

## **A MONUMENTALIZAÇÃO DA DOR: OS MONUMENTOS- CATÁSTROFES EM GOIÁS**

**Eliézer Cardoso de Oliveira,**

1 (Doutor em Sociologia pela UnB. Professor do curso de História e do TECCER da UEG/Anápolis)

### **Resumo**

Este texto visa fazer uma reflexão sobre os os monumentos-catástrofes de Goiás, a partir dos instrumentais teórico-metodológicos da História Cultural. No Estado existem diversos monumentos relacionados a uma catástrofe, construídos em diversos formatos estéticos. O Estudo desses monumentos contribui para reforçar o campo da chamada “estética da catástrofe” e possibilita uma maior compreensão do modo como a sociedade contemporânea constrói representações sobre catástrofes coletivas

### **Palavras-chave:**

Monumentos-catástrofes, estética da catástrofe, história cultural, história de Goiás.

### **Introdução (Problemática e Objetivos)**

O objetivo deste texto é propor uma reflexão sobre os passos teórico-metodológicos para a análise dos monumentos-catástrofes existentes em Goiás. Existe uma gama variada de produções estéticas vinculadas ao tema catástrofe – sendo as mais conhecidas o “cinema-catástrofe” e a “literatura-catástrofe” –, mas, no que tange ao campo “monumento-catástrofe” os estudos ainda são incipientes. Os monumentos são importantes depósitos de representações coletivas de um povo, lugares de memória, como afirmou Pierre Norá, mas também símbolos catalizadores da esperança e da superação do sofrimento. O monumento remete ao passado, mas a sua intencionalidade está direcionada ao futuro, como muito bem afirmou Alois Riegl (2006, p.43):

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o propósito preciso de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos).

Os monumentos-catástrofes configuram-se uma produção estético-cultural específica da modernidade, uma vez que se diferenciam dos monumentos tradicionais que visam homenagear o sagrado (como o famoso Cristo Redentor), comemorar eventos históricos importantes (como a Torre Eiffel) ou celebrar a excepcionalidade de líderes políticos (como os inúmeros bustos de personalidades). O monumento-catástrofe é construído em resposta a

uma tragédia, almejando perpetuar na memória o momento de dor e sofrimento, alertar para que esta situação jamais ocorra ou fazer uma denúncia social. Ele está situado no contexto da compulsão moderna em lembrar tudo. Os antigos, marcados por uma visão aristocrática de mundo, gostavam de lembrar as vitórias militares, os grandes heróis, os deuses poderosos, mas jamais lembrar a derrota e o sofrimento. O autor de tragédia Frínico foi multado, pelo povo de Atenas, por ter representado a tragédia “Captura de Mileto”, um desastre que os atenienses queriam esquecer e que levou o teatro inteiro às lágrimas (Félix, 2004, p.47). O sentido catalizador e pedagógico da tragédia grega restringia-se ao mundo da ficção.

Pensar os monumentos-catástrofes requer situá-los criticamente no conjunto das produções culturais. Nesse sentido, Walter Benjamin, em uma de suas famosas Teses Sobre a História, postulou que os bens culturais eram “monumentos da barbárie”:

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. (Benjamin, 1987, p. 225).

A concepção de catástrofe de Walter Benjamin é significativamente diferente da utilizada nesta pesquisa. Ela deriva de um desejo de denunciar a opressão que a “corveia anônima” sistematicamente sofreu durante a história. E o pior: a beleza monumental das maravilhas do mundo foi construída em detrimento do sofrimento dos infelizes que os construíram. Um exemplo bem nítido dos monumentos como opressão são os “arcos de triunfo”, construídos para honrar e lembrar os grandes feitos dos chefes militares.

Contudo, os monumentos-catástrofes pertencem a uma outra orientação política e ideológica. Em vez de celebrar os feitos dos heróis, são construídos para lamentar a dor e o sofrimento das vítimas de uma tragédia. Pertencem a tradição da “história dos vencidos”, uma história a contrapelo, inaugurada pelo próprio Benjamin, que visa colocá-los num plano privilegiado da história. Desse modo, a proliferação dos monumentos-catástrofes mundo afora está relacionada a uma maior sensibilidade em relação à dor, ao sofrimento e à morte das massas anônimas.

O monumento-catástrofe relaciona-se também ao que Paul Ricoeur (2007, p.17) denominou de ao “inquietante espetáculo que apresentam o excesso de memória aqui, o excesso de esquecimento acolá, sem falar da influência das comemorações e dos erros de memória”. De fato, há um excesso de memórias de algumas catástrofes (o que acarreta o

excesso de monumentos) e, ao mesmo tempo, um esquecimento de outras. Do mesmo modo, algumas catástrofes são amplamente – na falta de um termo melhor – “comemoradas”, enquanto outras são esquecidas.

Além disso, boa parte do século XX, no dizer do historiador britânico Eric Hobsbawm (1995), foi a “Era das catástrofes”, quando o mundo se deparou com tragédias imagináveis. Foi principalmente após a II Guerra Mundial e o horror nazista, que eclodiram monumentos pelo mundo afora. Para Antônio Sá (2005, p. 7) “Na década de 1990 presenciamos, no âmbito da emergência industrial da memória, a proliferação dos memoriais do Holocausto através do mundo ocidental, demonstrando que, ao invés do esquecimento do passado, existe uma verdadeira obsessão com lembrá-lo.” Existem centenas de monumentos-catástrofes em diversos países, em referência ao Holocausto, à Hiroshima, à Chernobyl, ao 11 de Setembro. É quase certo que não há uma grande catástrofe sem o seu respectivo monumento.

O principal problema que guiará a pesquisa é o seguinte: qual a especificidade estética, cultural e histórica do monumento-catástrofe? Disto deriva três desdobramentos.

O monumento-catástrofe possui os mais diversos formatos em termos estéticos: placas de metal afixadas em uma parede, esculturas de pessoas, esculturas de formas abstratas, etc.. Em termos de categoria estética, essa variedade de formatos possibilita uma percepção que perpassa uma reflexão sobre as categorias belo, feio, sublime e grotesco. Uma inquietude pergunta emerge dessa reflexão, similar ao questionamento de Adorno de que “escrever poesia após Auschwitz é uma barbárie”: seria lícito procurar beleza num monumento inspirado numa barbárie?

Do ponto de vista cultural, o monumento-catástrofe deve ser analisado em termos da sua vinculação a um contexto simbólico vigente na época da sua produção, o que envolveria deste o interesse de realçar certas posições políticas (como nos monumentos sobre as vítimas do Regime Militar brasileiro), até o de reforçar crenças religiosas (monumentos de cunho religioso) ou de preservar a memória da tragédia. Os monumentos-catástrofes, como produtos da cultura, estão permeados de interesses de grupos sociais. Um exemplo bem evidente é o Memorial às Vítimas do Comunismo, inaugurado pelo presidente Georg Bush em 2007, dedicado “aos mais de cem milhões de vítimas do comunismo e para os que amam a liberdade”. Retomando uma análise de Michel Pollack (1989) sobre as “guerras de memória”, emerge outra pergunta inquietante: quais os interesses ideológicos que permeiam a construção dos monumentos-catástrofes?

Do ponto de vista histórico, cada época teve um tipo de monumento público predominante, como os monumentos religiosos (estátuas de deuses gregos), os monumentos

exaltando a vitória militar (arcos de triunfo), monumentos louvando determinadas personalidades (bustos), monumentos comemorativos a um acontecimento histórico, monumentos abstratos. O monumento-catástrofe representa um tipo específico de monumento público que ganhou força no século XX, quando se tornou um tipo especial de lugares de memória (Norá, 1993). A memória coletiva fraturada e incapaz de narrar o seu passado, busca nos monumentos uma forma de cristalizar os elementos de sua vivência. (Benjamin, 1987<sup>a</sup>). Disso deriva a terceira questão inquietante: a proliferação dos monumentos-catástrofes no mundo contemporâneo não provocaria a sua banalização?

### Referencial Teórico

Todo mundo sabe o que é catástrofe, principalmente se estiver diante de uma, mas defini-la conceitualmente não é tão simples. Um dos motivos desta dificuldade é que faltam critérios objetivos para diferenciar as coisas ruins que acontecem todos dias das coisas muito ruins, que, felizmente, acontecem de tempos em tempos.

O primeiro critério evocado para definir uma catástrofe é o da dimensão mórbida, como é caso das grandes catástrofes mundiais, como o Holocausto, Hiroshima, Terremoto do Haiti, Gripe Espanhola, nas quais os números de mortos se contam em milhares ou até milhões. No entanto, existem catástrofes bem conhecidas, mas com um número de vítimas relativamente pequeno, como o é o caso do terremoto de São Francisco de 1906 (número de vítimas estimado em 3 mil pessoas); o naufrágio do Titanic (1.517 vítimas); 11 de setembro (1.532 vítimas), o Incêndio do Gran Circus em Niterói (cerca de 400 vítimas), o Acidente com o Césio 137 em Goiânia, (oficialmente 4 mortos).

A repercussão das catástrofes deve mais a seu aspecto simbólico do que à sua capacidade mórbida. As grandes catástrofes foram aquelas que provocaram danos conceituais. O naufrágio do transatlântico Titanic em 1912 é lembrado até os dias de hoje, principalmente porque ele representava o poder da civilização industrial do século XIX que ideologicamente afundou com ele (Zizek, 2002, p. 15). A grande ressonância do 11 de Setembro foi por ter desnudado os seculares conflitos entre Oriente e Ocidente – encobertos no século XX pela Guerra Fria –, colocando-os na ordem do dia das potências internacionais. Nesse sentido, simbólico, até a derrota da Seleção de Futebol brasileira na final da Copa de 1950 pode ser considerada uma catástrofe. Ao menos, a sua comoção coletiva foi bem maior do que muitas tragédias ocorridas em solo brasileiro. O seu impacto conceitual, ao ponto de ser conhecida como “Hiroshima Brasileira” (Rodrigues, 1984), deve-se ao fato de a derrota ter sido interpretada como um argumento das teses do racismo científico, que afirmava que povos

mestiços não conseguiriam ter sucesso em empreendimentos coletivos, principalmente quando competiam com brancos.

Esclarece-se que o termo “catástrofe” será usado nesta pesquisa num sentido bem distinto do seu uso vulgarizado. Seu emprego aproximar-se-á da definição de Netroviski e Silva (2000, p. 08), que, partindo das origens etimológicas do termo (do grego: kata + shophé = “virada para baixo”), definiram catástrofe como evento que provoca trauma e ferimento. O grande mérito dessa definição é não partir da coisa em si, mas da sua percepção por parte dos sujeitos: uma derrota numa partida de futebol pode ser um “ferimento” para uma sociedade, assim como uma derrota numa guerra para outra. O decisivo não será a dimensão do evento, mas a dimensão de sua repercussão. Muitas das “catástrofes” analisadas aqui seriam normalmente denominadas de “tragédias”, mas manteve-se o uso de “catástrofe”, não só para reforçar a dimensão do evento, mas justamente para reforçar a dimensão simbólica de sua recepção.

Portanto, para os propósitos desta pesquisa, as catástrofes (e os monumentos derivados delas) devem ser consideradas como eventos hermenêuticos, na perspectiva delimitada por Hans-Gadamer (1998) em *Verdade e Método*. A hermenêutica gadameriana parte do pressuposto de que a interpretação de textos (ou da cultura) deve sempre ser guiada pelo contexto cultural que produziu aquele texto. Nesta perspectiva, as catástrofes deixam de ser pensadas a partir de critérios universalistas e passam a ser relacionadas ao contexto local de sua ocorrência. Catástrofes passam a ser definidas como tudo aquilo que provoca dor, sofrimentos e traumas, numa determinada coletividade, independente da sua dimensão. Desse modo, o conflito entre a polícia e os trabalhadores da Usiminas, em 1963, na cidade mineira de Ipatinga, que deixou oito mortos, é uma catástrofe, pois provocou danos simbólicos nessa comunidade ao ponto de construírem um monumento para lembrar a sua ocorrência 50 anos depois.

Outro elemento importante da hermenêutica gadameriana que pode ser utilizado na fundamentação do estudo das catástrofes é o caráter histórico da interpretação, já que existem diversas camadas interpretativas sobre um texto ou um evento que devem ser consideradas na hora de sua interpretação. O mesmo ocorre com as catástrofes. Como um texto, ela passa por diversas releituras no decorrer do tempo. O monumento-catástrofes é uma dessas releituras, como demonstram os diversos memoriais que eclodiram em referência às vítimas do Regime militar no Brasil.

As catástrofes só podem ser analisadas por meio de narrativas-catástrofes, definidas como “qualquer descrição, análise, representação artística ou literária, feita na ocasião da

catástrofe ou posteriormente a sua ocorrência”. (Oliveira, 2008, p. 22). Um exemplo dessa fecundidade criativa das catástrofes é o acidente com o Césio 137, ocorrido em Goiânia em 1987, que provocou a emergência de diversas narrativas de cunho estético: piadas e charges de cunho humorístico, romances (“pão cozido debaixo de brasa”, de Miguel Jorge, e “A menina que comeu Césio”, de Fernando Pinto); diversos poemas; músicas (como as produzidas pela banda HC – 137 e a música “Miracolo a Goiânia” do italiano Angelo Branduardi); audiovisual (como o longa “Césio-137: o pesadelo de Goiânia, de Roberto Pires, além de vários curtas e documentários); artes plásticas (diversos quadros de Siron Franco da série “Rua 57”); monumentos (Monumento à Paz Mundial, de Siron Franco).

O monumento-catástrofe é uma narrativa estética sobre a catástrofe, assim como poemas, romances, filmes, charges, músicas, piadas, quadros. Ainda de acordo com Oliveira, a estética da catástrofe vale-se, quase sempre de duas categorias: o sublime e o grotesco: As catástrofes produzem uma estética cuja característica é a elevação dos sentimentos, do respeito, da seriedade e do silêncio; enfim uma estética do sublime. No entanto, quase sempre, paralelamente aparece também uma estética do grotesco, marcada pelo desrespeito, pelos sentimentos baixos e pelo riso. (Oliveira, 2008, p. 39).

	
<p>Fig. 1 - Monumento aos Perseguidos pelo Regime Militar em Goiânia.</p>	<p>Fig. 2 - Monumento construído em homenagem ao índio Galdino Jesus dos Santos, em Brasília.</p>

Evidentemente, o monumento-catástrofe repudia a estética do grotesco. A sua intenção é produzir no expectador um sentimento, quase religioso, de consternação pelos que

morreram ou sofreram. Contudo, o modo de representação estética dos monumentos vai ser diferenciado, variando de uma representação mais discreta a uma representação mais escancarada da catástrofe que lhe deu origem. Um exemplo de uma referência mais discreta é o Monumento aos Perseguidos pelo Regime Militar, inaugurado em 2004 em Goiânia; já um exemplo de uma referência mais mimética da catástrofe é o monumento ao índio Galdino Jesus dos Santos, inaugurado em 1997, em Brasília.

### **Metodologia**

O desenvolvimento da pesquisa empírica vai passar pelas seguintes etapas:

1. Levantamento panorâmico, utilizando a internet, dos principais monumentos-catástrofes existentes no mundo, a fim de possibilitar uma comparação com os monumentos brasileiros.
2. Levantamento panorâmico, utilizando a internet, dos principais monumentos-catástrofes brasileiros.
3. A partir do levantamento anterior, realizar visitas de campo, nas cidades goianas Brasília, para fotografar, filmar e recolher informações sobre os monumentos-catástrofes representativos para a pesquisa.
4. Investigar, por meio da pesquisa em jornais, artigos, livros, etc., as catástrofes que deram origem aos monumentos-catástrofes do item anterior.

Resultados e Discussões (tem que ser o maior de todos) (3 páginas)

### **Resultados e discussões**

As reflexões teóricas realizadas até o momento permitiram apontar algumas das principais características dos monumentos catástrofes, já que trata de uma temática inovadora, requerendo uma definição conceitual mais aprimorada.

Nesse sentido, percebeu-se que uma das principais características estéticas dos monumentos-catástrofes é que eles são uma leitura de um acontecimento histórico concreto. Por mais que o artista tenha liberdade na criação estética, de alguma forma ele vai ter que utilizar alguns símbolos e sinais para que os intérpretes tenham condições de vinculá-lo à catástrofe representada.

Assim um dos principais problemas para a crítica estética do monumento-catástrofe seria o de saber até que ponto o conhecimento público da tragédia interfere na leitura estética da obra. É inegável que a quase ilimitada possibilidade de interpretação que geralmente caracteriza a obra de arte fique, nesse caso, mais circunscrita. Para Gadamer, (1998, p. 234),

qualquer obra de arte mantém a sua “ocasionalidade”, isto é, ela sempre vai preservar alguma referência temporal concreta ao momento em que foi feita. Desse modo, alguns monumentos vão ficar presos ao evento histórico que lhe deu origem, enquanto outros vão manter um certo distanciamento estético.

Por outro lado, os monumentos-catástrofes, assim como qualquer outra obra de arte, possuem também o que Gadamer denomina de “presente potencial”, isto é, sempre manterá sua atualidade, sempre estará dialogando com novas gerações e suscitando novas questões. A sua leitura não é apenas imitação, mas uma idealização, um “não-sei-o-quê”, um certo mistério.

De qualquer forma, esse parece ser o grande problema do monumento-catástrofe, pois assim como os bustos em homenagem a personalidades e os monumentos comemorativos de eventos históricos importantes, ele possui uma maior carga de “ocasionalidade” do que de “presente potencial”. Geralmente, a “ocasionalidade” se manifesta no primeiro olhar, quando não antes com o título do monumento referindo-se literalmente à catástrofe.

A escolha entre uma representação mais discreta ou mais literal da catástrofe não tem a ver apenas com a preferência por uma arte concreta e arte abstrata. É que quanto mais discreto é um monumento-catástrofe, mas ele distanciaria de uma estética do grotesco. Em Phnom Penh, no Camboja, o Memorial Choeung Ek (antigo campo de concentração do Khmer Vermelho entre 1975 e 1978), os crânios das vítimas são expostos cruelmente aos observadores. Nesse caso, o monumento não é apenas uma referência ao “ocasional”, mas é o próprio ocasional exposto aos observadores. O efeito psicológico é enorme, mas o valor estético do memorial é, no mínimo, discutível.

Seja como for, essas digressões servem apenas como uma pequena amostra das potencialidades heurísticas dos monumentos-catástrofe para o estudo cultural e estético. Muitas outras questões interessantes poderão ser analisadas, tais como: a questão da memória e esquecimento, o porquê de algumas catástrofes suscitarem monumentos, enquanto outras não, o interesse contemporâneo por uma representação de elementos macabros, etc. Logicamente, para uma análise mais satisfatória dessas indagações, será necessária uma gama de leituras de cunho teórico no campo da História Cultural.

## Conclusões

Dentre os pontos em que a pesquisa avançou até o momento, destaca-se os seguintes:

1. Ajudou a reforçar, em termos teórico-metodológico, o campo de pesquisa “estética da catástrofe”, relativamente pouco abordado no campo da História Cultural.

2. Contribuiu para o estudo da cultura de Goiás a partir do estudo dos monumentos-catástrofes.
3. Abriu um campo de estudo da “estética da catástrofe” na linha de pesquisa “Saberes e Expressões Culturais no Cerrado” do Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, da Universidade Estadual de Goiás.

### Referências

- BECK, Ulrich. “A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva”. In. GIDDENS, A; BECK, U. e LASH, S. (org). Modernização reflexiva. São Paulo: Unesp, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987<sup>a</sup>, p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História”. In. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987<sup>b</sup>, p. 222-232.
- FÉLIX, Loiva Otero. História & Memória: a problemática da pesquisa. Passo Fundo: UPF, 2004.
- GADAMER, Hans-George. Verdade e método. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- HOBBSAWM, Eric. A era dos extremos. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000.
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. Estética da catástrofe. Goiânia: Editora da UCG, 2008.
- POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- RICCOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese. Goiânia: Editora da UCG, 2006.
- RODRIGUES, Nelson. A pátria em chuteiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- SÁ, Antônio Fernando e Araújo. “A história do presente como tempo da memória”. Semina: Cadernos dos Pós-Graduandos do Programa de Pós-Graduação em História, vo. 4, n. 1, 2005. p. 02-15. In. [www.upf.tche.br/download/editora/revistas/.../semina\\_v4n1.pdf](http://www.upf.tche.br/download/editora/revistas/.../semina_v4n1.pdf)

ZIZEK, Slavoj. Welcome to the desert of the real. London: Verso, 2002.