



Desvelar memórias com a desconstrução de obeliscos

***Desvelar recuerdos con la
deconstrucción de los obeliscos***

***Unveil memories with the
deconstruction of obelisks***

Anna Maria Rahme

Pesquisadora Grupo Museu/Patrimônio, FAU USP, São Paulo, Brasil.

annarahme@gmail.com

Resumo

A presente investigação se propôs a examinar o desmonte das normas impostas nos memoriais erigidos após segunda metade do século XX, que ao mesmo tempo destituem as narrativas hegemônicas nos espaços públicos – como as que regem a construção e implantação dos obeliscos - e, enquanto as desconstroem, se utilizam dos mesmos atributos invertendo-os e, portanto, instaurando novos conceitos. Explorados por James Edward Young, os contra-monumentos contestam a linearidade histórica, o discurso único, a dominação espacial, ativando o observador, antes passivo, pelas condições dinâmicas do lugar e da obra.

Palavras-Chave: Memoriais. Contra-monumentos. Obeliscos. Holocausto. Américas.

Resumen

Esta investigación se ha propuesto examinar el desmantelamiento de las normas impuestas en los monumentos erigidos después de la segunda mitad del siglo XX, que al mismo tiempo indignan las narrativas hegemónicas en los espacios públicos - como las que rigen la construcción y implantación de los obeliscos - y, al tiempo que los deconstruyen, utilizan los mismos atributos invirtiendolos y, por lo tanto, introduciendo nuevos conceptos. Explorado por James Edward Young, los contra-monumentos desafían la linealidad histórica, el discurso único, la dominación espacial, activando al observador, previamente pasivo, por las condiciones dinámicas del lugar y del trabajo.

Palabras-Clave: Monumento. Contra-monumentos. Obeliscos. Holocausto. Américas

Abstract

This research aimed to examine the dismantling of the norms imposed in the memorials erected after the second half of the twentieth century, which at the same time destitute the hegemonic narratives in public spaces - such as those that govern the construction and implementation of obelisks - and, while deconstructing them, use the same attributes by inverting them and, therefore, introducing new concepts. Explored by James Edward Young, counter-monuments dispute the historical linearity, single discourse, spatial domination, activating the observer, previously passive, by the dynamic conditions of place and work.

Keywords: Memorials. Counter-monuments. Obelisks. Holocaust. Americas.

INTRODUÇÃO

[...] contra a função tradicionalmente didática dos monumentos, contra sua tendência a deslocar o passado que eles nos contemplariam - e, finalmente, contra a propensão autoritária em espaços monumentais que reduz os espectadores a espectadores passivos. (YOUNG, 1994, p. 3)

As características acima descritas sintetizam os elementos inerentes às formas tridimensionais nos espaços públicos, que James Edward Young (1951) classifica como *contra-monumentos* (1993)¹. O conceito se aplica integralmente à desconstrução dos obeliscos e, com ela, a destituição das narrativas hegemônicas nos espaços públicos. Propõe o desmonte das normas anteriormente impostas, opondo-se à lógica “da construção à destruição”, e conectando-se com os dizeres de Clarice Lispector “[...] estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização”, mote da *Revista ARA* 11.

¹James Edward Young aplica o termo *contra-monumento*, pela primeira vez, na publicação *Texture of Memory: Holocaust, Memorial and Menning*. London: Yale University Press, 1994.

A criação do novo monumento envolve novas formulações quanto à percepção, às sensações e às emoções humanas, enquanto refuta a escala vertical, a centralidade espacial, os símbolos camuflados, a dominação da forma sobre o ser humano, ou seja, os princípios das representações precedentes. Instaura modos de memorialidade distintos daqueles que evocam diretamente o culto à personalidade dos chamados “heróis da pátria”, que reforçam uma certa identidade – masculina, branca, ocidental, viril -, e privilegia o deslocamento do observador, proporcionando maior integração do próprio corpo em movimento, questão fundamental num desenho de aproximação e pertencimento.

Recentemente, a exposição “*Monuments now*” (verão 2020 – abr. 2021), no *Socrates Sculpture Park*, de Nova Iorque, recepcionou uma gama de peças que buscam “[...] abordar o papel dos monumentos na sociedade e comemorar narrativas sub-representadas, como histórias de diásporas, indígenas e *queer*”² (portal *Socrates Sculpture Park*, 2020-21). Entre os artistas convidados destacam-se especialmente as obras assinadas por Paul Ramírez Jonas e Jeffrey Gibson, que reatualizam as formas consagradas do obelisco – Antigo Egito, c. 1400 a.C. - e da pirâmide escalonada – Antigo Egito, Mesopotâmia, Pérsia e América Pré-colonial -, respectivamente.

O primeiro homenageia, com *Eternal Flame* – um obelisco em cuja base cúbica se distribuem quatro churrasqueiras -, “o papel da culinária na coesão cultural e expressão entre comunidades e imigrantes” (portal *Socrates Sculpture Park*, 2020-21. Trad. A.). O segundo, com *Because once you enter my house, it becomes our house* – inscreve elementos gráficos ativistas tradicionais e estratégias performáticas *queer* na superfície da forma arquitetônica consagrada pela cultura indígena do Mississipi -, numa escultura pública que “[...] projeta uma visão futura do mundo que abraça complexidades dentro da identidade coletiva” (Idem).

Tais princípios também podem ser notados na obra selecionada *America (un)known*, da artista plástica Bel Falleiros, que vai além da reatualização, desconstrói a forma e

² Conforme o portal do *Socrates Sculpture Park*, a exposição (2020-21) teve três etapas inauguradas sequencialmente e permanecendo em cartaz por vários meses, mostrou peças de artistas convidados, artistas inscritos e selecionados, artistas ainda não consagrados.

joga por terra - literalmente - a simbologia agregada. Em breve apresentação, referindo-se ao monumento Columbus Obelisk em Baltimore, Maryland, 1792 (o mais antigo monumento à Cristóvão Colombo das Américas) a autora afirma:

O novo monumento foi construído como se virasse o antigo de dentro para fora e organizasse os tijolos de forma mais inclusiva, baixa e próxima ao chão. Cada um desses tijolos foi fundido no local, gravado, um por um, à mão, com intencionalidade e cuidado. [...] as frases que eles carregam, em várias línguas – mais de 20, metade delas são indígenas das Américas! (FALLEIROS, 2020, tradução nossa).³

A citada peça de Falleiros destrói os antigos papéis dos memoriais, quando questiona a presença física impositiva no espaço público, a técnica construtiva imperativa, a relação com o observador fixada à distância, a simbologia operada por grupos dominantes. Lança a escultura ao solo, instigando a visualização aproximada; dessacraliza tecnicamente, ao recusar os materiais ditos nobres como o mármore e o bronze, e escolhe executá-la em barro⁴, matéria orgânica em estado bruto; enaltece os esquecidos quando grava em cada tijolo a expressão do desejo individual de pessoas originária de grupos nativos das três américas, usando seus próprios idiomas⁵.

Esses fatores inscrevem *America (un)known* (Figura 1) entre os memoriais anti-apagamentos promovidos nas Américas por ação dos colonizadores e poderes hegemônicos, que foram se estabelecendo pelo extermínio, escravização e dominação - política, financeira, moral e religiosa. Reverbera as vozes dos indígenas, negros, mulheres e muitos mais que denunciam o sufocamento imposto.

³ Parte da apresentação da autora, Bel Falleiros, sobre sua obra *America (un)known*, exposta no *Socrates Sculpture Park*, NY, 2020.

⁴ Ou, como foi dito pela artista em entrevista a Anna Parisi (2020), para Latinix Art, “a escolha final do material, por exemplo, veio dessa reação ao monumento mais antigo dedicado a Cristóvão Colombo. De certa forma, era um desejo de dar algo em volta, não perpetuando as estruturas e ideias que geram essa sensação de desconforto que temos quando olhamos para monumentos e o que eles significam. Então decidi usar o mesmo material usado para construir este monumento para Colombo, mas meio que virei o monumento do avesso — quebrando-o, de alguma forma, demolindo-o sem a violência destrutiva de tais atos” (Tradução nossa).

⁵ As gravações têm origem em respostas a e-mails enviados pela autora, privada do contato físico devido à pandemia do Corona Virus, a “pessoas de toda a América perguntando-lhes qual seria o tijolo fundamental para a reconstrução desta terra. Todas as frases que foram gravadas nos tijolos não são minhas, são respostas a esta pergunta. Algumas delas são de textos que li de Ailton Krenak, Silvia Rivera Cusicanqui e Cecilia Vicuña – frases que peguei emprestado de escritores e textos que me movem e são queridos por mim” (Tradução nossa).



Figura 1: Implantação do Monumento *America (un)known*, 2020, Bel Falleiros.
Foto: Bel Falleiros, 2020.

America (un)known, a primeira peça de Bel Falleiros em espaço público, resultou do engajamento na *Tewa Women United*, em 2018, “um grupo de mulheres indígenas do norte do Novo México, como parte da Residência de Justiça Igualitária do Instituto de Arte de Santa Fé”⁶(portal Bel Falleiros, 2021), Estados Unidos. A artista, formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, desde 2014 tem “trabalhado para entender como paisagens contemporâneas, tecidos da cidade e seus monumentos (des)representam as diversas camadas de presença que constituem um lugar”(Idem). Naquele país, percorre antigas trilhas e desenvolve pesquisa em andamento com proximidade à terra – enquanto matéria e simbologia -, levando-a “a trabalhar com a geografia sagrada do Novo México para suas instalações específicas no Parque Nacional de Pecos (2016)” (Idem) e a criar *Inhampabuassu*⁷ ou *Olho da Terra*, uma obra permanente na *Burnside Farm*, Detroit, 2017.

Percorrendo a biografia de Falleiros em sentido inverso, pode-se aferir em sua obra, além do “espaço para aterrar e explorar as histórias” (portal Bel Falleiros, 2021), um evidenciamento do caráter feminino pela residência dividida com outras quatro artistas na Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2015, tempo em que criaram uma instalação conjunta, borrando as noções de autoria. Como se apreende desses fatos, o mergulho no universo feminino faz parte da trajetória da artista e revela-se com

⁶ Disponível em site de Bel Falleiros

⁷ Na língua tupi-guarani *Inhampabuassu* significa nome do sítio ou local.

vigor particular na peça selecionada e exposta no *Socrates Sculpture Park*. Uma imersão na Terra e toda a simbologia que a cerca: o acolhimento das diferenças, o alargamento horizontal, o conagraçamento dos múltiplos grupos, o círculo da ordem cósmica e da plenitude do ser.

Reúne, portanto, peculiaridades divergentes às dos memoriais tradicionais⁸, famosos pela verticalidade e imposição na paisagem como uma “espada fincada no seio da Mãe Terra”⁹ – também designada por *Terra Mater, Tellus Mater, Grande Mãe, Mãe Universal* -, expressão impensável no universo sagrado pela agressão àquela que “nutre em seu solo tudo que existe” (ELIADE, 1996, p. 116-123). É uma resposta às homenagens aos vultos e feitos masculinos – colonizadores, governantes, militares, batalhas entre outros – uma proposta concreta às contestações decolonizadoras¹⁰. Descortinam o caráter feminino do pensamento projetual e conceitual na criação de *America (un)known*, os estudos da autora datados de 2018 que registram a derrubada de um obelisco (Figura 2), a forma monumental originariamente egípcia e que agrupa talvez o maior número de evidências masculinas.

⁸ A própria artista afirma em entrevista na Anna Parisi (2020) que desde a primeira visita ao *Socrates Sculpture Park*, aproximadamente em 2013, apaixonou-se pela colina ali localizada e pensou em ocupá-la de algum modo. A oportunidade veio com a ideia de desconstruir o obelisco em homenagem a Cristovão Colombo somada à percepção “que estava repetindo esse ato de ouvir a história desses lugares e prestar homenagem a esses umbigos discretos ou subestimados... essas forças que transformam pequenas pedras em monumentos” (Tradução nossa), gerando o monumento *America (un)known*.

⁹ Referência à poesia de Guilherme de Almeida que em seus versos perenizou as simbologias da forma e da implantação do Obelisco, na planície do Bairro do Ibirapuera, SP: “Eu sou a espada que a madre terra quando ao seu seio desembainha / [...] Têmpera impertérrita à intempérie, sou a refratária / Contra mim nem mesmo as adversas forças dos quatro elementos – terra, ar, água e fogo [...]”.

¹⁰ Para contextualizar melhor, vale recordar que os Estados Unidos têm como o maior símbolo de sua Independência um Obelisco – o *Monumento a George Washington* (1848-85), Washington DC – e, ainda, à época da concepção e execução da obra *America (un)known* o país se encontrava sob o governo de Donald Trump, um presidente que se notabilizou por suas ideias misóginas e xenofóbicas.

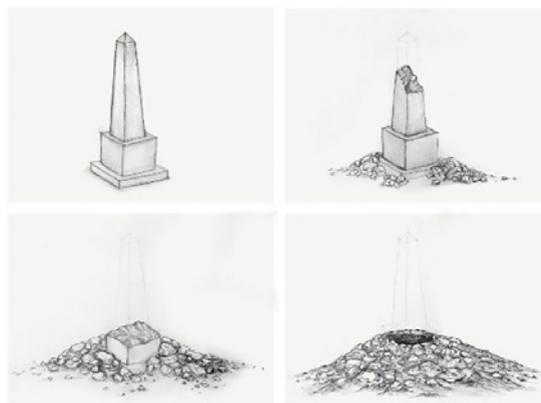


Figura 2: Estudos de autoria da artista plástica Bel Falleiros, 2018. Foto: Bel Falleiros, 2020.

O processo que poderia deixar somente ruínas, aqui sugere renascimento no seio da Mãe Terra, invoca fertilidade e acolhimento, atributos essencialmente femininos. A destruição do falo ereto e dominante resulta em um volume cônico que docilmente se acomoda à planície e cuja base é um “círculo horizontal de tijolos de barro (que celebra formas ancestrais e indígenas de construção que unem humanos, terra e cosmos”¹¹ (portal Socrates Sculpture Park, 2020-21). Relembra a cosmogonia sobre a elevação de um altar de fogo, que presentifica a comunicação entre o mundo dos deuses (sagrado) e o terreno (profano), estabelece uma ordem cósmica, funda um território e valida sua posse (ELIADE, 1996, p. 32-4). A instituição de uma Nova América desejável, com mais de 200 frases enviadas para ela - sobre casa, pertencimento e memória - gravadas na superfície de cada elemento modular da instalação, reconecta e cria uma biblioteca aberta, feita a partir das pessoas desse continente uma vez chamado de ‘desconhecido’ – (un)known - por Colombo (Figura 3).

¹¹ Conforme material de divulgação da exposição “Monuments Now”, no Socrates Sculpture Park, NY.



Figura 3: Detalhe do Monumento America (un)known, 2020, Bel Falleiros.

Foto: Bel Falleiros, 2020.

LUGARES DE MEMÓRIA OU MEMÓRIAS DO LUGAR?

Pertencimento e lembrança constituem as pedras que alicerçam um Memorial, congregam as emoções causadas pelas perdas e a conseqüente sensação de vazio. Associado ao mote “para que não se repita jamais”¹², é uma prática que tem sofrido mudanças significativas, tanto na constituição física ou aparência, quanto nos conceitos e símbolos agregados. As mudanças, muito além de simples modificações formais, desafiam as realidades do mundo e, mais do que certezas, inauguram indagações buscando integrar valor cultural e legitimidade artística em cada construção.

Falando especialmente da França e Alemanha, Reinhart Koselleck reputa a tradição de “[...] lembrar a morte de cada um” e da “igualdade na morte” vieram com a modernidade, no século XIX, enquanto aos “não identificados” é erigido aos “desaparecidos” ou ao “soldado desconhecido” (KOSELLECK, 2014 [2000], p. 256-7). Seguindo a ideia da memória “cultivada cada vez mais no âmbito privado” (p. 263), um traço de união surge entre os novos monumentos, a eliminação dos *tipos* idealizados tradicionalmente, quais sejam: destino e glória nacional, deuses e santos, elegia ao progresso.

¹² No Brasil, frases como esta estão relacionadas às lembranças do nefasto Golpe Militar de 01 de abril de 1964 e surgem associadas ao projeto *Memórias Reveladas* da Comissão Nacional da Verdade (CNV) - como certamente também em outros países da América Latina, igualmente afetados - e a conseqüente disponibilização e acesso a arquivos da ditadura Militar. Tal projeto fez uso do *slogan* “Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça”, ainda permanecem como referência nas pesquisas e estudos para a memória e a história da repressão militar.

Criar obras de arte memorizantes, na segunda metade do século XX, tornou-se um desafio após as heranças de aniquilamento herdadas: da II Guerra Mundial – Holocausto, Hiroshima e Nagasaki –; da descolonização de alguns povos da África – Moçambique, 1964, Angola, 1975, entre tantos¹³ –; do extermínio de populações indígenas nas Américas – iniciado na colonização do Continente e que perdura até os dias atuais –; da Guerra Fria – por dividir o mundo política e ideologicamente entre 1947 e 1991 –; do assassinato e desaparecimento de revolucionários pelas Ditaduras Latino-Americanas; da destruição do *World Trade Center* em Nova Iorque; só para citar alguns. O recorte, aqui proposto, abarca tão somente alguns casos marcantes nas Américas e Europa, erigindo memoriais que recorrem conceitual e formalmente às questões nomeadas desafiando a iconografia tradicional.

Abordando especialmente a cultura francesa, Pierre Nora compilou, nas duas últimas décadas do século passado, os *lugares de memória*¹⁴, em nome de uma história crítica, anti totêmica, privilegiando o estudo das celebrações em detrimento de celebrar a nação. Tais representações carregam consigo características materiais, pelo conteúdo de seu discurso analítico; universais, porque existem independentemente das pessoas e limites demográficos; simbólicas, por definição e funcionais, por hipótese (RAHME, 2000). Entre eles, o pesquisador distingue “lugares dominados” – refúgios e santuários de fidelidade espontânea – e “lugares dominantes” – monumentos espetaculares, triunfantes e geralmente impostos.

Para Nora, a memorialidade pertence a cada lugar, objeto, instituição passíveis de serem historiografados, não mais como lembranças herdadas que asseguravam a conservação e transmissão de valores coletivos em determinado grupo identitário. Entendidos como “uma organização inconsciente da memória coletiva que nos permite tomar consciência dela mesma” (NORA, 1984, p. 42), os *lugares de memória* diferem das *memórias do lugar* agora pleiteiadas e entendidas por impressões

¹³ Como se sabe, o continente africano, colonizado por países europeus, iniciou o processo de independência pelas lutas nacionais na Libéria, em 1847, e terminou na Eritreia, em 1993.

¹⁴ Pierre Nora organiza e publica uma compilação dos lugares de memória franceses, *Les Lieux de Mémoire*, em três volumes: *La République* (1984), *La Nation* (1986) e *Les France* (1992), após debates em seminários realizados entre 1978 e 1981 na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

individuais a respeito das recordações ativadas pelas forças do lugar – não mais extático, mas vivo e em constante transformação.

Diferem, igualmente, da anterior celebração da nação que se difundiu pelo país pós-Revolução Francesa (1779 a 1789), quando houve uma multiplicação de monumentos públicos por todo o território nacional - a cada comemoração de aniversário criavam-se novos espaços memoriais para glorificação conjunta dos heróis da pátria. São representações idealizadas, construídas como verdadeiros santuários para os homens-deuses, os “altares da pátria”. Segundo James A. Leith (1991), esses panteões reúnem saberes distintos – arquitetos, artistas, intelectuais, servidores civis -, integrando história política e história da arte no debate da política cultural.

Reputando às mudanças institucionais trazidas pela Revolução – a retórica, os símbolos, os rituais, os relatos pessoais e grupais - e, com elas, a fundação para a história de uma Era Moderna, Leith percorre cada povoado, fazendo o levantamento de centenas desses altares que ocupam sítios em áreas privilegiadas, destacando uma tipologia arquitetônica recorrente, o obelisco. Sempre em destaque, ora como forma isolada centralizadora, ora coroando percurso circunscrito por pequenos volumes, o tronco de pirâmide alongada se projeta em direção ao etéreo e indica, pela pequena pirâmide de base no seu topo, a união entre Céu e Terra, entre o sagrado e o profano. Não por acaso, em 1836, a Praça da Concórdia na capital francesa recebe aquele que se conhece como Obelisco Luxor, dada sua origem¹⁵, transporta para o centro da “cidade luz” o símbolo máximo da vida, desde a antiguidade.

HOLOCAUSTO: MEMORIAIS ALÉM DOS CAMPOS

Na Europa, erigir obeliscos - ícones da funerária egípcia - constituiu-se em ação constante desde o século XVII até o XIX, mas tornou-se irrelevante tanto no entre-guerras como ao final da II Guerra Mundial. A reconstrução dos países, após dois

¹⁵ Dois obeliscos faziam parte do templo a Luxor, situado 3km ao sul de Karnak, um com 25m de altura (Ramsés II) e outro, com 23m de altura (c. 1250 aC, XIX Dinastia), ambos doados à França por Muhamed Ali, rei do Egito, em 1829. Sua transferência, porém, só aconteceu em 1833, quando somente um deles, o menor, chegou a Paris e ocupa o sítio atual desde 1836.

eventos tão traumatizantes, alterou os modos de valorizar feitos heróicos exigindo mudanças radicais na elaboração das celebrações, em respeito à dor de todos e cada um. Reinhart Koselleck faz um balanço sobre peso e intensidade do passado recente na construção dos memoriais dos campos de concentração, ao verificar que neles “[...] a morte não é mais vista como resposta, mas apenas como pergunta. Ela deixou de ser algo que produz um sentido; agora ela requer um sentido” (2014 [2000], p. 258).

Talvez a pergunta seja: por quê? E, quem sabe o sentido venha a ser descoberto por cada fruidor desses espaços de memorialização, esses agora contra-monumentos, que fogem das grandes estruturas, da imposição visual na paisagem e do impacto ao público pelo apelo à dramaticidade. Em conversa íntima com o observador, ativa-o num exercício de memória pelo uso da temporalidade como agente, enquanto tais obras evocam a ausência das vítimas dos acontecimentos traumáticos pela desmaterialização e o banal. Projetam memórias plurais de cada lugar e isso se opõe aos delírios de controle do poder, venha ele de governantes ou grupos hegemônicos.

Alterou-se a narrativa com desenhos de artistas e arquitetos que agradam aos críticos e curadores, mas que suscitam, muitas vezes, perplexidade pública ou mesmo indignação dos sobreviventes, que demandam representações literais para o “fato real” que os atingiu direta ou indiretamente (YOUNG, 1994, p. 10, tradução autora). Justificam sua defesa em nome da rememoração do evento trágico pela dramaticidade, reputando à escultura figurativa a condição de “[...] evocar um elo empático entre espectador e monumento” (Ibidem). E James Edward Young contra-argumenta que a abstração das formas ameniza “[...] o senso de testemunha mimética de uma obra” compartilhada e ideais comumente mantidos” (Ibidem).

Os conceitos assim originados fazem parte dos estudos de Young datados dos anos 1990, que, no entanto, já estavam presentes no *Memorial dos Mártires da Deportação* (1962), em Paris, erigido vinte anos após a prisão de 13.152 judeus franceses, nos dias 16 e 17 de junho de 1942. Somente ao final da II Guerra soube-se que estes e muitos mais – somando-se 200.000 – foram conduzidos a Auschwitz e exterminados. Construído abaixo do nível do solo, o monumento invertido situa-se na Île de France, no terreno anteriormente ocupado pelo necrotério da Catedral de

Notre Dame. Em movimento acolhedor, a cidade reverencia seus cidadãos recepcionando-os em área nobre, à beira do Sena, como a pedir perdão pela negligência (Figura 4).

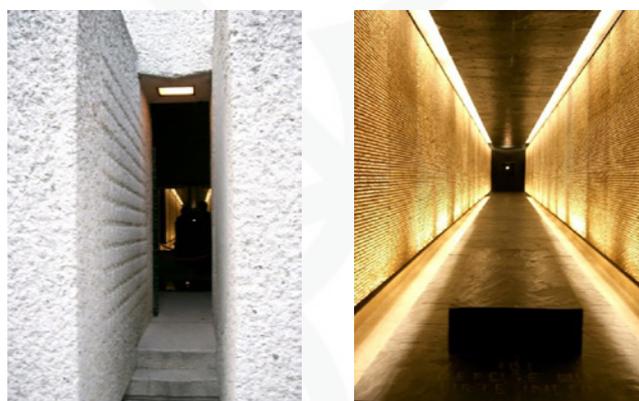


Figura 4: Vista externa do Memorial dos Mártires da Deportação, 1962. Arquiteto Georges-Henri Pingusson. Paris. Foto: Susana Valansi, 2004.

Coube ao arquiteto Georges-Henri Pingusson (1894-1978) a autoria da obra, sinalizada por muros que atravessam a praça - sem recortá-la ou exceder a altura do olhar dos visitantes -, interrompidos apenas por duas estreitas escadas que dão acesso ao memorial. A superfície rústica contínua nesse mesmo limite perimetral é marcada por incisões de legendas rememorativas - “Mortos Franceses da Deportação” e “1945”- em vermelho, que simulam cortes de instrumentos afiados. Reconhecido como Monumento Histórico em 2007, o espaço convida ao silêncio e recolhimento, seja pelos estreitamentos das áreas em formato triangular ou pelas altas e ásperas paredes em tonalidade cinza que as circundam. Complementam a ambiência, negros gradís de ferro vedando nichos e uma composição de triângulos verticalizados e lanças com pontas afiadas, a lembrar os horrores da privação de liberdade (Figura 5).



Figura 5: Área central Memorial dos Mártires da Deportação, 1962. Arquiteto Georges-Henri Pingusson. Paris. Foto: Susana Valansi, 2004.



Figuras 6 e 7: Mausoléu no Memorial dos Mártires da Deportação, 1962. Arquiteto Georges-Henri Pingusson. Paris. Fotos A., 2004.

A ácida recepção é interrompida por dois grandes volumes prismáticos que anunciam um corredor estreito em cujas paredes laterais 200.000 pontos de luz cumprem o papel de iluminar um caminho rumo ao infinito, alí reforçado pela escuridão da parede ao fundo e do piso, no qual repousa a lápide do Túmulo ao Deportado Desconhecido (Figuras 6 e 7). Inaugura, entre os memoriais, conceitos detectados por Rosalind Krauss no *Duplo negativo* (1969), terraplanagem escultural no deserto de Nevada, de Michael Heizer - duas fendas de 30 m de comprimento e 12 m de profundidade, uma defronte à outra - cujos dimensionamento e localização suscitam deslocamento do observador para a completa fruição.

A pesquisadora acrescenta que “a única forma de experimentar o trabalho é estando dentro dele – habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos

corpos” (KRAUSS, 2003, p. 334), expressando uma interpretação metafórica do relacionamento do eu com o outro, olhando de dentro para fora em busca de respostas. Embora se trate de objetos distintos, pode-se traçar um paralelo entre o acessar o memorial francês e depararmos com um eu que recusamos aceitar, naquela confinada área triangular, cujo piso organiza paralelepípedos quadrados em planos igualmente triangulares. Prolongando e acentuando o desconforto das lembranças do Holocausto, as paredes internas do mausoléu são preenchidas por inscrições - mensagens, pedidos de perdão e melancólicas poesias de autores franceses - com idêntica força gráfica daquelas no exterior do memorial e acentuam a proposital rusticidade do conjunto.

Na capital alemã, um *Memorial do Holocausto* ou *Memorial aos Judeus Mortos na Europa* (2003-5), de autoria do arquiteto Peter Eisenman e do engenheiro Buro Happold, reúne 2.711 blocos de concreto - de iguais dimensões horizontais e diferentes alturas - a poucos metros do Portão de Brandenburgo, entre a Embaixada dos Estados Unidos, o parque Tiergarten e mais adiante a Potsdamer Platz. Acrescente-se que os 19.000 metros quadrados, ocupados pelo monumento, localizam-se nas proximidades da conhecida “faixa da morte” correspondente ao muro de Berlim, derrubado em 1989, e some-se o fato de sua inauguração ter acontecido aos 60 anos do fim da II Guerra Mundial.

Numa primeira aproximação, pode-se observar o conjunto de volumes organizado em traçado ortogonal e simétrico. O intrigante é percorrer as estreitas e idênticas alamedas e sentir a insegurança aos nossos pés, causada pela ondulação do piso formado por paralelepípedos. O estranhamento e o desconforto aumentam à medida que se caminha pelos corredores cercados por planos cinzas e opacos sufocantes, à medida que os prismas crescem em altura. Encontros e compartilhamentos são impossibilitados pela acanhada largura das passagens, ampliando a sensação de solidão, apesar do ruído das pessoas que se aproximam e distanciam (Figura 8).

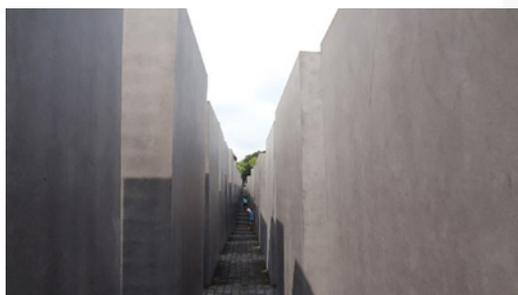


Figura 8: Memorial aos Judeus Mortos na Europa, 2003-5. Peter Eisenman e Buro Happold. Berlim. Foto A., 2014.

Resta, apenas, a sensação de vazio ao final dos estreitos corredores percorridos sob a opressão cinza dos blocos de concreto. Surpreendentemente, porém, à saída desse labirinto, se é recepcionado numa praça animada por múltiplas presenças (Figura 9). É a revelação da vida, ou ressurreição, contrastando com a tragédia da morte pelos nazistas, o Holocausto de milhões de judeus e, até mesmo, o acentuado realismo dos Campos de Concentração transformados em museus. A crueza daqueles acontecimentos é então rememorada por cada um dos visitantes e, entre eles, cada cidadão alemão, certos de que tal crime “não se repetirá jamais” embora não possa ser reparado.



Figura 9: Memorial aos Judeus Mortos na Europa, 2003-5. Peter Eisenman e Buro Happold. Berlim. Foto A., 2014.

Em Viena, o primeiro memorial ao Holocausto foi erguido em 2000, após vencer barreiras impostas pelos comerciantes da Judenplatz (Praça dos Judeus), que não desejavam perder vagas de estacionamento para a obra, premiada em Concurso

Público (1996), *Biblioteca sem nome (Nameless Library)* de Rachel Whiteread¹⁶. Além de ser uma metáfora da queima de livros orquestrada pela SS - Polícia de Estado Nazista, composta cinquenta por cento de oficiais austríacos – o monumento sinaliza para a leitura, a escrita e a memória, fatores que constituíram os judeus como povo (YOUNG, 1999). Propor hoje um memorial a esse mesmo povo que outrora fez da praça um *locus*, é retirá-lo do *apagamento*, reinseri-lo na história da cidade e, forçosamente, recordar um acontecimento que se quer negar.

As contra-lombadas de livros – volumes iguais, inegíveis e não identificáveis - preenchem estantes que percorrem todo o perímetro de um prisma de concreto, limitam um espaço interior igualmente inacessível e induzem a adivinhar uma biblioteca virada do avesso. Com isso, Whiteread mais uma vez mostra a solidificação dos espaços sobre, sob e ao redor de objetos do cotidiano e torna palpável a noção de que a materialidade também pode ser indicada pela ausência, uma “preocupação definidora de seu trabalho. Como outros artistas de sua geração, ela se preocupa menos com as imagens de destruição do Holocausto e mais com o terrível vazio¹⁷ que essa destruição deixou para trás” (YOUNG, 1999, p. 9).

O bloco em concreto interrompe o plano horizontal contornado por galerias comerciais e intriga pela ampla porta vedada à transposição, fator que aguça a curiosidade e leva à aproximação. Coloca-nos, então, diante da frase “Aos mais de 65.000 Judeus Austríacos mortos pelos Nazistas entre 1938 e 1945”, inscrita em hebraico, alemão e inglês na plataforma frontal (Figuras 10, 11 e 12). Some-se a declaração do prefeito de Viena – divulgada pela mídia nacional e internacional - e

¹⁶ Rachel Whiteread usou o livro como *motivo* na criação da *Nameless Library* como já o fizera Micha Ullman, com *Library* 1995, Bebelplatz, Berlim – uma sala repleta de estantes vazias, visível através da transparência de um vidro colocado no piso da praça, em rememoração à queima de livros ali promovida pelos nazistas em 10 de maio de 1933.

¹⁷ *Vazio* este igualmente posto por Esther Shalev-Grez e Jochen Gerz no *Monumento contra o Fascismo* (1986), em Hamburgo. Uma coluna revestida de chumbo, na qual os residentes da cidade foram convidados a gravar seus nomes na superfície de 12 metros de altura com perímetro de 1m quadrado, usando um instrumento de metal disponível ao lado do monumento. À medida que os participantes ratificavam a declaração pública sobre o fascismo a coluna ia afundando no solo e ao final de sete anos estava completamente enterrada. Hoje, a praça vazia é circunscrita por exposição de cartazes sobre todo o processo.

um dos patrocinadores do monumento Michael Haeupl, por ocasião da inauguração, que o memorial foi erigido como “[...] um símbolo da perda e do vazio que o horror do Holocausto atirou sobre a civilização e a cultura da Europa”(portal folha.uol, 2021). Indubitavelmente, como afirma Young, “a cidade e sua comunidade judaica serão mais ricas: a comunidade judaica pela coragem e audácia de suas convicções estéticas e a cidade por finalmente ousar trazer à superfície sua vergonha anteriormente subterrânea” (1999, p. 11).



Figuras 10, 11 e 12: *Biblioteca sem nome (Nameless Library)*, 2000. Rachel Whiteread. Viena.
Fotos A., 2014.

Cumprindo o desafio de negar as realidades do mundo, essa obra aparta-se das questões formais e históricas e aproxima-se dos eventos em curso, identificando-se ao caráter do contra-monumento (YOUNG, 1999). Ao discutir o distanciamento dos memoriais ao Holocausto em relação aos princípios da arte pública, James Edward Young reflete:

[...] a arte contemporânea convida os espectadores e críticos a contemplar sua própria materialidade, ou sua relação com outras obras antes e depois delas mesmas, o propósito dos memoriais não é chamar a atenção para sua própria presença tanto quanto para eventos passados porque eles não estão mais presentes. Nesse sentido, os memoriais do Holocausto tentam apontar imediatamente para além deles mesmos. (1994, p. 12, tradução autora)

MEMORIAIS AMERICANOS: FERIDAS ABERTAS

Para além dos memoriais do Holocausto o que restará? Para onde sinalizam? Qual evento traumático, universal ou regional, suplantará o horror nazista em lembranças? São algumas perguntas, mas inúmeras respostas e muitas delas se referem a dramas nacionais, grupais ou pessoais – massacres generalizados de populações, extermínio total de certos grupos, perseguições ideológicas – causadas, em sua totalidade, em nome do poder. Como se sabe, estas não são questões apenas atuais, assim como não o são igualmente as manifestações a favor da derrubada de estátuas – agora, por emularem símbolos colonialistas -, que em diferentes situações significou o desmonte das simbologias agregadas àquela construção.

Um desses eventos mais fortes, a queda das Torres Gêmeas (*World Trade Center*), Nova York, em 11 de setembro de 2001, foi largamente espetacularizado pela mídia, que durante horas repetiu o vídeo do ataque, transformando-o nas imagens da destruição em show ininterrupto. Alguns anos antes, graças às tecnologias de comunicação, idênticos espetáculos puderam ser seguidos em tempo real: a Guerra do Golfo e a Invasão do Iraque. Outros tantos tiveram a divulgação “inexplicavelmente” retardada como a explosão dos *Budas de Bamiyan* (2001), no Afeganistão, ou, ainda, o saque aos museus e sítios arqueológicos iraquianos (2003), só para citar dois dos mais recentes.

O acontecimento na capital financeira estadunidense desvelou a fragilidade da defesa aérea¹⁸, solidificando medo e insegurança na população. O trauma coletivo levou à modificação nas relações de ir e vir dos viajantes, em nome de uma guerra ao terror atribuído aos árabes em geral e ao Afeganistão em particular, com o envio de milhares de soldados àquele país. A missão, considerada mais um fracasso – não esqueçamos do Vietnã – dos Estados Unidos contra países asiáticos, terminou neste ano de 2021, após 20 anos de ocupação, fixando a retirada das tropas daquele território, não coincidentemente, até o 11 de setembro, por ordem do governo Joe Biden.

Atacada nos dois edifícios signos de prosperidade e poder no complexo empresarial em Manhattan, a mais poderosa nação do mundo capitalista reagiu com presteza, mas como se viu, sem sucesso. Tamanho choque na autoconfiança retardou ações quanto à reocupação do lugar. Como cicatrizar a ferida aberta no âmago do capital? Que práticas adotar? Passou-se a conjecturar sobre reerguer construções mais altas e imperativas que as anteriores e, provavelmente, a esta ideia se deve a instalação de dois canhões verticais luminosos, que são anualmente acesos a partir de setembro de 2002, em permanente lembrança do aniversário. Passaram-se cinco anos para que fossem iniciadas as obras do atual *Memorial e Museu Nacional do 11 de Setembro* (2006-2011), cujo projeto *Reflecting Absence (Ausência Refletida)* é dos arquitetos Michael Arad e Peter Walker, da *Handel Architects*¹⁹.

O projeto paisagístico inclui um jardim com flores sazonais e árvores, mas o maior impacto é dado por duas fontes com cascatas artificiais revestidas em granito, localizadas exatamente sobre a área ocupada por cada uma das torres e circundadas por painéis metálicos trapezoidais com a inscrição dos nomes das vítimas. A água surge em quedas verticais que acompanham as paredes internas do prisma construído em cota negativa, e se transmuta em repouso espelhado para enfim se depositar num recorte quadrado na área central. Como elemento simbólico

¹⁸ Como se sabe, com diferença de poucos minutos um avião foi projetado sobre o Pentágono – Departamento de Defesa dos Estados Unidos -, ícone da Força Militar, Washington/DC, deixando 184 mortos e destruindo parte do edifício.

¹⁹ Em janeiro de 2004, o projeto foi selecionado entre 5.201 candidaturas de 53 nacionalidades diferentes como o novo memorial às vítimas do *World Trade Center*.

fundamental une os três mundos – o divino, o terreno e o subterrâneo (ou dos mortos) - significa a um só tempo espelho do real, purificação, renascimento e vida. O vazio, representado pelo fosso, remete ao mesmo vazio deixado pelos que ali partiram (Figura 13).



Figura 13: Memorial e Museu Nacional do 11 de Setembro (2006-2011). Arquitetos Michael Arad e Peter Walker. Nova Iorque. Foto: Susana Valansi, 2016.

Apesar da geometrização formal, o memorial se humaniza pela inserção dos elementos naturais - água e vegetação - a primeira por refletir o céu em constante mutação e a segunda pelo crescimento e a passagem das estações do ano. Embora ali continuem presentes o tronco piramidal, a pedra, as superfícies inclinadas com inscrições recordando cada vida vivida, o vazio central gera comunicação entre Cosmos e Geia, guardando similaridades com obeliscos egípcios, a materialidade construtiva do projeto *Reflecting Absence* resulta de uma inversão dos mesmos. Contraria o significado “tão fixo quanto seu lugar na paisagem” (YOUNG, 1999, p. 2) daqueles monumentos arcaicos e cumpre, nas palavras de James Edward Young, o processo da “mutabilidade essencial em todos os artefatos culturais” ao longo do tempo (Ibidem).

Opõe-se igualmente à verticalidade e à monumentalidade e atrai o observador para perto de modo a sentir-se parte do tributo, enquanto enuncia a sacralidade do lugar e instaurada uma nova celebração política e religiosa. A proposta aproxima conceitualmente o *Memorial e Museu Nacional do 11 de Setembro* dos contra-monumentos e o distancia dos ditos “lugares dominantes” e sua imperiosidade, mesmo quando acrescida anualmente - durante os trinta dias no mês de setembro –

dos feixes de luz azul que, embora verticais, projetam-se com translucidez impedindo a materialidade e o marco impositivo.

Apesar deste ser o memorial com maior número de visitação e ser foco constante de reportagens, algumas das formulações nele presentes já haviam sido usadas em pelo menos dois outros na América do Sul (2003), no Uruguai²⁰ e na Argentina. Em comum, todos são respostas a agressões sofridas por seus cidadãos, em todos eles materiais contrastantes indicam fragilidade e resistência, sensibilizam tátil e visualmente. Ainda em comum, as causas, tanto dos ataques no 11 de Setembro como das articulações para os golpes latinoamericanos e os treinamentos de militares para a tortura, foram originadas pelo poder hegemônico estadunidense e suas intervenções.

Como se sabe, particularmente, na América Latina em meados do século XX, militares se revezaram durante anos no poder, oprimindo e reprimindo as populações locais e regionais²¹. Apesar das mais duradouras terem sido as do Chile (1973-1990) e Brasil (1964-1985)²², na Argentina (1976-1983) o número de exilados, mortos e desaparecidos foi desproporcional ao breve período do regime de exceção. Certamente, a situação se deve ao acirrado combate às organizações de esquerda

²⁰ O *Memorial aos Presos Desaparecidos*, Montevideu, com projeto de Ruben Otero e Martha Kohen foi inaugurado em 2003. É uma homenagem da sociedade uruguaia às vítimas da ditadura militar que, de 1973 a 1984, governou o país. Localizado em frente ao Rio da Prata – que nos anos de exceção ficou notabilizado por receber os corpos dos revolucionários -, é composto de duas lâminas de vidro temperado com acabamentos em aço corten, distantes 1.80 m uma da outra, que receberam a inscrição dos nomes das 156 vítimas, e que rasgam um quadrado de concreto – 30x30 metros – implantado sobre o terreno rochoso. Este contra-monumento opõe rudeza e delicadeza, força e leveza, natureza e tecnologia, brutalidade e transparência, sensibilizando e conscientizando cada um de nós do contraste entre opressão e liberdade.

²¹ À época, a Operação Condor implementada em 1975 pelas ditaduras vigentes no Cone-Sul – Argentina, Chile, Brasil, Bolívia, Uruguai e Paraguai foi uma das inúmeras campanhas de inteligência e assassinato dos opositores ideológicos promovidas pelos Estados Unidos. Como em períodos distintos, recentemente no Brasil, a queda do governo Dilma Rousseff e as incriminações e condenações do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foram comprovadamente articuladas e financiadas pelo Serviço de Inteligência estadunidense.

²² O relatório oficial sobre a ditadura de Augusto Pinochet no Chile, divulgado em 2011, elevou para mais de 40 mil as vítimas desse regime, entre elas 3.225 mortos ou desaparecidos. No Brasil, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) confirmou, em relatório de 2014, 434 mortos e desaparecidos durante os 21 anos de ditadura militar.

que vinham sendo formadas durante os sucessivos golpes de Estado desde 1930²³, transformando o país em um dos mais politizados das Américas, politização essa que justifica a constituição de comissões, ligas, assembleias, associações, centros em defesa dos direitos humanos.

Tamanha disposição para a luta provocou o julgamento os governantes e torturadores das ditaduras dos anos 1970-80, a identificação dos mortos, a anistia aos exilados, a busca pelas crianças apropriadas ilegalmente e sua devolução às famílias, a indenização dos familiares dos perseguidos, entre outros direitos. “Para que nunca mais se repita” é o grito indignado do povo argentino. Um povo que invariavelmente dirige-se em massa ao espaço público nas lutas sociais e políticas, em defesa das bandeiras dos direitos humanos. Que promete “não esquecer jamais” e busca concretizar materialmente cada uma de suas conquistas, com recorrentes manifestações nas praças e ruas da capital Buenos Aires, entre as quais vale citar as promovidas pela “Mães da Praça de Maio” e “Avós da Praça de Maio”.

Essa mesma população para a qual “fazer memória é construir o futuro”, ainda durante a ditadura se uniu aos organismos dos Direitos Humanos reclamando pelos desaparecidos e, tão logo foi possível, “[...] impulsionaram um projeto para criar um lugar de recordação e homenagem diante do Rio da Prata” (gobBsAs, 2003, p. 6, tradução nossa), depositário dos “desaparecidos” pela repressão. A proposta (1997) para a construção do Monumento e do Parque foi imediatamente aprovada (1998), ficando a cargo de uma comissão mista²⁴ a viabilização do *Parque da Memória*, encarregado de recordar e testemunhar

[...] os nomes destes seres que se quis apagar. Eles estarão presentes na evocação que se faça de suas vidas truncadas e na permanente homenagem aos ideais de liberdade, solidariedade e justiça pelos que viveram e lutaram. As futuras gerações que o

²³ Relaciona-se Golpes ao Estado Argentino em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966, 1976, resultando em 12.814 dias de ditadura contra 18.232 dias de democracia de 1916 a 2001.

²⁴ A Comissão pró Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado, integrada por representantes de dez organismos de direitos humanos, legisladores, funcionários de quatro áreas do Governo da Cidade (Prefeitura) e da Universidade de Buenos Aires, supervisionou o projeto e as obras para a construção do parque bem como a convocatória e a organização do concurso de esculturas (gobBsAs, 2003, p. 7, tradução nossa).

visitem se depararão ali com a memória do horror cometido e tomarão consciência da necessidade de velar para que NUNCA MAIS se repitam estes feitos. (gobBsAs, 2003, p. 7, tradução nossa).

As ideias acima foram divulgadas pela Prefeitura de Buenos Aires, à época do lançamento do Projeto para o *Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado (1998-2007)*, certamente para incentivar apoio e doações, quando apenas havia sido implantado o traçado do Parque e parte das esculturas aprovadas em concurso público. Agregado ao monumento propriamente dito, “[...] desenhado como um corte, uma ferida aberta na colina”, pensou-se um “[...] salão de múltiplos uso, que por meio da arte, da pesquisa e de reuniões públicas se manterá viva a memória coletiva” (gobBsAs, 2003, p.7, tradução nossa), ambos terminados somente em 2007 (Figura 14).

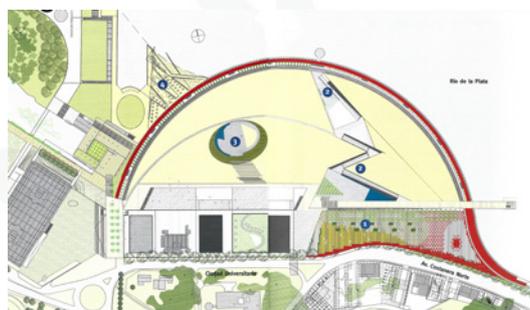
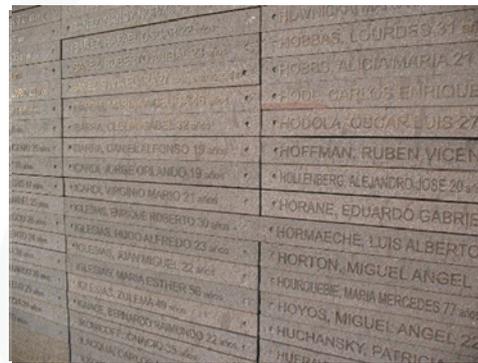


Figura 14: Plano del Parque de la Memoria (1998-2007). Estudio Baudizzone-Lestard-Varas e Arquitectos Asociados Claudio Ferrari e Daniel Becker. Buenos Aires. Fonte: Foto Gustavo Lowry, 2003. 1. Praça de acesso ao Parque de la Memoria; 2. Monumento às Vítimas do Estado; 3. Área destinada ao Monumento às Vítimas do Atentado à Sede da AMIA; 4. Área destinada ao Monumento aos Justos entre as Nações.

Inegavelmente, o *Parque da Memória*, erigido para homenagear 30.000 argentinos “desaparecidos” durante a última ditadura, é um “lugar de memória dominado”, seja por ter surgido de demandas espontâneas formadas pelos mais diversos grupos sociais locais, acima enumerados, seja pela visita respeitosa, não só daqueles diretamente envolvidos, mas também dos que admiram as lutas libertárias e compartilham com a nação latinoamericana o esforço em superar a dor pela perda de seus filhos. Ali, terra e água se fundem em abraço fraterno, sacralizando o lugar em correspondência cósmico-temporal e, na concepção arcaica, instaura um Tempo mítico - também dito primordial ou original - sem duração irreversível. Tido como circular, reatualiza-se a cada celebração de um evento ou festa sacra, “uma espécie

de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos” (ELIADE, 1996, p. 64).

A ferida aberta que não quer cicatrizar, metaforicamente é replicada pela construção das quatro lâminas horizontais que cortam a Terra Mãe em direção ao Rio da Prata. As estelas rompem o seio materno ziguezagueando pela colina e projetam nas águas os “heróis da pátria” agora glorificados e ressuscitados pelos argentinos (Figuras 15 e 16). Traça-se um novo destino para os revolucionários, oposto ao *apagamento* desejado pelos carrascos que lançaram seus corpos às águas. Hoje, cada um deles está nomeado individualmente em módulos de pedra, organizados alfabeticamente, e será eternizado nas múltiplas memórias que se constituíram e se constituirão. Entre elas a da Nação que busca o Estado de Direito contra o de Exceção, a dos conterrâneos conscientizados da luta de alguns por todos, a dos familiares pelo “aparecimento” e identificação de seus filhos, a dos visitantes pela confraternização com seus irmãos e a luta para que “não se repita jamais”.



Figuras 15 e 16: Parte e Detalhe do Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado (1998-2007). Estudio Baudizzzone-Lestard-Varas e Arquitetos Asociados Claudio Ferrari e Daniel Becker. Fotos: Susana Valansi, 2018.

CONSIDERAÇÕES

Resultado de pesquisas anteriores a respeito dos recentes movimentos de protesto pedindo a derrubada das estátuas, o presente artigo pretendeu levantar a questão de que é possível encontrar o mesmo caráter celebrativo em monumentos compostos por *motivos* em homenagem aos colonizadores, opressores e exterminadores, mesmo não incluindo figuras (des)humanas. Obras com igual ou

maior força retórica foram poupadas, talvez por não evocarem diretamente o culto à personalidade dos chamados “heróis”, reforçando uma certa identidade – masculina, branca, ocidental, viril - agora em xeque.

Refiro-me aos obeliscos, essas torres piramidais que originalmente coroaram tumbas do antigo Egito e, desde o século XVII até meados do século XX, passaram a ser ostentadas como marcos em inúmeros espaços urbanos. Seja com o intuito de refundação, dominação ou independência – assunto em foco no meu doutorado sobre o Obelisco do Ibirapuera, 2005 – tais edificações mantêm e acentuam seu caráter imperativo pelas implantações cuidadosamente desenhadas, centralizando praças ou coroando eixos monumentais. Nas praças recordam a fundação do mundo e, conseqüentemente, estabelecem uma ordem cósmica em torno da qual se organiza o território habitado. Nas fugas perspectivas dos eixos monumentais indicam presença e caminho a ser percorrido em busca da comunicação com o mundo dos deuses.

Focando especialmente nos memoriais erigidos após segunda metade do século XX, escolhi examiná-los segundo a categoria do *contra-monumento*, conceito derivado dos estudos de James Edward Young, que destitui as narrativas hegemônicas nos espaços públicos, propondo-se a construir o *negativo* das obras impositivas, ou seja, desconstruir formas e ideias arcaizantes de modo a opor-se aos totens monumentais, fixos na paisagem. Os novos monumentos criam, conseqüentemente, uma nova relação entre observador, objeto e mundo, parâmetros esses que orientaram a seleção das obras, examinadas sob a ótica do fruidor, neste caso ativo, tanto pelo posicionamento – distância, ângulo ou altura da vista – quanto pela sensorialidade – maior ou menor conforme o engajamento com o *motivo ou tema*.

Como se sabe, embora a criação dos memoriais evite o *apagamento* de fatos, acontecimentos e/ou indivíduos, tradicionalmente são portadores de discursos hegemônicos que asseguram lembranças seletivas e tentam submetê-las a todos. Essa constatação direcionou os estudos para aqueles identificados com os ideais acima expostos, uns relacionados ao genocídio judaico pelos nazistas e outros conectados a grupos menores, mas não menos importantes. Mesmo entre os

Memoriais do Holocausto, alguns se ocupam de grupos específicos, como o de Paris e de Viena, dedicados, respectivamente, aos cidadãos franceses e austríacos vítimas do nazismo. Em comum, todos os monumentos selecionados, da Europa ou das Américas, são homenagens póstumas a perseguidos e mortos por poderes instaurados à força, regimes de exceção: colonialismo, ditadura, milícia.

Os memoriais aos “desaparecidos” nas Américas são monumentos contra o apagamento das vítimas do ataque de origem externa ou interna, que recorrem aos elementos da natureza para compor a imagem intimista despertando a sensações individuais. Construindo espaços e ocupações horizontais acomodam o olhar singular, próximo ou à distância, mas sempre direcionado às próprias expectativas e interesses. Traçam múltiplos percursos e abrigam inúmeras simbologias, graças à fusão da variedade material cuidadosamente selecionada ou à disposição meticulosa dos planos e superfícies com texturas e cores diversas. Formas geometrizadas, movimentos naturais, luz e sombra, brilho e rugosidade, juntos compõem esses “lugares dominados” por cada um que ali deseje entrar em contato com as próprias feridas ou compartilhar aquelas abertas nos sítios e nas mentes.

A atual revisão das narrativas históricas permite visualizar brechas e fissuras interpretativas, hoje reforçadas por uma iconografia que esvazia a literalidade, invertendo monumentalidades enquanto aproxima não só o olhar, mas todos os sentidos do fruidor. Assim atraído ele é lançado para dentro e forçado a percorrer as obras-memoriais sentindo-se parte das lembranças, numa imersão para além do espaço construído que conduz à percepção pelo viés da sensibilidade, instaurando múltiplos modos de ativar lembranças e edificar memórias. Por se ascentarem em áreas públicas, esses lugares erigidos contra o *esquecimento* e o *apagamento* estão em constante mutação, acompanhando as dinâmicas da paisagem urbana e modificando sensações.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1957].
- GOBBSAS. *Memoria y Dictadura: un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos*. Buenos Aires: Asamblea Permanente de los Derechos Humanos; Dirección General de los Derechos Humanos, 2003.
- GOBBSAS. *Proyecto Parque de la Memoria*. Buenos Aires: Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2003.
- HILDEBRAND, Adolph von. *El problema de la forma em la obra de arte. [Das Problem der Forme in der bildenden Kunst]*. Madri: Visor, 1988 [1893].
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do Tempo: estudos sobre história*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2014 [2000].
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1977].
- LEITH, James A. *Space and Revolution: projects for monuments, squares and public buildings in France, 1789-1799*. Montreal: Queen's University Press, 1991.
- NORA, Pierre (org.). *Les Lieux de Mémoire*. 3 v. Paris: Gallimard, 1997.

Fontes eletrônicas e sites

Sobre America (un)known, Nova Iorque:

Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/monuments-now/>. Acesso em: 30 maio 2021.

Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/monuments-now/>. Acesso em: 05 maio 2021

Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/artist/bel-falleiros/>. Acesso em: 30 maio 2021.

Sobre o Memorial do Holocausto, Viena:

Disponível em: <https://www.azdecor.com.br/blog/2018/04/os-espacos-representados-por-rachel-whiteread/>. Acesso em 7 de maio 21

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u11136.shtml>. Acesso em 13 maio 21.

Sobre os Direitos Humanos:

Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-12/comissao-reconhece-mais-de-200-politicos-durante>. Acesso em 02 ago. 2021

Disponível em: <https://www.brasildefatoce.com.br/2020/04/01/opiniao-par-que-nao-se-esqueca-para-que-nunca-mais-aconteca>. Acesso em: 03 ago. 2021.

Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/08/novo-relatorio-sobe-para-mais-de-40000-as-vitimas-da-ditadura-de-pinochet.html>. Acesso em: 02 ago. 2021.

YOUNG, James E. Memory and Counter-Memory. *Harvard Design Magazine*, n. 9, Construções de memória em monumento antigos e novos, 1999. Disponível em: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory>. Acesso em: 05 maio 2021.

YOUNG, James E. *Texture of Memory: Holocaust, Memorial and Meaning*. London: Yale University Press, 1994. Disponível em: https://www.Young%20JE_The%20Texture%20of%20Memory-Holocaust%20Memorials%20and%20Meaning.pdf/. Acesso em: 07 maio 2021.