

MONUMENTOS CATÁSTROFES: ENTRE A BARBÁRIE E A CULTURA

CATASTROPHICAL MONUMENTS: BETWEEN BARBARIANS AND CULTURE

Eliézer Cardoso Oliveira*
ezi@uol.com.br

RESUMO: O tema desse artigo são os monumentos catástrofes, ou seja, aqueles produzidos como homenagem às vítimas de uma tragédia. Inspirando-se em Walter Benjamin, considera-se esses monumentos como documentos da cultura, tendo em vista os seguintes aspectos: possuem um importante significado cultural na leitura das catástrofes, difundem narrativas com ampla visibilidade destacando o sofrimento das vítimas, possuem a capacidade de apaziguar o trauma da catástrofe, são artefatos modernistas, pois utilizam a representação estética para chocar o espectador e/ou fazer uma denúncia social.

PALAVRAS-CHAVE: Monumento catástrofe, Walter Benjamin, Barbárie e cultura.

ABSTRACT: The theme of this article is catastrophic monuments, that is, those produced as a tribute to the victims of a tragedy. Inspired by Walter Benjamin, these monuments are considered documents of culture, in view of the following aspects: they have an important cultural significance in the reading of disasters, they diffuse narratives with wide visibility highlighting the suffering of the victims, they have the ability to appease the trauma of catastrophe, are modernist artifacts, as they use aesthetic representation to shock the viewer and / or make a social complaint.

KEYWORDS: Monument to catastrophe, Walter Benjamin, Barbarism and culture.

Introdução

O crítico cultural alemão Walter Benjamin, numa de suas teses Sobre o Conceito de História, afirmou:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Essa reflexão, especificamente a frase sóbria e profunda de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” inspirou o título desse artigo. Ela indica que há tragédias em todos os monumentos da cultura – as pirâmides

* Doutor em Sociologia pela UnB. Pós Doutor em Ciências da Religião pela PUC-Goiás. Professor efetivo do curso de História da UEG de Anápolis. Integrante do Mestrado em História (UEG/Morrinhos) e em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado (UEG/Anápolis).

do Egito, as muralhas da China, os quadros dos pintores renascentistas –, pois a organização social que produziu essas obras é um modelo produtor de coisas belas e também de sofrimento humano. Constitui um lembrete de que pessoas – a corveia anônima – morreram para que pudéssemos contemplar os monumentos culturais.

Essas observações benjaminianas vão contra uma poderosa tradição estética, originária na Grécia antiga, que acreditava que “o que é verdadeiro é por conseguinte belo, mas, ao mesmo tempo, é também correto e bom” (BODEI, 2005, p. 34). A trindade do bom, do belo e do verdadeiro desconsidera que, na maioria das vezes, a beleza brota do sofrimento, da mentira e da maldade. Embora já bastante desgastada do ponto de vista filosófico e estético, ainda é bem massificada a crença de que não existiria maldade na beleza, o que explica o fato de ainda se usar “um rosto bonito” na representação iconográfica de Cristo e de a beleza dos heróis cinematográficos contrastar-se com a feiura dos vilões.

Mas às vezes, o feio e o terrível resultam em beleza estética. E ironicamente, a morte trágica de Walter Benjamin é uma prova disso. De acordo com Hannah Arendt, o suicídio do filósofo, em 26 de setembro de 1940, na cidade de Portbou, na fronteira entre França e Espanha, foi consequência direta da catástrofe da guerra e do nazismo que se abateu na Europa, mas foi também “um golpe incomum de má sorte” (ARENDR, 2008, p. 184), já que as fronteiras foram fechadas justamente no dia em que Benjamin tentou atravessá-las. Assim “um dia antes, Benjamin teria passado sem nenhum problema; um dia depois, as pessoas em Marselha saberiam que, de momento, era impossível passar pela Espanha. Apenas naquele dia particular foi possível a catástrofe.” (p. 185). Fruto da tragédia da história e do destino, a morte de Benjamin inspirou um monumento estético. Ele foi sepultado na própria Portbou, graças a atitude compassiva de uma amiga que lhe comprou um túmulo com cinco anos de validade. Depois disso, seus restos mortais foram colocados numa vala coletiva. Contudo, a fama póstuma do ensaísta fez com que a Administração da cidade fizesse um monumento em sua homenagem, uma espécie de túmulo simbólico no cemitério da cidade.



Fig. 1 - Memorial Walter Benjamin no Cemitério de Portbou. Foto de Klaus Liffers, 2005. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grab_Walter_Benjamin.jpg

Neste monumento, como uma espécie de epitáfio, inscreveu-se a frase já citada: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. A ironia dessa tragédia é que a barbárie resultou em um monumento da cultura, já que o memorial se tornou um lugar de reflexão sobre as circunstâncias da morte do filósofo.

A proposta desse artigo é analisar os monumentos que surgiram da barbárie, ou seja, os monumentos catástrofes. Trata-se de um tipo de monumento criado intencionalmente para transformar a catástrofe em representação estética. Fenômeno típico dos tempos modernos, há centenas – talvez milhares – desses monumentos catástrofes espalhados pelo mundo, fazendo uma leitura estética das grandes e pequenas tragédias que afligem a humanidade. Mas é preciso considerar esses monumentos, para além de suas óbvias qualidades estéticas e memorialísticas, como documentos da cultura. Como tal, eles expressam significados, sensibilidades, representações narrativas e imagéticas sobre o mundo contemporâneo. Portanto, explorar a potencialidade analítica desses monumentos é o principal objetivo desse artigo.

Nesta empreitada, o artigo apoia-se metodologicamente na história da cultura benjaminina, uma das vertentes que mais levou a sério o estético, respeitando suas

singularidades diante de outras forças sociais. Benjamin conseguiu, como poucos, perceber as sutilezas que são necessárias para uma análise produtiva das fontes estéticas, seja as poesias de Baudelaire, seja a fotografia e o cinema, seja os romances e contos literários. O artigo é dividido em quatro tópicos, todos eles, analisando um aspecto da relevância cultural dos monumentos catástrofes, utilizando alguns deles como exemplos analíticos. Os tópicos dos artigos são: o significado cultural dos monumentos catástrofes, as narrativas dos monumentos catástrofes, as representações imagéticas dos monumentos catástrofes e o monumento catástrofe como artefato modernista.

O significado cultural dos monumentos catástrofes

Compreender o significado de um monumento que representa uma tragédia exige perceber o modo como a sociedade lida com as catástrofes e tragédias. E, nesse caso, há uma constatação surpreendente: a dimensão da tragédia não é diretamente proporcional ao seu impacto simbólico.

O que se teme fundamentalmente numa situação de catástrofe é a perda de vida humanas. Seja em uma epidemia, uma guerra, uma chacina, um terremoto, o caráter trágico desses eventos relaciona-se com a sua capacidade mórbida. A partir desta constatação, tende-se a definir catástrofe como um evento, geralmente repentino, que provoca mortes. Contudo, embora bastante útil para percepção da catástrofe na vida cotidiana, essa definição não é capaz de revelar a complexidade do seu significado cultural. Ela não consegue responder satisfatoriamente a seguinte questão: quantas pessoas devem morrer para que um determinado evento seja catastrófico?

Evidentemente que os 50 milhões de mortos da gripe espanhola, ou os 5 milhões das vítimas do Holocausto Nazista, ou os mais 1 milhão de mortos na enchente do Rio Amarelo na China em 1931 não deixam dúvidas sobre o caráter catastrófico desses eventos. Mas a coisa se complica, porque também são catastrófico eventos com um grau de letalidade bem inferior, como os ataques terroristas nos Estados Unidos em 11 de Setembro de 2001 que resultou em 2.977 mortos, o naufrágio do Titanic que deixou cerca de 1.500 mortos e o acidente com o Césio 137, em Goiânia, que oficialmente resultou em “apenas” quatro mortos. Fazendo um paralelo entre esses eventos trágicos, não dá para afirmar que o número de mortos é o mais decisivo para o seu impacto cultural. Até por que há eventos de alta

mortalidade, como o Genocídio Armênio (1 milhão de mortos) e a seca no Nordeste brasileiro em 1877 (cerca de 500 mil mortos), que possuem uma ressonância cultural bem menor do que, por exemplo, os 31 mortos diretamente afetados pela explosão nuclear em Chernobyl ou os 55 mortos do naufrágio do Bateau Mouche, que ocorreu na Baía da Guanabara em 31 de dezembro de 1988.

Portanto, em vez de se procurar definir catástrofes como eventos que provocam mortes, o mais sensato seria defini-las como eventos que provocam danos simbólicos. Até por que é comum haver eventos trágicos sem letalidade, mas que geraram uma comoção similar a de uma catástrofe de alta letalidade. Nelson Rodrigues (1984) sempre foi convicto de que a derrota da Seleção Brasileira de Futebol no final da Copa de 1950 – O Maracanazo – foi a nossa Hiroshima. A perda de monumentos culturais importantes para uma determinada coletividade também acarreta uma comoção trágica, como, por exemplo, o incêndio, em dezembro de 2002, da Igreja Matriz do Rosário, importante patrimônio cultural da cidade goiana de Pirenópolis. Para Oliveira (2013, p. 225)

A situação de Pirenópolis é comparável à da cidade de Éfeso, cidade da Ásia Menor, quando um tal de Eróstrato, almejando fama, colocou, em 365 a.C., fogo no famoso Templo de Artemisa, uma das Sete Maravilhas do Mundo Antigo [...]. Tanto numa como noutra, o bem simbólico mais importante, fator de orgulho, foi repentinamente consumido pelo fogo.

No mundo contemporâneo, em que o patrimônio cultural e o ambiental são altamente valorizados, os incêndios de parques ambientais ou de monumentos históricos, como o do Museu Nacional do Brasil (2018) ou da Catedral de Notre Dame (2019) são interpretados de modo trágico pela população.

O que é mais decisivo para a conotação trágica de um evento é o modo que ele é interpretado pela comunidade. As catástrofes são eventos hermenêuticos, pois são ressignificados a partir dos códigos culturais vigentes. Há cem anos, um incêndio de uma floresta era interpretado como conquista modernizadora da natureza e a morte de soldados na guerra, como ato de heroísmo; atualmente, tanto um como outro adquiriram conotações trágicas. Pensando desta forma, a catástrofe adquire o significado de eventos traumáticos que provocam danos simbólicos e subvertem as nossas premissas conceituais.

Desse modo, o impacto da destruição de Hiroshima, pela bomba atômica, em seis de agosto de 1945, adveio da subversão dos conceitos e estratégias utilizadas na “arte da guerra”

(se ainda for conveniente utilizar esse eufemismo). Antes das bombas atômicas, apenas um terremoto era capaz de matar tantas pessoas em questão de segundos; agora podemos não só destruir cidades, mas talvez até o próprio Planeta. O advento da tecnologia nuclear foi nas palavras de Hannah Arendt (1997, p. 92) a transposição de uma linha conceitual.

No momento em que iniciamos processos naturais por conta própria – e a fissão do átomo é precisamente um destes processos naturais efetuados pelo homem – não somente ampliamos nosso poder sobre a natureza ou nos tornamos mais agressivos em nosso trato com as forças terrenas dadas, mas, pela primeira vez, introduzimos a natureza no mundo humano como tal, obliterando as fronteiras defensivas entre os elementos naturais e o artefato humano nas quais todas as civilizações anteriores se encerravam.

Introduzir “a natureza no mundo humano” com todos os riscos que isso pode acarretar foi a principal consequência do lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima. E esse significado cultural da catástrofe aparece expressamente nos monumentos escolhidos pelos japoneses para representá-la.

No local mais próximo da explosão nuclear em Hiroshima, foi criado o Parque Memorial da Paz, destinado a lembrar das vítimas afetadas pela tragédia. O lugar contém muitos monumentos significativos, como Cúpula da Bomba Atômica, ou seja, as ruínas de um edifício mais próximo ao epicentro da explosão, e o Monumento das Crianças a Paz, uma estátua que homenageia as crianças mortas. Além deles, há também o museu, cenotáfios, sinos e portões da paz, e outros elementos representativos.



Fig. 2 - Monte Memorial da Bomba Atômica – Hiroshima, Japão. Foto de 2012. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26362550>

Contudo, nenhum monumento expressa com tanta força o desespero humano, como o Monte Memorial da Bomba Atômica. Trata-se de um monumento bastante discreto, constituindo-se de um pequeno monte de terra. Mas a sua dramaticidade simbólica está no fato de ele conter a cinzas de 70 mil vítimas não identificadas da explosão nuclear. Ele expressa com uma horripilante clareza a quebra dos paradigmas ocorrida por uma das mais sofisticadas armas que o engenho humano conseguiu inventar. A aparência bucólica do monumento contrasta-se com o material tenebroso com que foi construído. Nenhum monumento no mundo tem uma proximidade tão tenebrosa com a morte de milhares de pessoas; nenhum outro bem cultural está tão contaminado pela barbárie. Em sua tese de número 9, Walter Benjamin (1994, p. 226) faz uma crítica à crença ingênua no progresso histórico que é pertinente para se pensar a destruição que aconteceu em Hiroshima: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única e dispersas sobre nossos pés.”

As narrativas dos monumentos catástrofes

Os monumentos catástrofes são instrumentos para se contar uma história trágica. As catástrofes só são acessíveis por meio de narrativas e mesmo para aqueles que as vivenciaram

de perto, é preciso transformá-las numa narrativa para compreendê-las. Criar uma narrativa de uma catástrofe não é uma tarefa fácil para as vítimas sobreviventes, pois um dos pressupostos mais conhecido da psicanálise é o de que a capacidade de verbalizar o trauma implica estar em vias de superá-lo. Foi o que aconteceu com muitos ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial. De acordo com Walter Benjamin (1994, p. 198) “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”.

Compartilhar experiências é um dos principais atributos da nossa humanidade, mas a catástrofe abala os limites da nossa capacidade de representação narrativa. Mas felizmente algumas pessoas conseguiram transformar a experiência trágica em narrativas. A maioria dos soldados voltou muda da Primeira Guerra, mas, ao menos um deles, o alemão Erich Maria Remarque conseguiu representar narrativamente a experiência da guerra em *Nada de novo no front*: “e as pessoas não nos compreenderão [...]. Seremos inúteis até para nós mesmos. Envelheceremos, alguns se adaptarão, outros simplesmente resignar-se-ão e a maioria ficará desorientada; os anos passarão e, por fim, pereceremos todos.” (REMARQUE, 2004, p. 224). O ex-combatente, personagem do romance, tinha consciência de que a sua alma dilacerada pela tragédia iria marcá-lo pelo resto de sua existência.

Além da literatura, há diversas modalidades narrativas sobre catástrofes: o relato histórico (como a descrição da peste em Atenas por Tucídides), a música (como *Sunday Blood Sunday*, da banda U2, sobre um atentado terrorista), a arte plástica (o quadro de Picasso *Quernica* sobre a Guerra Civil Espanhola), o cinema (como o filme de Steven Spielberg *A Lista de Schindler* sobre o Holocausto) e os monumentos.

Os monumentos catástrofes possuem recursos narrativos bem mais limitados do que as outras modalidades, já que não consegue representar a catástrofe com a mesma capacidade descritiva e expressiva da literatura, da história, do cinema e das artes plásticas. Por outro lado, possuem durabilidade e visibilidade e, por serem geralmente construídos sob a iniciativa do poder público ou grupos organizados da sociedade civil, suas narrativas geralmente possuem uma legitimidade institucional ou social que faltam as outras modalidades de narrativas sobre a catástrofe. Por isso, é muito difícil ficar indiferente diante de um desses monumentos e muitos deles se tornaram pontos turísticos em cidades

importantes, como Berlim (Memorial do Holocausto) e Nova Iorque (Memorial do 11 de Setembro).

Um exemplo da força expressiva dos monumentos catástrofes é o Memorial das Crianças Vítimas da Guerra, um conjunto de escultura em bronze, idealizado pela artista Marie Uchytilova e construído entre os anos de 1980 e 2000, em Lídice, na República Tcheca. O próprio título do monumento já fornece uma chave interpretativa para a temática, mas só por ele e pela figuração representativa das estátuas, não é possível conhecer a narrativa que deu origem ao monumento. O monumento catástrofe quer menos informar do que chocar o espectador para a magnitude da tragédia ocorrida.



Fig. 3 - Memorial das crianças vítimas da Guerra. Lídice, República Tcheca. Foto de Dezidor, 2017. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15704153>

Para um aproveitamento mais adequado do monumento, sob o ponto de vista narrativo e até estético, é necessário que o espectador conheça previamente os acontecimentos relacionados à catástrofe. No caso do Memorial das Crianças Vítimas da Guerra, trata-se de uma homenagem às vítimas das atrocidades cometidas pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial. No dia 10 de junho de 1942, em represália ao assassinato do oficial SS Nazista, Reinhard Heydrich, as tropas alemãs cercaram a pequena vila de Lídice, na extinta Tchecoslováquia, impedindo a saída de seus moradores. Todos os homens com mais

de quinze anos foram fuzilados. As mulheres e crianças foram enviadas para campos de concentração, sendo que 82 crianças foram asfixiadas com gás no campo de extermínio de Chelmo em 1942. Essas crianças foram as homenageadas pelo monumento.

O massacre ocorrido em Lídice foi, infelizmente, apenas mais um dos vários crimes perpetrados pelo regime nazista alemão. A morte industrializada de pessoas indefesas em campos de extermínio é o paradigma do mal absoluto. De acordo com as reflexões de Susan Neiman (2003, p. 277)

O filósofo judeu alemão Günther Anders, por exemplo, argumentou que crimes como aqueles cometidos em Auschwitz são ameaças maiores à alma humana, enquanto o que aconteceu em Hiroshima constitui uma ameaça maior à humanidade em si. Pois, escreveu ele, é preciso um coração mais duro para conduzir uma criança a uma câmara de gás do que para jogar uma bomba em cima dela.

Hannah Arendt, no que talvez seja seu livro mais conhecido, *Eichmann em Jerusalém*, dissecou a perversidade do regime nazista, ao mostrar que ele inverteu os pendores altruístas humanos.

E assim como a lei de países civilizados pressupõe que voz da consciência de todo mundo dita “Não matarás”, mesmo que o desejo e os pendores do homem natural sejam às vezes assassinos, assim a lei da terra de Hitler ditava a consciência de todos: “Matarás”, embora os organizadores dos massacres soubessem muito bem que o assassinato era contra os desejos e os pendores normais da maioria das pessoas. (ARENDR, 1999, p. 167).

O nazismo transformou a maldade em coisa banal e nada mais precisa ser acrescentado sobre a sua periculosidade. O Memorial às Crianças não tem a profundidade de um ensaio filosófico, mas ele foi capaz de criar uma contra narrativa, ao afirmar que o mal não é banal. Olhando para a representação escultural daquelas crianças, sem nenhum adulto por perto, altivamente tristes, amparando-se uma nas outras, não há como não enxergar a barbárie em sua maior pureza. A narrativa evocada pelo monumento amolece os corações e consterna a alma dos espectadores. Faz o nefelibata firmar os pés no chão.

Todo monumento é um ato de preservação de memória, mas O Memorial às Crianças é também um ato de resistência. Após a execução e o aprisionamento da população de Lídice, Hitler ordenou que a cidade fosse demolida por explosivos, aplainada por tratores, para virar um campo de cevada. Ordenou também que todas as suas referências nos mapas fossem apagadas, pois não bastava apenas exterminar a população, era preciso apagar as referências materiais da cidade. Mas Lídice tornou-se um símbolo de resistência e em diversos lugares do

mundo, cidades, vilas, crianças foram batizadas com o nome de “Lídice” para que ela não fosse esquecida. Lídice foi novamente reconstruída em 1949 e a área originalmente destruída pelos nazistas tornou-se um patrimônio nacional. O Memorial às Crianças, nesse sentido, cumpre o ideal expresso por Walter Benjamin (1994, p. 224), na tese sete, de “despertar as centelhas da esperança do passado”, um dom que “é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer”.

As representações imagéticas dos monumentos catástrofes

O monumento catástrofe é uma narrativa que se vale de textos escritos e imagens visuais, mas o seu efeito comunicativo advém principalmente do efeito imagético. Na maioria das vezes, o texto aparece com um sentido meramente informativo, geralmente numa placa de metal, descrevendo a tragédia a que se refere o monumento. Contudo, há monumentos em que as palavras escritas ganham uma centralidade estética, como é o caso do Memorial 11 de Setembro, construído no local onde antes ficavam as torres do World Trade Center. Em volta do cubo, foram grafados os nomes das 2.977 vítimas do atentado de 2001 e das seis vítimas do atentado de 1993. Houve um cuidado em agrupar os nomes das vítimas com base nas relações de proximidade na época do atentado, indicando que o memorial constituía uma espécie de funeral simbólico, já que nos sepultamentos os mortos costumam ficar perto dos túmulos dos familiares.



Fig. 4 - Memorial 11 de Setembro, Nova Iorque. Foto de Paulo Nogueira, 2014. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=57617877>

Nesse sentido, os elementos textuais de um monumento catástrofe, em geral, exercem uma função que vai além da descrição informativa. No caso do Memorial 11 de Setembro, os nomes não são escritos, no sentido de desenhado, mas sim inscritos, no sentido de escavado no aço. Essa diferença é muito significativa, se levar em conta as considerações de Vilém Flusser (2010, p. 36-37):

As inscrições são escritas que demandam muito esforço e são produzidas lenta e cautelosamente. São “monumentos” (“monere” = contemplar). As sobrescrições são escritas fugazes aplicadas em superfícies, cuja finalidade é ensinar uma mensagem a um leitor. São “documentos” (“docere” = ensinar).

O próprio ato de inscrever revela uma intenção de monumentalização. Os nomes são inscritos para serem apreciados e não meramente para serem lidos, como em outros textos quaisquer. Eles são estéticos, não só por causa da sua beleza intrínseca, mas principalmente por que ajudam a compor o conjunto da representação imagética dos monumentos.

Mas a essência comunicativa dos monumentos catástrofes está nas imagens visuais e não nas escritas. A questão maior é saber quais tipos de imagens são mais apropriadas para representar uma tragédia: as mais realistas ou as mais figurativas. O artista tem que ter sensibilidade de representar a barbárie, mas tem que fazer isso de modo que o monumento não perca o seu caráter sublime. Atualmente, a questão levantada por Adorno se era lícito ou não fazer poesia após Auschwitz está superada e a representação estética da tragédia, em seus diversos formatos, está amplamente legitimada socialmente. O que se pode discutir agora são as vantagens ou as desvantagens de uma representação realista ou alegórica da catástrofe. Para Marcos Seligmann-Silva (2000, p. 85), “a representação extremamente realista é possível: a questão é saber se ela é desejável e com que voz ele deve se dar; se ela nos auxilia no ‘trabalho do trauma’ que tem como finalidade a integração da cena de modo articulado e não mais patológico na nossa vida”.

Na maioria dos monumentos catástrofes, a figuração da tragédia é feita de forma bastante discreta, valendo-se de imagens alegóricas. No Memorial 11 de Setembro, por exemplo, um monumento que se valesse de uma figuração de um avião atingindo as Torres Gêmeas seria muito inconveniente para amenizar o trauma da população da cidade de Nova Iorque. Talvez por isso, os arquitetos Michael Arad e Peter Walker preferiram representar a

catástrofe por meio de dois cubos, onde escorrem cascatas de água em direção a um buraco no centro de cada cubo. Na página oficial do Memorial, consta que “as piscinas representam ‘ausência tornada visível’” e “embora a água flua para os vazios, eles nunca podem ser preenchidos¹” (9/11 Memorial & Museum).



Fig. 5 - Memorial 11 de Setembro, Nova Iorque. Foto de Paulo Nogueira, 2014. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20161028083027/http://www.panoramio.com/photo/105701647>

Quando a intenção é minimizar um trauma coletivo, há o predomínio de monumentos que fazem uma representação figurativa da catástrofe. Contudo, quando a intenção do monumento é uma denúncia incisiva, os artistas podem escolher uma representação figurativa que tenha uma relação mais direta com o evento. O Memorial às Crianças de Lídice, por exemplo, é muito mais realista do que o Memorial do 11 de Setembro, de Nova Iorque.

Outro monumento que tem uma figuração bem direta da barbárie é o Monumento Tortura Nunca Mais, inaugurado em Recife, em 1993. Ele foi idealizado pelo arquiteto Demétrio Albuquerque, constituindo-se no primeiro monumento em homenagem às vítimas do Regime Militar Brasileiro.

¹ No original: “the pools represent “absence made visible. Although water flows into the voids, they can never be filled.”



Fig. 6 – Monumento Tortura Nunca Mais. Recife. Foto de Marcusrg, 2007. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_Tortura_Nunca_Mais_-_Recife.jpg

O artista não teve pudores em mostrar uma representação figurativa que lembra um homem sendo torturado no “pau de arara”. Aqui a intenção do monumento não é de apaziguar, mas de chocar os transeuntes, denunciando a prática da tortura em regimes autoritários. A proposta ideológica que legitima esse monumento – a de que o Regime Militar brasileiro foi fonte de barbárie – justifica o risco de ele poder ser interpretado como asqueroso por algum espectador. As palavras de Walter Benjamin (1994, p 226), na tese oito, são adequadas para a mensagem expressa nesse monumento: “o assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”.

O monumento catástrofe como artefato modernista

Foi necessária uma grande mudança de mentalidade para legitimar a existência dos monumentos catástrofes. Atualmente, após uma tragédia coletiva, logo se aventa a construção de um monumento ou memorial em homenagem às vítimas, mas para que isso se tornasse comum, foi preciso emergir novos parâmetros culturais, estéticos e políticos.

A construção de monumentos públicos sem conotação religiosa estava bem difundido na Antiguidade Clássica, mas eles eram voltados para homenagear os feitos heroicos grandiosos. De acordo com Hannah Arendt (1997, p. 77), para os gregos antigos

O louvor, do qual provinha a glória e eventualmente a fama eterna, somente poderia ser outorgado às coisas já “grandes” isto é, às coisas que possuíssem uma qualidade emergente e luminosa que as distinguisse de todas as demais e tornasse possível a glória. Grande era o que merecera imortalidade, o que devia ser admitido na companhia das coisas que perduraram para sempre, envolvendo a futilidade dos mortais com sua majestade insuperável.

Essa concepção grega sobre grandeza inspirou-os a inventarem a poesia épica e a escrita da História, ambas registrando os feitos dos heróis, sejam os mitológicos (como na *Ilíada* e *Odisséia*), sejam os históricos (como nas obras de Heródoto e Tucídides). Mas a visão de grandeza também inspirou a construção de monumentos heroicos. Em uma das passagens mais bem conhecidas das *Histórias* de Heródoto, o rei lídio Creso pergunta ao sábio Sólon sobre quem é o homem mais feliz do mundo. O sábio respondeu prontamente que era Telo de Atenas, pois ele havia vivido numa “cidade florescente”, “teve dois lindos filhos e virtuosos”, usufruiu “uma fortuna considerável” e morreu “de maneira admirável” num combate em que “pôs em fuga os inimigos e pereceu gloriosamente”. Após enumerar as virtuosas qualidades de Telo, Solon arrematou: “os atenienses ergueram-lhe um monumento por subscrição pública, no próprio local onde ele tombou morto, e lhe tributaram grandes honras” (HERÓDOTO, Livro I, cap. XXX). A mensagem é clara: não adianta ter uma vida virtuosa e heroica, é preciso do reconhecimento coletivo e um marco material para a perpetuação da memória.

A construção de monumentos públicos para homenagear os feitos heroicos marcou o imaginário ocidental por milhares de anos. Os monumentos cívicos da polis grega, os bustos dos imperadores romanos, os arcos de triunfo, as estátuas equestres, os memoriais de guerra, todas essas categorias de monumentos expressam o ideal de heroísmo e grandeza. Os que fizeram grandes feitos devem ser homenageados, mas os infelizes que tiveram uma morte trágica em uma catástrofe não mereceriam nenhum tipo de homenagem pública. De acordo com Susan Neiman (2003, p. 13)

O século XVIII costumava usar a palavra *Lisboa* tanto quanto hoje usamos a palavra *Auschwitz*. [...] O terremoto de 1755 que destruiu a cidade de Lisboa e vários milhares de seus habitantes estremeceu o Iluminismo até a Prússia

oriental. [...] A reação ao terremoto foi tão ampla quanto veloz. Voltaire e Rousseau dedicaram-lhe concursos de ensaios premiados, e, segundo várias fontes, Goethe, então com seis anos de idade, foi levado pela primeira vez à dúvida e à consciência.

Contudo, há uma diferença fundamental entre *Lisboa* e *Auschwitz*: a primeira não inspirou em sua época nenhum monumento ou memorial, ao contrário da segunda, que serviu de inspiração para vários deles. Não passou por nenhuma das grandes mentes que refletiram sobre o Terremoto a necessidade de construir um monumento em memória das vítimas, pois a catástrofe gerava piedade e consternação, mas nenhum desejo de ver a representação da dor perpetuada numa construção material.

Isso pode ter ocorrido porque a visão moderna de sublime, categoria estética que permite unir o terror e belo num mesmo objeto, ainda não estava consolidada na época do terremoto. Dois anos depois, em 1757, o inglês Edmund Burke publicou *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias do sublime e do belo*, ensaio que pensava o sublime de modo bem mais profundo do que as obras antigas e medievais. Em 1764, Kant publica *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, um pequeno texto panorâmico, mas que serviu como uma espécie de rascunho da “analítica do sublime”, uma das partes da *Crítica da Faculdade de Julgar*, publicada em 1790. As reflexões kantianas foram objetos de uma releitura por Friedrich Schiller, ainda na década de 1790, legitimando, do ponto de vista teórico, o uso dessa categoria para a representação estética da catástrofe.

Nós três autores, a definição do sublime permite relacioná-lo à representação estética da catástrofe. Burke (1993, p. 48) afirmou que “tudo o que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionada a objetos terríveis constitui uma fonte do sublime.” Basta olhar com atenção para a representação da face consternada do Memorial das Crianças de Lídice para perceber a sua relação direta com a dor e o perigo. Kant (1993, p. 21), no seu primeiro ensaio, destacou que “O sublime comove [...]. O rosto de um homem que experimenta integralmente o sentimento do sublime é sério, por vezes rígido e perplexo”. É preciso ser muito insensível para não demonstrar comoção e perplexidade, diante do Monte Memorial da Bomba Atômica em Hiroshima. Por fim, Schiller (2001, p. 51) denominou o sentimento do sublime advindo por meio da representação estética de “patético”, “uma representação vivaz do sofrimento, de modo a despertar o afeto compassivo com intensidade apropriada”. A contemplação do

Monumento Tortura Nunca Mais é uma representação vivaz do sofrimento. Portanto, a partir desses escritos, a representação estética da morte, da dor e do sofrimento estava legitimada filosoficamente.

Mas para a comoção diante da morte trágica de pessoas comuns pudesse se materializar em monumentos era preciso uma significativa mudança política, abalando a visão aristocrática de mundo, segundo a qual a morte da “corveia anônima” era meio para atingir objetivos maiores (no caso das guerras) ou fatalidade do destino (no caso das demais catástrofes). A tese iluminista de que todos os homens são iguais contribuiu imensamente para valorizar a ação política e a vida dos seres humanos comuns. As críticas de Voltaire e Kant em relação à morte sem sentido na guerra são bem conhecidas, mas quem colocou as massas no centro da política foi Rousseau, com o seu conceito de vontade geral. O povo e não o rei seria a base da constituição de um contrato social em que o poder se legitimaria nos indivíduos comuns e não no Estado ou na classe aristocrática. Por isso que o *Contrato Social*, publicado em 1757 (coincidentemente no mesmo ano do livro de Edmund Burke sobre o sublime), é o marco de uma mudança de mentalidade, colocando as massas no centro da política.

O passo seguinte foi dado por Karl Marx, que colocou as massas no centro da história. Não se trata apenas de reconhecer que a luta de classes é a principal força propulsora das mudanças históricas, mas de mostrar que o destino do futuro da humanidade estava nas mãos da mais vilipendiada das classes sociais: o proletariado. Nesse sentido, o marxismo e o cristianismo são responsáveis por uma inversão radical colocando respectivamente os pobres no centro da revolução social e no centro da salvação espiritual. Tanto Cristo, como Marx propunha um renascimento, ou seja, o abandono das velhas práticas e a adoção de um novo ideal de vida. Marx sonhava com um novo homem em uma nova sociedade igualitária. Para Karl Lowith (1991, p. 46), “a matriz deste novo homem é, segundo Marx, a criatura mais terrível da sociedade capitalista, o proletário que se afastou completamente de si próprio, sendo obrigado a vender-se em troca do salário ao capitalista detentor dos meios de produção.”

Essa nova sensibilidade em relação à estética e à política, dando vazão ao sofrimento das massas anônimas, pouco a pouco, produziu documentos importantes, como a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1798) e a Convenção de Genebra (1864), mas os

monumentos catástrofes demoraram a aparecer. Para isso, foi preciso uma mudança cultural que transformasse a estética em instrumento de crítica social.

Essa mudança adveio com o modernismo. A arte modernista é resultado direto da modernidade e, apesar de algumas de suas vertentes valorizarem as mudanças sociais e tecnológicas (o futurismo, por exemplo), ele possui um forte viés crítico. Nesse caso, o que se vê é a arte sendo utilizada para chocar os padrões estabelecidos (o famoso mictório de Michel Duchamps é um dos exemplos mais escandalosos) ou para estimular a mudança social. O norte-americano Lionel Trilling defendeu esse lado ácido do modernismo, ao dizer que a arte moderna deve “molestar-nos com agressiva absurdidade” (apud BERMAN, 1986, p. 29). Assim o modernismo abandonou uma estética voltada para a imitação da realidade e passou a utilizar uma estética que deformasse a realidade para expressar a visão interior do artista sobre arte ou sobre a sociedade. Paralelo a isso, defendeu uma revisão crítica do passado histórico cultural, expressando uma visão inconformista de mundo.

Todas essas características da arte modernistas estão presentes no conhecido quadro *Quernica* (1937), de Pablo Picasso, uma das primeiras leituras de uma “catástrofe” a partir dos preceitos estéticos modernistas. O quadro expressa a crítica social à guerra, a estética do choque e da deformação da realidade, e uma visão inconformista de mundo. A partir daí estava aberta a possibilidade da construção de monumentos catástrofes, expressando a crítica social.

Até onde foi possível chegar com as investigações relacionadas a esse artigo, os monumentos catástrofes são um fenômeno que se difundiu após a Segunda Guerra Mundial. Antes os lugares em que foram palcos de tragédias foram considerados, a partir da tradição cristã, como “campos santos”, sendo geralmente colocados nele uma cruz para marcar o local da tragédia, como foi o caso de Lídice. Posteriormente, esses locais passaram a ser considerados como patrimônio nacional e foram transformados em museus e memoriais.



Fig. 7 – Portão principal de Auschwitz. Foto de Tulio Bertorini, 2005. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1930688>

Em 1947, o governo polonês transformou o Auschwitz num museu e em 1974 ele foi declarado Patrimônio da Humanidade pela Unesco. A antiga entrada do campo tornou-se uma imagem icônica da catástrofe. Nesse caso, não se trata de uma representação estética criada por um artista, mas é a própria realidade que se torna um objeto estético. Em sua tese 11, Walter Benjamin (1994, p. 227) crítica uma visão ingênua da social democracia e até de alguns marxistas sobre o trabalho: “daí só havia um passo para crer que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico”, representava uma grande conquista política. Para Benjamin (p. 228) “já estão visíveis nesta concepção, os traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo.” O filósofo foi precisamente profético, já que os alemães escreveram acima do portão a frase “o trabalho liberta”. Ao ser transformado num monumento, o velho portão, instrumento da barbárie, tornou-se documento da cultura.

Conclusão

Cada um dos tópicos que compõem esse artigo foi encerrado com uma frase de Walter Benjamin retirada de suas teses Sobre o Conceito de História. Trata-se, evidentemente, de uma homenagem àquele que foi o mais arguto a perceber o perigo da catástrofe que nos assola continuamente. Foi também o que mais levou a sério a questão da memória dos vencidos, daqueles que foram esquecidos e silenciados nas narrativas históricas.

Benjamim sonhava com uma nova concepção de história que desse visibilidade às vítimas dos poderosos e às vítimas das tragédias. Imagina-se que ele acharia os monumentos catástrofes bastante pertinentes como documento e memória ao sofrimento das vítimas das tragédias.

O monumento catástrofe carrega em si uma imagem dialética que o relaciona a barbárie e ao estético. É quase uma contradição em si mesmo, pois como poderia transformar-se a tragédia em monumento? Mas essa contradição é ilusória, pois desde os gregos antigos, a tragédia se tornou um elemento estético fundamental de sua cultura. Então, reconhecer a pertinência desses monumentos como documento da cultura abre perspectiva para uma compreensão do modo como a sociedade lida com a dor, com o sofrimento e com a morte.

O monumento amplia a nossa visão crítica para as coisas do mundo. Ele permite mostrar que a tecnologia gera conforto, mas também catástrofes. Os vários monumentos sobre tragédias relacionadas ao mau uso das tecnologias – acidentes aéreos, automobilísticos, ferroviários, nucleares – demonstram, como afirmou o anjo da história da tese nove, que onde há progresso pode haver catástrofe. São sinais de alertas sobre os perigos a que estamos sujeitos.

Os monumentos são poderosos arsenais em guerras de narrativas. Eles revelam discursos e denunciam atrocidades passadas cometidas por regimes autoritários. Não esquecer é um ato de resistência e o monumento cumpre essa função de “despertar as centelhas da esperança” ao contribuir para que o mal do passado não ressurgja novamente. Que Lídice, Hiroshima, 11 de Setembro, paus de arara jamais se repitam.

Como difusores de representação estética, o monumento catástrofe pode ajudar na superação de um trauma, valendo-se de imagens alegóricas da tragédia, como o fez o Memorial do 11 de Setembro em Nova Iorque. Pode também usar imagens fortes e chocantes para denunciar crimes, como o Monumento Tortura Nunca Mais, em Recife. Nos dois casos, eles permitem um “assombro filosófico” para que as ideologias perniciosas que geraram as catástrofes tematizadas nos dois monumentos sejam consideradas insustentáveis.

Como artefatos modernistas, os monumentos são resultados de uma nova concepção de mundo, que legitimou o uso do sublime para análise de tragédias e que se compadeceu da morte das pessoas comuns. A estética modernista permite a crítica social atrelada à crítica estética. Daí os antigos monumentos louvando a perícia dos heróis no

manejo dos meios de violência (geralmente, o guerreiro em cima de um cavalo) estar sendo considerados cada vez mais anacrônicos.

Walter Benjamin reconhecia o elemento trágico nos bens culturais, mas ele, como ninguém reconhecia a sua importância estratégica. Na tese quatro, ele afirmou que “as coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor”, indicando a necessidade da democratização do acesso à cultura. Os monumentos catástrofes é um bem cultural que possui esses atributos democráticos vislumbrados por Benjamin.

No momento em que esse artigo está sendo escrito, cerca de 318 mil brasileiros já perderam a vida para a epidemia de Covid 19. E infelizmente, os números estão aumentando. Vai chegar o momento em que a tragédia vai terminar e – espera-se – que monumentos e memoriais sejam erguidos para lembrar os que se foram e para que a barbárie de hoje se transforme em cultura amanhã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

9/11 MEMORIAL & MUSEUM. *Site oficial do Memorial e Museu 11 de Setembro*. Disponível em: <https://www.911memorial.org/visit/memorial>. Acessado em 2 abril de 2021.

ARENDR, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDR, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARENDR, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. O incêndio da Igreja Nossa Senhora do Rosário em Piréopolis como Evento Hermenêutico. *Revista Caminhos*. v. 11, n. 2, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BODEI, Remo. *As formas da Beleza*. Trad. Antonio Angonese. Bauru/SP: Edusc, 2005.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus/ Editora da Unicamp, 1993.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

HERÓDOTO. *História*. Trad. J. Brito Broca. Vol. 1. São Paulo: W. M. Jackson Inc, 1964.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Ensaio sobre as doenças mentais. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

LOWITH, Karl. *O sentido da História*. Trad. Maria Georgina Segurado. Lisboa: edições 70, 1991.

NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno*. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Trad. Helen Rumjaneck. Porto Alegre: L&PM, 2004.

RODRIGUES, Nelson. *A pátria em chuteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

SCHILLER, Friedrich. Do Sublime (Para uma exposição de algumas ideias kantianas). In: SÜSSEKIND, Pedro. *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 19-51.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.