

“Edmund Husserl e Peter Cohen ou *Krisis* na Cultura e Sociedade Europeias: a Fenomenologia em *A Arquitetura da Destruição*”¹



Katalog zur Ausstellung u.a. München 1937 ²

Le rêve et la pensée sont étroitement liés, surtout en des moments où les sociétés se rêvent elles-mêmes. Il importe donc de savoir accompagner ces rêves, et ce d'autant plus que leur négation est, en général une constante de toutes les dictatures. Celles-ci n'ont plus le visage brutal qui fut leur durant toute la modernité.³

Entre Edmund Husserl, filósofo – em plena consciência antecipada da crise da humanidade na Europa em queda - e “Moloch” – designativo atribuído por Alexander Sokurov⁴ a Hitler [A.H.], responsável pelo Holocausto, chacina que extremou, será possível destrinçar um conceptual denominador comum? Talvez, um denominador configurado pelo paradoxo de trincheiras opostas: as obras de arte e seu(s) valor(s) – artístico, estético e económico...Mas não partilhando, obviamente, aquele que mais impulsionou o ditador: o valor ideológico a manobrar o estético e travestindo-se de estético.

Em 4 de maio de 1933, numa conferência, Edmund Husserl referia-se às consequências nefastas que se avizinhavam, sob tutela do regime nazi, nos seguintes termos:

¹ Versão editada e sintetizada da conferência proferida em 8 de Novembro 2012 no IRI.

² Imagem da capa do catálogo in <http://catalog.quittenbaum.de/index> (consultado em 2 novembro 2012)

³ Michel Maffesoli, *La Contemplation du Monde*, Paris, Grasset, 1993, p.9

⁴ *Moloch* é o título do filme de Alexander Sokurov, realizado em 1999, que explora, a partir da peça teatral da autoria de Yuri Arabov and Marina Koreneva, a vida de Hitler na intimidade (quase poética...) da sua casa – Berghof - nos Alpes bávaros, na primavera de 1942.

"The future alone will judge which was the true Germany in 1933, and who were the true Germans -those who subscribe to the more or less materialistic-mythical racial prejudices of the day, or those Germans pure in heart and mind, heirs to the great Germans of the past whose tradition they revere and perpetuate." ⁵

Em 1928, Husserl aposenta-se da Universidade de Freiburg; em 1933 é suspenso da Universidade de Freiburg, sendo-lhe retirada toda atividade acadêmica, manifestação pública e liberdade de se expressar na imprensa; em 1935, Husserl profere a 7 e a 10 maio (Viena), no *Kulturbund*, a conferência: *Philosophie und die Krisis der europäischen Menschentums*, a que se seguem, durante o mês de Novembro (Praga), as conferências, subsumidas ao título: *Philosophie und die Krisis der europäischen Menschentums*. Segue-se a sua publicação sob formato quase de manifesto.

Em 1936 publicou, em Belgrado, o livro *Die Krisis der europäischen Wissenchaften und dir transzendente Phänomenologie*.

A 26 de Abril de 1938, Edmund Husserl morreu. ⁶

Na noite de 9 para 10 novembro de 1938 acontece a *Kristallnacht*.⁷



Em 1939, Van Breda, monge franciscano, consegue, clandestinamente, levar para a Bélgica o espólio de Husserl.

A Crise das Ciências Europeias corresponde à primeira parte de sua derradeira obra, escrita entre 1934 e 1937, e publicada postumamente.⁹

⁵ Richard Evans, *The Coming of the third Reich* (Penguin 2003) p.429 in http://en.wikipedia.org/wiki/Edmund_Husserl#cite_note-34

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=wPdLu8GQprE&feature=autoplay&list=LLx5Qx9sOEq3sK--NDTI7LKw&playnext=8>

⁷Na noite de 9 para 10 Novembro de 1938, como forma de represália pelo assassinato de Ernst von Rath (conselheiro da Embaixada alemã em Paris) por Herschel Grynszpan, um jovem refugiado, os nazis prenderam e deportaram aproximadamente 30 000 judeus por toda a Alemanha, dos quais 36 morreram. Incendiaram cerca de 200 sinagogas e destruíram mais de 7500 estabelecimentos comerciais pertencentes à comunidade judaica alemã. Cf. [http://www.infopedia.pt/\\$noite-de-cristal](http://www.infopedia.pt/$noite-de-cristal)

⁸ Fotografia do cabeçalho do *Jornal do Brasil* In <http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=5798> (consultado em 2 novembro 2012)

⁹ *Die Krisis*: "Husserl describes here the cultural crisis gripping Europe, then approaches a philosophy of history, discussing Galileo, Descartes, several British philosophers, and Kant. The apolitical Husserl before had specifically avoided such historical discussions, pointedly preferring to go directly to an investigation of consciousness." Cf. <http://www.husserlpage.com/>

Desde sempre¹⁰, Husserl lançou um olhar atento sobre a situação intelectual nas primeiras décadas do séc. XX. Logo em 1910/1911, em *La Philosophie comme science rigoureuse* (pequeno opúsculo) constata o estado de decadência do pensamento – em termos epistemológicos e científicos - que lhe era contemporâneo:

La principale critique du phénoménologue à l'égard des savants de son temps porte sur l'aveuglement dont ils font preuve vis-à-vis de leur propre démarche, c'est-à-dire sur l'absence de réflexivité de leur attitude scientifique. Husserl adopte au contraire une attitude dont la vigilance critique est extrême: toute affirmation, tout jugement est sans cesse soumis au crible de la critique. Rien n'est jamais accepté comme tel sans être interrogé à nouveaux frais.¹¹

Apenas nos anos 20 é que a sua atenção incide na situação política e histórica da Europa, focando-se numa perspetiva histórica, acompanhando o desenrolar da crise política que se agravava na Alemanha, inscrita, como que por analogia, na crise profunda das Ciências. Efetivamente, o filósofo austríaco expressa, sob o epíteto de *crise das ciências na Europa*, sendo lúcida a sua consciência, quanto à profundidade da crise que rasgava a Europa nos anos 30.

A crise filosófica e epistemológica – à qual deu réplica através da instituição da fenomenologia – não se encontrava dissociada da crise ética e societária, porque política e ideológica. Como sublinha Nathalie Depraz: “Selon lui en effet, la crise est *une*, et seul un retour réflexif sur l'état des sciences peut permettre d'élucider le *sens* de la crise qui s'est manifestée jusqu'au niveau politique. »¹² A constatação da falência do pensamento científico e cultural na Europa, intensificada a partir do séc. XIX, decorre do impasse filosófico verificado entre a “ingenuidade” dos realismos de cariz materialista e os idealismos subjetivistas. A crise na Ciência alastra até uma crise do homem europeu, num sentido antropológico, sociológico, filosófico...atingindo um espectro plural do civilizacional. A crise na sociedade europeia atinge o seu auge, consubstanciado na crise do homem europeu, seguindo Husserl. O absurdo, a alienação, a derrocada instituem-se

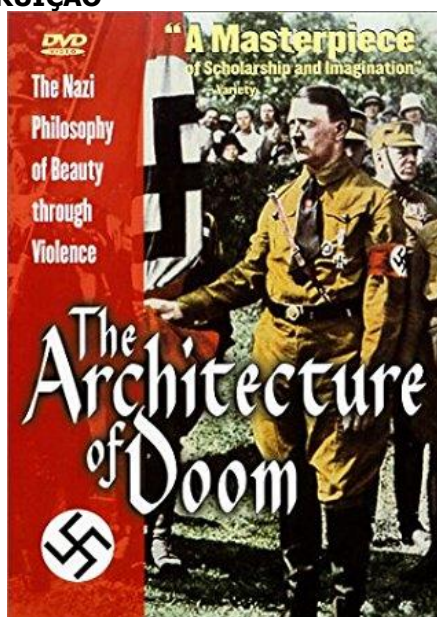
¹⁰ E, atenda-se a que: “The question for Husserl was the meaning of the crisis of European man, particularly of reason and of reason's greatest accomplishment, European science since the Renaissance. There are only two escapes from the crisis of European existence: the downfall of Europe in its estrangement from its own rational sense of life, its fall into hostility towards the spirit and into barbarity: or the rebirth of Europe from the spirit of philosophy through a heroism of reason that overcomes naturalism once and for all. Europe's greatest danger is weariness.” Caitlin Smith, *Edmund Husserl and the Crisis of Europe* - (MA 48:1, Winter 2006) - 07/07/08
cita Edmund Husserl, *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. D. Carr (Evanston, 1970), p.299

¹¹ Nathalie Depraz, Introduction, commentaire et traduction, in Husserl - *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Edition numérique : Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, © mars 2012 (consultado a 3 novembro 2012)

¹² Cf. Op.cit., p.13

em reinos irreversíveis, onde as estruturas espirituais da vida – presente e histórica entram em perda, ficando a um passo breve da barbárie. Quiçá a atitude filosófica genuína (pois que de parentesco científico) pudesse dissipar, tendencial e naturalmente, a barbaridade do humano, promulgando o bem-comum da sociedade. ¹³

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO



14

No documentário *Arquitetura da Destruição*, 1989 – duração de 1: 54: 00, Peter Cohen deu visibilidade à articulação/relacionalidade entre o ideal estético nazista e a (no que os nazis pretendiam fosse um justificativo) perseguição aos judeus. Explorando o conceito que expõe Hitler como um “curador”, propulsor de uma estética que quis legitimar e fosse legitimadora das suas ações. Enunciem-se, então, alguns elementos constitutivos dessa axiologia estética segundo a abordagem desenvolvida no documentário:

1. A assunção do poder, em A.H. pressupunha a “limpeza estética” quanto às supostas impurezas que degeneravam e impediriam o espírito ariano de atingir “a verdadeira

¹³ “When the “surrounding world,” the spiritual structure of our present and historical life, is illegitimately weighed down by a naturalistic interpretation, by artificial and inappropriately applied exactitudes, we have leapt into the realm of absurdity and alienation, and are only one step away from barbarity. This absurdity makes the very spiritual nature of the surrounding world alien to its own spirit, and with this alienation comes the crisis of European man. Husserl deftly understands that the error of the human sciences was to disjoin the central thrust of human life, its unity of spirit, from man.” Caitlin Smith, *Edmund Husserl and the Crisis of Europe* - (MA 48:1, Winter 2006) - 07/07/08
cita Edmund Husserl, *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. D. Carr (Evanston, 1970), p.299 in <http://www.firstprinciplesjournal.com/articles.aspx?article=816&them~> (consultado a 3 novembro 2012)

¹⁴ <https://www.amazon.com/Architecture-Doom-Rolf-Arsenius/dp/B00003XALS> (acedido a 7 novembro 2013)

Pureza”. Baseando-se em conhecimentos, pretensamente do foro antropológico, biológico e histórico, quanto à origem dessa grande ameaça que, quando erradicada, permitiria a ascensão da nova Alemanha.

2. No domínio musical, Richard Wagner corporalizava esse paradigma, celebrado de forma absurda. Hitler absorveu o conveniente, impôs a sua interpretação – fundada em conceitos extrapolados, a partir dos pressupostos estéticos de Wagner: anti-semitismo, mitologias germânicas (subordinadas ao culto do legado nórdico e ao mito do sangue puro), promulgando a *Arte* para a nova civilização a implementar;
3. A escultura, mais que a pintura – à semelhança do verificado noutros regimes totalitários – foi privilegiado e tomou popularidade na estética de Hitler, pois facilitava a assimilação pelo público em geral, servindo para consolidar a iconografia de heróis e de motivos mítico-históricos, celebrados através de linguagens e estilos artísticos baseados na representação idealizada da figura humana. O carácter simbólico do monumental (lembre-se a escultura de grande escala na Grécia, mas também do período estalinista) foi um dos quesitos das encomendas endereçadas pelo Partido Nazista aos artistas – para imposição junto dos habitantes do/no espaço público. Correspondiam a princípios definidos nos seus dogmas culturais – caso das artes plásticas – que eram incorporados, com frequência, em estruturas arquiteturais (edifícios públicos, traçados urbanos, estádios...) – igualmente grandiosas – interpelando, à distância, o olhar coletivo de transeuntes (público = grande massa) na *metrópolis*.
4. Nos comícios, as massas preenchiam espaços arquitetónicos imensos, encarnando o mito do *Corpo do Povo* alemão. A massa, entendida como um corpo no seu sistema circulatório, deveria ascender à pureza racial. Nesse sentido, A.H. assumiu-se coreógrafo (para além de “curador”) pois atendeu a todos os detalhes propícios a um design garante da estética nazi em plenitude de exigência: os uniformes, as bandeiras e os estandartes; a criação da insígnia do Partido data de 1923, recuperando um sinal visual procedente da antegrafia (linguagem visual anterior à escrita): a suástica.

Em termos estéticos, a propaganda nazista estabeleceu-se a partir de exigências nítidas cúmplices exigentes de uma suposta artisticidade. Logo em 1920, nos primórdios do nazismo, a arte era considerada valorizada pela *Inteligensia* do partido: havia que evitar a “degradação cultural” que consistia na Arte de vanguarda. Associavam-na à depravação moral e intelectual, consistindo num perigo irremediável e conducente ao mau destino da humanidade; carecia erradicar os seus instigadores, os culpados que eram, na perspetiva nazista, os judeus. Nos

artistas modernos, afetos à cultura e raça judias, manifestavam-se sinais de doença mental, o que estava plasmado nas respectivas obras. Em 1928, foi fundada a 1ª organização cultural “Sociedade Nacional-Socialista da Cultura Alemã” (Himmler), posteriormente designada por “Defesa da Cultura Alemã”.

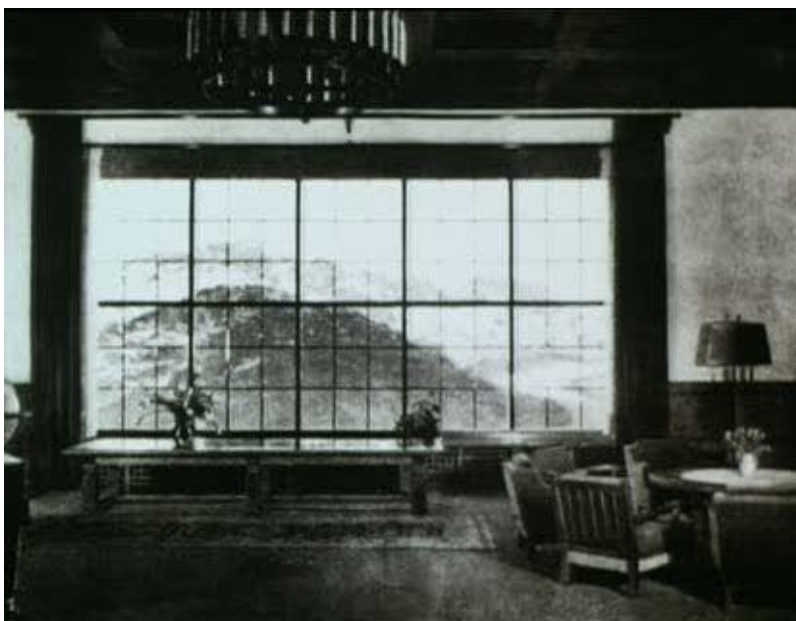
Em Janeiro de 1931 numa palestra, Paul Schultze-Naumburg afirmava que: “No mundo da arte alemã, trava-se uma luta de morte, não como a luta na política e deve ser enfrentada com a mesma seriedade.” Foram mostrados slides de pessoas com deformações anatómicas e comparando-as às representações figurais na pintura de “vanguarda”. Assim, ligava “degeneração” anatomofisiológica a “perversão artística”. A partir de então, Paul Schultze-Naumburg desenvolveu um quadro comparativo entre obras de arte moderna e fotografias de pessoas com problemas físicos e mentais. O objetivo era denunciar a degeneração à perversão artística pois, na sua perspetiva, os modelos dessa arte, só se encontraria nos hospícios, onde: “...se reúne a degeneração de nossa espécie”. A arte deveria ser o espelho de saúde mental. Corroborando os pressupostos de Hitler, reconhecia como “saudáveis” apenas as obras da Antiguidade greco-romana e do Renascimento.

As imagens mostradas por P.S.N. exemplificavam quais as obras a banir, quer da arte da Alemanha, quer da sociedade alemã. O Partido defendeu o *Corpo do Povo*, afastando os artistas modernos, cujas obras consideravam ser evidência de doença mental.

A 30 janeiro 1933 dá-se a ascensão ao poder e em Março do mesmo ano, a *Proclamação: o* que os artistas esperavam do partido era a purga de obras de arte consideradas como perniciosas ao “Corpo do Povo”... Os fundamentos do Nazismo residiam em eixos específicos que sustentavam as demais argumentações e atuações artísticas. Pureza, rejeição de sexo e sacrifício eram as condições propugnadas para assunção da Beleza... A raiz, a origem da ameaça residia, portanto, na impureza (estética) da espécie humana contaminada por raças inferiores. Assim, carecia purificar a Alemanha através da “Estetização” do Povo, salvaguardando o “Corpo do Povo” – numa perspetiva holística...

A beleza idealizada, subsumida aos cânones estéticos (estipulados pelas estéticas clássica e renascentista) devia proliferar no mundo, consistindo num dos princípios estruturantes do nazismo. Em concordância à ideologia nazista, a miscigenação conduzira à deterioração da beleza original do mundo; donde a defesa do retrocesso aos antigos ideais, intemporalizados. De uma forma corrompida e perversa, a figura do médico deu entrada nos territórios da produção e apreciação artística, assumindo um papel definitivo ao assegurar o elo de ligação (por analogia subversiva) entre a saúde e a beleza. Converte-se num perito em estética, não

porque vá transformar as feições das pessoas, mas porque “purificará” a raça: daqui eclode a ideia dos assassinatos em massa. Recorde-se que, no âmbito do Partido, em termos de profissões, era aquela que predominava com 45% de médicos nos seus quadros. O assassinato em massa cumpria a aspiração pela assunção do “novo homem”. Sendo o culto nazista da beleza o justificativo para procedimentos como os das câmaras de gás. O genocídio correspondia a uma missão biológica, a redenção sagrada do sangue puro. As fábricas da morte concretizavam o saneamento antropológico, porque instituídas como instrumento para o embelezamento idealizado.¹⁵



<http://veehd.com/video/1715225> Architecture-of-Doom-Nazism-1989

No relativo ao filme *ARQUITETURA da DESTRUIÇÃO*, atenda-se a fluidez da passagem de informações, intercalando imagens procedendo de diferentes fontes e, portanto, entrecortando o p/b com parcos fragmentos de imagens a cores. A sequencialidade dos conteúdos assume uma propriedade cronológica, situando os espetadores em termos históricos – base fatural e contextual.

Ludwig Troost (1873/1934) foi autor do projeto de “Haus der Deutschen Kunst” (Casa da Arte Alemã), para ser edificado em Munique, devendo incluir uma Coleção constituída por pinturas de género, como naturezas-mortas; paisagens; retratos; cenas mitológicas... de acordo com uma nomenclatura academicista e, conseqüentemente, proclamadora da mais estrita de tradição. Dessa compilação de obras, estavam erradicadas todas aquelas que procedessem de estéticas “recentes” e promotoras de assunções de ruptura: Expressionismo; Dadaísmo e Neue Sachlichkeit. O acervo reuniu cerca de 15.000 trabalhos que foram escolhidos por um Comité

¹⁵ Cf. http://www.lizchristine.net/delicato_senses/edicao08/roberto/Estetica_da_Destruicao.htm (consultado a 3 novembro 2012)

de Seleção, supervisionado pelo próprio A.H. e Gobbels, designado por Reichkammer der Bildenden Kunst.



<https://olavosaldanha.wordpress.com/arte-roubada/>

A constituição desta Coleção, cuja divulgação foi estrategicamente prevista, viria a ser mostrada mediante a instituição e implementação do projeto de uma Grande Exposição da Arte Alemã que aconteceria em diferentes edições, de periodicidade anual. Nessas mostras se podiam ver obras de artistas afetos ao regime, como Adolf Ziegler; Arno Breker; Leopold Schmutzter, Fritz Koelle, Thomas Baumgartner, Adolf Wisel, Paul Jungharnnus...

Sem pretender focar-me exaustivamente nos fundamentos subsidiários das “políticas culturais” nazistas, assinale-se que a configuração da Estética Nazi possui, como já muito se afirmou, relacionabilidades às Estéticas adstritas aos demais totalitarismos, caso do Estalinismo Soviético – igualmente analisadas em obras cinematográficas emblemáticas, de autorias dissemelhantes.

A cultura sempre se instaurou como fonte privilegiada quer para demonstrar o poder político, quer para o veicular, propagandeando-o. Mediante a estratificação de equipamentos museológicos, de programações estabelecida em eventos proeminentes que congregassem um público diversificado e vasto, assim se expandem as ideias e impulsionam fidelizações consequentes. Desde 1933 que AH atribuiu à Arte uma legitimidade legal muito significativa, à semelhança do que ocorria igualmente na Un.Sov. – estabelecimento de legislação específica através de “Regulamentos das Artes”.

Em setembro de 1933 foi constituído a ReichKulturKammera que, passados dois anos integrava 15.000 membros.



Ausstellung 'Entartete Kunst,' München, 1937, Skulpturen von Marg Moll, Otto Braun, Eugen Hoffmann und Rudolf Belling, Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin in <http://arttattler.com/archivedegenerateart.html>

Uma das ações mais sedentas consistiu na descredibilização do que passou a ser nomeado por “Arte Degenerada” (*Entartete Kunst*) “devidamente” sistematizando as obras de autores erradicados. Para que fosse de imediato reconhecimento e “absorção” pelo público, foi organizada a exposição da *Arte Degenerada*, em 1937. Esta atuação – implementada de forma eficiente, com objetivo de recolher as obras consideradas degeneradas, atingiu mais de 5000 trabalhos. Reuniu trabalhos que o Comité e os dignatários consideravam insultar a moral e a ética, a religião e o estado, promulgando valores perseguidos pelo regime, entendidos como perniciosos para a sociedade, susceptíveis de gerarem ondas de perversão. As autorias integravam pessoas procedendo de grupos minoritários, considerados agentes perversos do modernismo e das vanguardas. Bem assim e também, as influências com afinidade à Arte Africana, homossexualidade ou comunismo, afetas à atividade realizada por artistas judeus e associáveis a qualquer um dos grupos antes referidos. Relembre-se que dentre o número, antes anunciado de 5000 peças de arte, se sabe que 1025 eram de Emil Nolde, 795 de Heckel, 639 de Kirschner e 508 de Max Beckman, entre outros. O número elevado de obras, por parte de alguns dos autores apresentados na mostra significa, de modo inequívoco, quão perigoso e temidos eram pelo regime e quanto o seu potencial impacto devia ser evitado a todo custo. Todos estes (e os demais) artistas deviam ser expurgados...

O intuito da exposição *Arte Degenerada* concentrava-se num acto de difamação, ridicularizando as manifestações artísticas da vanguarda, outorgando-lhe afinidades hegemónicas, associando as representações figurais, por exemplo mais evidenciador, às deformações “mais grotescas” de pessoas de raça judia, sendo apontados como anormais,

loucos, doentes...logo, indivíduos a atirar do alto da rocha Tarpeia...para não contaminar, propagar nos vindouros. Enfim.

De salientar que a mostra que apresentava cerca de 650 peças – de Otto Dix, Max Beckmann, Marc Chagall, George Grosz, Mondrian, Kandinsky ou Paul Klee), contou mais de 2 milhões de visitantes...ou seja...foi um “verdadeiro êxito”... A exposição circulou durante cerca de 2 anos pela Alemanha e Áustria (Dresden, Munique, Stuttgart...) cativando cerca de 3 milhões de visitantes. Confrontem-se os números, atendendo a que a mostra oficial do regime, que correspondia aos procedimentos estipulados para instituir uma estética nazista, intitulada *Grande Exposição de Arte Alemã* – na referida *Casa da Arte Alemã* de Ludwig Troost, teve menos de 1/3 de visitantes do que a anteriormente mencionada.

Em Munique aconteceu, em 1939, o “Dia das Artes”, pretendendo enaltecer aqueles indivíduos que aspiravam servir as Artes, sendo-lhes atribuído um estatuto de (artista como) intermediário.

No caso da literatura, também foi configurada a *LiteraturKamera* por Hans Friedrich Blunck: “Este governo, nascido em oposição ao racionalismo conhece o desejo do povo e seus maiores sonhos a que somente um artista pode dar forma.”

Relembre-se que muitos dos responsáveis do III Reich tinham pretensões artísticas: Goebbels escreveu 1 romance; Alfred Rosenberg foi um pintor com ambições literárias; Van Schirach foi considerado um dos grandes poetas do Reich... E, culminando, A.H. – nunca abandonou o seu sonho de ser um arquiteto. Até 1920, ainda continuava a pintar aquarelas em estilo de cartões postais: “Como eu gostaria de trabalhar com Arte”, teria afirmado. Certo foi que pretendia escrever uma ópera com August Kubizek, assim demonstrando, de modo inequívoco, a obsessão que devotavam a Richard Wagner e enfatizando os tópicos do pensamento do compositor que eram mais explícitos quanto ao seu Anti-semitismo. No compositor alemão convergiam arte e política, fusionando o paradigma superior. Era o artista quem uniria arte e povo, configurando um novo Estado. Na figura da personagem “Rienzi” (Wagner) encarnava o paradigma do ideário Nazi: “Foi naquela hora que tudo começou.”

Coda

Nas encenações das Óperas centrava-se a fuga à realidade; a ilusão constituída em simulação de real. Essa inconsciência trágica do imaginário patológico que soçobrou o humano quase em irreversibilidade. A desmontagem estética que Peter Cohen atingiu no seu documentário, procedendo de forma metódica, lúcida e sistemática, propicia uma remissão crítica: que

evidencia e possui afinidades à atitude husserliana, reagindo perante a *Krisis*, em prol da superação do humano.



16

Maria de Fátima Lambert

Nov.2012/Set.2013

¹⁶ <https://www.google.pt/search?q=architecture+of+doom&source=> (consultado a 3 novembro 2012)