daquele povo derrotado. O argumento proposto por Hitler de que a Alemanha não havia sido derrotada em campo de batalha, mas sim havia sido traída pelos comunistas e pelos judeus, dá às pessoas exatamente aquilo que desejavam: um alvo para seus ressentimentos, algo para odiar e culpar pelos problemas da Nação (MARCONDES, 1986).

Extremamente populista Adolf Hitler se empenhou em propagar os ideais extremistas, disseminando aos poucos os pontos centrais do nazismo. Tímido no princípio, o Partido Nazista foi ganhando força e robustez, para manter a estrutura do partido a figura do líder era essencial, e finalmente em 1933 Hitler é nomeado *chanceler*. Logo no ano seguinte, com a morte do presidente, Paul von Hindenburg, Hitler se auto declara como *Führer*, figura absoluta que combina a chancelaria e a presidência. Hitler, o líder, o *Führer* (condutor, em alemão), era o responsável por guiar a Alemanha em direção ao seu destino vitorioso. Para colocar em prática seus planos para a Alemanha, “era preciso fazer da propaganda uma espécie de ato de fé acima de tudo. Por isso é que Hitler tomou o controle de toda a organização do partido nazista – ele seria o diretor, o cenógrafo e o protagonista dos comícios, o idealizador de campanhas, o desenhista dos uniformes” (BORTULUCCE, p.47, 2008).

O extremo cuidado dedicado pelo nazismo às questões estéticas e artísticas nasceu dentro do partido tão logo Hitler obteve uma posição de destaque na estrutura de sua organização. Uma das primeiras providências tomadas pelo partido nazi foi cuidar de sua apresentação visual e da sua propaganda (BORTULUCCE, 2008).

Para nossa temática, a passagem de Bortulucce representa a centralidade do papel da memória, idealizada no projeto do museu—trata-se de inserir no fulcro do Programa Nazista uma abordagem pseudocultural que se direciona para a função e papel do Monumento. E apoiado na intenção de proliferar o nazismo, Hitler utilizava-se de meios de propaganda e comunicação liderada por Joseph Goebbels, ministro

da propaganda do governo nazista. Este ministério significa que o partido entendia a propaganda como elemento primordial de propagação da sua ideologia.

1.2 USOS E ABUSOS DA PROPAGANDA NAZISTA

Nos primórdios da propaganda nazista, era apregoada a construção de uma sociedade sem classes onde os trabalhadores braçais e intelectuais deveriam desfrutar do mesmo prestígio. Um pensamento que apesar das diferenças salariais, todos seriam apreciados pelo Estado, pois todos estariam contribuindo para o engrandecimento da nação. Obviamente, o procedimento político não funcionava assim, caracterizando mais um aspecto do culto criado do que propriamente uma agenda política. A propaganda nazista, por outro lado, também explorava o lado emocional das massas alemãs para exacerbar sentimentos de ódio e vingança, já existentes na sociedade devido às sequelas da Primeira Guerra e ao mesmo tempo, criava uma atmosfera de superioridade do povo alemão em relação aos seus vizinhos europeus, incitando ainda mais o sentimento racista.

Em “Minha Luta” Hitler explica que:

a constante preocupação da propaganda deve ser no sentido de conquistar adeptos, ao passo que a organização deve cuidar escrupulosamente de selecionar, entre os adesistas, os lutadores mais eficientes. A propaganda, portanto, não necessita examinar o valor de cada um dos por ela convertidos, quanto à eficiência, capacidade, inteligência ou caráter [...]. A propaganda estimula a coletividade no sentido de uma ideia, preparando-a para a vitória da mesma (1926, p. 247).

Vê-se que Hitler soube, estrategicamente, aproveitar a serviço da sua ideologia e combinar todos os elementos de comunicação disponíveis na época para fazer propaganda em prol do movimento nazista, em busca do convencimento do povo. Incluindo aí, um livro que pode ser considerado inscrito no cultural e monumental da figura emblemática do *Führer*. Utilizaram-se do rádio, cinema, teatro, literatura e poesia, artes plásticas, imprensa, música, cartazes, o corpo humano, eventos e arquitetura. Ou seja, todos os elementos constitutivos daquela modernidade vigente.

A mensagem nazista estava presente nas ruas, nas escolas, nos locais de trabalho, e até dentro de casa. Jornais, rádio e cinema repetiam insistentemente a doutrina, mantendo a população constantemente ligada ao movimento. A linguagem

A valorização das Belas Artes na Alemanha nazista foi, durante este período, utilizada como um contundente discurso de reforço ao movimento. Hitler sempre acompanhou de perto as inaugurações dos eventos artísticos promovidos pelo III Reich e na verdade, ele mesmo pintava e desenhava, possuindo um gosto muito específico para as artes, o que seria decisivo para os rumos artísticos na Alemanha nazista.

Albert Speer, um dos arquitetos oficiais do regime nazista, afirmou certa vez que, para entender Hitler, era necessário ter em mente que este se via como um artista. Este comentário é útil não apenas para refletir sobre a trajetória do ditador da Alemanha, mas também para compreender a engrenagem ideológica e estética do Nazismo. (BORTULUCCE, 2008).

Imagem 3: Adolf Hitler 1912 - Igreja de St. Charles em Viena, Aquarela - 40 x 29.2 cm.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/adolf-hitler/st-charless-church-in-vienna-1912> (2018)

Utilizando-se, portanto, das artes visuais, temos que “tanto a pintura quanto a escultura apoiavam com a mesma disposição campanhas de higiene nos escritórios e fábricas, como o Bureau de Beleza e Trabalho e programas eliminacionistas” (SNITZER, 1996).

Segundo Lenharo, sobre a arquitetura do regime:

valeu-se de construções neoclássicas que demonstravam a grandiosidade de suas obras e princípios, invocando assim,

monumentos gregos e romanos admirados por Hitler, que era excelente copista de edifícios e detalhes de arquitetura, em sua juventude (LENHARO, 1986).

Pode-se concluir que é a partir da propaganda, seja ela feita por qualquer meio, que o nazismo e Hitler tentaram construir um novo e potente rótulo para a Alemanha. O novo método de enxergar e exercer o nacionalismo foi alterado e essa informação tinha que ser repassada e assimilada. A remodelação e transformação da sociedade alemã e de sua cultura culminaram na ideia da criação de representação de toda a superioridade e requinte da Alemanha como instrumento de adesão e controle.

Era importante que toda a cultura alemã fosse revista e que não houvesse mais espaço para que a “Alemanha não fosse levada para um abismo, para a destruição total de seus valores e de seu povo” (BORTULUCCE, 2008). Nesse sentido, se tornou imprescindível a construção de um novo ideário cultural, de uma nova padronização, onde as bases da Alemanha pudessem se solidificar em memórias firmes, contundentes e inquestionáveis. É a partir desse momento, que a censura de todas as facetas da cultura alemã começa - rica e vibrante do expressionismo a Bauhaus - de forma ostensiva, e que os cânones da cultura nazista se estabeleciam. É clara manobra da propaganda nazista quando dá início a uma sincronização cultural, através da qual as artes foram moldadas de forma a atender aos objetivos do Partido de Hitler.

A construção desse novo ideário também deu início a um movimento radical de controle dos meios de circulação de informação, e conseqüentemente uma forte censura. Livros, revistas, músicas que fossem considerados não germânicos tinham sua reprodução proibida. Alguns episódios marcaram a brutalidade dessa censura, tais como a queima de livros de Berlim em 1933, onde mais de 25 mil exemplares de livros foram queimados, sendo algumas obras de escritores judeus, incluindo Albert Einstein e Sigmund Freud, e livros de autoria de não-judeus, incluindo Ernest Hemingway e Sinclair Lewis, todos censurados pelo regime. Antes disso, em 1930, membros das Tropas de Choque nazista, interromperam a estreia do filme "Sem Novidade no Front". Bombas de fumaça e pós de conteúdo irritante às vias respiratórias foram lançadas dentro da sala de exibição. O filme foi banido pois os nazistas acreditavam que a representação da crueldade e absurdo das guerras mostrado no filme não condiziam com o “ideal alemão”.

Nesse cenário é perfeitamente lógica a criação de um espaço que fosse utilizado de maneira integral em função da propaganda - uma vez que um museu possui sua parcela ideológica em sua constituição -, que preservasse e efetivamente criasse um ideal, um estandarte. Tem-se então a elaboração de um projeto grandioso, minucioso e totalmente intencional, seria este, o Museu de Linz.

É também nesse espaço, objeto principal deste trabalho, que poderemos entender como foi desenvolvido o projeto de um museu (Museu de Linz) que justificasse os abusos e discrepâncias do regime nazista, e ao mesmo tempo, servisse para renovar e entoar o ideário alemão. Nesse sentido, torna-se preciso entender a construção de memória - de forma abusiva - como fator inerente e fundamental para a exaltação de um povo, de uma Nação, deste totalitarismo.

CAPÍTULO II: MUSEU, O QUE É?

Para entender a dinâmica propagandista e a estética criada pelo Partido Nazista, é mister que tenhamos os conceitos de museu e memória compreendidos, pois em certa medida há caráter ideológico que estipula diretrizes de colecionismos e narrativas. A combinação desses elementos foi responsável pela elaboração de projetos megalomaniacos, sendo um deles, o Museu de Linz, nosso objeto central de análise.

Hoje, o conceito de museu de acordo com o Conselho Internacional de Museus (ICOM) é:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007, grifo nosso).

A noção de museu como um espaço para preservação de objetos com finalidade cultural é muito antiga, e remonta às épocas mais primitivas, onde o homem do Paleolítico já catalogava e guardava artefatos com intuito de apreciá-los. Mais adiante na história, na Grécia Antiga, os museus eram templos que não mais se destinavam ao colecionismo, mas sim era um espaço que se dedicava à contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos. Por volta do século XV o colecionismo reaparece na Europa, fruto do espírito científico e humanista do Renascimento, e da expansão marítima, fatos que proporcionaram à Europa

intercâmbios culturais, possibilitando que as famílias nobres e abastadas pudessem transparecer através de suas coleções, seu poderio econômico e político.

Com o tempo, tais coleções se especializaram. Passaram a ser organizadas a partir de critérios que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII. Abandonavam assim, a função exclusiva de saciar a mera curiosidade, voltando-se para a pesquisa e a ciência pragmática e utilitária (JULIÃO, p. 20, 2006).

Muitas dessas coleções se transformaram ou migraram para os museus, tal como conhecemos atualmente. Passando para o século XIX e primeira década do século XX, o museu continuou e consolidou esse processo de transformação, expandindo seus horizontes para incluir novas categorias e temas - dada a complexificação do mundo moderno, e progressivamente abandonando o colecionismo diletante para enfatizar a exibição e catalogação rigorosamente sistemáticas e científicas. Assim o museu não é apenas um espaço para lembrar e contar histórias, mas um espaço em que se constroem memórias, as conserva e passa a comunicá-las e coloca-se como campo de ciência.

O museu, enquanto lugar de memória, tem a preocupação em perpetuar uma memória que é viva, mas por crê-se no seu desaparecimento, cria-se a necessidade de um espaço que a reviva, e isso pode ser através da lembrança deixada agregada ao objeto, ou lembranças que incitam a busca de outras histórias: história de pessoas, história de lugares. Observa-se que a maioria dos museus durante o século XX construiu uma memória pautada no arquivamento, na guarda e patrimonialização dessa memória – temor da perda, cuja necessidade de preservar vai produzir as instituições culturais (PINTO, p. 90, 2013).

2.1 MEMÓRIA, O QUE É?

A memória, por sua vez, seguindo o raciocínio do historiador Jacques Le Goff, é resultado de uma construção, onde o que sobrevive do passado são os documentos e monumentos, e são esses, portanto, os pilares da história, essa enquanto uma ciência da memória. Os documentos são, de maneira geral, provas escritas que o historiador se utiliza para realizar seu trabalho, enquanto o monumento tem características de perpetuação, é de fato um legado que intencionalmente se quer deixar à história coletiva, e pode ser tanto uma obra ou

escultura, quanto um texto, de forma que todo documento é monumento, mas nem todo monumento é documento.

O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva). [...] O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica (LE GOFF, p. 536, 1990).

O teórico Maurice Halbwachs pensa em uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual, considerando que as memórias de um indivíduo nunca são só suas e que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. Segundo esse autor, as memórias são construções dos grupos sociais, são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada. (HALBWACHS, 2006).

A memória individual não deixa de existir, mas está enraizada em diferentes contextos, com a presença de diferentes participantes, e isso permite que haja uma transposição da memória de sua natureza pessoal para se converter num conjunto de acontecimentos partilhados por um grupo, passando de uma memória individual para uma memória coletiva. Esta memória coletiva tem assim uma importante função de contribuir para o sentimento de pertinência a um grupo de passado comum, que, por sua vez, compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada.

Entre as manifestações importantes ou significativas da memória coletiva, encontra-se o aparecimento, no século XIX e no início do século XX, de dois fenômenos. O primeiro, em seguida a Primeira Guerra Mundial, é a construção de monumentos aos mortos. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica (LE GOFF, p. 402, 1990). Através da noção de memória coletiva, e do fato dela ser uma construção social, podemos tentar identificar os agentes responsáveis por realizar tal catalogação e escolhas ideológicas, afinal, quando se trata de uma história coletiva muitas verdades existem, e devem cuidadosamente ser analisadas escolhidas, para que faça sentido.

Além da figura do historiador, não se pode afastar a ideia de que a história é contada e revisada seguindo os interesses de uma ideologia dominante. É quem está no poder, político e social, que determina as verdades que devem ser contadas, inclusive, “Goebbels, o ministro da propaganda do partido, dizia que se uma mentira fosse contada mil vezes, ela se tornaria realidade” (BORTULUCCE, 2008, p.). Le Goff, reitera esse ponto, dizendo que

a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas (2008, p.368, 1990)

É sim uma forma legítima de se construir uma história, mas quando pensamos em termos de coletividade parece um pouco *naif* concluir que só aquela versão contada é a melhor representação de muitas memórias e verdades. É por esse motivo que a preservação da memória, a transmissão das novas ideias, e ideais precisou ser algo pensado, desenvolvido, e não fruto do acaso, ou seja, há forte componente ideológico rondando esta questão.

A partir dessa constatação, que devemos tratar a memória com uma atenção especial, já que é a partir dela que serão construídos os fundamentos da sociedade, e o papel de proteger essas memórias da deterioração (esquecimento) e do tempo torna-se imprescindível. Não é simples preservar a memória, pelo contrário. A escolha pelo o que se deve preservar, o que se deve ser exaltado parte de uma dualidade, um conflito, onde sempre é necessário qualificar aquilo que merece ser preservado, e aquilo que deve ser destruído, separar o insignificante do memorável, em nome da construção de uma memória histórica representativa de toda a sociedade.

Segundo o historiador Dominique Poulot, essa memória, e a preocupação com sua transmissão, é algo elaborado desde o Renascimento, e tem por melhor dos objetivos o de edificar os povos, de enaltecer uma herança cultural e criar uma ideia de pátria (POULOT,2011). Foram esses objetivos que nortearam ao longo dos anos a concepção do museu como um lugar que apresenta potencial e eficiência em reproduzir, e conduzir o novo desenho da nação que se pretende construir.

2.2 MUSEU, ESPAÇO DE LEMBRAR

No século XIX iniciou-se na França um movimento de nacionalização da arte, e por conta desse movimento os museus adquiriram um caráter republicano, no sentido de tornar-se público, aproximando-se dos cidadãos. O museu tornou-se um espaço que extrapolou os limites da educação artística e do academicismo, ganhando uma nova função, a de educar o povo. Dentro desse contexto, a reflexão sobre a preservação da memória, enquanto processo museológico, deve ser a de conduzir para o entendimento de que ela obedece ao desejo de edificar os povos, sendo necessária para a educação da nação e para despertar o amor à pátria.

Não somente o formato de museu com obras no interior, mas também a concepção de museu a céu aberto, onde as construções e monumentos espalhados pelas cidades também são responsáveis pela reprodução da memória da coletividade, por criar no povo a sensação de pertencimento e familiaridade.

É com essa nova utilidade dos museus e monumentos, ampliada depois da Revolução Francesa, que nos deparamos com a metodologia utilizada pelos nazistas quando desesperadamente projetavam nos monumentos a nova história da coletividade, tentando cristalizar um sentimento de nação que se identificasse com os ideais do regime. Nesse aspecto, o Museu de Linz, objeto deste trabalho, surge como uma possibilidade de ser uma representação da cultura do nazismo, optando por uma coleção que formava a ideia de nação, sem deixar de ser imperativo e impositivo, ou seja, imbuídos dos valores correntes. Era uma ideologia que sabia o valor do poder simbólico dos bens musealizados e assim pensaram em termos de perpetuação e preservação do sistema político excludente e cruel. O abuso da memória.

Atentando no próximo capítulo para o projeto arquitetônico, e para a seleção de obras para o acervo do Museu de Linz, pretende-se enxergar com um pouco mais de nitidez o tamanho da compreensão do mau uso do Museu para perpetuação de sua ideologia de Adolf Hitler, incluindo aí, o problema que repercute até hoje: repatriação de obras de arte.

CAPÍTULO III: A CENTRALIDADE DA ARTE NA IDEOLOGIA DE ADOLF HITLER

Adolf Hitler sonhava em ser artista, passava seu tempo livre esboçando projetos de pintura e arquitetura, e quando aos 18 anos de idade fez o teste de admissão para a Academia de Belas Artes de Viena, na Áustria. Seus trabalhos foram considerados pelos críticos como “rígidos e anônimos” (KERSHAW, 2000, p. 27) e sua inscrição na Academia foi rejeitada por duas vezes. Sem admitir ou aceitar a crítica, Hitler viveu nas ruas de Viena por seis anos, vendendo suas pinturas em pequenos cartões postais.

Imagem 4: Farmstead, obra pintada por Adolf Hitler, em 1914.



Fonte: <https://theartstack.com/artist/adolf-hitler/farmstead> (2018)

Mesmo após a rejeição, Hitler se manteve perto das artes e continuou “trabalhando com arquitetos jovens, mas já reconhecidos, inclusive Albert Speer e Herman Giesler, que viriam a ser os arquitetos oficiais do III Reich” (EDSEL, 2013, p. 87). Dentro da política suas motivações originavam-se muito mais a partir de aspirações artísticas do que de motivos propriamente políticos, “isso reflete a fixação de Hitler pela arte e como esta se refletiu diretamente em seu regime político, construindo a estrutura ideológica do nacional socialismo, cuja principal diretriz era o embelezamento do mundo” (BERTOLUCCE, 2008, p. 43). Corroborando Bertolucce, o filósofo e crítico de arte Boris Groys, aproxima a concepção de arte de Hitler às bases do Terceiro Reich:

Para Hitler, a verdadeira arte consiste em revelar a raça heroica, o corpo heroico, e levá-la ao poder. Essa arte, é claro, somente é possível para aqueles que são, eles mesmos, dotados por natureza de heroísmo, porque esse tipo de arte verdadeira é, por si só, uma missão heroica. O artista, portanto, torna-se um como herói. Hitler viu a arte não simplesmente como um retrato do heroico, mas como um ato que é, em si, heroico, porque molda a realidade e a vida do Volk. (GROYS, 2015, 168).

Não sendo artista, reparte-se como herói.

Desde a sua juventude Hitler havia construído para si uma fantasia de um mundo ideal perfeito, lotado de grandes e belos edifícios, decorados com luxo e rigor. Seus devaneios e sua paixão pela arquitetura e a antiguidade clássica eram tão evidentes que Hitler chegou a desenvolver planos para reconstruir cidade inteiras, inclusive, Linz, na Áustria, cidade pela qual nutria forte fixação, e onde intencionava criar o maior centro de artes e espetáculos europeu.

A maior fonte de inspiração das ideias estéticas de Hitler concentra-se no ideário alemão da sua constituição cultural que coincide com o classicismo e encontra-se na figura de Richard Wagner.

Wilhelm Richard Wagner foi um músico alemão considerado responsável pela criação de um estilo grandioso, suas obras eram construídas dentro de um conceito de arte completo, contendo o teatro, os cenários, a orquestra, iluminação e dança, todos atuando juntos, em função do enredo do drama musical. Wagner também produzia composições em torno da temática das mitologias nórdicas, exaltando o mito de origem, profundamente enraizado na cultura alemã como um todo:

O aspecto monumental de suas óperas, a força e a teatralidade contundentes de sua música, ajudaram a formar as bases da estética do partido nazista. Sem estes aspectos retirados do universo da ópera e das ideias de Wagner, o estilo representativo do Terceiro *Reich* não existiria da forma que se tornou conhecido (BORTOLUCCE, 2008, p.45).

E, considerando que tal aceção de mundo ocorria em meio às guerras, tem-se que a revolução não acontecia só no campo da política, no campo das artes, a revolução trazia à Europa o frescor do Modernismo. Às novidades, Hitler era uma testemunha “à parte”, mergulhado na cultura romantizada e indiferente à experiência moderna. “Ele (Hitler) não possuía nenhum interesse por esta onda de inovações artísticas e culturais, preferindo admirar as fachadas clássicas e neobarrocas da cidade” (BORTOLUCCE, 2008, p. 39).

Analisando pontualmente a vida de Adolf Hitler, pode-se verificar três grandes aspectos que viriam a nortear seus devaneios artísticos e megalômanos: “a grande fixação por Linz (...); o interesse pela antiguidade clássica (que para Hitler agregava valores de força, de organização e de brilhantismo cultural) e a admiração pelo compositor Richard Wagner)” (BORTOLUCCE, 2008, p. 43). Ao associar a anulação das experiências modernas e radicais pelo futuro líder do Nacional Socialismo ao gérmen de seu programa artístico, buscamos em Groys algumas ponderações:

O ato do herói transforma o corpo do herói de veículo em mensagem. [...] E estes não eram corpos em descanso; eram corpos em batalha, entusiasmados, emocionados, vibrantes e explosivos, ou seja, heroicos. Os heróis da antiguidade tinham corpos assim, quando eram tomados por uma paixão desenfreada e estavam prontos para destruir ou serem destruídos. O fascismo italiano e o Nacional Socialismo alemão adotaram o programa artístico de fazer do veículo corpo uma mensagem política (GROYS, 2015. p. 166).

É com essas informações que teremos base para compreender a ideia do projeto do Museu de Linz, e aquilo que o ditador considerava como arte - um veículo político.

3.1 A (DES)CARACTERIZAÇÃO DA ARTE APÓS A ASCENSÃO DE ADOLF HITLER

Para os artistas europeus, a ascensão de Hitler foi decisiva. Sua chegada ao poder “transformou as ameaças e intimidações dos nacional-socialistas em atos abertamente violentos contra todos os que eram considerados inimigos e inferiores, ou contra qualquer pessoa que fosse declarada contra os ideais ‘arianos’ do Terceiro Reich” (DAVIES, et al., 2007, p. 1071). Por enxergar o modernismo como fruto de uma sociedade perdida e não correspondente aos ideais arianos do Partido, Hitler desde o início de seu comando investiu na destruição das expressões libertárias e experimentais das linguagens modernas.

Logo em 1933, assim que se tornou chanceler, Hitler determinou que os órgãos oficiais de propaganda nazista exigissem a retirada de “todas as produções artísticas com tendências cosmopolitas ou bolcheviques” (BORTOLUCCE, p. 65, 2008) de todos os museus e coleções alemães:

pinturas de artistas expressionistas alemães e austríacos, como Ernst Ludwig Kirchner, August Macke e Oskar Kokoschka, foram postas porta a fora dos museus alemães. Logo se seguiram obras de Van Gogh, Picasso, Monet e Renoir, entre muitos outros, como parte

de 16 mil objetos declarados “degenerados” e mais tarde vendidos, trocados ou queimados” (EDSEL, 2013, p. 87).

Os nazistas classificavam como "degenerada" toda manifestação artística que insultasse o espírito alemão, mutilasse ou destruísse as formas naturais - clássicas e representativas dos corpos heroicos - ou apresentasse de modo evidente "falhas" de habilidade artístico-artesanal, considerando como parâmetro o ensino artístico acadêmico. Em termos visuais, era degenerada toda obra de arte que fugisse aos padrões clássicos de beleza e de representação naturalista, em que eram valorizados a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras. Nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente antinaturalista e experimental (diferente do método de ensino acadêmico), é considerada em sua essência "degenerada".

Na prática, o que podemos ver é que havia de um lado artistas que imaginavam e buscavam uma sociedade democrática, e de outro lado artistas dispostos a corroborar com as manifestações de loucura do ditador, certamente aqueles que buscavam uma sociedade democrática eram profundamente perseguidos e ameaçados. Adolf Ziegler antes de ser um dos artistas favoritos de Hitler, e presidente da Câmara de Belas Artes durante o nazismo, foi no início de sua carreira atraído pelo desenvolvimento do Modernismo. Em contato com o trabalho de Paul Klee, Kandinsky e Franz Marc, Ziegler era, por assim dizer, um artista com tendências expressionistas. Quando conheceu Hitler em 1925, Ziegler abandonou seu viés modernista, se passou a seguir os padrões do nazismo, e com isso ganhou ascensão enquanto artista e figura política. Nenhum dos trabalhos feitos por Ziegler na sua curta carreira modernista sobreviveu.

Foi a partir dos anos 30 que o regime ditatorial de Hitler dividiu efetivamente a arte - pintura, arquitetura, escultura, música, e etc.- em dois grandes nichos: a arte aceita e estimulada pelo regime, e a arte rejeitada e repudiada, e depois perseguida, por ele.

Bortolucce (2008, p. 65) reconhece que “no primeiro grupo encaixavam-se todas as artes que refletiam os valores ‘genuinamente alemães’ - a raça pura ariana, o campo, a paisagem natural nórdica, os heróis de guerra, as cenas mitológicas germânicas, gregas e romanas”, enquanto no outro nicho encontravam-se as obras produto das experiências modernistas. Existia claramente uma arte oficial, e para cristalizar as ideias estéticas foram planejados dois eventos: a itinerante Grande

Exposição de Arte Alemã, para exibir as obras aceitas pelo Nazismo, e a Mostra de Arte Degenerada, com as obras que não deveriam ser admiradas.

Neste *frame* capturado do filme *Arquitetura da Destruição* (45'09"), vemos uma das obras que compunha o acervo da Grande Exposição de Arte Alemã de 1939. A obra se adequa dentro da temática imposta pelo nazismo, enquanto apresenta uma paisagem montanhosa, cujo tema era o favorito de Hitler. O ditador adquiriu a peça da exposição, e seu paradeiro é desconhecido.

Imagem 5: frame de tela do filme documentário *Arquitetura da Destruição*



Fonte: Filme *Arquitetura da Destruição* – disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BZq4VC6ulPk&t=1810s>

“Alejados de guerra”, 1920, do pintor Otto Dix, foi uma das pinturas expostas como arte degenerada. A obra, considerada antiacadêmica, representa um dos maiores exemplos daquilo que Hitler classificava como depravado e antiestético. A imagem de 4 soldados veteranos da 1ª Guerra Mundial, completamente mutilados após o retorno, é totalmente contra a ideia de exaltação do padrão físico-estético do novo homem alemão. O fato de representar as deformidades dos soldados fez com que a obra fosse condenada, tendo como nova missão instruir os artistas e a

população sobre aquilo que deveria ser considerado belo. O paradeiro atual da obra é desconhecido, acredita-se que ela tenha sido incinerada pelos nazistas.

Imagem 6: “Aleijados de guerra”, 1920, do pintor Otto Dix



Fonte: <https://degenerart.wordpress.com/2015/06/19/war-cripples-by-otto-dix/> (2018)

Em 1937, durante uma visita à Primeira Grande Exibição de Arte Alemã, Hitler aproveitou a ocasião para explicar:

Os olhos de certas pessoas mostram as coisas de maneira diferente do que elas são... homens que veem, ou como eles podem afirmar, “vivenciam”, as formas do corpo do povo de nossa nação apenas como as de degenerados retardados, que geralmente visualizam pradarias como sendo azuis, céus verdes, nuvens amarelo sulfurosas e assim por diante... Apenas quero proibir, em nome do povo alemão, que esses pobres indivíduos desafortunados que claramente sofrem de má visão imponham pela força os resultados de concepções equivocadas a seus contemporâneos, ou mesmo que as declarem como sendo “arte” (HITLER, apud EDSEL, p. 87, 2013).

Em contrapartida, a exposição de “arte degenerada”, organizada pelo presidente da Câmara de Belas Artes do Reich, Adolf Ziegler, reunia em Munique cerca de 650 obras entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e livros, provenientes de acervos de 32 museus alemães, consideradas artisticamente indesejáveis e moralmente prejudiciais ao povo pelo governo nacional-socialista alemão. Era uma mostra intencionalmente desorganizada, com quadros expostos da

pior forma possível, com iluminação inadequada, mas didática, com três salas dedicadas a “ofensa à religião”, “insulto aos soldados, mulheres e lavradores alemães” e “artistas judeus”.

Imagem 7: Hitler visitando a exposição de arte degenerada



Fonte: <https://tokdehistoria.com.br/2013/page/4/> (2018)

A visita de Hitler à exposição e o modo de expor através de temática didático-negativa coadunam-se à estratégia de dissolução das vanguardas modernas enquanto visão de mundo vigente e transformador da sociedade. Um dos principais objetivos da exposição era “humilhar os artistas alemães de vanguarda aos olhos do público” (DAVIES, et al, ,2007 p. 1069), mas não só isso, a exposição pretendia mostrar que a arte moderna era uma ameaça à cultura genuinamente alemã - expondo certo perigo trazido pela diferença de pensamento e ideias, um desvio dos valores adequados e algo que jamais deveria ser lembrado.

Para materializar de forma contundente a identidade alemã, pautada no requinte e na hegemonia cultural, Hitler tenta tirar do papel um de seus sonhos mais ambiciosos e megalômano: o Museu de Linz.

3.2. O MUSEU DE LINZ - UM PROJETO PARA A O ABUSO DA MEMÓRIA

Após as considerações acerca da estratégia política do Nacional Socialismo conduzida por Hitler que atua nas frentes: poder, memória, história e artes,

chegamos ao projeto da construção daquilo que seria umas das maiores obras tentativas de perpetuação do ideário nazista: o Museu de Linz.

Inspirado por uma visita à Galeria Uffizi, em Florença, durante uma viagem à Itália, Hitler aprovou planos que resultariam em um museu extraordinário – o Gemäldegalerie Linz, mais habitualmente chamado de Führermuseum –, que conteria o que ele considerava como os objetos mais importantes do mundo (EDSEL, 2013, p. 87).

O edifício da Galeria Uffizi foi concebido por Vasari, em 1560, e sua arquitetura era composta por elementos renascentista e maneiristas, além de possuir relevante coleção do período áureo da arte europeia - desde o nascimento da perspectiva até a consolidação do sistema artístico - formada pelos grandes líderes italianos. Podemos compreender sua assimilação coincidente com o projeto do artista herói discutido por Groys que considera em Hitler a acepção “a produção de arte com valor eterno era a derradeira tarefa da política, se os políticos desejassem passar pelo teste crucial - o teste da eternidade” (2015, p.169).

O aspecto grandioso do edifício da galeria Uffizi, vista de vários pontos da cidade antiga de Florença, acentua o caráter de permanência e a ele está atrelado a ideia de monumento-memória já discutido no presente trabalho.

Imagem 8: Galeria Uffizi

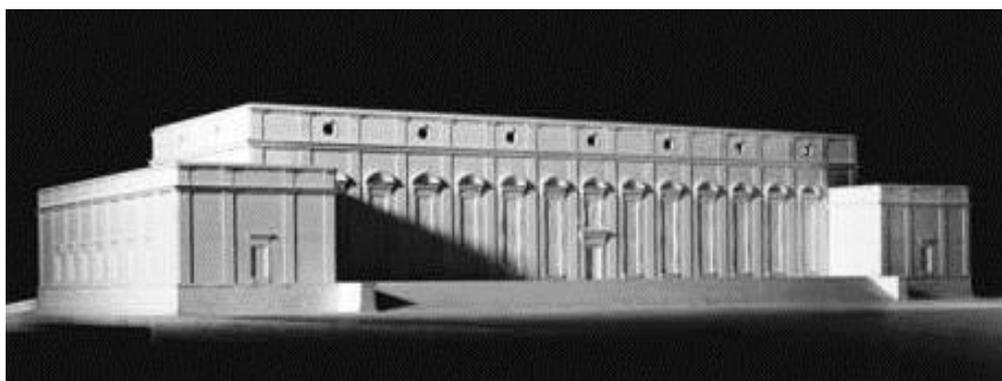


Fonte: <http://museomarinomarini.it/2017/04/03/direttori-dei-grandi-musei-raccontano-2/> (2018)

Apesar de nunca ter sido construído, o próprio projeto do Museu, e do complexo onde estava inserido, já dizia muita coisa sobre a o tipo de arte e estilo reverenciados pelo ditador. Podemos dizer que, de modo geral, “a arte do nazismo foi profundamente influenciada por duas tendências: de um lado, o barroco e romantismo alemão, e de outro, o neoclassicismo de inspiração greco-romana” (BORTULUCCE, p. 53, 2008). Portanto, não é necessária uma análise minuciosa para reconhecer nas maquetes e desenhos do projeto do Museu uma forte inspiração neoclássica. Especialmente, quando tais valores traduzem o sentido de eternidade - reflexo da apreensão abusiva do uso da memória.

Em uma breve análise podemos identificar as paredes externas lisas e pouco decoradas, passando uma sobriedade e racionalidade - em evidência a assepsia. A estrutura sólida e austera afirma a ideia da superioridade, colocando o observador sempre em posição diminuída.

Imagem 9: Maquete do Museu de Linz



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%BChrermuseum> (2018)

Imagem 10: Desenho do projeto do Museu de Linz



Fonte: <http://aecvcu.blogspot.com.br/2012/12/fuhrermuseum.html> (2018)

O complexo do museu, desenhado pelo arquiteto do 3º Reich, Alex Speer, possuía uma fachada de 1,5 km de extensão, decorado com colunas no estilo neoclássico, além de incluir uma casa de ópera, um hotel, teatro, uma biblioteca capaz de armazenar 250 mil exemplares, e cerca de 36 km de galerias internas, as quais conteriam aproximadamente 27 mil itens de arte. A maquete do projeto ficou pronta em setembro de 1945, no porão da chancelaria que abrigava o Reich, e era meticulosamente observada por Hitler.

Imagem 11: Hitler observando a maquete da cidade de Linz



Fonte: <http://aecvcu.blogspot.com.br/2012/12/fuhrermuseum.html> (2018)

É fundamental entender que esses estilos determinaram não só o projeto arquitetônico do Museu, mas também de seu acervo, já que a arte nazista proibia críticas de qualquer espécie ao regime e à própria arte, é natural que o acervo mantivesse uma uniformidade e rigidez, não admitindo qualquer aspecto que estivesse fora das crenças estéticas do nazismo. Dessa maneira, para compor o acervo, desde 1933 Hitler começou selecionar as obras para o acervo do Museu, “entre seus temas preferidos estavam as cenas mitológicas, nus idealizados, cenas alpinas, cenas de gênero, familiares, cenas de caça e de guerra, camponeses, naturezas-mortas, ruínas da Antiguidade, retratos, feitos em sua maioria por artistas germânicos do século XVIII e XIX” (BORTULUCCE, 2008, p. 66), mas “ele também admirava e buscava obras de velhos mestres, tais como Leonardo da Vinci, Jan

Vermeer, e dos grandes pintores renascentistas alemães Albrecht Dürer e Lucas Cranach” (EDSEL, p. 87, 2013).

É válido mencionar que o projeto para a aquisição de obras para o Museu atingiu um nível de violência absurdo, no sentido de que boa parte das obras foram confiscadas das coleções particulares das famílias judias. Durante o confisco, as obras eram separadas entre algumas categorias, que incluíam fazer parte do próprio acervo do Museu, ou serem consideradas como degeneradas. Parte dessas obras eram vendidas para outros países como forma de ajudar no financiamento da Guerra. Atualmente existe um movimento de devolução das obras roubadas pelo regime.

O pouco que se sabe sobre o Museu de Linz já é suficiente para nos confirmar a expectativa do Führer em construir uma identidade alemã nova, baseada em valores considerados por ele como superiores. O fato de desejar reconstruir uma nação inteira a partir de conceitos e ideais do passado nos mostra o interesse de reforçar o ideal de superioridade que guiava o discurso totalitário nazista. O Projeto do Museu de Linz como síntese do ideário da cultura nazista se baseia no abuso da memória como projeto de aniquilação da alteridade, extermínio das concepções modernas, autônomas e libertária em vários sentidos e, principalmente, no entendimento da importância do sentido de eternidade, tal como Groys levanta:

Hitler jamais falou de eternidade no sentido de imortalidade da alma individual. A eternidade da qual ele falou era a de uma eternidade Pós-Cristianismo, bastante moderna no sentido de que era uma eternidade puramente material e corpórea - uma eternidade de ruínas, de relíquias deixadas para trás por qualquer civilização uma vez que tenha sido superada. Estes restos materiais, que duram mais do que toda civilização, poderiam produzir fascinação e espanto em observadores tardios, ao reconhecerem traços de um ato heroico, artístico, criativo ou simplesmente causar desinteresse. Assim, Hitler compreendeu o valor eterno da arte como a impressão de que ela deixa num futuro observador. Foi esse olhar do futuro observador que Hitler procurou agradar primeiro e antes de tudo - e disso esperou receber um julgamento estético a favor dos monumentos do passado que eram seu próprio presente (2015, p.169)

A intencionalidade do monumento para eternidade, o Museu de Linz significa então manifestação e símbolo da cultura alemã na recuperação e exaltação da Nação, revivendo os tempos onde a Alemanha era uma grande civilização, mas também para reeducar o povo, levando-o a crer que a verdade era somente uma. Nesse sentido, o Museu de Linz reflete um “abuso” da memória, de forma que seu principal objetivo era edificar a ideologia Nazista através da interposição de

preceitos, onde a arte auxiliaria na (re)construção da verdadeira nação alemã e sua permanência para eternidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, deve ser comentado a grande dificuldade em abordar esse tema. Tratado como uma verdadeira problemática da história mundial-dada suas consequências nefastas -, os anos em que Hitler esteve no poder, são, dentro da história da arte, tratados com distância e resistência. Creio, que por esta razão, exista uma certa limitação ao acesso a obras em português específicas sobre esse assunto.

O que a arte viveu durante quase uma década desencadeou em uma continuidade ainda mais expressiva ao movimento Modernista, uma expansão e resistência da arte, ocasionada em grande parte por conta da migração dos artistas europeus para a América. O que Hitler achou que estava fazendo, eliminando o modernismo do mundo, serviu em certo sentido de alavanca, que impulsionou a força do movimento.

O fato de Hitler utilizar-se das vendas de obras de arte modernas – espoliadas em geral - para o levantamento de verbas para nutrir a guerra, também fez com que os trabalhos de grandes artistas migrassem para vários cantos do mundo. Inclusive, o desmanche de museus e coleções particulares, feito na maioria das vezes de forma desorganizada, fez com que muitas obras fossem expropriadas irregularmente e enviadas a novos lugares, e donos. Houve, sem dúvida alguma, a extensão do extermínio dos judeus na apropriação dos seus bens materiais, incluindo aí obras de arte.

As famílias judias lutam até hoje pela repatriação dessas obras, encontrando uma enorme barreira: após a queda do nazismo, muitas obras foram destruídas a mando de Hitler, e outras foram novamente expropriadas por museus ao redor da Europa. Daí, podemos presumir o abuso da memória dos principais museus em não se ater à proveniência dos objetos no afã de consolidar suas coleções. Existem algumas organizações responsáveis pela localização dessas obras, e pela

devolução aos donos originais, tais como a *Monuments Men*², organizada por um grupo de historiadores, historiadores da arte e arquitetos.

Definitivamente, um assunto a ser muito explorado, a repatriação das obras de arte ainda está sob um caminhar lento e que ainda tem muito a ser apresentado. De forma ampla, esse trabalho também pretende questionar essa expropriação, como maneira também de construção, deturpação e apropriação das memórias.

Por fim, deve ser dito que a resistência do Modernismo frente à todas as barreiras que enfrentou, é uma lição, e em tempos atuais de indecisão e bipolaridade, devemos resistir, insistir e refletir sobre como vamos conduzir a construção da nossa história, e em quais pilares vamos fortificar nossos valores e solidificar nossas memórias.

² Muitos foram os diretores de museus, curadores, historiadores da arte, artistas, arquitetos e educadores. Juntos eles trabalharam para proteger os monumentos e outros tesouros culturais da destruição da Segunda Guerra Mundial. No último ano da guerra, rastrearam, localizaram, e nos anos seguintes devolveram mais de 5 milhões de itens artísticos e culturais roubados por Hitler e pelos nazistas. O trabalho na preservação dos tesouros culturais foi sem precedentes. Tradução livre. Disponível em: <http://www.monumentsmen.com/the-monuments-men/monuments-men-roster> acessado em 10/03/2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDRADE, Joana El-Jaick. As origens da social-democracia alemã e seu processo de unificação. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75462/79006>>. Acesso em 12/01/2018.
2. ARAUJO, Denise Castilhos de. A propaganda nazista e a construção da imagem pública de Adolf Hitler: análise de quatro cartazes nazistas do período entre 1920 e 1933. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/viewFile/33402/17279>>. Acessado em 12/01/2018.
3. ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
4. ARTE Degenerada. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>>. Acesso em: 02 de Fev. 2018.
5. BORGES, Maria Eliza Linhares, (ORG.). Inovações, coleções, museus. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 13-23.
6. BORTOLUCCE, Vanessa Beatriz. A arte dos regimes totalitários do século XX – Rússia e Alemanha. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
7. COTRIM, Gilberto. História Global – Brasil e Geral. V. único. 8ª Ed. São Paulo: Saraiva, 2005.
8. DAILY ART MAGAZINE. The story of un realized Hitler's art Museum in Linz. Disponível em <<http://www.dailyartmagazine.com/story-hitlers-art-museum/>>. Acessado em: 18/01/2018.
9. DAVIES, Penelope J. E., *et al.* A nova História da Arte de Janson. 9ª Ed. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
10. DIÁRIO DO CENTRO DO MUNDO. O mistério da queima de “arte degenerada” na Alemanha nazista, 75 anos atrás. Disponível em <<https://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005202>>. Acessado em: 18/01/2018.
11. EDSEL, Robert M. Salvando a Itália: a corrida para resgatar das mãos dos nazistas os tesouros de uma nação. Tradução de Talita M. Rodrigues e Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

12. FER, Briony, BATCHELOR, David., WOOD, Paul. Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre guerras – São Paulo: Cosac Naify, 1999.
13. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. 1ª Ed. – São Paulo: Editora 34, 2006
14. GROYS, Boris. Arte poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
15. HOBBSAWN, Eric. ERA DOS EXTREMOS – O breve século XX. 2ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
16. HUYSSSEA, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia – Rio de Janeiro; Aeroplano, 2000.
17. JANSON, H. W.; JANSON, Antony F. Iniciação à História da Arte. 3ª Ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009.
18. JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do Museu. Disponível em <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acessado em: 07/02/2018.
19. LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
20. MCCLOSKEY, Barbara. Artists of world war II. Londres: Greenwood Press, 2005.
21. MELLO, Sylvia Lenz de. República de Weimar: Alemanha 1919-1933. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/viewFile/12772/11100>>. Acessado em 18/01/2018.
22. MORAES, José Geraldo Vinci de. História: geral e Brasil: volume único. 1ª Ed. São Paulo: Atual. 2017.
23. PINTO, Suely de Assis. Museu e arquivo como lugares de memória. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/8986>>. Acesso em 03/01/2018.
24. POULOT, Dominique. Museu e museologia. Belo Horizonte : Editora Autêntica, 2011
25. REILY, Lucia. Soldados mutilados na história da arte: Reflexões sobre a representação da deficiência à luz da Psicologia social. Disponível em <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c65a.pdf>>. Acesso em: 20/02/2018

26. REVISTA CULT. De que maneira você resolveria um problema com o führer? Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/de-que-maneira-voce-resolveria-um-problema-com-o-fuhrer/>>. Acesso em 18/01/2018.
27. SEU HISTORY. Adolf Hitler se torna presidente da Alemanha. Disponível em <<https://seuhistory.com/hoje-na-historia/adolf-hitler-se-torna-presidente-da-alemanha>>. Acessado em 12/01/2018.
28. SITE AECVU BLOG. 09/12/2012. **Desenho do Museu de Linz**. Disponível em <<http://aecvcu.blogspot.com.br/2012/12/fuhrermuseum.html>> acesso em: 03/03/2018
29. SITE DEGENERATE ART. “**Aleijados de guerra**”, 1920, do pintor **Otto Dix**. Disponível em <<https://degenerart.wordpress.com/2015/06/19/war-cripples-by-otto-dix/>>. acesso em: 10/03/2018
30. SITE DEVELOPING THE HISTORY. 7/07/2015. “**O estudante alemão luta pelo Führer e pelas pessoas**”. Disponível em <http://historydeveloping.blogspot.com.br/2015/07/>, acesso em 19/02/2018
31. SITE MDIg. **Crise na Alemanha: mulher usando dinheiro para acender sua lareira 1920. 04/07/2011**. Disponível em <<https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=19951>>, acesso em 13/02/2018.
32. SITE MUSEO MARINO MARINI. 03/04/2017. **Galeria Uffizi**. Disponível em <<http://museomarinomarini.it/2017/04/03/direttori-dei-grandi-musei-raccontano-2/>> acesso em: 22/02/2018.
33. SITE THE ARTSTACK. **Farmstead**. Disponível em <<https://theartstack.com/artist/adolf-hitler/farmstead>> acesso em: 03/03/2018
34. SITE TOK DE HISTÓRIA. 13/11/2013. **Hitler visitando a exposição de arte degenerada**. Disponível em : <https://tokdehistoria.com.br/2013/page/4/> acesso em: 10/03/2018.
35. SITE WIKIART VISUAL ART ECYCLOPEDIA. **Adolf Hitler 1912 - Igreja de St. Charles em Viena, Aquarela - 40 x 29.2 cm**. 16/09/2017. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/adolf-hitler/st-charless-church-in-vienna-1912>> acesso em: 03/03/2018
36. SITE WIKIPEDIA. **Maquete do Museu de Linz**. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%BChrermuseum> acesso em: 03/03/2018
37. UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. A propaganda política nazista. Disponível em

<<https://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005202>>. Acessado em; 12/01/2018.