

**SHIMON ATTIE E A SÉRIE “THE WRITING ON THE WALL” –
CONTRAMONUMENTO E REGIME DE HISTORICIDADE****SHIMON ATTIE AND THE SERIES “THE WRITING ON THE WALL” –
CONTRAMONUMENT AND HISTORICITY REGIME**

Eduardo Roberto Jordão Knack¹ e Maria Letícia Mazzucchi Ferreira²

Resumo: O presente trabalho objetiva refletir sobre a série fotográfica “The Writing on the wall” (A escrita no muro) a partir do conceito regime de historicidade, de François Hartog, para entender os diferentes sentidos e significados atribuídos aos monumentos e aos contramonumentos. Para isso, é tecida uma análise das definições conceituais de monumento, especialmente a partir do século XIX, até a emergência do contramonumento como um novo meio de rememoração em espaço público, levando em consideração as relações com a memória, a percepção, a consciência e ordenamento do tempo.

Palavras-chave: Monumento. Contramonumento. Regime de Historicidade.

Abstract: The present work aims to reflect about the photographic series “The Writing on the wall” from François Hartog’s concept of historicity regime, in order to understand the different meanings attributed to monuments and countermonuments. To this end, an analysis of the conceptual definitions of a monument is made, especially from the 19th century onwards, until the emergence of the countermonument as a new means of remembrance in public space, notice the relations with memory, perception, consciousness and time ordering.

Keywords: Monument. Contramonument. Historicity Regime.

Considerações iniciais: monumento - do moderno ao contemporâneo

A concepção moderna de monumento pode ser definida a partir das considerações de Rigel (2013), tecidas no início do século XX. Para esse autor,

¹ Professor Adjunto na Unidade Acadêmica de História da Universidade Federal de Campina Grande. E-mail: eduardorjk@yahoo.com.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7261-7750>

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: leticiamazzucchi@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3379-6378>

monumento seria uma "obra de mão humana", construída para "conservar sempre presentes e vivos na consciência das gerações seguintes feitos ou destinos humanos particulares." (RIGEL, 2013, p.9). O objetivo de um monumento, portanto, é perdurar, vencer a morte para transmitir determinados valores para os homens do futuro, é uma herança que pode ensinar algo para novas gerações. Não se trata de repetir os feitos passados, mas fornecer uma orientação com base nos personagens e acontecimentos sacralizados em pedra. Essa visão está envolta em concepção de história "magistra vitae" (HARTOG, 2013). O monumento, que pode ser também um testemunho escrito, transmite lições para a vida.

A associação do monumento com a memória também é mencionada por Rigel (2013). Um valor de memória constrói os alicerces tanto dos monumentos "intencionais" como dos "não intencionais". Intencionais seriam as obras construídas com o intuito de perdurar, de transmitir lições para as gerações futuras. Não intencionais seriam as obras transformadas em monumentos pelas gerações do presente, mas que não foram construídas com tal intenção. Em ambos os casos a memória é mobilizada. Nos monumentos intencionais sua intenção de se tornar um "sociotransmissor" (CANDAUI, 2012) é clara. Já os monumentos não intencionais são obras que adquirem um valor atribuído (histórico, artístico, mas em última instância, memorial) no presente pelos sujeitos envolvidos em sua preservação/patrimonialização. Dessas considerações, Rigel (2013, p.17) define três classes de monumentos: os monumentos intencionais, obras que foram construídas para recordar determinado acontecimento ou personagem; os monumentos históricos, que também fazem referência aos acontecimentos passados, mas foram escolhidos em função de demandas do presente; os monumentos de antiguidade, que inclui toda obra humana, mas sem levar em conta seu significado original, pois são escolhidos em função de preferências subjetivas.

Essas três categorias de monumentos tem a memória como substrato, no entanto, além do "intencional", seus valores são definidos em função de debates que ocorrem no presente. São obras transformadas em monumentos pela sociedade. Já o intencional foi criado, tem em sua origem, a intenção de perdurar e transpor gerações,

carregando um valor memorial do passado para servir de exemplo aos homens no presente e no futuro. Tal perspectiva de classificação entre monumentos de "antiguidade" e "históricos" perdurou durante praticamente todo século XX, excluindo edificações consideradas obras de uma "arquitetura menor" ou "vernacular" (CHOAY, 2006, p.12), que incluíam edifícios públicos e privados, construções urbanas e rurais entendidas como "não-monumentais". Choay (2006, p.17-18) apresenta uma definição que sintetiza a concepção de monumento que perdurou entre os séculos XIX e XX:

Em primeiro lugar, o que se deve entender por monumento? O sentido original do termo é do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* ("advertir", "lembrar"), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva.

Tudo aquilo que foi construído por uma comunidade para rememorar o passado pode ser entendido sob essa perspectiva - o "monumento intencional" de Rigel (2013). "A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória." (CHOAY, 2006, p.18). A seleção do passado operada pelos agentes que edificaram o monumento tem intenção de atuar diretamente na memória, na identidade das gerações futuras, garantido um sentimento de estabilidade e continuidade entre as gerações. "Sua relação com o tempo vivido e com a memória, ou, dito de outra forma, sua função antropológica, constitui a essência do monumento." (CHOAY, 2006, p.18).

A esta concepção original de monumento, Choay (2006, p.19-20) indica que outros valores foram acrescentados, como a proeza técnica envolvida nas construções, padrões estéticos que foram se alterando ao longo da história, o que conduziu, de acordo com a autora, a uma "progressiva extinção da função memorial do monumento" em função da afirmação de um ideal de beleza (que suplanta a necessidade memorial) e do desenvolvimento das "memórias artificiais" (escrita, imprensa, fotografia, entre outros suportes memoriais). "Os monumentos, dos quais se tornou necessário dizer que são 'comemorativos', seguem, levados pelo hábito, uma carreira formal e insignificante." (CHOAY, 2006, p.23). A construção de monumentos com intuito de

rememorar acontecimentos passados não foi apagada, no entanto sua eficácia começou a ser questionada, especialmente após a década de 1960, em função de debates sobre como lembrar de acontecimentos catastróficos, como as duas grandes guerras mundiais e seus horrores.

Choay (2006, p.127) indica que a Revolução Industrial estabelece um corte nessa concepção de monumento, rompendo com perspectivas de séculos anteriores vinculadas a mentalidade de antiquários e com a política de preservação de monumentos da Revolução Francesa. "A partir da década de 1820, o monumento histórico inscreve-se sob o signo do insubstituível; os danos que ele sofre são irreparáveis, sua perda irremediável." (CHOAY, 2006, p.136). Sob um olhar dos historiadores e demais profissionais interessados na preservação dos monumentos, o valor documental, de conexão com o passado passa a ser valorizado como elemento de importância maior na preservação, não importando a lição de vida que o monumento pode legar para gerações futuras. Um olhar técnico, proveniente da estruturação de disciplinas como história da arte e conservação passa a reger a proteção dos bens considerados monumentos, ameaçados pelas transformações desencadeadas por um mundo em transformação sob o vapor da industrialização. A assembleia do ICOMOS³ em 1964 redige a "Carta internacional sobre a conservação e a restauração dos monumentos e dos sítios", mantendo uma concepção de monumento própria do século XIX (CHOAY, 2006, p.128).

Huyssen (2000, p.42) identifica que essa concepção de monumento vem sofrendo ressignificações no mundo contemporâneo, especialmente a relação entre a monumentalidade enquanto grandeza e a dimensão comemorativa do monumento. As considerações do autor confrontam uma visão moderna de monumento afirmada no século XIX e ratificada no século XX, que tinha como base o valor memorial (comemorativo, no sentido de rememorar acontecimentos e personagens para

³ ICOMOS é uma instituição não-governamental dedicada a preservação do patrimônio em todo mundo. Seus membros são oriundos de vários países e diferentes áreas, como arquitetos, historiadores, conservadores, engenheiros, geógrafos, entre outros. De acordo com dados de 2018 contava com 10.546 membros e 271 instituições científicas. Maiores informações podem ser encontradas no endereço: <https://www.icomos.org/en>, acessado em 16/11/2020, 12:00.

gerações futuras), que sobreviveu desde a Antiguidade, agregado ao valor documental (construído sob o olhar técnico e estético de disciplinas como história, conservação e restauro, história da arte, etc.). "By themselves, monuments are of little value, mere stones in the landscape. But as part of nation's rites or objects of a people's national pilgrimage, they are invested with national soul and memory." (YOUNG, 1993, p.2)⁴. Entre outros aspectos, o que se questiona no contemporâneo é a eficácia e o poder do monumento em estabelecer uma conexão com essa "alma" e a "memória" nacional (a própria existência de uma memória nacional é questionada).

Estamos diante de um paradoxo: o monumentalismo do espaço construído ou as tendências monumentais em qualquer outro meio continuam a ser difamadas, mas a noção de monumento como memorial ou evento comemorativo público vem conhecendo um retorno triunfante. (HUYSSSEN, 2000, p.42).

Esse paradoxo é aprofundado quando Huyssen (2000) indica que essa compulsão memorial está relacionada, na verdade, com a possibilidade de "exorcizar" o passado para esquecer acontecimentos traumáticos, como o holocausto na Alemanha. "Quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer: a redenção, portanto, pelo esquecimento." (HUYSSSEN, 2000, p.44). A construção memorial assume uma característica de expiação dos pecados, acompanhada de um esquecimento na memória social. O mundo contemporâneo, caracterizado pelo transitório, pelo efêmero, destitui o valor memorial da concepção moderna de monumento. "As pressões do transitório afetam o próprio monumental: o único monumento que conta é o que já é imaginado como ruína." (HUYSSSEN, 2000, p.49).

O monumento transcende sua natureza estável e unitária por não encontrar mais espaço em um mundo onde a tônica é a mutação. Está em jogo a própria noção de identidade. Como Hall (2006) indica, a identidade baseada em premissas iluministas,

⁴ "Por si mesmos, monumentos tem pouco valor, meras pedras na paisagem. Mas como parte dos rituais da nação ou objeto de peregrinação popular nacional, são investidos com a alma e a memória da nação." (Tradução dos autores).

concebida como uma unidade estável de identificação dos sujeitos, passível de ser transmitida para gerações futuras, entrou em crise com a pós-modernidade, cedendo espaço para uma noção de identidade em constante construção, híbrida, sem fronteiras previamente definidas. É nessa esteira que se debate, se crítica o conceito de monumento e monumentalismo moderno para representar acontecimentos traumáticos do século XX. Surge, a partir da década de 1950, um consenso ético e estético que pode ser caracterizado como "antimonumentalismo", que suspeita da concepção moderna de monumento:

O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao *kitsch* e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque em sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária. (HUYSEN, 2000, p.50-51).

A arquitetura é onde a rejeição ao monumentalismo encontrou maior força, "com alegação de que uma certa formação cultural se tornou congelada, ossificada, imobilizada." (HUYSEN, 2000, p.51). A construção de monumentos comemorativos está vinculada a uma noção de estabilidade do mundo moderno. Construir monumentos e memoriais significava transmitir as experiências de sujeitos ou grupos para gerações futuras, não como repetição, mas como guia, tanto em uma concepção de historicidade "magistra vitae" (exemplos do passado para guiar os homens do presente ao futuro) como "moderna" (os acontecimentos do presente não encontram par no passado, são frutos do presente, por isso deveriam ser transmitidos em forma monumental para o futuro) (HARTOG, 2013). Em ambos os casos, a memória está ligada a uma concepção de identidade estável (o passado dos imperadores e generais antigos; a experiência dos revolucionários modernos) e enraizada no tempo e no espaço. Tais experiências, materializadas em pedra ou bronze, tem a intenção de perdurar, de rememorar pela exaltação, pela mobilização da experiência afetiva entre indivíduos e monumento.

No mundo do transitório, do efêmero, que emergiu após as grandes tragédias do século XX, essa forma de conexão entre o passado "ossificado" materialmente nos monumentos e os sujeitos do presente é colocada em xeque. Suspeita-se de seu vínculo com nacionalismos, com totalitarismos com razão, pois foi uma forma de representação/afirmação de memórias e imaginários amplamente utilizada por regimes ligados aos acontecimentos trágicos do novecentos. No século XIX "[...] a busca de monumentos nacionais criava o primeiro passado nacional remoto que diferenciava cada cultura de seus pares tanto europeus quanto não-europeus" (HUYSSSEN, 2000, p.54). Nesse sentido que a identidade associada ao monumento moderno é vinculada a uma noção de estabilidade, de diferenciação unitária, assegurando fronteiras bem delimitadas entre culturas e sociedades. É contra essa noção que o "antimonumentalismo" se levanta ao longo da segunda metade do 1900.

In the last century, the very idea of the memorial-monument and its place in modern culture has grown no less contentious than its definition. Indeed, the traditional assumption of the monument's timelessness has merely relegated it as a form of the margins of modern discourse. For once it was recognized that monuments necessarily mediate memory, even as they seek to inspire it, they came to be regarded as displacements of the memory they were supposed to embody. (YOUNG, 1993, p.4).⁵

Young (1993) se aproxima de Huyssen (2000) ao observar que o monumento passou a ser visto como uma espécie de exorcismo da memória que pretende materializar. Se constrói em pedra ou se forja em bronze aquilo que se pretende esquecer ou silenciar na memória social. Dessa forma, a concepção moderna de monumento foi empurrada para as margens do discurso da modernidade, pois o regime de historicidade presentista (HARTOG, 2013) deslocou o passado e o futuro. O presente contínuo oblitera o futuro e ignora o passado, o monumento moderno, como proposição de conexões entre o passado e o futuro não encontra ressonância no

⁵ "No último século, a própria idéia do monumento-memorial e seu lugar na cultura moderna não se tornaram menos controversos do que sua definição. De fato, a tradicional assunção da atemporalidade do monumento tem sido relegada a uma forma de discurso marginal do moderno. Pela primeira vez se reconheceu que os monumentos necessariamente mediam a memória, ao mesmo tempo em que buscam inspirá-la, mas passaram a ser vistos como deslocamentos da memória que supostamente deveriam incorporar." (Tradução dos autores).

mundo contemporâneo. "Instead of changing and adapting to its environment, the monument remained static, a mummification of ancient, probably forgotten ideals." (YOUNG, 1993, p.4).⁶

Os monumentos que sucedem aos atos de extrema violência trazem consigo uma dupla função que é a de representar o irrepresentável e o de tornar essa representação próxima da experiência do trauma. À primeira função poderíamos evocar Theodor W. Adorno no seu prognóstico sombrio sobre a humanidade no pós 1945 quando evoca a impossibilidade do pensar e dizer poético após Auschwitz, a condenação imposta à humanidade pela brutalidade da herança do mal. Já a experiência que se busca encarnar em monumentos, museus, memoriais, torna-se um dever, uma ilusão de que o trabalho de memória pode assumir um papel de remissão do horror, convertendo o silêncio, o inominável, o esquecido social conforme afirma Pollack (1989) em signos traduzidos através de diferentes linguagens.

As inscrições memoriais de traumas coletivos no espaço urbano passaram a se intensificar no pós-primeira Guerra Mundial. Com uma estética remetendo ao heroísmo do soldado morto e afirmação dos valores da nação, os monumentos e memoriais proliferaram nos países afetados pelo conflito. De grandes cemitérios nacionais espalhados sobretudo nas áreas que foram palco de batalhas, memoriais construídos como narradores de fatos significativos, monumentos incrustados nos centros urbanos, placas comemorativa aos mortos de cada localidade, o pós primeira guerra traz como elemento as nominatas dos mortos, o que se tornará um símbolo memorial de um passado traumático difícil de ser superado.

A difícil elaboração da memória dos processos de violência adquire novos contornos com o que Henry Rousso denomina de "memória negativa" remetendo-se à memória da Shoah (2016). Com que quadro referencial abordar Auschwitz (LAPIERRE, 2007)? Como representar, através dos modelos memoriais existentes, o horror personificado na figura do sobrevivente? Como formular a memória coletiva do genocídio?

⁶ "Ao invés de se transformar e se adaptar ao seu ambiente, o monumento permaneceu estático, uma mumificação da antiguidade, provavelmente ideais esquecidos." (Tradução dos autores).

As inscrições surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial dando ênfase sobretudo ao papel da resistência como uma memória possível, vão cedendo lugar às memórias subterrâneas, à voz do testemunho, ao processo de tornar compreensível o incompreensível através de aparelhos culturais, do monumento gravado nos lugares do terror, na constituição de uma paisagem memorial que encontra eco no conceito de lugares de memória de Pierre Nora (1993). Nesse cenário que avança inexoravelmente dentro do século XX e XXI, a memória do genocídio judaico pode ser considerado como pioneiro, lentamente emergindo e tornando-se onipresente na trama memorial contemporânea (WIEVIORKA, 2020)

A emergência dessa memória do genocídio foi assumindo um papel organizador das memórias traumáticas, constituindo uma das bases do que definiu Johan Michel (2010) como regime victimo-memorial, matriz interpretativa que possibilita a leitura dos demais processos genocidários e suas representações.

Entretanto, se a memória difícil foi sendo traduzida em diferentes linguagens como os museus, memoriais, atividades pedagógicas, comemorações, etc, também essa profusão é constantemente tensionada pelos riscos da banalização, dando eco ao que Hannah Arendt, ao relatar o processo de Eichman, traduziu como a banalização do mal, o risco de não mais se tornar sensível a ele em razão de sua superexposição (GRYNBERG, 2003), essa visibilidade invisível que caracteriza os monumentos.

A resposta que vem a partir dos anos 1980 parte justamente dessa constatação de que os monumentos, museus, memoriais, correm riscos de operar apenas na dimensão da emoção ou pathos (MESNARD, 2012) numa tentativa de, pela representação mais ou menos realista, imprimir uma forma de experiência do sofrimento.

É em resposta a isso que o movimento de contramonumento surgirá como uma antítese à contemplação ou fruição de uma estética enquadrada em cânones memoriais e apontar para a mensagem que só pode ser entendida pela imersão na obra autoral. Esse cenário, alinhado ao problema de representar a tragédia das perdas humanas, do extermínio, marcou a busca por uma renovação na própria concepção de monumento. Young (2000a, p.84) descreve as perguntas que mobilizaram essa busca por uma

alternativa frente a representação monumental: de que modo poderiam os regimes totalitários comemorar a si mesmos se não mediante uma arte totalitária como o monumento? E inversamente, como melhor celebrar a queda dos regimes totalitários do que celebrando a queda de seus monumentos? Dessa forma:

Un monumento contra el fascismo habría debido ser entonces un monumento contra sí mismo: contra la función tradicionalmente didáctica de los monumentos, contra su tendencia a desplazar el pasado que tendrían que hacernos contemplar, y, por último, contra la propensión autoritaria de los espacios monumentales que convierte a los observadores en espectadores pasivos. (YOUNG, 2000a, p.84).

O antimonumentalismo encontra sua melhor expressão no "contramonumento", entendido como "espacios memoriales concebidos para desafiar las premisas del monumento." (YOUNG, 2000a, p.84). O temor expresso pelos artistas que se engajaram na elaboração de contramonumentos é de que o trabalho de memória que envolve a digestão dos acontecimentos traumáticos seja deixado para pedra e o bronze, promovendo um exorcismo memorial que conduz mais ao esquecimento que a rememoração. "En efecto, consideran que el impulso inicial de hacer memoriales de hechos como el Holocausto puede priginarse en el deseo simétrico de olvidar tales hechos." (YOUNG, 2000a, p.84).

Um exemplo de contramonumento mencionado por Young (2000a) é a *Fonte de Aschrott* (1987), localizada na cidade de Kassel, na Alemanha. Esse "monumento negativo", do artista Horst Hoheisel⁷, diz respeito a uma fonte neogótica, construída pela municipalidade local em 1908, patrocinada por um empresário judeu, Sigmund Aschrott. Por ter sido financiada por um judeu, a fonte foi destruída pelos nazistas e sua história foi praticamente esquecida pela comunidade. Em 1984 uma sociedade de

⁷ "O artista alemão nasceu em Poznan, Polônia, em 1944. Durante seus estudos em ciências florestais, foi aluno ouvinte na Academia de Artes de Munique. Promoveu a ecoanálise de uma floresta tropical da Venezuela, tendo sido assistente científico do Instituto de Engenharia Florestal dos trópicos na Universidade de Göttingen. Simultaneamente aos estudos de arte na Academia de Arte de Kassel, viveu numa comunidade indígena Yanomami no Orinoco- Amazonas, Brasil. Viajou, ainda, por diversas vezes para o deserto do Saara. Durante mais de vinte anos, Horst Hoheisel dedicou-se artisticamente ao nacional-socialismo e, com Andreas Knitz, elaborou e realizou novas formas de monumentos que ficaram conhecidos internacionalmente como monumentos-negativos ou contra-monumentos." Informações retiradas do endereço: <http://www.knitz.net/index.php?lang=pt-br>, acessado em 16/11/2020, 12:17.

resgate de monumentos históricos propôs que tanto a fonte como sua história deveriam ser lembradas. "En su propuesta de 'restauración', Horst Hoheisel decidió que no emprendería ni una preservación de sus restos, ni su mera reconstrucción." (YOUNG, 2000a, p.85).

"En la mejor tradición del contramonumento, Hoheisel propuso en consecuencia un monumento de 'forma negativa' para indicar lo que había sido una vez la Fuente Aschrott, en la plaza de la ciudad de Kassel." (YOUNG, 2000a, p.85). O artista reproduziu o reflexo da antiga fonte, no entanto em um buraco no chão, nas mesmas proporções e dimensões da fonte original. "La ausencia del monumento es preservada precisamente en la duplicación de su espacio negativo." (YOUNG, 2000a, p.85). Embora a fonte tenha despertado várias questões em relação a representação memorial de um acontecimento traumático (manifestações neonazistas ocorreram na fonte), trazendo para superfície problemas que seriam recalcados, silenciados na comunidade não fosse sua intervenção, é possível questionar se tal "monumento negativo" rompe de fato com premissas da concepção moderna de monumento.

Desde luego, al visitar la Plaza Municipal de Kassel nada de esto resulta evidente de inmediato. Durante la construcción, antes de ser hundida en la tierra en sentido inverso, la forma totalmente negativa se elevaba en la plaza: un espectral recordatorio del monumento original ahora ausente. Allí donde había estado una fuente casi olvidada, hay ahora una placa de bronce con la imagen de la fuente e una inscripción que detalla por qué se ha perdido y qué ha sucedido allí. (YOUNG, 2000a, p.86).

A aspiração à monumentalidade, característica dos monumentos modernos, é, de fato, rompida na *Fonte de Aschrott* (1987), ou "negativada". Hoheisel encontrou uma forma extremamente criativa para representar a ausência, o vazio deixado por um ato que representava o que de mais hediondo existia no regime nazista. No entanto, como Young (2000a) indica, a fonte, em sua forma negativa, está lá, não é transitória, não é efêmera, cumpre a função de transmitir para gerações futuras a ausência deixada por um regime totalitário, pois também é acompanhada por uma placa em bronze que explica o contexto histórico do monumento. Tal concepção de "monumento negativo" não envolve um rompimento total com o valor memorial da concepção moderna de

monumento, mas assinala o desconforto e as questões que envolvem representar um acontecimento traumático, questões que não seriam plenamente abordadas, ou colocadas em evidência, por um monumento tradicional do século XIX, com suas formas de ritualizações e mediações entre o objeto monumental e o culto da nação.

"Esse lugar eminente de espectador no confronto com a morte, a guerra, o holocausto, determina a ação de alguns artistas que decidiram enfrentar essas questões." (LEENHARDT, 2000, p.81). Face aos acontecimentos terríveis do século XX, os artistas engajados na elaboração dos contramonumentos não conseguem, não querem, apresentar respostas, afirmações sobre o que lembrar, pois são tão produtores quanto espectadores, e optam por transformar também os espectadores em artistas ao possibilitar a interação com suas obras. Seu trabalho paira no limiar entre lembrança e esquecimento. Leenhardt (2000) menciona os trabalhos de Jochen Gerz⁸ como exemplo dessa situação de ambiguidade e incerteza frente ao indizível, especialmente o *Monumento contra o fascismo* (1986).

O Monumento contra o fascismo (1986) é uma coluna agora desaparecida na terra, enterrando os nomes daqueles que se associaram aos artistas para co-assiná-lo." (LEENHARDT, 2000, p.82). Esse contramonumento consistiu na elaboração de uma grande coluna, uma barra de chumbo de doze metros de altura localizada na cidade de Hamburgo, na Alemanha, mas com o passar dos dias ela ia sendo engolida pela terra, até restar apenas o espaço vazio. Os habitantes da cidade e visitantes eram convidados a deixar sua assinatura e/ou mensagens na coluna, compartilhando o trabalho de rememoração entre artista e o público. Gerz procurava questionar as pessoas que ainda afirmavam "não vimos nada, não estávamos lá", o objeto, a coluna de chumbo também não estava lá, e restará apenas sua memória.

⁸ Jochen Gerz nasceu em 4 de abril de 1940 em Berlim, Alemanha. É um artista conceitual, passou a maior parte de sua vida na França (1966-2007). Seu trabalho envolve a relação entre arte e vida, história e memória, lidando com conceitos como cultura, sociedade, público, espaço, participação e autoria pública. Iniciou sua carreira com a literatura, mas logo passou a explorar várias linguagens artísticas. Seja qual for o tipo de trabalho (fotografia, performance, instalações, livros, ou autoria e intervenção do público), a essência de sua obra reside em uma defesa da democracia. Vive na Irlanda desde 2007." Informações retiradas do endereço: <https://www.moma.org/artists/30914>, acessado em 16/11/2020, 13:10.

Essas formulações paradoxais indicam por si mesmas que a natureza do trabalho de luto mudou. A memória não pode, após essa guerra, condensar-se no monumental nem no ritual. É-lhe necessária uma consciência sempre renovada, despertada, viva. (LEENHARDT, 2000, p.82).

Tanto o "monumento negativo" de Hoheisel, quanto o "monumento contra o fascismo" de Gerz, são exemplos dessa mudança. Constituem uma transição para novas formas de representação memorial de acontecimento traumáticos, indizíveis. A construção de memoriais, tal como postulada pelos modernos, não possibilita evidenciar a ausência deixada pelos horrores dos regimes totalitários. O monumento, enquanto instrumento dos estados nacionais e desses regimes, sofreu duros questionamentos nas décadas finais do século XX, e não parou de ser questionado até hoje. As intervenções de Shimon Attie (Estados Unidos, 1957) rompem com a concepção moderna de monumento ao não deixar vestígios físicos, mesmo espaços vazios, após concluídas suas performances. Além da série *The Wrtigin on the Wall* (1991-2), objeto principal do presente trabalho, é importante mencionar como o exemplo o projeto *Portraits of Exile* (1995) (Retratos do exílio), em Copenhague, Dinamarca.

For *Portraits of Exile*, nine large light boxes (mounted with transparency images) were submerged underwater in Copenhagen's Borsgraven canal just in front of the Danish parliament building. The project presented two human rights stories and challenges: the heroic Danish rescue of their Jewish community on fishing boats to Sweden in 1943, and the more ambiguous Danish response today to present-day refugees. As the shared thread between these two stories of rescue is water, I therefore created an underwater installation to embody these issues. The light boxes were submerged underwater for six weeks. (ATTIE, 2014a).⁹

⁹ "Em *Portraits of Exile*, nove grandes caixas de luz (montadas com imagens de transparência) foram submersas embaixo d'água no canal Borsgraven, em Copenhague, em frente ao prédio do parlamento dinamarquês. O projeto apresentou duas histórias e desafios sobre direitos humanos: o resgate heróico dinamarquês de sua comunidade judaica em barcos de pesca para a Suécia em 1943, e a resposta dinamarquesa mais ambígua aos refugiados de hoje. Como a linha compartilhada entre essas duas histórias de resgate é a água, criei uma instalação subaquática para incorporar esses problemas. As caixas de luz foram submersas por seis semanas." (Tradução dos autores).

Figura 1. "Present day refugee with dormitory ship ("Flotel Europa") used to house refugees in Copenhagen harbor, 2 X 1.75 meter light box mounted with dura-trans image submerged 1 meter under water, Borsgraven Canal, Copenhagen"



Fonte: (ATTIE, 2014a)

A figura 1 representa a face de um refugiado paquistanês em conjunto com o "navio dormitório" usado pelos refugiados na baía de Copenhague. A caixa de luz projetou essa imagem durante seis semanas. A transitoriedade, o efêmero são a marca da instalação de Attie. Nesse caso, ocorre uma ruptura completa com a intenção e o valor memorial da concepção moderna de monumento. A instalação não é construída para perpetuar, para vencer o traumatismo do tempo, está mais próxima de uma performance do que de uma monumentalidade. Tais imagens, que constituem uma interação entre fotografias e intervenção performática no presente, emergem como fantasmagorias, assombrando aqueles que passam pelo local. Seu objetivo é produzir uma reflexão, é, também, afetar emocionalmente os habitantes dos locais em que são projetadas, mas esse toque emocional busca exercitar a memória orgânica, remove do espectador, do público, a condição passiva, exigindo sua interação com a obra.

O espectador não se sente diminuído frente uma grandiosidade monumental que exalta um acontecimento ou personagem da história. A fluidez da imagem projetada a noite tem o efeito de assombração. Das profundezas da baía da cidade

brotam histórias de refugiados que chegaram pelas águas, sua lembrança depende do trabalho de memória empreendido por cada um dos sujeitos que interagem com a projeção, pois as imagens só vão sobreviver na memória dos observadores. Ao evocar esse trabalho, a série de Attie retira a posição passiva do observador, passividade que é característica da concepção moderna de monumento, inserindo a performance no limiar entre rememoração e esquecimento.

Shimon Attie e "The Writing on the Wall"

Shimon Attie nasceu em 1957, em Los Angeles, nos Estados Unidos. Suas obras envolvem a criação de instalações em espaço público, acompanhadas de fotografias, vídeos e outras mídias. O principal foco do seu trabalho é produzir reflexões sobre a relação entre lugar, memória e identidade. Em muitos de seus projetos, ele procura engajar comunidades locais na procura de novas formas de representar sua história, sua memória e projeções sobre o futuro. Suas instalações exploram como mídias contemporâneas podem ser utilizadas para imaginar novas relações entre espaço, tempo, lugar e identidade, especialmente em função de perdas, traumas e a regeneração dos problemas causados por acontecimentos trágicos. (ATTIE, 2014b). Sobre *The Writing on the Wall* (1991-2), (A escrita no muro) Attie (2014c) explica:

For The Writing on the Wall project, I slide projected portions of pre-world war II photographs of Jewish street life in Berlin onto the same or nearby addresses where the photos were originally taken 60 years earlier. By using slide projection on location, fragments of the past were thus introduced into the visual field of the present. Thus parts of long destroyed Jewish community life were visually simulated, momentarily recreated. The projections were visible to street traffic, neighborhood residents, and passersby. As much of my art practice is a marriage between photography and installation art, during the course of the installations, I photographed the projections. The Writing on the Wall project was realized in one of Berlin's former Jewish quarters, the Scheunenviertel, located in the Eastern part of the city, close to the Alexanderplatz.¹⁰

¹⁰ "Para o projeto The Writing on the Wall, deslizei porções projetadas de fotografias da vida de rua judaica em Berlim antes da Segunda Guerra Mundial sobre os endereços iguais ou próximos, onde as fotos foram tiradas originalmente 60 anos antes. Usando a projeção de slides no local, fragmentos do passado foram introduzidos no campo visual do presente. Assim partes da longa vida da comunidade judaica destruída foram visualmente simuladas, momentaneamente recriadas. As projeções eram visíveis para o tráfego nas ruas, moradores do bairro e transeuntes. Como muito da minha prática artística é um

Na série em questão, Attie toma como objeto um antigo bairro judeu que se encontrava na parte oriental de Berlim. "Es la ausencia misma lo que está en el corazón de este proyecto. A lo largo de esas calles desoladas y vaciadas de habitantes, ha creado una instalación original." (ROBIN, 2014, p.141). Attie recuperou fotos antigas desse bairro que retratam diversos aspectos da vida cotidiana dos anos 1920 e 1930 e as projetou durante a noite, nos mesmos lugares onde as fotos foram tiradas. "El transeúnte que se encontraba en lugar recibía una commoción al ver, literalmente, las imágenes espectrales en la calle, sobre las paredes." (ROBIN, 2014, p.141).

El artista comenzó sus proyecciones en septiembre de 1991 y las continuó durante un año, cuando lo perturbaba el clima. La instalación misma fue fotografiada con sus contrastes de luz, de manera que quedara una huella del propio proyecto, efímero por definición. El artista pudo registrar las reacciones de los habitantes del vecindario e y de los transeúntes. Al principio se mostraron más bien favorables a su instalación, pero poco a poco, empezó a sentir que crecía la hostilidad contra él. (ROBIN, 2014, p.142).

O contramonumento, expressão da onda de "antimonumentalismo" caracterizada por Huyssen (2000), é efêmero por natureza, indo contra a ideia de perpetuar sua intenção para gerações futuras. Seu objetivo é rememorar, mas tenta se desvincular da ação de exorcismo da memória que envolve memoriais e monumentos comemorativos. Ao despertar a hostilidade de alguns habitantes e pedestres, o projeto de Attie traz para superfície os subterrâneos, os silêncios que envolvem a memória (POLLAK, 1989), pois como Robin (2014) relata, alguns moradores pediam para o artista remover a projeção dos seus prédios, pois poderiam ser identificados como judeus. Tal reação demonstra problemas e recalques que envolvem a memória do holocausto na Alemanha.

casamento entre fotografia e arte de instalação, durante o curso das instalações, fotografei as projeções. O projeto Writing on the Wall foi realizado em um dos antigos bairros judeus de Berlim, o Scheunenviertel, localizado na parte oriental da cidade, perto da Alexanderplatz." (Tradução dos autores).

Contra las memorias saturadas, estos trabajos híbridos en torno de la pérdida, de la ausencia, transmiten algo del pasado en su *ilegibilidad*, no en su imposibilidad de explicación. Es un trabajo sobre las sombras, sobre el "no todo" en relación a la posesión del pasado. (ROBIN, 2014, p.143).

As memórias saturadas englobam a concepção moderna de monumento, representativo de um todo nacional que tem como intenção legitimar uma visão do passado sobre determinados acontecimentos. O contramonumento é um recorte, não almeja essa transmissão de uma herança passada para uma geração futura pois tem na transitoriedade, no efêmero, sua principal característica. É uma alternativa para fazer sentir o vazio, a ausência deixada pela tragédia da guerra e do extermínio, um trabalho sobre as sombras, sobre ruínas, no caso da série *Writing on the Wall* de Attie. O passado escondido em escombros é trazido para superfície das edificações por meio da projeção de imagens, com todas as questões e problemas que o envolve, promovendo um distúrbio em um presente que se encontra acomodado. "That is, without a deliberate act of remembrance, buildings, streets, or ruins remains little more than inert pieces of the cityscape." (YOUNG, 2000b, p.62).¹¹

A projeção das fotografias sobre os edifícios remanescentes despertou o passado que estava adormecido sob os tijolos. O ar de abandono das edificações do presente, que em algumas fotografias se aproximam de ruínas, é um primeiro indício do passado, mas de um passado esquecido. A projeção das imagens das primeiras décadas do século XX sob um presente abandonado, arruinado, estabelece uma dupla conexão com o passado e com a ausência (a ruína atesta a passagem do tempo, é presença de um ausência; a fotografia aparece na instalação como documento, também reforçando ausência dos judeus) - ver figura 2. A intervenção do artista não desperta o passado, mas coloca em evidência o esquecimento materializado no estado de abandono do bairro judeu, evidenciado pela projeção das imagens do cotidiano.

Part photography, part installation, and part performance, the totality of these projects might best be described as an "act of remembrance" - retaining the resonance of actions, staged acts, actors, and acting out. For in equal measure,

¹¹ "Ou seja, sem um ato deliberado de rememoração, edifícios, ruas, ou ruínas permanecem pouco mais que pedaços inertes da paisagem urbana." (Tradução dos autores).

the projects included the literal actions that brought them into being, made actors of local residents, staged interactions between local residents and their homes, and provided a medium for the artist's own acting out of his obsession with the void left by Europe's absent Jews. (YOUNG, 2000b, p.66).¹²

Essa série tem como base uma intensa pesquisa do artista em arquivos de Berlim, o que possibilitou descobrir não apenas as imagens, mas o local exato onde foram tiradas originalmente. A intenção de Attie era conferir ao "passado invisível" uma voz, mesmo que por breves momentos. "Once projected onto the peeling and mottled building facades of this quarter, these archival images seem less the reflection of light than illuminations of figures emerging from the shadows." (YOUNG, 2000b, p.70).¹³ As imagens projetadas de judeus saindo ou entrando nos prédios, ou sentados nas janelas e portas sugere que eles são parte do espaço urbano, como se estivessem voltando a habitar o local, assombrando o presente.

Mesmo quando essas imagens desapareceram quando Attie desligou o projetor, o "pós-imagem" continuou vivo entre os moradores das redondezas. Os judeus ausentes reapareceram por intermédio das fotografias, reapareceram como fantasmagorias fotográficas para permanecer vivos na memória dos habitantes do bairro. Um ato de recordação da ausência. "Photograph is always about loss, about the absence of what was once real in front of the lens: hence the essential melancholia at the heart of the photograph." (YOUNG, 2000b, p.72).¹⁴ Nostalgia melancólica marca a interpretação da experiência temporal expressada pela instalação de Attie. A ausência, ressaltada pela fotografia, reforçada pela projeção em construções aparentemente abandonadas, em estados precários de preservação, proporciona uma experiência melancólica sobre a perda.

¹² "Parte fotografia, parte instalação e performance, a totalidade desses projetos pode ser melhor descrita como um "ato de recordação" - mantendo a ressonância das ações, dos atos encenados, dos atores e da atuação. Pois, em igual medida, os projetos incluíam as ações literais que os criaram, fizeram dos residentes locais atores, encenaram interações entre os moradores locais e suas casas, e proporcionaram um meio para o próprio artista agir de acordo com sua obsessão e com o vazio deixado por Judeus ausentes da Europa." (Tradução dos autores).

¹³ "Uma vez projetadas nas fachadas de edifícios descascadas e manchadas deste quarteirão, essas imagens de arquivo parecem menos o reflexo da luz do que as iluminações de figuras emergindo das sombras." (Tradução dos autores).

¹⁴ "A fotografia é sempre sobre perda, sobre a ausência do que antes era real na frente da lente: daí a melancolia essencial no coração da fotografia." (Tradução dos autores).

Figura 2. *Mulackstrasse 37: Slide projection of former Jewish residents, ca. 1932, Berlin, 1992, color photograph and on-location installation*



Fonte: (ATTIE, 2014c)

A figura 2 mostra a projeção de dois rapazes (provavelmente crianças), sentadas na porta de um edifício que no presente se encontra abandonado, praticamente uma ruína. A fotografia projetada remete ao passado, assim como o prédio em função de seu estado de abandono, evidenciando a ação entrópica do tempo. Attie proporciona uma paradoxal experiência com a historicidade. Ao projetar a fotografia, torna a luz do passado presente, enquanto o prédio abandonado, que se encontra no presente, parece ser indício de uma realidade passada, perdida pela presença fantasmagórica dos dois rapazes da imagem. É a imagem do passado que confere vida ao edifício, por isso elas se

tornam uma assombração no presente. No entanto, essa vida é uma ausência, pela presença da imagem é ressaltada a ausência dos sujeitos que antes viveram no bairro.

No portfólio de Attie (2014c) constam dezesseis imagens da série *The Writing on the Wall*. Nem todas as imagens são projetadas em prédios abandonados, embora, no conjunto, a impressão é que o bairro ou está em reconstrução, ou a maioria das edificações se encontram abandonadas ou em péssimo estado de conservação. Outro elemento importante, é que algumas imagens não apresentam apenas pessoas (os antigos judeus residentes), mas símbolos que remetem à presença judaica, como a figura 3 indica.

Figura 3. Joachimstrasse/corner Auguststrasse: Slide projection of former Jewish resident, 1931, Berlin, 1992, color photograph and on-location installation



Fonte: (ATTIE, 2014c)

A figura 3, embora apresente um prédio com a fachada deteriorada, mostra claramente uma luz acesa na janela, localizada no canto esquerdo, logo acima do símbolo projetado, e um relance de luz em uma janela de esquina, também acima do símbolo, no canto direito. Dessa forma, o passado projetado pela fotografia invade o presente, interferindo diretamente na vida cotidiana dos habitantes do edifício. Essa característica de intervenção dos contramonumentos é exemplo da interatividade entre artista e público. A emoção é despertada pela performance, que não é construída apenas pelo artista, uma vez que as consequências da interferência/interação não podem ser previstas. O símbolo projetado, a Estrela de Davi, reforça, mais que a projeção de pessoas, a presença do passado judaico, que agora está ausente do cotidiano do bairro.

Considerações finais: contramonumento e regimes de historicidade

O contramonumento resulta de críticas à concepção moderna de monumento colocadas por um conjunto de artistas a partir da década de 1950, frente ao reconhecimento da impossibilidade de representar determinados acontecimentos por meio de memoriais monumentais. Tal crítica também incidiu sobre o uso de monumentos por estados nacionais e regimes totalitários, o que identificam essa tradicional representação memorial justamente com os responsáveis por catástrofes como o holocausto e o colonialismo. No entanto, também resulta de uma mudança na própria percepção da experiência temporal, na aceleração, na velocidade de transformações urbanas, sociais e tecnológicas que caracterizaram as últimas décadas do século XX. A estabilidade, o enraizamento e a definição de identidades fixas identificadas como premissas da moderna concepção de monumentos não interpreta uma realidade com fronteiras cada vez menores, com identidades híbridas e especialmente com o presentismo do mundo contemporâneo.

O antimonumentalismo não procura legitimar, afirmar visões do passado como herança a ser transmitida, mas problematizar, por intermédio da emoção que desperta, questões que envolvem as tragédias do século XX e que foram silenciadas por comunidades locais, que acabaram nos subterrâneos da memória (POLLAK, 1989), mas

não foram esquecidas. A característica de intervenção, de interação entre público e as obras é central nessa tendência, alterando a clássica interação entre observador e o monumentalismo moderno. A grandeza, a magnitude e a proeza técnica dos monumentos modernos colocavam o observador em um estado passivo. Já no contramonumento, a interação entre obra e público é ingrediente primordial, estabelecendo uma relação ativa. Essa diferença implica uma reflexão entre a relação das duas tendências com o que podemos denominar de "historicidade".

Historicidade, conforme entendemos aqui, "[...] expressa a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo." (HARTOG, 2013, p.12). O "regime de historicidade" assinala "[...] uma maneira de engrenar passado, presente e futuro, ou de compor um misto das três categorias [...]" (HARTOG, 2013, p.11). O regime de historicidade é uma forma de ordenamento das categorias temporais, que atribui um sentido, um significado para a experiência temporal. O contramonumento apresenta uma nova forma de historicidade, rompendo com regime de historicidade da "história *magistra vitae*" que envolve monumento moderno.

Permitam-me aqui uma digressão e a introdução da noção de regime de historicidade. Entendo essa noção como uma formulação erudita da experiência do tempo que, em troca, modela nossa forma de dizer e viver nosso próprio tempo. Um regime de historicidade abre e circunscreve um espaço de trabalho e de pensamento. Ele dá ritmo à escrita do tempo, representa uma "ordem" à qual podemos aderir ou, ao contrário (e mais freqüentemente), da qual queremos escapar, procurando elaborar outra. (HARTOG, 1996, p.129).

Hartog (1996; 2013) identifica claramente três regimes de historicidade que circunscreveram o pensamento e a interpretação do tempo e da história no ocidente. O regime de historicidade definido como história "*magistra vitae*" (mestra da vida), foi o momento em que o passado dominou as demais categorias temporais (presente e futuro), pois a história forneceria lições para guiar a vida dos homens no presente, definindo o próprio futuro. No século XVIII, na época das Revoluções (Francesa e Industrial), emerge o regime de historicidade moderno, ou futurista. Nesse regime, o

passado não consegue mais explicar o presente (a Revolução Francesa trouxe um novo regime político, a Independência dos Estados Unidos inaugurou um novo mundo), portanto, as experiências do presente se tornam o próprio futuro, aberto à inúmeras possibilidades. No fim do século XX, especialmente a partir da queda do muro de Berlim, inaugura-se o regime de historicidade presentista. Passado e futuro não encontram mais espaço frente ao presente. Tal regime pode ser identificado com a "supermodernidade", como definiu Augé (2012): uma época de excessos, de aceleração temporal, do consumo imediato de acontecimentos.

O monumento em sua concepção moderna, como já indicado, reteve da antiguidade um relance da noção de "história mestra da vida". Embora a experiência temporal que a época das revoluções desencadeou tenha alterado a historicidade do fim do século XVIII, os regimes de historicidade se aproximam da noção de "tipos ideais" weberianos (HARTOG, 2013), ou seja, não são entidades fixas e nem mesmo únicas, são categorias de análise. Em um mesmo período histórico existem diferentes regimes de historicidade que se entrelaçam, se encontram e se desencontram. Em relação aos monumentos, como Huyssen (2000) indica, a busca pela monumentalidade, pela grandiosidade marcou o espírito dos revolucionários. Para afirmar o novo regime, e posteriormente para afirmar e delimitar os estados nacionais, os monumentos foram amplamente utilizados, mergulhados em uma percepção da história "magistra vitae", para solidificar os passados nacionais, legitimar imaginários e os transmitir como herança, como lições para a vida das gerações futuras.

O contramonumento procura superar esse regime que envolve a concepção moderna de monumentos. Ele compõe um misto das três categorias temporais, amalgamando passado, presente e futuro em um momento, em uma instalação, no caso de Attie, na série *The Writing on the Wall*. O contramonumento é mais adaptado ao mundo contemporâneo e em certa medida se aproveitou do regime de historicidade presentista por ser efêmero e transitório, mas ele não pode ser reduzido ao presentismo. As performances e instalações almejam estimular um trabalho de memória com as comunidades envolvidas que transcende o instantâneo. O contramonumento quer escapar tanto da história mestra da vida, como do presentismo

com suas evocações comemorativas que mais exorcizam a memória do que realmente se empenham em trabalhar os problemas que envolvem a lembrança dos acontecimentos trágicos. Ao querer escapar dessas duas formas de interpretar a experiência temporal, instaura uma nova interpretação sobre o tempo, a memória e a historicidade, abre um novo espaço de trabalho e de pensamento.

A série *The Writing on the Wall* proporcionar uma nova forma de trabalhar questões que envolvem a rememoração do passado traumático que envolve o genocídio dos judeus na Alemanha. Joga com diferentes formas de conexão com o passado ao projetar imagens das décadas de 1920 e 1930 em edificações do bairro que outrora foi habitado por judeus, agora desaparecidos. Entre as dezesseis imagens projetadas, muitos prédios encontravam-se em uma situação de abandono, quase em ruínas, e as imagens do passado, ao demonstrar a vida do cotidiano de pessoas que não existem mais, se tornaram assombrações para os moradores do presente.

Referências

ATTIE, Shimon. Portraits of exile. In: <<http://shimonattie.net/portfolio/portraits-of-exile/>>, 2014a. Acesso em 25/02/2019, às 01:31.

ATTIE, Shimon. Biography. In: <<http://shimonattie.net/biography/>>, 2014b. Acesso em 25/02/2019, às 02:09.

ATTIE, Shimon. The Writing on the Wall. In: <<http://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall/>>, 2014c. Acesso em 25/02/2019, às 02:24.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9.ed. Campinas: Papyrus, 2012.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 4.ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

GRYNBERG, Anne. Du mémorial au musée, comment tenter de représenter la Shoah? In: *Les Cahiers de la Shoah*, 2003/1 (nº7), p. 111-167.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTOG, François. Tempo e história: "como escrever a história da França hoje?". In: *História Social*, n.3, 1996.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LAPIERRE, Nicole. Le cadre référentiel de la Shoah. In: *Ethnologie française*, vol. 37, no. 3, 2007.

LEENHARDT, Jacques. A impossível simbolização "daquilo que foi". In: *Tempo Social*, v.12, n.2, 2000.

MESNARD, Philippe. La question du pathos dans les espaces des musées et des mémoriaux In: BECKER, Annette; DEBARY, Octave (dir.) *Montrer les violences extrêmes*. Grane, Créaphis Éditions: 2012.

MICHEL, Johann. *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história A problemática dos lugares. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, n.10, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, v.2, n.3, 1989.

RIGEL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios*. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROBIN, Régine. Sitios de memoria e intercambios de lugares. In: *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudos sobre Memoria*, n.2, 2014.

ROUSSO, Henri. Chapitre IX. La mémoire négative de l'Europe. In: ROUSSO, Henri. *Face au passé: Essai sur la mémoire contemporaine*. Paris: Belin, 2016.

YOUNG, James E. *The texture of memory Holocaust, Memorials and Meaning*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

YOUNG, James E. Cuando las piedras hablan. In: *Puentes*, n.1, v.1, 2000a.

YOUNG, James E. *At memory's edge: after images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven and London: Yale University Press, 2000b.

WIEVIORKA, Annette. La représentation de la Shoah en France: mémoriaux et monuments. In: *Musées de guerre et mémoriaux: Politiques de la mémoire [en ligne]*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005 (généré le 08 mars 2020).

Enviado em: 09.09.2020

Aceito em: 22.11.2020