

Sobre memoriais: a necessidade de lembrar e o desejo de esquecer

Mirian Malzyner^[1]

RESUMO: O artigo busca refletir sobre a resposta estética à violência humana presente nos atos terroristas e guerras, principalmente na forma de memoriais. Aborda o conceito dos antimemoriais, trazendo vários exemplos que incorporam o “vazio” como forma de expressão. Os processos de luto pedem recursos afetivos e criatividade para criar espaços vivos de memória e abertura, para que experiências reparadoras possam acontecer. Arte e psicanálise dialogam, e as formas estéticas aumentam e enriquecem o repertório pessoal e cultural do analista para lidar com vivências emocionais, por mais radicais e impensáveis que sejam.

PALAVRAS-CHAVE: memoriais, luto, antimemoriais, vazio, espaço potencial

1. Psicóloga e psicanalista. Membro efetivo e analista didata da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP).

A história da humanidade é permeada por momentos de muita dor e enormes perdas, muitas vezes com marcas de extrema violência que escancaram nosso desamparo em meio a experiências cuja magnitude parece ultrapassar nossa capacidade de representação.

Como psicanalistas, buscamos sempre expandir nosso repertório de possibilidades expressivas que possam ajudar nossos pacientes a encontrar recursos de vida para lidar com as dores inevitáveis do viver, muitas vezes traumáticas pela violência e imprevisibilidade. O luto envolve uma teia de experiências que demandam desde as relações mais próximas até a sustentação oferecida pela comunidade e o meio social. Os processos de luto pedem recursos afetivos e criatividade para criar espaços vivos de memória e de abertura para que novas experiências reparadoras possam acontecer.

Frayze-Pereira (2021) articula arte e dor:

Sabemos que uma dor intensa pode impedir a ação, suspender o desejo e inibir o pensamento. No entanto, sabemos também que uma dor profunda pode dar lugar não ao estupor, mas, paradoxalmente, a um ato imaginário que se concretiza em obra. ... há um vínculo essencial, mais profundo, entre experiência estética e experiência da dor. (p. 5)

O mesmo autor afirma que a arte está lá para “revelar a memória do impensável da condição humana” (Frayze-Pereira, 2021, p. 4).

Meu interesse aqui é refletir sobre como a arte oferece uma resposta estética às situações de violência humana, principalmente na forma de memoriais. Criar um símbolo para a perda é um gesto espontâneo que procura criar um espaço de silêncio e reflexão. Observamos as velas que se acendem nos lugares das tragédias, as flores, as fotos, compondo altares improvisados. Em alguns lugares, bicicletas brancas pontuam o local de uma morte violenta de um ciclista. São homenagens que promovem um prolongamento do vínculo com o ser querido e perdido.

A ideia de marcar um lugar remete-se ao conceito de *espaço transicional*, de Winnicott. Um lugar que não é interno nem externo, que se coloca como renovação da área de ilusão, campo para a experiência transformadora e criativa. Portanto, *espaço transicional* e tempo transicional. Os memoriais são espaços que oferecem um “*holding*”, um lugar de reflexão e luto compartilhado.

Kohon (2016b), citando o trabalho de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, de 1989, aponta a distinção entre memória e história. Memória é vida e está sempre em transformação, enquanto a história aprisiona os fatos em reconstruções problemáticas e incompletas. O historiador tenta dar sentido ao “fato” histórico. “Um arquivo, por exemplo – um *lieu de mémoire* inequivocamente ‘material’ – torna-se assim porque a imaginação do historiador o investiu de significado simbólico, de uma ‘aura’ simbólica” (p. 116, tradução livre). Nas palavras de Nora: “observar um minuto de silêncio é um exemplo extremo de um ato simbólico que serve como um incisivo apelo à memória, quebrando de forma literal a continuidade do tempo” (p. 116, tradução livre).

Ogden (2000) sugere que o luto bem-sucedido envolve uma demanda por criar-se algo – uma memória, um sonho, uma história, um poema que possa ir ao encontro da complexidade da relação que se perdeu e da experiência da perda em si mesma.

Arte e psicanálise caminham lado a lado na eterna busca por encontrar formas expressivas para vivências emocionais, por mais radicais e impensáveis que sejam.

Estética do terror

No texto “Art, terror and the negative sublime”, Arnold Berleant (2009), professor americano de filosofia e estética, compara os atos terroristas, de forma para mim inusitada, às performances artísticas. Ele mostra que o terrorismo tem um impacto estético que é central ao uso da tática política. Considera que arte e estética existem na vida cotidiana e que temos experiências estéticas com obras de arte, com a natureza e com qualquer vivência com potencial de nos envolver num intenso campo sensorial que nos engolfe de forma total e sem reservas. A experiência estética inclui o repreensível, o degradante e o destrutivo. A arte contemporânea trouxe inovações expressivas com as performances, *happenings*, *body art*, nas quais os limites entre arte e vida podem aparentemente se dissolver. O autor lança instigantes questões: “o que o terrorismo tem a ver com a estética? Existem valores estéticos presentes nos atos terroristas? Existe uma estética do terrorismo?” (p. 6, tradução livre).

Essas perguntas se fazem necessárias porque os atos terroristas efetivamente usam técnicas e recursos da arte e têm uma força estética.

Existe um conceito em estética que aponta uma experiência tão intensa que ultrapassa a compreensão – *o sublime*. Será que o sublime pode se aplicar aos atos de terrorismo?

Berleant (2009) cita Edmund Burke, filósofo do século XVIII que teorizou sobre o conceito de *sublime*, destacando que sua característica central é o terror. Na natureza, o sentimento evocado mais poderoso é o espanto (perplexidade ou, em inglês, *astonishment*), um estado de mente marcado pelo horror e no qual os outros sentimentos são suspensos. O medo e a perspectiva de dor e perigo congelam a capacidade de pensar e evocam um sentimento poderoso de terror. É talvez a maior emoção que a mente pode sentir. Terror é a principal fonte para o *sublime*.

No mesmo texto, Berleant afirma que a extensão e a intensidade dos ataques terroristas escapam a qualquer conceituação, seja moral ou estética, e postula que talvez o conceito que mais se aproxime dessas vivências geradas pelo impacto dos atos de terror seja o de “*sublime negativo*”. Essa denominação não seria uma mera figura de linguagem, mas o reconhecimento de que se trata de uma negatividade cuja grandiosidade não pode ser avaliada nem na sua magnitude nem na sua força. “Poderíamos dizer que o ato terrorista exemplifica o sublime pós-moderno, descrito por Lyotard” (p. 10, tradução livre).

Reconhecer a presença da estética nos atos terroristas torna compreensível o seu magnetismo. Isso, obviamente, não significa tolerar ou justificar. A emblemática

cena dos aviões que destruíram as Torres Gêmeas (World Trade Center) em Nova York, em 11 de setembro de 2001, causa terror e fascínio. A cena foi transmitida ininterruptamente em tempo real pela mídia mundial. Parecia inacreditável, e o mundo, estarrecido, acompanhou um espetáculo macabro que mudou em muitos aspectos as relações entre os humanos. Maior ato terrorista até então, talvez o verdadeiro marco do início do século XXI, esse acontecimento acirrou questões de racismo, hostilidade entre as crenças religiosas, demarcação de fronteiras e movimentos migratórios.

Memoriais e antimemoriais

Essas ideias me levaram a iniciar uma pesquisa sobre como a arte poderia oferecer respostas à violência desmedida. Minha curiosidade apontou para os memoriais. Inicialmente fui em busca da resposta estética aos atos terroristas, mas depois o tema se estendeu para os memoriais que homenageiam as vítimas do Holocausto, a grande ferida na humanidade que foi, principalmente, a Segunda Grande Guerra – além de todas as demais guerras. A minha primeira observação foi que as formas de representação dessas grandes tragédias foram se modificando e caminhando cada vez mais para as abstrações, para os espaços negativos, para representações do vazio. Essa tendência está presente em todo movimento artístico contemporâneo pós-guerras, refletindo-se numa “poética do mal-estar” (Frayze-Pereira, 2021).

Existe uma diferença entre monumento e memorial. Monumentos são marcos que celebram certos feitos; memoriais são um lugar de luto. Podemos dizer que monumentos são para lembrar; memoriais, para nunca esquecer!

“Como podemos encontrar algo que represente essa memória do mal, o mal sem propósito, sem motivo, sem fronteiras? Como podemos compreender uma representação de algo que, na sua própria essência recusa ser contido? E por que exigimos tal monumento?” (Manguel, 2000, p. 279). Existe um grande debate em torno do tema, colocando em questão a validade dos memoriais e monumentos, originando a ideia do antimemorial e do contramonumento. Manguel assinala que

a lição mais terrível do Holocausto é a de não haver lição. Isso é essencialmente o que pode ser lido em um monumento do Holocausto. Precisamos lembrar simplesmente porque aconteceu. Não há recompensas ao fazer isso. O mal não tem recompensas a oferecer. (p. 280)

Monumentos convencionais tentam oferecer uma representação da história e da identidade. Contramonumentos são criações conceituais que resistem à própria ideia de existirem monumentos. As raízes latinas de memorial e monumento remontam à deusa grega da memória, Mnemosine: todos os monumentos trazem implicitamente a inscrição “lembre-se e pense”.

Os memoriais foram cada vez mais incorporando a ideia de espaço negativo e de vazio. Um importante marco nesse sentido foi o Memorial dos Veteranos do Vietnam em Washington (1981), criado por Maya Lin que, com apenas 21 anos, ganhou um

concurso para escolher o projeto desse memorial, considerado o primeiro antimemorial do séc. XX. Segundo Lin (citada por Klein, 2015), sua intenção era criar uma abertura ou uma ferida na terra para simbolizar a dor causada pela guerra e suas muitas baixas. “Imaginei pegar uma faca e cortar a terra, abri-la e, com o passar do tempo, aquela violência e dor iniciais sarariam” (pará. 9, tradução livre).

Nesse recorte da terra, insere-se uma grande placa de granito negro na qual estão inscritos em ordem cronológica de morte ou desaparecimento os nomes de 58.132 militares. A importância de cada nome faz oposição à abstração dos números. A pedra de granito preto polido reflete a imagem do rosto que procura o nome do ente perdido. Um espaço de memória e respeito evocando a dor da perda, de que muitos prefeririam se esquecer, por considerarem essa guerra vergonhosa em si mesma. Visitar o memorial implica descer por essa fenda/ferida aberta, indicando um vetor de necessário recolhimento, favorável à reflexão. “Uma honestidade com a morte”, diz Lin, “reconhecer a dor é uma forma de mover-se para a superação” (Vicente, 2007, p. 13).

As características do antimonumento formuladas por James Young (citado por Vicente, 2007), arquiteto e autor de vários livros sobre memória e memoriais, concordes com as ideias propostas por Lin, indicam que monumento é um objeto, enquanto o antimonumento é um lugar; o primeiro é heroico, e o segundo é anti-heroico; um é celebratório, o outro é cético; um procura tornar a morte digna, o outro expõe o horror. O antimonumento não comemora, mas, sim, propõe um espaço de reflexão no qual cabem a renúncia e a culpa, sem oferecer nenhuma ilusão de imortalidade.

O vazio como resposta estética

A cultura contém e expressa a memória coletiva que nos proporciona identidade, estabelece a continuidade da vida e dá sentido ao presente. A memória cultural é o que permite ao indivíduo sentir-se participante do mundo. Safra (2002) diz: “os objetos culturais atravessam o tempo e permitem que se dialogue com os seres humanos de outras épocas, para o contínuo relacionar-se com os mistérios da vida e da morte” (p. 28).

Volto a sublinhar o foco de meu interesse nos memoriais, lugares onde se procura abrir espaço para lidar com as perdas, vítimas da violência humana. Mais especificamente focalizo como esses espaços foram incorporando a noção de “vazio”. São espaços de reflexão que, mais do que apenas descrever ou registrar, procuram evocar no visitante uma real e presente experiência emocional.

James Young (2010, tradução livre) diz que “o memorial deveria abrir um espaço na paisagem que estimule abrir um espaço em você mesmo, para a memória”, um espaço que seja contemplativo. O espaço negativo procura articular a ambivalência contida na pergunta: como cultivar a memória daquilo que queremos esquecer?

Dentre os inúmeros memoriais que se espalharam pelo mundo, escolho aqui citar apenas alguns exemplos dessas propostas que expressam o vazio, cada uma de forma original e singular.

O memorial “Sapatos às Margens do Danúbio”, em Budapeste, inaugurado em 2005, traduz a ausência e o vazio através do que Bolla (2009b) chamou de *objetos evocativos*. São 60 pares de sapato fundidos em ferro enferrujado, de diferentes modelos e tamanhos, enfileirados ao longo da margem do rio Danúbio. Eles foram instalados ali em 2005, depois que o premiado cineasta Can Togay os idealizou. Quem os projetou foi o escultor Gyula Pauer, como forma de lembrar atrocidades do Holocausto. Durante o inverno de 1944 e 1945, o Partido da Cruz Flechada – Movimento Húngaro, de caráter fascista, antissemita e nacional-socialista, enfileirava judeus às margens do rio Danúbio e os fuzilava. Os sapatos eram artigos de luxo; por isso, antes do fuzilamento os judeus tinham que os retirar para que pudessem ser vendidos (Denck, 2019).

É bastante comum encontrar flores e velas dentro dos sapatos, uma manifestação espontânea que homenageia os ausentes. As esculturas dos sapatos ainda guardam um estilo figurativo, indicando que alguém estava ali. Ao ver os sapatos, imaginamos vidas, enxergamos os fantasmas como presenças quase palpáveis. Para Bolla (2009b), os objetos evocativos ativam processos de memória e imaginação, forçando a pensar e pensar novamente. Os sapatos fazem parte da nossa vida cotidiana e, destacados ali às margens do rio, ecoam um grito silencioso de vidas violentamente abortadas, plenas de texturas e experiências.

O Memorial aos Judeus Assassinados na Europa, um memorial do Holocausto, projetado pelo arquiteto Peter Eisenman no centro de Berlim, é exemplo de um antimemorial. Uma superfície de aproximadamente 2.700 blocos de concreto de diferentes alturas. Andar entre as colunas é como estar num sufocante labirinto. A meta de Eisenman é colocar o visitante na posição de desorientação das vítimas do holocausto. Para ele, o solo não se reduz a uma mera superfície, sendo muito mais um palimpsesto, um lócus que encerra a memória coletiva em camadas. Com isso, a arquitetura estaria proporcionando às pessoas uma nova experiência espacial, sem recorrer a imagens (Mello, 2002).

Para Kohon (2016a), “não há nada de ‘simbólico’ nesse memorial; andar pelas passagens entre as colunas é desorientador precisamente por causa da ausência de uma representação simbólica específica. O horror do Holocausto é representado negativamente” (p. 128, tradução livre).

Manguel (2000) faz uma crítica ao polêmico projeto de Eisenman, dizendo que ele exige do espectador um manual que o explique, como toda arte conceitual. Além disso, parece valorizar mais a construção enquanto “obra de arte” do que “o acontecimento pavoroso que deveria rememorar” (p. 284).

Outro memorial que representa e condensa uma história de forma a estimular vivências emocionais é a Fonte Aschrott, em Kassel, Alemanha (1982). A fonte original era motivo de orgulho para os habitantes da cidade e foi destruída pelos nazistas em 1939, porque seu fundador, Sigmund Aschrott, era judeu.

Hoheisel, autor da proposta da nova fonte, recriou a fonte original como uma concha de concreto oca, exibindo-a por um curto período em pé na Praça da Prefeitura

e, em seguida, a enterrou de cabeça para baixo no local exato do monumento original. Essa versão oca e invertida da fonte foi coberta por vidro e por uma grade que traça o contorno de seu fundo, de modo que as pessoas podem caminhar por ela e olhar seu vazio. Ouve-se a água caindo no fundo da fonte invertida, 12 metros abaixo do solo.

A única maneira que conheço de tornar essa perda visível é por meio de um espaço perceptivelmente vazio, representando o espaço outrora ocupado. Em vez de buscar continuamente por outra explicação ou interpretação daquilo que foi perdido, prefiro encarar a perda como uma forma desaparecida. Uma escuta reflexiva do vazio, do negativo de uma forma irrecuperável, na qual ressoa a memória daquilo que se perdeu, é preferível a uma mera persistência entorpecida dos fatos. (Hoheisel, par. 5, tradução livre)

O Monumento contra o Fascismo (um memorial, na verdade), em Hamburgo, de 1986, é um projeto do casal Jochen e Esther Gerz. Uma coluna de dois metros de aço revestida de chumbo foi coberta de inscrições contra o fascismo feitas pelos visitantes, que eram estimulados a se expressar. Com o tempo, um sistema de engrenagens fez o monumento ir se enterrando lentamente na terra até seu completo desaparecimento. O que resta, além de um quadrado no chão, é parte da coluna exibida por uma abertura na passagem de pedestres e um texto traduzido para sete idiomas. Restam também as 70 mil assinaturas e protestos, cujo registro os eterniza. Jochen Gerz faz da memória sua matéria-prima; ver é um constante trabalho de lembrar. O monumento só existe na memória, perturba e estimula a reflexão (Gerz, 2017).

Também o memorial da biblioteca vazia da Bebelplatz, em Berlim, inverte o sentido mais literal da memória, com a representação de uma biblioteca vazia e enterrada. O memorial é inteiramente subterrâneo, e nada se vê ao nível da superfície. Num canto da praça, duas pequenas placas no chão lembram que exatamente ali, em maio de 1933, foi erguida uma imensa fogueira na qual nazistas queimaram milhares de livros. O ato é emblemático do início da tomada do poder pelos nazistas e da política totalitária que ali se iniciava.

Entre as placas no chão, um vidro transparente de cerca de um metro quadrado provoca a olhar para baixo e para dentro. O que se vê, subterraneamente, é uma biblioteca vazia, prateleiras e mais prateleiras brancas ao redor de uma sala e sem um único livro. Mais uma vez, um vazio pleno de significados que estimula uma experiência perturbadora (“Bebelplatz”, 2016).

A artista Rachel Whiteread, cuja marca expressiva é a poética do negativo, projetou o Memorial do Holocausto de Judenplatz, em 2000. Também conhecido como Biblioteca Sem Nome, em Viena, a biblioteca em negativo é um símbolo da cultura destruída pelo nazismo. A obra de Whiteread materializa o vazio, valoriza o que foi perdido e pode continuar existindo apenas na memória (Searle, 2000).

São inúmeras as respostas estéticas à violência perpetrada pelos nazistas, e estão espalhadas pela Europa. Os memoriais incorporam o vazio e procuram expressões para dores inomináveis. Eles ativam áreas de experiência anteriores às palavras,

propiciando vivências emocionais corporais, como desorientação, perda do equilíbrio, vertigem etc.

O vazio sublime

No início deste texto, fiz referência à noção de *sublime negativo* relacionada a uma estética dos atos terroristas. A arte contemporânea, em resposta a um mundo cada vez mais esfacelado pelas guerras, foi incorporando a noção da impossibilidade de uma arte que meramente se concentrasse no belo. O mal-estar do mundo passou a demandar dos artistas formas de expressão que refletissem uma realidade transformada e fragmentada.

Em arte o *sublime* passou a designar o que transcende o *belo*.

Não pretendo me aprofundar nos pressupostos filosóficos presentes na noção de *sublime* e de *vazio*, mas apenas pontuar como a arte caminhou rumo a relacionar o vazio a uma espiritualidade reflexiva e necessária. Essa é uma tendência marcante no trabalho de alguns artistas de destaque como: Yves Klein, que colocou seu foco na temática do vazio (*Salto no vazio*, 1960; a exposição *O vazio*, 1958); Mark Rothko, que com suas pinturas aparentemente monocromáticas procurava estimular e trazer a dimensão mais sofrida, profunda e sensível do ser humano (por exemplo, nas pinturas em *Vermelho*, anos 1960; as pinturas negras na Capela Rothko, inaugurada em 1971); e Anish Kapoor, que materializa o espaço vazio em suas esculturas, algumas levando o espectador a sentir-se à beira do abismo (por exemplo, *Descent into limbo*, de 1992).

O vazio nos remete tanto a um espaço potencial e de abertura, como nas filosofias orientais, quanto às experiências de horror – *agonias impensáveis*, em Winnicott (1974/1994), ou o *conhecido ainda não pensado* (Bollas, 1992). Marion Milner (1987/1991, p. 212) usou a expressão “vazio grávido” para apontar um espaço que se abre para o novo, para o ainda não acontecido.

O vazio enquanto vivência emocional faz parte e está presente no nosso processo de amadurecimento. Rozenberg e Boraks (2011) afirmam que

existem vazios vividos destrutivamente e vazios vividos de maneira criativa, vazios de terror e outros ligados a uma passagem pela serenidade. Os vazios decorrentes de horror e trauma confundem a alma e, em nome desses vazios, ocorre muita destruição. A história está repleta de abusos cometidos por pessoas conduzidas ao fanatismo e à violência, na tentativa de escapar do vazio-horror. Os vazios criativos dependem de um vazio inicial sustentado que ajuda a nos sentirmos reais e que acrescenta colorido sendo parte da textura e tonalidade da vida. (p. 385)

Essa colocação das autoras permite fazer um elo entre as atrocidades materializadas pelos atos de guerra e terrorismo com questões relacionadas ao psiquismo mais primitivo. Uma forma de nos mantermos psiquicamente vivos é encontrando condições para o pensamento e enriquecendo nosso repertório pessoal e cultural para dar sustentação ao vazio e ao terror.

A arte certamente ocupa uma função importante para ampliar nossa “caixa de ferramentas” para encontrar representações para situações que beiram o impensável. Nas palavras de Kohon (2016b), para “ajudar o indivíduo a aprender como sofrer, propiciando ocupar simbolicamente um espaço psíquico onde, de outra forma existiria somente a não confiabilidade de um perigoso Vazio” (p. 77, tradução livre).

O vazio que chora

O Memorial & Museu Nacional do 11 de Setembro, em Nova York, inaugurado em 2011, foi projetado pelo arquiteto israelense, naturalizado americano, Michael Arad, com o trabalho de paisagismo do arquiteto Peter Walker. Também chamado de *Reflecting absence* (do inglês, “ausência refletida”), dois grandes vazios cortam um campo de carvalhos brancos. São duas piscinas de água em cujos parapeitos estão inscritos os nomes dos 2.983 mortos. Cascatas de água caem permanentemente numa profundidade de nove metros por um abismo cujo fundo não é visível no nível do chão. São como “vazios inconsoláveis”, disse o presidente do júri que escolheu o projeto vencedor. A ausência fala por si só, uma ausência contínua e persistente, que o tempo não apaga.

No local, foi replantada a árvore sobrevivente, uma enorme pereira que sobreviveu aos ataques. A árvore, que foi resgatada bastante danificada, então cuidada e replantada em 2010, é considerada um símbolo de resiliência. O jardim de carvalhos brancos é uma constante afirmação da vida, a natureza com seu ciclo anual de renascimento. O ambiente é propício à reflexão e à meditação (“About”, 2011).

A marca deixada no solo pela queda das Torres Gêmeas também preserva a qualidade de um espaço sagrado, instituído naturalmente pela contínua visitação e pelas milhares de homenagens que foram se colocando no lugar. A denominação de “marco zero” relaciona-se a um recomeço, um renascer dos escombros. Sturken (2004) afirma que a origem da expressão “marco zero” está no poder destrutivo das bombas nucleares; é um termo que designa o ponto de detonação central de uma bomba, portanto um lugar de completa destruição. A terra estéril é a única coisa que resta.

O choque da imagem espetáculo do impacto dos aviões foi substituído por uma imagem igualmente impactante – as Torres Gêmeas, transformadas agora pela sua ressonante ausência.

Bollas (2009a) escreveu um interessante texto relacionando a arquitetura e o inconsciente. Ele cita Winnicott em relação à noção de “*holding*”, o ambiente que a mãe proporciona ao seu bebê e que dá sustentação ao sentido de continuidade de ser. Assim, a arquitetura das cidades tem uma influência na corporeidade dos habitantes e de como cada um pode absorver os impactos das mudanças que as transformações urbanas apresentam. Todas as cidades têm suas “cidades fantasmas”, prédios e marcas urbanas que desaparecem. Cada edifício também guarda a memória de todos que um dia o habitaram e desapareceram. Construções grandiosas são objetos ambíguos, que causam impacto e admiração e, ao mesmo tempo, são também

símbolos de morte, dos que participaram na construção e não mais existem, e ainda evocam a ideia de que a construção sobrevive à nossa finita existência. Diz o autor, “o silêncio dos prédios são uma presença premonitória de nosso próprio fim, parte inevitável da nossa vida” (p. 57, tradução livre).

Bollas (2009a) também associa o mundo da natureza com a ordem materna e o mundo das construções edificadas pelo homem com a ordem paterna, embora exista um constante diálogo entre as duas ordens. As cidades, as ruas, os edifícios têm personalidade própria e funcionam como objetos evocativos que estimulam memórias, experiências e imaginação. A solidez das construções proporciona vivência de confiabilidade.

Quando estruturas evocativas são construídas, muitas associações surgem nos habitantes da cidade. As Torres Gêmeas constituíam uma imagem emblemática de Manhattan. Símbolo de poder econômico, lugar de visita turística. Ver a cidade do seu ponto mais alto era um programa e uma experiência. Não por acaso foram alvo de um atentado que fraturou o sentido de segurança, com reverberação mundial. Revelou a precariedade do impreciso equilíbrio de forças entre os povos, acentuando divisões.

A destruição das Torres Gêmeas criou um vazio na paisagem. Seis meses após os atentados, foi criada uma instalação de arte em forma de luz, a *Tribute in light*, que começou como uma obra temporária, no início de 2002, mas se tornou um evento anual. Consiste em 88 holofotes verticais dispostos em duas colunas de luz para representar as Torres Gêmeas. As duas colunas de luz podem ser vistas a quase 100 quilômetros de distância. Curioso pensar que as luzes recriam a silhueta das torres, em oposição ao expressivo vazio representado pelas piscinas do Memorial.

Os memoriais são lugares de um eloquente silêncio que ecoa o sentido da falta e do vazio. No Memorial Nacional do 11 de Setembro, o barulho das águas remete a um choro que não termina, linguagem primordial que antecede as palavras. Um tempo que para e ao mesmo tempo coloca em movimento memórias, abrindo espaço para formulações renovadas da experiência.

Ao criar um espaço transicional, que articula presença e ausência, materialidade e espiritualidade, morte e vida, o vazio pode ser imaginado, criado e tolerado.

As respostas estéticas à violência renovam a esperança de um resgate da dimensão sensível e humana, mantendo viva uma memória que coloca em diálogo o passado, o presente e o futuro de forma dinâmica e viva.

Sobre los memoriales: la necesidad de recordar y el deseo de olvidar

Resumen: El presente artículo busca reflexionar al respecto de la respuesta estética dada a la violencia humana, la que está presente en los actos terroristas y las guerras, especialmente en la forma de memoriales. Aborda el concepto de

los antimemoriales mencionando varios ejemplos que incorporan el “vacío” como una manera de expresión. Los procesos del duelo demandan recursos afectivos y la creatividad para la construcción de espacios vivos de memoria y apertura, para que las experiencias de reparación puedan llevarse a cabo. Arte y psicoanálisis dialogan, y las formas estéticas aumentan y enriquecen el repertorio personal y cultural del analista para enfrentar las vivencias emocionales, por más radicales e impensables que éstas sean.

Palabras clave: memoriales, duelo, antimemoriales, vacío, espacio potencial

On memorials: the need to remember and the desire to forget

Abstract: The article aims at reflecting on the aesthetic response to human violence present in terrorist acts and wars, mainly in the form of memorials. It addresses the concept of the anti-memorials, bringing several examples which comprise the “emptiness” as a way of expression. The mourning processes claim for affective resources and creativity in order to create living spaces of memory and openness, so that restorative experiences can take place. Art and Psychoanalysis have a dialogue, and the aesthetic forms increase and enrich the analyst’s personal and cultural repertoire to deal with emotional experiences, no matter how radical and unthinkable they may be.

Keywords: memorial, mourning, anti-memorials, emptiness, potential space

Referências

- About. (2011, 4 de maio). *9/11 Memorial*. <https://bit.ly/3CecjQ1>
- Bebelplatz. (2016, 20 de dezembro). *Civitas Berlin*. <https://bit.ly/3BpRKPL>
- Berleant, A. (2009). Art, terror and the negative sublime. *Contemporary Aesthetics*, 7.
- Bollas, C. (1992). *Forças do destino: psicanálise e idioma humano* (R. M. Bergallo, Trad.). Imago.
- Bollas, C. (2009a). Architecture and unconscious. In *The evocative object world* (pp. 47-78). Routledge.
- Bollas, C. (2009b). The evocative object world. In *The evocative object world* (pp. 79-94). Routledge.
- Denck, D. (2019, 8 de julho). A triste história por trás de um dos mais incomuns monumentos de Budapeste. *Mega Curioso*. <https://bit.ly/3mcZ5h7>
- Frayze-Pereira, J. A. (2021). No princípio é a dor: entre arte e psicanálise: experiência estética e esperança. *Revista de Psicanálise da SPPA*, 28(3), 1-14.
- Gerz, J. (2017, 20 de setembro). Monument Against Fascism. *Jochen Gerz: works*. <https://bit.ly/3GfwEHn>
- Hoheisel, H. (2002, 30 de junho). Aschrott Fountain [Kassel 1985]. *Hoheisel & Knitz*. <https://bit.ly/3CahrVs>
- Klein, C. (2015, 12 de novembro). The remarkable story of Maya Lin’s Vietnam Veterans Memorial. *Biography*. <https://bit.ly/2ZxrZjg>
- Kohon, G. (2016a). Juan Munoz and Anish Kapoor: of drums, double binds and non-objects. In *Reflections on the aesthetic experience: psychoanalysis and the uncanny* (pp. 61-78). Routledge.

- Kohon, G. (2016b). Monuments and counter-monuments: Willy Brandt in front of the past in Warsaw. In *Reflections on the aesthetic experience: psychoanalysis and the uncanny* (pp. 111-134). Routledge.
- Manguel, A. (2000). Peter Eisenman: a imagem como memória. In *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (R. Figueiredo, Trad.; pp. 269-286). Companhia das Letras.
- Mello, S. (2002, 26 de julho). Eisenman volta a justificar memorial do holocausto. *DW: made for minds*. <https://bit.ly/312j0Hp>
- Milner, M. (1991). Psicanálise e arte. In *A loucura suprimida do homem são: quarenta e quatro anos explorando a psicanálise* (P. C. Sandler, Trad.; pp 193-215). Imago. (Trabalho original publicado em 1987)
- Ogden, T. H. (2000). Borges and the art of mourning. *Psychoanalytical Dialogues*, 10(1), 65-68. <https://doi.org/10.1080/10481881009348522>
- Rozenberg, M., & Boraks, R. (2011). Vazios. In I. Sucar & H. Ramos (Orgs.), *Winnicott: ressonâncias* (pp. 379-386). Primavera Editorial; SBPSP.
- Safra, G. (2002). Memória e subjetivação. *Memorandum*, 2, 21-30.
- Searle, A. (2000, 26 de outubro). Austere, silent and nameless: Whiteread's concrete tribute to victims of Nazism. *The Guardian*. <https://bit.ly/3EiUD6r>
- Sturken, M. (2004). The aesthetics of absence: rebuilding ground zero. *American Ethnologist*, 31(3), 311-325.
- Vicente, H. (2007). El reverso de lo monumental: Memorial de los Veteranos de Vietnam. *Cuaderno de Notas*, 11, 1-24.
- Winnicott, D. W. (1994). O medo do colapso. In C. Winnicott, R. Shepherd, & M. Davis (Orgs.), *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott* (J. O. A. Abreu, Trad.; pp. 70-76). Artes Médicas. (Trabalho original publicado em 1974)
- Young, J. [greenfieldcc]. (2010, 14 de outubro). *Landscape of memory: holocaust memorials-James Young* [Videoconferência]. YouTube. <https://bit.ly/2ZigRq7>

Mirian Malzyner

Endereço: Rua Purpurina, 155, conj. 67, Sumarezinho. São Paulo/SP.

CEP: 05435-030

Tel.: (11) 99103-2022

E-mail: mimalzyner@gmail.com