

A AURA COMO MEMÓRIA

THALYTA BRUNA COSTA DO LAGO¹;
HELANO JADER CAVALCANTE RIBEIRO³

¹ Universidade Federal de Pelotas – thalyta.lago@hotmail.com

³ Universidade Federal de Pelotas – hjcribeiro@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo abordar a questão artístico-estética por trás do nacional-socialismo. Adolf Hitler apreciava a arte a ponto de transformá-la em uma ferramenta primordial para criação de uma nova Alemanha. Embora sua carreira artística tenha sido marcada por frustrações, aos 18 anos foi recusado por uma academia de arte em Viena e nunca conseguiu atingir o objetivo de tornar-se arquiteto, ele almejava dedicar-se integralmente à arte após o término de sua carreira política.

Hitler partilhava do pensamento de que o mundo corria o risco de ruir e, conseqüentemente, abismar-se em uma escuridão eterna. Por isso, havia uma necessidade imediata de reconstruí-lo seguindo os moldes de um ideal perfeccionista cuja beleza e a pureza seriam características inerentes e responsáveis por transformá-lo em um lugar mais harmonioso. O partido nacional-socialista se empenhou em fazer com que a Alemanha fosse a primeira a passar por este processo de "purificação", assim como a Fênix é capaz de ressurgir das cinzas, uma Alemanha completamente destruída pós-primeira guerra mundial seria capaz de ressurgir ainda mais bela. "Purificar a Alemanha" implicava diretamente em dizimar dela todo e qualquer tipo de "anomalia", não havia espaço para judeus, homossexuais e portadores de transtornos mentais, por exemplo, e, portanto, esses indivíduos deveriam ser eliminados.

No que se refere ao povo alemão, ao falarmos sobre obsessão artística, falamos também em uma busca muito intensa por identidade. Os povos antigos serviram de modelo para que os Estados-nação modernos se estabelecessem e a Europa empenhou-se em imitar o modelo proposto por eles, sendo a França e a Itália mais instáveis quanto ao processo de exportação. A Alemanha sofria não apenas de uma ausência de identidade, mas também era privada dos meios de imitação porque os recebia em segundo grau, ou seja, realizava a imitação da imitação. Não existia um sujeito que representasse o povo alemão e até 1750 eles sequer tinham uma obra de arte própria, havia apenas uma necessidade de representatividade.

“[...] Conseqüentemente, o que a Alemanha quis construir foi um tal sujeito, o seu próprio sujeito. Daí o seu voluntarismo intelectual e estético e o que Benjamin, um pouco antes de 1930, notou como sendo uma “vontade de arte”

(LACQUE-LABARTHE, 2002; NANCY, 2002, p. 37).

Hans-Friedrik Blunk, presidente da câmara de literatura do Reich, afirmou que "este governo, nascido em oposição ao racionalismo conhece o desejo do povo e seus maiores sonhos que somente um artista pode dar forma". Como se a representação fosse um sonho que só poderia ser concretizado por vias artísticas.

Estabelecer um mito que fosse capaz de representar a identidade do povo alemão esbarrava em um problema recorrente da filosofia antiga abordado, inclusive, por Platão. De acordo com ele, o mito possui a finalidade de propor os modelos a serem seguidos por um povo (ou por um indivíduo) com possibilidade

de apropriação e de identificação. Por isso, tanto o mito quanto as demais demonstrações artísticas ligadas diretamente a ele deveriam ser excluídos definitivamente da pedagogia dos cidadãos. Realizar a correção do mito retirando dele tudo aquilo que fosse contra aos valores éticos e sociais não seria o suficiente, o ideal seria aboli-lo por completo para evitar que más atitudes fossem geradas a partir dele.

No entanto, para os alemães, esse conceito foi tido como errôneo, pois o significado que eles atribuíram ao mito se opunha completamente ao designado por Platão.

"[...] O mito designa a identidade como diferença própria e a sua afirmação. Mas, também e antes de mais nada ele designa essa identidade como a identidade de algo que não é dado, nem como um fato, nem como um discurso, mas que é sonhado. A potência mítica é propriamente a do sonho, a da projeção de uma imagem com a qual nos identificamos."

(LACQUE-LABARTHE, 2002; NANCY, 2002, p. 49).

A defesa da existência de uma herança mitológica seria uma forte aliada no processo de descoberta da identidade e quanto a isso Richard Wagner teve grandes contribuições. Segundo Hitler, "Só entende o nazismo, quem conhece Wagner". Ele admirava profundamente seu trabalho político e buscava inspiração em suas obras de arte, o idolatrava por encontrar o político e o artista em uma pessoa só. As ideias apresentadas por Wagner complementavam a visão de mundo que Hitler tinha, por este motivo elas foram absorvidas de forma integral, sendo a principal: "O mito do sangue puro". Dele também foram absorvidas as noções de arte para uma nova civilização. Estabelecer o Estado Novo seria resultado da união entre vida e arte.

Benjamin propôs dois conceitos que foram muito importantes para compreendermos a arte enquanto fator determinante na formação de um Estado Novo, sendo o primeiro deles a "politização da arte". Com base em suas palavras, as mais antigas obras de arte surgiram sempre a serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso, pois "o valor de uma obra de arte 'autêntica' tem sempre um fundamento teológico" (BENJAMIN, 1936 p. 171). Quando por algum motivo essa autenticidade se perde, ocorre também uma alteração na função social a qual a arte se fundamenta, "em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política." (BENJAMIN, 1936 p. 172).

O segundo conceito trata-se da "estetização da política". No momento em que ocorre a transformação estética da arte e da percepção, de forma diferenciada ao período onde a técnica relacionava-se apenas ao ritual (formas que antecederam o capitalismo), ou seja, ao teológico, se opõe inteiramente a conjuntura de 1935-36 onde o teológico é abolido por completo e a técnica é submetida integralmente ao político. Benjamin afirma que a alienação sensorial está presente na origem da estetização da política, isto acarreta em converter a política em algo envolvente que seja passível de admiração.

Terry Eagleton diz que "a estética nasceu como um discurso do corpo", ou seja, é uma forma de percepção que se dá segundo todo o aparato sensorial do corpo. Sendo que os terminais de todos os sentidos (olhos, nariz, boca, etc) encontram-se na fronteira que media o interior e o exterior, na superfície do corpo. A estética possui pouca relação com a trindade filosófica da arte, beleza e verdade e por isso poderíamos correlacioná-la ao campo dos instintos animais.

Devido a uma inversão do sentido durante a era moderna e no tempo de Benjamin este passou a ser relacionado à arte "tendendo mais para as formas culturais do que as experiências sensíveis, ao imaginário mais do que ao

empírico, ao ilusório mais do que ao real" (BUCH-MORSS, 1996 p. 15) Ao passo que durante o idealismo alemão o significado de "estética" foi atribuído, ainda que com vários graus de reserva, a um modo de cognição legítimo, relacionado diretamente ao sensual, ao fictício e ao heteronômico. A mudança de significado deve-se ao contexto político socioeconômico ao que ocorreu.

2. METODOLOGIA

A metodologia utilizada para elaboração do trabalho foi constituída através de um conjunto de leituras críticas, sendo as principais as obras de Georges Didi-Huberman "O que vemos, o que nos olha" e "Imagens apesar de tudo", "O mito nazista" de Phillippe Lacoue- Labarthe e Jean-Luc Nancy e os artigos: "Estética e Anestésica: O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin Reconsiderado", escrito por Susan Buch-Morss e "Estetização da política e politização da arte" escrito por Rui Bragado Sousa, mestre em história pela Universidade Estadual do Maringá (UEM). Por fim, as leituras foram somadas a análise do documentário "Arquitetura da destruição" dirigido por Peter Cohen.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Tendo sido a pesquisa direcionada para o campo artístico torna-se fundamental abordar o conceito de "Aura" proposto por Benjamin. Dizer que toda obra de arte carrega uma aura significa afirmar que todas elas são munidas de memória e autenticidade. No momento em que ocorrem as reproduções essa aura é dissolvida, pois apenas a obra original é portadora da memória. Benjamin ainda afirma que a aura é "Uma trama singular de espaço e de tempo" (DIDI-HUBERMAN, 1998 p.147).

"A Aura seria, portanto como um espaçamento do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um *paradigma visual* que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder de distância* "Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar".

(DIDI-HUBERMAN, 1998 p.147)

Este conceito possui relação direta com o que Benjamin reconheceu como *poder da memória*, em seu texto sobre os motivos baudelairianos, e apresentou como "memória involuntária" a qual se configura no ato involuntário de fazer associações entre situações semelhantes através de sensações. "Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire* [em francês no texto], tendem a se agrupar em torno dele" (DIDI-HUBERMAN, 1998 p.149).

O objeto aurático, aquele que carrega a aura, portanto é passível de associações através das imagens geradas a partir da memória involuntária e não se limita apenas à sua própria visibilidade.

"Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente"

(DIDI-HUBERMAN, 1998 p.149)

Podemos apresentar como exemplo de objeto aurático a “Igreja da Memória” (*Gedächtniskirche*). Localizada no centro de Berlim ocidental, ela foi bombardeada durante a segunda guerra mundial e optaram por não restaurar sua cúpula de maneira que hoje ela é um memorial.

Quando nos deparamos com a imagem da igreja podemos enxergar muito além do que a sua estrutura nos mostra, trata-se de um lugar que carrega uma memória que não poderia ser encontrada em nenhuma replica, caso houvesse.

Em contraposição, podemos tomar como objeto de análise o memorial inaugurado em Berlim na data de 10 de maio de 2005 para vítimas judias do holocausto. Projetado pelo arquiteto americano Peter Eisenman, o monumento é comumente chamado de “Memorial do holocausto”.

“O monumento consiste de 2.711 blocos de concreto cinza escuro, quase preto, distribuídos em fileiras paralelas sob uma superfície ondulada. Estes blocos são sóbrios, não contém nenhum texto, nome ou foto. Os blocos são de 2,38m de comprimento por 0,95m de largura e a altura varia de 0,2m até 4,8 metros. Muitos dos caminhos formados também são ondulados, o que para algumas pessoas causa a sensação de instabilidade. E parece que de fato esta foi a intenção do arquiteto, que no texto do projeto descreveu que os blocos foram desenhados “para produzir uma atmosfera confusa e intranquila, e toda a escultura visa representar um sistema supostamente ordenado que perdeu o contato com a razão humana”.

(Trecho retirado do site “Simplesmente Berlim”)

Embora sua existência faça referência à memória de milhares de judeus mortos durante o nazismo, o memorial do holocausto é um monumento que não carrega memória. Houve um cuidado muito grande em criar um monumento que despertasse sensação de incomodo nas pessoas quando visitado e por se tratar de uma representação, uma imagem, é importante enfatizar que a imagem por si só não diz nada, no entanto ela é capaz de fazer com que se tente imaginar o inimaginável.

4. CONCLUSÕES

A realização do trabalho possibilitou concluir que a obra de arte foi um fator de grande influência na busca pela representatividade do povo alemão, sendo a estética também muito valorizada com esse objetivo. Walter Benjamin teve grandes contribuições, pois apresentou uma série de conceitos que são fundamentais para fazermos uma análise crítica a cerca do assunto. É importante observarmos sobre o conceito de aura proposto por Benjamin: a aura diz respeito a memória que a obra carrega e possui relação com a memória involuntária, ou seja, com o ato de fazer assimilação entre situações semelhantes. Mas algumas obras não possuem memória porque se ocupam apenas de fazer referência a um determinado assunto.

E embora a imagem sozinha não seja capaz de dizer algo, ela é capaz de nos fazer tentar imaginar aquilo que é inimaginável.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LACOUÉ-LABARTHE, P. & NANCY, J-L. **O mito nazista**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

BUCH-MORSS, S. Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado. **Travessia – revista de literatura**, UFSC - Ilha de Santa Catarina, v., n. 33, p. 11 - 41, 1996.

SOUSA, R. B. “Estetização da política e politização da arte”: a estética do fascismo nas obras de Walter Benjamin. **Revista Espaço Acadêmico**, Universidade Estadual de Maringá UEM, n.171, p. 44 - 60, 2015.

ARQUITETURA da destruição. Direção: PETER, C. Suécia, 1992.

SIMPLESMENTE Berlim <<http://simplesmenteberlim.com/holocaust-mahnmal-memorial-do-holocausto/>> **acessado em 29 de agosto de 2016.**

VIAJANDO com arte
<<http://wp.clicrbs.com.br/viajandocomarte/category/berlim/?topo=77,1,1,,77>>
acessado em 29 de agosto de 2016.

OLHARES fotografias online <<http://olhares.sapo.pt/berlim-igreja-da-memoria-foto3434390.html>> **acessado em 29 de agosto de 2016.**