

Memórias e Trajetórias de Vida

CULTURA HISTÓRICA E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: MEMÓRIAS DO NAZISMO, 70 ANOS DA EXPOSIÇÃO ENTARTETE KUNST

Historical culture and patrimonial education memories of Nazism
Cultura histórica y la educación patrimonial recuerdos del Nazismo

José Miguel Arias Neto¹

1. Departamento
de História.
Programa de
Pós-graduação
em História.
Linha de
Pesquisa:
Territórios do
Político - UEL

ARIAS NETO. José Miguel. *Cultura Histórica e Educação Patrimonial: Memórias do Nazismo, 70 anos da Exposição Entartete Kunst. Revista Tempo, Espaço, Linguagem. Irati, v. 03, n. 01, p. 35-62, 2012.*

Resumo

Abordar as relações entre cultura histórica e educação patrimonial é um desafio, pois envolve uma gama complexa de questões. Estas dizem respeito à definição de cultura histórica, patrimônio, educação patrimonial. Buscar-se-á aqui, na medida do possível, articular algumas meditações sobre estes temas a partir de experiência realizada no âmbito do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade Estadual de Londrina, no ano de 2007, intitulada: Memórias do Nazismo: 70 anos da Exposição Entartete Kunst (Arte Degenerada).

Palavras-chave

Terror; cultura histórica; arte degenerada.

Abstract

Addressing the relationship between Historical Culture and Patrimonial Education is a challenge because it involves a complex range of issues. These concern the definition of historical culture, heritage, patrimonial education. Search will be here, to the extent possible, articulate some meditations on these subjects from a particular experiment conducted in the Center of Documentation and Historical Research of the Londrina State University, in 2007, entitled: Memories of Nazi : 70 years of exposure Entartete Kunst (Degenerate Art).

Keywords

Horror; historical culture; degenerate art.

Resúmen

Abordar la relación entre la cultura y la educación sobre el patrimonio histórico es un reto porque se trata de una compleja gama de cuestiones. Estos se refieren a la definición de la cultura histórica, el patrimonio, la educación patrimonial. Intentaremos aquí, en la medida de lo posible, articular algunas reflexiones sobre estos temas de un determinado experimento llevado a cabo en el Centro de Documentación e Investigaciones Históricas de la Universidad Estatal de Londrina, en 2007, titulado: Memorias de los nazis : 70 años de exposición Entartete Kunst (Arte degenerado).

Palabras clave:

Horror, la cultura histórica; arte degenerado

Introdução

Qual a lei fundamental que observamos em todos os grandes fenômenos da História? A mim parece-me ser esta: que por toda a parte, na Terra, acontetudo quanto nela pode acontecer, em parte de acordo com a situação e as necessidades do lugar, em parte de acordo com as circunstâncias e as condições da época, em parte de acordo com o caráter nato ou adquirido dos povos.

(Johan Gottfried Herder. Idéias para a Filosofia da História da Humanidade, 1784 – 1791).

Le patrimoine est un recours pour temps de crise. S'il y a ainsi de moments du patrimoine, il serait illusoire des'arrêter sur une acception unique du mot. Au long des siècles, des pratiques de type patrimonial dessinent des temps du patrimoine, qui correspondent à des manières d'articuler d'abord présent et passé, mais aussi, avec les remises en cause de La Révolution, le futur: présent, passé et futur.

François Hartog. Régimes d'Historicité, 2003.

Uma remissão inicial a Jörn Rüsen é fundamental. Em um texto de 2009 (p. 2), Rüsen afirma que o conceito de cultura histórica “contempla as diferentes estratégias de investigação científico-acadêmica, da criação artística, da luta política pelo poder, da educação escolar e extra-escolar, do ócio e de outros procedimentos de memória histórica pública, como

criações e expressões de uma única potencia mental”.

O que importa reter aqui, para fins deste texto é que Cultura Histórica diz respeito a uma articulação, a um conjunto de relações que se referem à maneira particular “de abordar interpretativamente o tempo, precisamente aquela que resulta em algo como história enquanto conteúdo da experiência, produto da interpretação, medida de orientação e determinação de finalidade” (RÜSEN, 2009, p. 6). Esta particularidade, diz respeito à construção de uma representação do passado pela rememoração, ou seja, uma reatualização do passado no presente. Trata-se, portanto, de uma narrativa que confere sentido e significado à existência humana no tempo presente. Esta narrativa é sempre coletiva. Como observou Maurice Halbwachs, os indivíduos são pontos convergentes de várias correntes do pensamento coletivo e para constituir uma lembrança não basta reconstruir uma imagem do passado:

Il faut que cette reconstruction s’opere a partir de donnés ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu’elles passent sans cesser de ceux-ci à celui-là et reciproquement, ce qui n’est possible que s’ils on fait partie e continuent à faire partie d’une même société (HALBWACHS, 1950, p. 13).

Estas formulações abriram o caminho para a compreensão da diversidade humana a partir das múltiplas temporalidades sociais e nas relações entre passado e presente. O ato de recordar é em si um evento histórico de grandes proporções, no qual o passado é ressignificado, um resultante da experiência da rememoração da vida vivenciada.

Mas não é apenas no campo dos vários grupos sociais, que se dá este processo. Há que se atentar também para os usos públicos e institucionais da memória e da história, e da educação, dimensões fundamentais da cultura histórica. Também a historiografia é um processo de ressignificação do passado a partir do lugar do historiador (CERTEAU, 1982). Estes níveis, contudo, a despeito de suas diferenças se articulam, posto que, como já observou Benedetto Croce (1962), o termo história comporta duas dimensões: a história vivida e a narrativa sobre esta vida. Assim, este texto tentará articular estes níveis.

Iniciemos com Leopold Von Ranke. Em texto de 1831, intitulado

Idee der Universalhistorie, Ranke procura estabelecer o campo da história libertando-a do domínio da filosofia e, ao mesmo tempo, estabelecendo suas características. A História, diz ele:

[...] se diferencia das demais ciências porque ela é, simultaneamente uma arte. Ela é ciência na medida em que recolhe, descobre, analisa em profundidade; e arte na medida em que representa e tenta dar forma ao que é descoberto, ao que é apreendido. Outras ciências se contentam simplesmente em registrar o que é descoberto em si mesmo: a isto se soma, na história a capacidade de recriação. Outras ciências se contentam simplesmente em registrar o que é descoberto em si mesmo: a isso se soma, na História, a capacidade de recriação. Enquanto ciência, ela se aproxima da Filosofia; enquanto arte, da poesia (RANKE, 2010, p. 202).

Assim a atividade do historiador residiria em uma investigação e, ao mesmo tempo, de reconstrução criativa do passado. Isto implicava em um princípio metódico com severas exigências para a pesquisa: a) amor à verdade: com isto quer dizer Ranke, que se deve ter uma consideração elevada por aquilo que ocorreu, evitando-se tratar o fenômeno como reflexo de nossas teorias e nossa imaginação; b) investigação documental pormenorizada e aprofundada dedicada ao fenômeno; c) um interesse universal, o que implicaria em um interesse uniforme pelos campos da investigação para se evitar explicar um pelo outro, ou seja, pelo simples jogo das influências de um sobre o outro; d) a fundamentação do nexos causal, ou seja, um pragmatismo fundado na investigação documental; e) o apartidarismo; f) a compreensão da totalidade.

Essas formulações rankeanas interessam aqui, na medida em que elas apontam para uma investigação particularizada, que possibilitaria ao historiador 'representar o conhecimento', conferir um sentido à existência humana. E um sentido pleno no presente. Trata-se, como todos o sabem, da idéia de civilização, que não prescindia das histórias nacionais: "Ranke pensava nesse tipo de nacionalismo, ao escrever que 'na passagem das diversas nações e dos diversos indivíduos à ideia de humanidade e de cultura... [tem-se] um progresso efetivo'" (RÜSEN, 2010, p. 128).

Sobre esta passagem, observa Jörn Rüsen (2010, p. 128) que "essa idéia

(historicista) da multiplicidade na unidade, reforça, na cultura histórica, as posições e as energias mentais que vêem a alteridade dos outros não como ameaça ao próprio eu, mas como sua confirmação (pelo reconhecimento mútuo)”.
Esta idéia também prescinde de uma história finalista. Como já o demonstrou Sérgio Buarque de Holanda (1974), Ranke em sua famosa e mal entendida frase “wie es eigentlich gewesen ist”, retoma as formulações de Herder que em suas Idéias para a Filosofia da História da Humanidade, afirmava serem as forças vivas do homem as molas da historia humana e que a “história é a ciência do que é e não a ciência daquilo que poderia porventura ser, de acordo com os desígnios ocultos do destino” (HERDER, 1984). Assim, apoiado em Herder, Ranke contrapõe-se à idéia de Kant, de uma finalidade última (Endzweck) da história, uma escatologia para a moral. Esta afirmação de uma história sem finalidade valeu a Ranke acusações de indiferença e relativismo ético: “Lord Acton [...] censurava principalmente nele, como aliás, na maioria dos intelectuais e homens públicos alemães de sua época [...] era, o pouco caso alarmante que, a seu ver, pareciam mostrar pelos princípios morais perenes” (HOLANDA, 1974, p. 8). Mas se Ranke recusa a idéia de uma finalidade moral na história é porque refuta a idéia de uma história mestra da vida, com seu cortejo de exemplos e prescrições morais. Como conseqüência - de grandes implicações para os estudos históricos - não há um destino dado a priori a ser cumprido pela humanidade. Por outro lado, a história tem um sentido conferido pelo historiador em seu trabalho artístico de reconstrução do conhecimento a partir de seu presente. É a busca rankeana pelos ‘nexos causais’ que permitirão a formulação de ‘totalidades significativas’ na história. Essas aparecem - e aqui se reata com a filosofia de Hegel - como a realização do espírito no mundo, como aquilo que essencialmente é, e o trabalho do historiador é olhar com olhos imparciais - pelo lado da ciência - e reconstituir o conhecimento através da escrita - pelo lado da arte.

Esse cosmopolitismo se despedaça em 1870. Após a guerra franco-prussianade 1870, a novageraçãodemetódicosfrancesesestreita, particulariza e identifica a História à nacionalidade. A história torna-se uma pedagogia e um sistema de ensino, que arrasta consigo na torrente do progresso o cortejo de mortos de uma sociedade assolada pelo furor da guerra e da destruição.

Assim, um aspecto fundamental deste contexto nacionalista diz respeito ao desenvolvimento da História como narrativa que sacraliza a

nação: as origens, o desenvolvimento, a representação da nação como uma militância da cidadania nas definições do século XIX. François Furet (S.d.) num texto intitulado o nascimento da História aponta para o fato de que ela surge da fusão da história filosófica e da pesquisa antiquária: da origem da disciplina que tem um objeto (a nação) um método (erudito-filológico) e uma pedagogia: a formação do cidadão. Embora esta fusão apareça, por assim dizer, bastante linear no texto de Furet, a questão é bastante complexa. Por exemplo, Arnaldo Momigliano (2004) aponta a problemática relação entre antiquários e historiadores e Antony Grafton (1988), seu discípulo americano nega, que esta 'fusão' esteja conclusa inclusive em nossos dias. Estudando as notas de rodapé na tradição ocidental, Grafton evidencia como ainda em nossos dias o trabalho do historiador possui esta duplicidade: de um lado ele é uma narrativa sobre determinado objeto e de outro, conta a história da própria pesquisa e da construção metodológica.

A hagiografia da nação é, por exemplo, o programa de La Revue Historique, editada por Gabriel Monod a partir de 1876. Fruto da derrota de Sedan que amputou a Alsácia e a Lorena, uma de suas preocupações é o resgate da integridade territorial perdida. Diz Gabriel Monod (2006, p. 61):

No que se refere especialmente à França, os acontecimentos dolorosos que criaram em nossa pátria facções hostis, vinculadas a tradições históricas especiais, e aquelas que, mais recentemente foram mutilando devagar a unidade nacional criada pelos séculos obrigam-nos a despertar a final, na alma da nação a consciência de si mesma por meio do conhecimento profundo de sua história.

Sobre esta passagem François Dosse (1999, p. 17) observa: "A história tem, portanto, um valor essencialmente nacional de reconquista das fronteiras exteriores e de pacificação do interior".

Também não é por acaso que no século XIX surge na Europa uma cartografia 'nacionalista', cuja função era a de promover uma 'consciência nacional': "tanto à geografia como à história eram dados papéis importantes na educação cívico-patriótica" (BLACK, 2005, p. 99). A idéia que a geografia e a história se complementavam data deste período. O geógrafo Adrien-Hubert Brué, na introdução de seu Atlas de 1828, afirmava:

La géographie doit être une compagne fidèle de l'histoire; elle en rend l'étude plus sûre et plus facile. Sans le secours qu'elle lui prête; ses tableaux ressemblent à des peintures d'une belle ordonnance, d'un dessein admirable, si l'on veut, mais qui manquent de lumière; la mémoire erre alors confusément dans un chaos de faits et de dates qui ne se rapportent à rien; au moyen de ces secours, au contraire, tout se fixe avec ordre; l'histoire a décrit un événement: la géographie fait voir en quelque sorte le lieu qui en fut le théâtre; l'un et l'autre s'aidant mutuellement restent ineffacement empreints dans l'esprit du lecteur (Apud BLACK, 2005, p. 104).

Ernest Lavisse é o grande mestre dessa história nacionalista. É no *Petit Lavisse*, que as crianças da escola pública aprenderão a história da nação, narrativa que conta batalhas heróicas nas quais muitos sacrificaram a vida pela pátria. No Dicionário de Pedagogia de 1885, Lavisse (Apud. DOSSE, 1999, p. 18) escreve o verbete História no qual observa aos professores: "Se não se tornar um cidadão compenetrado de seus deveres e um soldado que ama seu estandarte, o professor terá perdido tempo. Isso é o que deve dizer aos futuros mestres o professor de história da escola normal como conclusão de seu curso". Este programa foi tão bem sucedido que, ninguém menos que Marc Bloch escreve em seu brilhante testemunho intitulado *A estranha derrota*:

Sou judeu, se não pela religião, que não pratico [...] ao menos por nascimento. [...] Só reivindico minha origem num único caso: diante de um antissemita. Mas [...] as pessoas que venham fazer oposição ao meu testemunho [...] responderei que meu bisavô foi soldado em 1793, que meu pai serviu em 1870, em Estrasburgo, diante do cerco, que meus dois tios deixaram voluntariamente a Alsácia natal, depois de sua anexação ao Segundo Reich, que fui criado no culto dessas tradições patrióticas, das quais os israelitas do êxodo alsaciano sempre foram os mais ardentes defensores; e enfim, que a França, [...] será sempre a pátria da qual não saberia arrancar

meu coração. Nasci aqui, bebi na fonte de sua cultura, fiz de seu passado o meu, só respiro bem sob seu céu e tenho me esforçado, por meulado, para defendê-la o melhor que puder (BLOCH, 2010, p. 12–14).

Neste processo de construção da 'Nação', três elementos precisam ser destacados. O primeiro deles diz respeito ao desenvolvimento econômico. A idéia de um desenvolvimento cumulativo se consolida com o surgimento da sociedade industrial. Como observa Ernest Gellner, (2000, p. 117) trata-se da passagem para uma sociedade nacional moderna em que:

[...] o princípio-chave de validação não é a riqueza como tal, mas afluência crescente. Essa sociedade baseia-se não apenas na grande riqueza, mas acima de tudo, no crescimento econômico. O que legitima a ordem social é a previsão de uma melhora contínua [...] A idéia de progresso é a expressão filosófica dessa atitude.

As transformações econômicas implicaram na formação de um novo cidadão, útil, morigerado, trabalhador e disciplinado, como fundamento da nova ordem. Assim, a formação de um sistema de instrução pública tornou-se uma obrigação do Estado, visando a padronização cultural, dito de outro modo, a busca do apagamento das diferenças culturais locais e regionais, isto é, da diversidade tão valorizada pelos românticos, em favor da unidade nacional. A sociedade industrial avançada

[...] não só permite, como exige a homogeneidade da cultura [...] tem que ser padronizada e disciplinada. Tudo isso só pode ser obtido através da educação contínua. Esse tipo de sociedade é marcado pela implementação quase completa do ideal da educação universal. [...] o produto final: uma sociedade móvel, atomizada e igualitária, com uma cultura padronizada que seja letrada [...] e cuja manutenção, disseminação e fronteiras sejam protegidas por um Estado. Dito de maneira ainda mais sucinta: uma cultura, um Estado; um Estado, uma cultura (GELLNER, 2000, p. 119).

Patrimônio e Nação

Neste sentido, interessa aqui, particularizar a temática do surgimento da noção moderna de Patrimônio. Antes de tratar de casos específicos, uma definição mais geral, que importa na percepção de que Patrimônio antes de tudo é constituído por determinadas relações com o mundo e com o tempo. De acordo com François Hartog (2003, p. 166):

une manière d'être qui relie entre elles e donne sens a ces pratiques. Um certain mode de rapport au monde e au temps. Une conscience, le plus souvent inquiete, que quelque chose (objet, monument, site, paysage) a disparu ou est em passe de disparaître d l'horizon. Il faut donc une crises du temps.

Trata-se pois, da atribuição de significados e de ressignificações de acordo com determinada temporalidade:

Si l'on reprend la classification propose par Krzysztof Pomian, les objets du patrimoine sont des 'semiophores': des 'objets visible investis de significations'. Que patrimoine et temporalités soient indissolublement liés est une évidence, puisque le patrimoine est la réunion dês semiophores que se donne, à um moment (et pour um moment), une société. Ils traduisent donc le type de rapport qu'une société decide d'entretenir avec le temps. Le patrimoine rend visible, exprime un certain ordre du temps, où compte la dimension du passé. Mais il s'agit d'un passé dont le présent ne peut ne veut detacher completamente. Qu'il s'agisse de le célébrer, de l'imiter, de le conjurer, d'em tirer du prestige ou, simplement, de pouvoir le visiter. Regardant vers le passe, le souci patrimonial serait-il seulement ou même principalement passéiste? Non, puisqu'il s'agit du passe – d'un certain passe – dont une forme de visibilité importe au présent (HARTOG, 2003, p. 166–167).

Assim Hartog aponta momentos 'patrimoniais' específicos. Como, por exemplo, as relíquias cristãs, não são apenas 'narrativas memoriais' do evento fundador do cristianismo – a Vida de Cristo. São também insígnias de legitimação de um poder de direito divino e signos junto aos que se reconhecem como membros daquela nação nova dos cristãos.

Já o caso do Japão é interessante, pois após a Revolução Meiji, o país foi dotado de uma legislação de proteção de obras arquitetônicas e artísticas que permitem entrever a diferença de concepção sobre patrimônio. Duas leis no século XIX, 1871 e 1897, dizia respeito à preservação de antigos santuários e templos. A lei de 1897 introduz a noção de tesouro nacional, o que segundo Hartog (2003, p. 168), indica que o valor do objeto deriva do seu fundo imaterial, sua origem divina. Em 1919, junta-se a este conjunto, uma lei sobre preservação de sítios históricos, de monumentos naturais, e em 1950, uma lei sobre proteção do patrimônio cultural intangível. Hartog então ressalta duas particularidades desta legislação. A primeira, é que ela prevê a "reconstrução periódica de certos edifícios religiosos". A cada 20 anos, o santuário da deusa Amaterasu é reconstruído identicamente com madeira de cipreste. Não há, portanto, o dilema ocidental de conservar ou restaurar. A segunda, diz respeito ao fato de que a legislação de 1950, confere ao artista e ao artesão um título que pode recompensar um indivíduo ou um grupo que é o de "detentor de um importante patrimônio cultural intangível" com benefícios financeiros, mas que obriga a estes, a transmitir seu saber. Assim, o que importa reter aqui, é que é esta disposição em que o objeto é menos importante do que a atualização de um saber fazer que se transmite e assim se atualiza (HARTOG, 2003). Trata-se, portanto, de outra relação com a sociedade e com o tempo, distinta da linear ocidental. Mas nem sempre o ocidente vivenciou um tempo linear.

No mundo antigo, a ideia de um tempo que descreve um movimento cíclico que remete à eternidade. Assim a vida do homem e a existência do mundo, dado à sua perenidade pode ser representada por uma reta finita. A história, cujo fundamento é o ver e o ouvir, tem a finalidade de preservar as ações e palavras dos homens (ARENDETT, 2001). Os monumentos, estátuas, quadros, são restaurados para a eternidade de um mundo assim constituído bem como de suas formas políticas. Como observa Roland Mortier:

[...] la ruine – curieusement inexistante pour lês Grecs –

n'interesse les Latins que comme image matérielle du Destin: elle n'est pas une présence, mais une absence, ou un vide, le témoignage d'une grandeur disparue, la marque négative de la grandeur détruite (Apud. HARTOG, 2003, p. 170).

Restaurar, portanto, é assegurar a durabilidade em um mundo, cuja grandeza é permanentemente ameaçada pelo envelhecimento e pela decrepitude.

A Renascença como todos sabem, se volta para a Antiguidade como modelo. É porque ocorreu um deslocamento na ordem do tempo: o passado é passado, e está lá, como 'recurso e como fonte'. Assim os monumentos passam a ser investidos de um valor artístico e histórico. O que comanda esta operação é o ideal de restituição, um deslocamento da história como mestra da vida. Esta restituição é vista como restauração (renovatio). Lorenzo Valla, por exemplo, se torna um dos defensores da assimilação entre a língua latina e a civilização romana: "[...] restaurer le latin dans son excellence classique équivaut a refonder Rome" (Apud. HARTOG, 2003, p. 178). Assim há uma refundação de um modelo de autoridade:

L'audace de la Renaissance avait besoin d'un exemple, et il ne pouvait pas en être de autre que tout la réalité, littérairement connue, d'un modele antique resplendissant de gloire (...). L'audace consistait à élirecepasse. D'ou un "ordre de réverence" qui était aussi un ordre du temps. Le passé antique est passé et son exemple fait autorité (HARTOG, 2003, p. 183).

É no contexto do iluminismo, da revolução industrial e da revolução francesa, que o passado adquire a forma de uma origem e torna-se assim História. O surgimento da disciplina, com seu modelo narrativo linear que tem por função glorificar a nação e formar o cidadão, expressa este deslocamento do tempo. O patrimônio torna-se também nacional. A revolução é este momento de criação:

La Révolution este ce moment d'appropriation collective, ou ses acteurs ressentent l'orgueil de voir un patrimoine de famille devenir un patrimoine collectif. De même qu'il y a

transfert de souveraineté, il y a a transfert de propriété: au nom et sur le nom de la Nation (HARTOG, 2003, p. 193).

O tempo torna-se assim, ele próprio o ator do grande drama da história da humanidade: o passado uma herança, o presente, a experiência inédita, imediata e um futuro aberto ao progresso da humanidade: está-se diante do universal, da aceleração do tempo. Como observa Hartog (2003, p. 205):

Le patrimoine est un recours pour temps de crise. S'il y a ainsi des moments du patrimoine, il serait illusoire de s'arrêter sur une acception unique du mot. Au long des siècles, des pratiques de type patrimonial dessinent des temps du patrimoine, qui correspondent à des manières d'articuler d'abord présent et passé, mais aussi, avec les remises en cause de la Révolution, le futur: présent, passé et futur.

Paralelamente, as lutas sociais e democráticas ao longo do século XIX e XX opuseram-se à esta memória e à esta patrimonialização da nação, em nome das memórias parciais dos vários grupos sociais, todos buscando ser reconhecidos como legítimos. O estado agora deve criar as condições para salvaguardar o que é tido por patrimônio pelos diversos atores sociais. O memorial suplanta a monumento: a memória deve ser mantida viva e transmitida.

Está-se mais uma vez diante da diversidade, que torna pertinente as questões: universal ou particular? Passado, presente ou futuro? Não mais impor os valores do estado nação, seus semióforos, mas provocá-los em uma remissão a um passado que se foi a um eterno presente e a um futuro que não é mais promissor e que se apresenta em sua decrepitude antes de sua realização? Tentar-se-á, ensaiar algumas reflexões sobre estes tópicos a partir da experiência do evento: Memórias do Nazismo: 70 anos da Exposição Entartete Kunst (Arte Degenerada).

Memórias do terror: 70 anos da Exposição Entartete Kunst (Arte Degenerada)

Em 2007 o Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da

Universidade Estadual de Londrina realizou em conjunto com a Associação Livre o evento Memórias do Nazismo: 70 anos da Exposição Entartete Kunst (Arte Degenerada). Realizado nos dias 03 e 04 de outubro, a programação do evento era composta pela exibição em dois horários e discussão dos filmes: Arquitetura da Destruição de Peter Cohen e O triunfo da vontade de Leni Riefenstahl. Além disso, foram montadas a instalação Re(de)genere e uma exposição virtual na homepage do CDPH.

A questão que se apresenta é: por que Memórias do Nazismo? Não deveria ser o fenômeno, já condenado quase que universalmente, esquecido, ou apenas lembrado pela sua face mais cruel: os campos de extermínio e o Holocausto? Este último é permanentemente reificado no mundo contemporâneo por meio de múltiplas mídias e tem a força de propaganda política nas questões do chamado Oriente Médio, cuja finalidade escapa aos objetivos deste texto, mas não pode, por outro lado, deixar de ser registrado.

Como efeito da propaganda, o Nazismo acaba se reduzindo ao Holocausto, isto é, à sua manifestação mais tardiamente conhecida em sua totalidade. Somente após a derrota da Alemanha na Segunda Guerra foi possível avaliar a extensão da tragédia que se abateu sobre os judeus, ciganos, negros, homossexuais e outros grupos que o regime tentou exterminar.

A despeito da ampla literatura especializada que procura explicar o fenômeno, ela está restrita aos meios acadêmicos, enquanto que ao grande público restam os relatos dos sobreviventes, por si só, fundamentais: são as memórias da catástrofe, também exploradas por ampla bibliografia especializada, assim como pelo cinema.

Assim a pergunta pode ser, em sentido geral, respondida com a idéia de que socialmente as Memórias do Nazismo se limitam e se confundem com às do Holocausto. Mas o Nazismo não é apenas o Holocausto. É também o roteiro que leva até ele: os campos de extermínio representam, segundo Tzvetan Todorov (1995), o coroamento lógico do projeto. Assim, seria importante fazer uma provocação ao público, no sentido de que este experimentasse a construção do nazismo e de sua interpretação contemporânea com objetivo de promoção de uma reflexão sobre o tema da intolerância. Melhor seria dizer, das várias formas de intolerância e de como, cada indivíduo é, pela aceitação, pelo silêncio, pela omissão e mesmo pela ação, responsável pelas práticas intolerantes. Optou-se assim, por trabalhar a partir do campo da estética Nazista, isto é, a arte utilizada como propaganda da supremacia ariana como

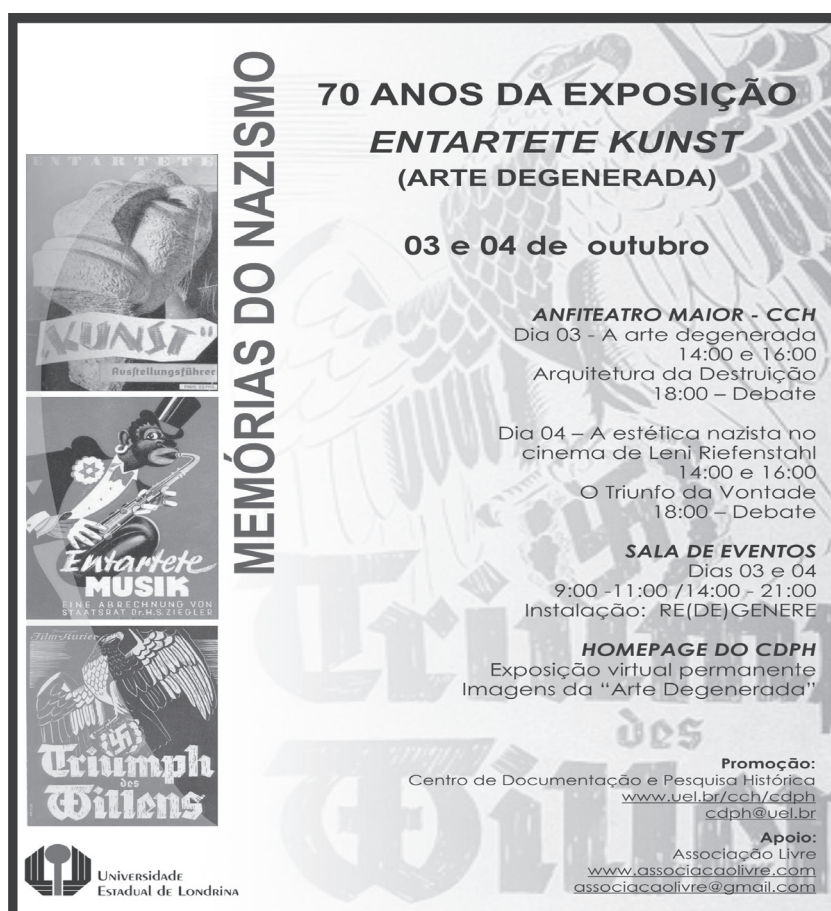
ideal a ser instaurado pela guerra e pelo extermínio.

Neste sentido, a abordagem estético-política remete diretamente à reflexão sobre as práticas quotidianas, articulando determinada cultura histórica e um processo de educação patrimonial. De fato, não é o nazismo como resultante, mas as práticas dele advindas, muitas vezes invisíveis socialmente que devem ser discutidas. Isto porque não apenas a arte considerada degenerada pelos nazistas - cujas obras, ou pelo menos algumas delas atualmente são consideradas 'patrimônio da humanidade' - mas a exposição "Arte Degenerada" de 1937 contraditoriamente coexistem em nossa sociedade, embora isto não seja imediatamente percebido.

Procurou-se, desde o início, isto é desde a elaboração do cartaz do evento, fugir às imagens convencionais do Nazismo. Tratou-se de uma sobreposição de imagens de cartazes produzidos pelo regime sobre a arte, tendo ao fundo, em marca d'água o cartaz de lançamento de O triunfo da vontade.

Assim esperava-se atrair o público para o evento, partindo das próprias formulações estéticas do Nazismo: tratava-se de causar impacto e despertar a atenção para a proposta.

As duas exibições dos filmes estavam lotadas, e após os mesmos ocorreram os debates com o público presente.



MEMÓRIAS DO NAZISMO

**70 ANOS DA EXPOSIÇÃO
ENTARTETE KUNST
(ARTE DEGENERADA)**

03 e 04 de outubro

ANFITEATRO MAIOR - CCH
Dia 03 - A arte degenerada
14:00 e 16:00
Arquitetura da Destruição
18:00 - Debate

Dia 04 - A estética nazista no cinema de Leni Riefenstahl
14:00 e 16:00
O Triunfo da Vontade
18:00 - Debate

SALA DE EVENTOS
Dias 03 e 04
9:00 - 11:00 / 14:00 - 21:00
Instalação: RE(DE)GENERE

HOMEPAGE DO CDPH
Exposição virtual permanente
Imagens da "Arte Degenerada"

Promoção:
Centro de Documentação e Pesquisa Histórica
www.uel.br/cch/cdph
cdph@uel.br

Apoio:
Associação Livre
www.associacaoalivre.com
associacaoalivre@gmail.com

**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

KUNST
Ausstellungsführer

**Entartete
MUSIK**
FILM AB BECHNUNG VON
STAATSBAT DR.H.S. ZIEGLER

**Triumph
des
Willens**

Para os fins deste texto importa explicar a dinâmica da arte instalação Re(de)genere. Segundo um de seus idealizadores:

A arte instalação Re(De)Genere buscou criar um espaço interativo de reflexão sobre a intolerância a partir de uma interpretação da exposição do Partido Nacional Socialista Alemão “Arte Degenerada” de julho 1937. O evento realizado em Munique reuniu obras de artistas modernos para mostrar ao público que a arte moderna seria um desequilíbrio alienante resultado da conjugação do dinheiro capitalista com a cultura de massa manipulada pelos comunistas. A arte foi utilizada como uma arma de indução, um forte veículo de propaganda ideológico-partidária, o artista “perfeito” seria aquele que reproduziria a Alemanha “perfeita” sob a luz da eugenia (BACARAT, S.d).

O título da instalação convida à ambigüidade do sentido, permitindo uma interpretação mais aberta ao público: re(de)genere/regenere. Em outras palavras, trata-se de re(de)genear o contemporâneo e ressignificá-lo na discussão da intolerância.

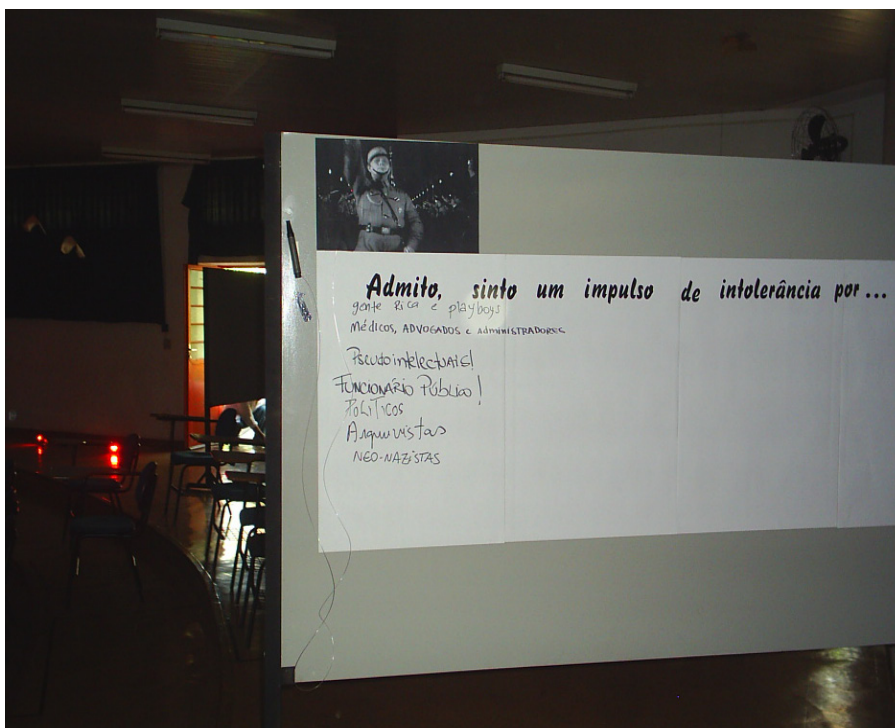
A instalação foi realizada na Sala de Eventos do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina. Foi idealizada pelos artistas: Gabriela Canale, Regina Egger Pazzanese e Guilherme Bacarat. A sala foi especialmente preparada: janelas vedadas para criar um ambiente escuro, reproduções de obras consideradas “degeneradas” foram fotocopiadas em preto e branco, e perfaziam uma galeria desde a entrada até a saída. Ao centro, cadeiras dispostas na forma da suástica e a projeção ininterrupta do vídeo “Re(de)genere, de 8:37”.

Na entrada da exposição, a palavra: degenerere, associada à imagem de Adolf Hitler.

Ao entrar a exposição, o participante era provocado a manifestar-se no painel interativo, formado por uma imagem do nazismo ao topo, seguido da frase a ser completada: “admito, sinto um impulso de intolerância por...”.



O resultado deste painel, que os participantes eram convidados a preencher espontaneamente, surpreendeu a organização: foi necessária a troca dos mesmos várias vezes, pois em dois dias mais de 600 pessoas se fizeram presentes à mesma.



O resultado deste painel, que os participantes eram convidados a preencher espontaneamente, surpreendeu a organização: foi necessária a troca dos mesmos várias vezes, pois em dois dias mais de 600 pessoas se fizeram presentes à mesma. Esses painéis preenchidos compõem juntamente com todo o material da exposição, o acervo do Centro de Documentação atualmente. Um estudo dos tipos de impulsos de intolerância do público pode ser realizado pelos pesquisadores.

Após esta inserção, o participante assinava o livro de visitação e era registrado com um número carimbado em seu pulso, como se estivesse adentrando a um campo de concentração.

Este ato, de numerar, encontrava seu referente na própria exposição, associando o participante à situação, buscando criar um vínculo de solidariedade:



Ao adentrar à exposição propriamente dita, o participante se deparava com o discurso inaugural da exposição de 1937 colado no chão. De um lado, configurando uma espécie de galeria, imagens de obras tidas como 'degeneradas', fotocopiadas em preto e branco, retocadas nos detalhes pelos artistas:



Ao final da galeria, um convite:



A intenção era proporcionar ao participante, o impacto do termo higienização, associando a este o significante nazista. A porta era falsa, isto é, somente uma simulação, mas praticamente todos os participantes tentaram abri-la para visualizarem o que haveria no seu interior, a despeito da imagem

nela aposta.

Ao centro então, a projeção do vídeo, que era assistido em carteiras dispostas na forma da suástica:



Do outro lado da sala, a galeria de saída apresentava o horror do totalitarismo nazista, o resultado da busca do belo, da arte total, empreendida pelo regime:

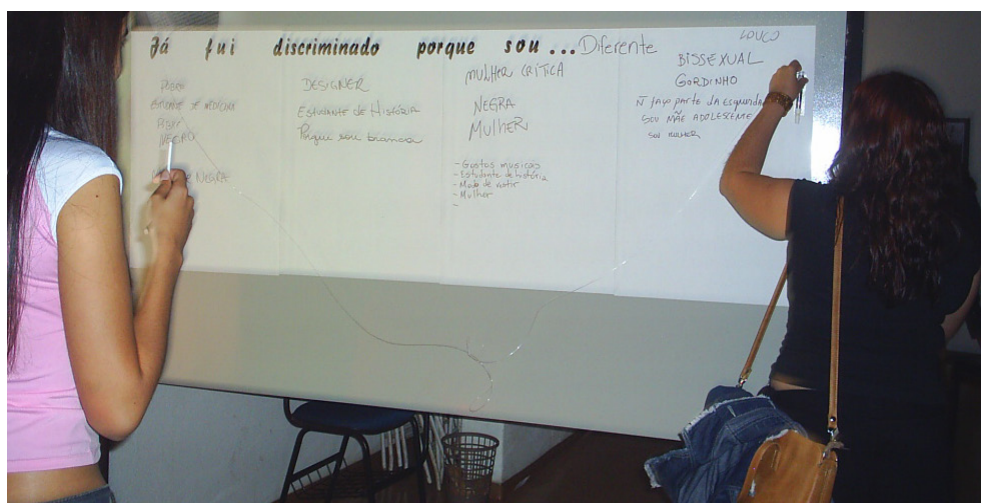


Do teto da sala, pendiam livros queimados, reproduzindo simbolicamente a destruição da cultura:



Finalmente uma nova, solicitação ao participante. Um segundo painel interativo, seguido da frase a ser completada: "Já fui discriminado por que sou..."

As folhas deste painel também compõem o acervo do evento, no Centro de Documentação e Pesquisa Histórica, podendo ser utilizado em estudos acerca da discriminação e da intolerância no mundo contemporâneo. Na saída um apelo pela resignificação do mundo:



Além do vídeo Re(de)genere, a exposição ainda contou sua própria história em fragmentos através do vídeo Arte-Instalação Re(de)genere de 8'37



Considerações finais

A noção de “arte degenerada” não é uma criação nazista, assim como as de anti-semitismo, de racismo e de outras que compuseram a ideologia do regime.

Foi Max Nordau, o co-fundador do Movimento Sionista Internacional juntamente com Theodor Herzl, que em 1893 publicou um livro intitulado *Entartung* (Degeneração), onde afirmava entre outras coisas, que “toda arte moderna era patológica, incluindo aí Wagner, Marllarmé, Baudelaire e os impressionistas” (NICHOLAS, 1996, p. 17). Evidentemente, Nordau compartilhava das visões decadentistas do final do século XIX que terminou por ensejar uma reação conservadora que valorizava e reatualizava os ideais classicistas:

[...] esses setores [...] do conservadorismo reviravam o passado em busca de motivos para atualizar e avivar sua *Weltanschauung* [...] todos declaravam encarnar as virtudes imemoriais dos tempos pré-industriais. Além disso, inclinavam-se também a designar a cultura e a arte como os índices reveladores da saúde da sociedade civil e política. Em termos totalmente vagos, denunciavam a civilização moderna por desfigurar e destruir estilos, formas e gostos vitais e eternos da alta cultura. Sintonizados com os estetas e decadentes desencantados do fin de siècle, os ultraconservadores em particular, denunciavam a vida urbana como o principal viveiro da modernidade a que se opunham [...] Por sua vez apresentavam o conjunto de vilas e aldeias de camponeses, pequenos burgueses, clérigos e notáveis como o contra-ideal da cidade devassa (MAYER, 1987, p. 290).

Nos anos vinte, um grupo de “filósofos” da arte, partindo da noção de “degeneração” de Nordau, terminou por formular as idéias que configuraram o credo dos nazistas em relação a arte. Dois livros representam o ápice deste “pensamento”: *Arte e Raça* de Paul Naumberg e *O mito do século XX* de Alfred Rosenberg. Este segundo, por exemplo, considerava o Expressionismo Alemão como “sifilítico, infantil e mestiço” (NICHOLAS, 1996, p. 18).

Entartung (degeneração). A força da palavra e da expressão *Entartete*

Kunst (Arte Degenerada), não pode aqui ser desprezada. Como observou Victor Klemperer (2009), o efeito mais intenso da propaganda nazista, não foram discursos, panfletos ou bandeiras:

[...] o nazismo – diz ele – se embrenhou na carne e no sangue das massas por meio de palavras, expressões e frases impostas pela repetição, milhares de vezes, e aceitas inconscientemente e mecanicamente [...] A língua [...] conduz meu sentimento, dirige minha mente, de forma tão mais natural quanto mais eu me entregar a ela inconscientemente [...] poucas palavras foram cunhadas pelo Terceiro Reich, talvez nenhuma. A linguagem nazista usa empréstimos do estrangeiro e absorve muito do alemão pré-hitlerista. Mas altera o sentido das palavras e a frequência de seu uso (KLEMPERER, 2009, p. 54–55).

É exatamente por isso, que não se pode falar da Entartete Kunst sem uma referência, mínima, ao conceito de totalitarismo.

O ímpeto modernizante dos estados totalitários, especialmente do nazismo pode às vezes ofuscar e até confundir diante de uma tentativa de retorno ao passado, ao classicismo e ao “ideal antigo do belo” adotado pelo regime no campo das artes. Esse deslocamento é, contudo, apenas uma apropriação realizada pelos ideólogos nazistas e por Hitler. É no ambiente do fim de siècle e início do século XX que essa construção se processa.

A primeira questão diz respeito à idéia de movimento. O iluminismo, com a criação da idéia de um progresso indefinido em direção a um futuro melhor, fez com que tudo fosse posto à égide das leis do movimento. As metanarrativas filosóficas definiram história e natureza como mudança, como transformação. É o caso do positivismo, do marxismo, do evolucionismo. O progresso era assim a superação do “velho”, do “degenerado” na história e na natureza. A revolução para Marx é uma ruptura que advém do ‘apodrecimento’, do “colapso” da “degenerescência” do capitalismo promovendo o fim da história e dando origem ao reino da felicidade. Na natureza, a ‘seleção’ dos mais fortes daria origem a uma nova humanidade. Assim, este novo mundo, depende da execução lógica e fria das leis do movimento:

[...] no corpo político do governo totalitário, o lugar das leis positivas é tomado pelo terror total que se destina a converter em realidade a lei do movimento da história ou da natureza. [...] O seu principal objetivo é tornar possível à força da natureza ou da história propagar-se livremente por toda a humanidade sem o estorvo de qualquer ação humana espontânea (ARENDR, 1989, p. 516 – 517).

Assim, é o bem da “raça pura”, superior que está em jogo nesta execução das leis naturais e históricas. A figura do “inimigo”, ou seja, aquele que, de um modo, ou de outro, e apenas por existir, representam a antítese deste bem. A síntese deste processo é o extermínio dos indesejáveis, portadores de deficiências físicas, homossexuais, as raças inferiores, ou seja, tudo aquilo que contraria esta visão de uma história sublimada pelo belo. É a partir desta lógica que se refaz o ideal antigo do belo pelo nazismo.

No limite trata-se de efetivar na realidade a teoria do progresso, o que implica no caso do totalitarismo, na imagem da sociedade como um único corpo, isto é, como uma totalidade sem oposição onde tudo se move em um movimento único. O inimigo, portanto, é uma doença a ser exterminada. Não se pode esquecer que o extermínio se inicia com os alemães portadores de deficiência física, uma ameaça, à integridade do corpo social do Reich. Não é, portanto, ao acaso, que as artes modernistas foram comparadas à degeneração e à decrepitude: os experimentos modernos foram associados à representação das “doenças modernas”, das “deformidades do corpo humano” das “raças inferiores” enquanto o belo e o saudável deveriam ser a expressão máxima do regime. Também o pacifismo foi repudiado como “inimigo” pois a “guerra” era a forma de regenerar o mundo.

Essa forma de pensar indica a natureza única do totalitarismo que - em oposição à monarquia com sua fundamentação na teoria do direito divino ou da democracia com seu fundamento na ideia de soberania popular - extrai unicamente de si, do processo revolucionário que o engendra, a sua legitimidade. Decorre disto que no limite não há sociedade, não há pensamento, não há divisão: apenas o corpo do regime.

Asupressão da criação, da espontaneidade, do pensare a estruturação de um novo linguagem, como bem demonstrou Klemperer constitui a essência do nazismo. George Orwell em seu livro 1984 representa magistralmente este

movimento da construção de uma nova linguagem, a partir do diálogo entre os personagens Syme e Winston:

- como vai o dicionário – perguntou Winston [...]
- (Syme) - a décima primeira edição será definitiva. Estamos dando à língua a sua forma final, a forma que terá quando ninguém mais falar outra coisa. [...] tenho a impressão de que imaginamos que nosso trabalho consiste em inventar novas palavras. Nada disso! Estamos destruindo palavras – às dezenas, às centenas, todos os dias. Estamos reduzindo à língua à expressão mais simples. [...] É lindo destruir palavras [...] Sabes que Novilingua é o único idioma do mundo cujo vocabulário se reduz de ano para ano? Não vês que todo o objetivo da Novilingua é estreitar a gama do pensamento? No fim tornaremos a crimeia literamente impossível porque não haverá palavras para expressá-la. [...] Com efeito, não haverá pensamento, como hoje o entendemos. Ortodoxia quer dizer não pensar. Ortodoxia é inconsciência.

Arte degenerada, raça degenerada, sociedade degenerada. No final, o objetivo é o desaparecimento da ideia, pois nada mais haverá senão o belo, o novo. Mesmo quando tudo se tornar ruínas, essas seriam memórias de um tempo em que o belo reinou sobre a terra.

Uma última confusão, portanto, deve ser ainda desfeita. O apelo ao passado, à ancestralidade greco-romana, o apelo ao sangue nórdico, ao vínculo com a terra, à germanidade, foi por muitos confundido com um retorno ao romantismo. Victor Klemperer é um dos autores que promove esta vinculação:

Eutinha etenhoem mima consciência inabalável a respeito da ligação íntima entre o nazismo e o Romantismo alemão. Pois tudo que caracteriza o nazismo está contido no romantismo como semente: a deposição da razão, a animalização do homem, a idealização do pensamento do poder, do predador da besta louca (KLEMPERER, 2009).

Ainda que seja compreensível, a ideia constitui uma flagrante injustiça

e um terrível anacronismo.

De fato, como já se observou aqui, o Romantismo foi responsável pelos mais generosos impulsos no sentido da compreensão e da valorização da diversidade e da multiplicidade. Esses impulsos tornam iniludível uma reflexão sobre as relações entre o universal e o particular. Há aqueles que tendem a compreender o nazismo como um fenômeno delimitado no tempo e no espaço. Porém, como outras vozes fazem lembrar, a novidade do evento totalitário, coloca em questão a possibilidade de sua permanência e de sua universalidade. Uma destas vozes questiona nas ruínas de Auschwitz desde 1950:

O crematório está fora de uso, hoje os nazistas estão fora de moda. Nove milhões de mortos assombram essa paisagem. Quem de nós vigia nesse estranho observatório para avisar da vinda de novos carrascos? Será que eles são diferentes de nós? Em alguma parte entre nós, há kapos com sorte, chefes ressurgidos, informantes? Há os que não acreditavam, ou só de vez em quando. E há nós, que olhamos essas ruínas, como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob elas, que retomamos a esperança diante da imagem que se afasta como se sarássemos da peste concentracionária. Nós que fingimos que isto pertenceu a um tempo, a um país. E que não olhamos em volta de nós. E que não ouvimos o grito que não cala!

Hannah Arendt (2009) denomina esse grande fenômeno do século XX, decorrente dessa novidade como “banalização do mal”.

Assim, ressignificar a exposição “Entartete Kunst” de 1937, é um movimento da cultura histórica e da educação patrimonial na medida em que apresenta uma questão contemporânea, que não pertence a um tempo e a um país e que deve ser preocupação de todos aqueles que têm um interesse desinteressado pela humanidade. Assim, essa questão só pode ser abordada de uma perspectiva cosmopolita, o que permite compreender não apenas o passado, mas os novos extermínios, os novos muros, os novos fenômenos concentracionários em curso nos dias atuais. A cada figura humana vilipendiada, agredida, desprezada por que é negro, mulher, homossexual,

judeu, palestino, cada muro que se ergue, cada confinamento que se produz, esta exposição faz ressurgir a pergunta: “Em alguma parte entre nós, há kapos com sorte, chefes ressurgidos, informantes?”

O evento Memórias do Nazismo pretendeu inspirado nos impulsos românticos e iluministas, ecoar aquele grito que não se cala, provocando o olhar sobre nosso entorno de um ponto de vista cosmopolita. Como observa Tzvetan Todorov (2010, p, 209): “A abordagem cosmopolita não abole as diferenças, mas confere-lhes um quadro comum e um estatuto de igualdade de direitos”.

Referências

ARENDDT, Hannah. As origens do totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Eichman em Jerusalem: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. O conceito de história antigo e moderno. In. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BACARAT, Guilherme. Vídeo Arte-Instalação Re(de)genere. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=WoDBbjC1b9E>

BLACK, Jeremy. Mapas e história: construindo mapas do passado. Bauru: EDUSC, 2005.

BLOCH, Marc. A estranha derrota. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CROCE, B. A História: pensamento e ação. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

DOSSE, François. A história à prova do tempo. São Paulo: EDUNESP, 1999.

FURET, François. A oficina da História. Lisboa: Gradiva, s/d.

GELLNER, Ernest. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe. In BALAKRISHNAM, Gopal (org.). Um mapa da questão nacional. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

GRAFTON, Anthony. As origens trágicas da erudição. Campinas: Papyrus, 1988.

HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective. Paris: PUF, 1950.

HARTOG, François. Régimes d’historicité: presentisme et experience du

temps. Paris: Editions du Seuil, 2003.

HERDER, J. G. Ideias para a Filosofia da História da Humanidade. In GARDNER, Patrick. Teorias da história. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984.

HOLANDA, Sérgio B. Ranke: História. São Paulo, Ática, 1974.

KLEMPERER, Victor . LTI, a linguagem do terceiro reich. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

MAYER, Arno. A força da tradição: a persistência do Antigo Regime, 1848-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MOMIGLIANO, Arnaldo. As raízes clássicas da historiografia moderna. Bauru: EDUSC, 2004.

MONOD, Gabriel. Introdução. Do progresso dos estudos históricos na França desde o século XVI. Revue Historique, Tomo I, 1876. In SILVA, Glaydson Jose (Org.). A escola metódica. Campinas: UNICAMP, 2006.

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

ORWELL, George. 1984. Disponível em: www.lisandrosellis.kit.net/obras/ORWELL%20-%201984.pdf

RANKE, Leopold Von. O conceito de história universal. In MARTINS, Estevão de Rezende (org). A história pensada. São Paulo: Contexto, 2010, p. 202.

RÜSEN, Jörn. ¿ Qué ES La cultura história; Reflexiones sobre una nueva maneradeabordarla história. Traducción de F. Sánchez Costa e Ib Schumacher. Unpublished Spanish version of the German original text in K. Füssmann, H.T. Grütter and J. Rüsen, eds. (1994). Historische Faszination. Geschichtskultur heute. Keulen, Weimar and Wenen: Böhlau, 2009. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/ruesen.english.html>

RÜSEN, Jörn. História viva. Brasília: Editora da UNB, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Em face do extremo. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. O medo dos bárbaros: para além do choque de civilizações. Petrópolis: Vozes, 2010.

Recebido em: 08 de dezembro de 2011.

Aprovado em: 25 de fevereiro de 2012.