

## OS SÍTIOS DE MEMÓRIA E SEUS ESPAÇOS. ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE IN SITU

### *LES SITES MÉMORIELS ET LEURS ESPACES. ÉLÉMENTS POUR UNE ANALYSE IN SITU*

Philippe Mesnard<sup>1</sup>

**RESUMO:** Na atualidade, os museus relacionados a processos traumáticos ou que marcaram a história da humanidade, transformaram-se em formas diferenciadas de viver a experiência da visita. Através de suas cenografias, induzem a um comportamento participativo, ao invés de uma atitude passiva e descomprometida. É na maneira como esses lugares institucionais funcionam, tanto na perspectiva interna, como nas relações com outros espaços museais, que o presente artigo busca apresentar algumas hipóteses de interpretação.

**Palavras-chave:** Museus de memória; expografia; homogeneização; normatização; heterotopia.

**RÉSUMÉ:** De nos jours, les musées liés à des processus traumatiques ou qui ont marqué l'histoire de l'humanité, sont devenus des façons différentes de vivre l'expérience de la visite. Par leur scénographie, ils induisent un comportement participatif, au lieu d'une attitude passive et sans engagements par le visiteur. C'est dans le fonctionnement de ces lieux institutionnels, tant sous la dimension interne qu'en relation avec les autres espaces muséaux, que cet article cherche à présenter quelques hypothèses d'interprétation.

**Mots clés:** Musées de mémoire; scénographie; homogénéisation; normalisation; hétérotopie.

Atualmente, os visitantes ao percorrerem lugares dedicados à memória de eventos ou processos que marcaram a história da humanidade, de uma nação ou de uma comunidade, passam por cenografias que exigem deles que sejam mais do que turistas ou simples consumidores culturais. Também não são considerados seres passivos, a quem a instituição memorial transmite uma mensagem, mas sim atores que, através de dispositivos, sentem que neles é desperto o sentimento de envolvimento e, por vezes, o de serem sujeitos reais no meio das representações pelas quais passam. Uma vez fora desses locais, recuperam certa autonomia, o que lhes dá a liberdade de atravessar espaços que são, no entanto, cada vez mais marcados por memórias por vezes heterogêneas e díspares, outras vezes homogêneas. É na maneira como esses lugares institucionais funcionam tanto dentro, como entre eles, no espaço urbano e em relação aos que os pesquisam, que o presente estudo se interessa e tenta apresentar hipóteses de interpretação.

---

<sup>1</sup> Docteur en Littérature Comparée. Professeur de littérature comparée à l'Université Clermont Auvergne/Institut Universitaire de France.

## Focalização interna

A visita a esses espaços memoriais nos envolve, por um lado, em um duplo processo de aquisição de conhecimento, e por outro, em experiências emocionais que favorecem, e por vezes condicionam as cenografias segundo as quais esses espaços, e o que eles representam, são ordenados. Mesmo nas configurações mais radicais, esse compartilhamento entre conhecimento e emoção não é estritamente binário, sempre existe uma documentação mínima que fornece referências objetivas sobre o assunto, ou uma dimensão afetiva, mesmo que reduzida ao mínimo, expressa por certas peças colocadas em uma moldura intencionalmente neutra. Em todos os casos, o jogo do cognitivo e do afetivo participa de uma dosagem que podemos chamar de economia de representações da memória.

A característica dos espaços que privilegiam o cognitivo é a precisão e o volume. Assim, os três museus de Malines, localizados na Flandres Ocidental belga, o de Peronne na França e La Junquera na Catalunha espanhola, são exemplos notáveis desse viés, especialmente porque cada um tem um objetivo muito diferente. O primeiro, a Kazerne Dossin, trata do genocídio e da perseguição dos judeus na Bélgica, com uma extensão sobre a questão dos direitos humanos. O segundo, Historial da Grande Guerra, no coração de Somme, concentra-se nos combatentes e a violência de 1914-1918. O último, o Museu Memorial de l'Exílio (MUME), refere-se principalmente ao deslocamento forçado, conhecido como *Retirada*, das populações espanholas e ao recuo de combatentes diante do avanço das tropas franquistas no final da Guerra Civil Espanhola. Suas diferentes temáticas tornam ainda mais impressionante a semelhança entre essas encenações, que insistem, com uma orientação educacional atuante em informações, explicações e na necessidade de fazer as pessoas entenderem através do texto (avisos, painéis explicativos, fontes pesquisáveis na tela) e discurso oral (testemunhos gravados, guia em áudio) sobre a violência que envolve esses processos, mantendo os visitantes longe do risco de serem afetados pela emoção.

Por outro lado, outras instituições são caracterizadas pela dimensão afetiva de sua cenografia. O espaço interior é então tão sombrio e estreito, que parece ser o negativo fotográfico dos anteriores. O memorial Yad Layeled do kibutz Lohamei Hagetaot, no norte de Israel, o museu In Flanders Field, em Ypres, na Bélgica, e o memorial Vassieux en Vercors, ilustram essa configuração em que o visitante se vê exposto a um ambiente sonoro e visual imersivo privando-o dessa distância que o intelecto exige para entender o que lhe é mostrado. Os assassinatos de judeus e, mais particularmente, de crianças, no primeiro; o mártir da cidade de Ypres e os soldados britânicos submetidos ao gás do exército alemão em 1917, no segundo, e o massacre dos habitantes da vila de Vassieux durante o ataque dos paraquedistas alemães contra os maquis de Vercors em 1944, são crimes cuja crueldade excede o que é comumente entendido pela violência da guerra. A dimensão emocional domina o visitante não apenas por apresentar-lhe o que é visível, mas também para fazê-lo sentir o pavor quando circula pelo percurso sempre balizado pela cenografia. Nesse sentido, um dos dispositivos do novo museu da Torre de Yser em Dixmude, provavelmente não tem similar no sentido de produzir um efeito de choque nos visitantes, semelhante àquele que ocorre no memorial dedicado ao ataque ocorrido em Oklahoma City, em 19 de abril de 1995. Um dos andares da Torre Yser mergulha os visitantes - que são previamente avisados de que, aqueles que são propensos a uma convulsão epiléptica devem pular essa etapa - na escuridão completa, guiados apenas por pequenas luzes no chão. Quanto mais avançam, mais ouvem uma respiração ofegante que poderia ter sido a de um soldado britânico sucumbindo a um ataque de gás. No Oklahoma City Museum, os visitantes são colocados em uma sala com uma simulação de explosão e projeções dos rostos das vítimas nas paredes (STURKEN, 2011 e 2007). Em cada um desses casos, dispositivos

cenográficos e percursos se impõem como palavras-chave não apenas na museografia, mas sobretudo como questões de representação memorial em uma situação espacial. Assim, nas versões mais afetivas, a liberdade de escolha do visitante é limitada pelo caminho que ele deve seguir para avançar sem muita alternativa, exceto se intencionalmente queira sair fora de um dispositivo que impõe sua autoridade sobre ele. Quanto mais a emoção é determinante, mais o curso é estreito e diretivo

Esse sentimento também é vivenciado em outro lugar que ainda não mencionei, o Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos (USHMM), em Washington. Mesmo que essa instituição obviamente não negligencie as informações históricas do genocídio dos judeus pelos nazistas e seus colaboradores, a cenografia da exposição permanente combina para o visitante, no entanto, a perturbadora experiência de uma subida por um elevador (a única maneira de acessar as salas) e um jogo de sombra e pálida claridade tão complexo quanto o labirinto de seus corredores, um deles caracterizado pelo cheiro de mofo derivado de um conjunto de sapatos dos deportados. De fato, a conexão emocional de uma exposição passa pela imagem e por essa mimese muito particular de identificação individual com aqueles que, voluntariamente ou não, estiveram envolvidos na história tratada no interior do espaço de representação (MESNARD, 2012). Nesse sentido, o Museu do Holocausto de Washington, inaugurado em 1993, inovou ao convidar cada visitante a levar a carteira de identidade de uma vítima judia para, através das salas de exposições, seguir seu destino, na maioria das vezes fatal. Não há necessidade de insistir na carga emocional que essa experiência identificatória pode suportar.

Processos semelhantes são encontrados em vários museus e exposições itinerantes e continuam a ser amplamente explorados, como o museu In Flanders Field, em Ypres, onde tudo incentiva a empatia com as vítimas e uma confusa reconciliação de identidades. No entanto, é interessante notar que, por mais radical que se opusesse à encenação deste último museu e a da Kazerne Dossin, os dois fazem uso extensivo de consoles multimídia semelhantes para encontrar a identidade das vítimas e refazer seus percursos. Menos lúdico do que em In Flanders Field, onde cada visitante recebe uma pulseira que permite, após a gravação, ser reconhecida assim que é colocada no leitor, os monitores de Dossin não são menos perturbadores. Eles exibem todo um conjunto de vinhetas e informações sobre as vítimas em um estilo retrô, em completo contraste com a arquitetura.

O argumento de que a tecnologia é neutra, válida para qualquer cenografia, predominantemente documental ou emocional, não é suficiente nem satisfatório aqui. Trata-se de estabelecer um vínculo com o espectador, introduzindo-o, através de um ato prático que exige auto-envolvimento, em um processo de apropriação empática e/ou intelectual. O corpo e a capacidade de agir são fortemente chamados e solicitados. É assim que se poderia chamar, se fosse a linguagem da comunicação ou marketing de mídia, o objetivo conativo desses dispositivos. Participar do jogo e fazer escolhas fortalece o relacionamento com o processo no qual se é introduzido e constitui-se em uma verdadeira experiência. Colocando em prática, não na escala da linguagem, mas do espaço, as categorias retóricas de *docere* e *movere* (documentação e emoção), a museografia memorial responde aos requisitos de variações em uma economia representacional em que a experiência vivida pelo visitante e a personificação do percurso impõem-se como um ponto de mediação conativa entre o cognitivo e o afetivo. Tanto mais o percurso é dominado pelo interpretativo, mais mobiliza o visitante que acaba se tornando um verdadeiro ator da exposição.

Dentro dos parâmetros dessa economia e para explicá-la com mais precisão, é necessário considerar como os objetos utilizados funcionam como principais catalisadores de emoções, identificações e encenações elementares a que são submetidos os visitantes (STURKEN, 2007).

Certos espaços são colocados sob sua égide (a dos objetos): o chinelo infantil de Yad Layeled e as roupas de crianças judias em uma das vitrines do Museu Judaico de Berlim *versus* a metralhadora Sten do Museu da insurreição de Varsóvia, que muitos se surpreendem ao apoiar no ombro. James Young acreditava que o verdadeiro monumento à destruição dos judeus europeus de Berlim residia mais nos debates que animaram sua realização por cerca de dez anos, do que no "produto acabado" que sua rigidez acabou absorvendo. Ao transpor esse princípio, não poderíamos conceber além dos muros e da rigidez dos monumentos<sup>2</sup>, os espaços memoriais como locais em movimento?

Guiado e controlado, ou não, o percurso do visitante até agora foi pensado dentro de zonas especificamente definidas por sua identidade funcional e referencial, como se a memória fosse apenas interna e que só procedesse por retenção (aliás, para qualificar uma das características da concepção hegemônica de memória, não poderíamos propor o neologismo da memória retentiva?). O que dizer dos percursos que levam a esses lugares nos fazendo atravessar outros, às vezes representativos da mesma memória, mas por vezes representativos de outras memórias? Quais são as relações entre essas diferentes memórias? Em que pese que, desde os anos 2000, as instituições de memória se multiplicaram no espaço público em que vivemos - no nível das memórias históricas, sociais e patrimoniais -, não estamos negligenciando as relações urbanas, mesmo periurbanas que as conectam umas as outras.

### Visto de fora

A ampliação da noção de espaço de memória nos permite lançar uma nova luz sobre esse fenômeno que está cada vez mais presente em nossa cultura e, inseparavelmente, nos fluxos que drena. Não mais que o hospital ou a prisão para a administração da sociedade (FOUCAULT, 1972 e 1975) e suas margens, nem a igreja de maneira ainda flagrante na topografia da vila, museu e memoriais não reinam sozinhos; pertencem à rede social, cultural e política que, com a presença física do visitante, envolve o corpo da sociedade e é experimentado como um bem comum. "Não vivemos dentro de um vazio que seria colorido com brilhos diferentes, vivemos dentro de um conjunto de relacionamentos que definem locais que são irreduzíveis um ao outro e absolutamente sobrepostos" (FOUCAULT, 1984). A compreensão dessa dimensão da memória, que deve ser entendida como uma restituição topográfica do passado coletivo no presente da convivência, exige, portanto, metodologicamente tirar o foco dos locais, a fim de focar na cartografia que desenham as entidades memoriais (museus, memoriais, monumentos, instalações artísticas e comemorativas, etc.) em diálogo ou em tensão umas com as outras.

Limito-me aqui a colocar algumas hipóteses apoiadas em exemplos para manter a intenção em perspectiva deste texto. Visitamos os locais memoriais instituídos sem registrar ou perceber, mesmo que de forma indireta ou subliminar, o tecido espacial em que estão localizados e do qual eles próprios constituem um dos motivos? Cada um deles floresce individualmente como singularidades, ou não existe um plano, um espaço, até mesmo um mundo possível que os acolha e seja co-construído com eles, abrindo-se como se fosse uma quarta dimensão de memória composta de interconexões?

---

<sup>2</sup> Não vemos aqui uma posição iconoclasta que seria anti- ou contra-monumental, mas sim uma crítica da imobilidade monumental que, mesmo se passássemos, no Ocidente e, mais particularmente na Europa, do excesso heroico figurativo ao anonimato das vítimas vulneráveis, quase não evoluiu, apesar das advertências de alguns artistas dos anos 1980-1990, dos quais apenas os artifícios mais facilmente reproduzíveis e consumíveis foram mantidos. Ver Philippe Mesnard, "Comment rendre visible l'effacement des traces", in Ewa Berard et Luba Jurgenson, *Une histoire sans traces ? Le patrimoine matériel russe et la culture mémorielle en Europe*, Paris, Petra, 2016.

De antemão, deve-se levar em conta que, entre essas interconexões, o visitante desempenha uma função reveladora, colocando em evidência a margem ou a ausência de margem que lhe resta para que ele tome, ou não, iniciativas, que desenvolva, ou não, um julgamento auto-reflexivo. Isso levanta a questão da relação entre, por um lado, as estratégias dos empreendedores da memória no nível do espaço urbano, com estratégias que se enquadram nas políticas de memória e marketing,<sup>3</sup> e, por outro, as táticas que os visitantes têm como recurso de inventar a si mesmos para circular, sem necessariamente seguir os percursos traçados para eles, reagindo a estratégias anteriores com comportamentos e defesas táticas<sup>4</sup> que Michel de Certeau (1990) associa à caça furtiva, o que permite preservar uma variedade de motivações entre a peregrinação “estrita” e o “puro” consumo turístico - sabendo que isso não pode se limitar a esse tipo de curiosidade hedonista e por vezes doentia à qual o *Dark tourism*<sup>5</sup> é frequentemente reduzido. De certa forma, poderíamos comparar aqueles que deambulam por esses espaços no século XXI com os flâneurs de Baudelaire, tal como foram revisitados por Benjamin<sup>6</sup>, tendo a cultura sido capaz de abrir grandes avenidas de memória no espaço público que ampliam nossa imaginação (esta última com seus próprios desenvolvimentos e próteses virtuais na web). Todas essas relações, cuja heterogeneidade deve ser mantida para preservar ou aumentar sua riqueza, são animadas por trocas e comércios nos quais a memória recupera sua verdadeira e inicial função de *médium*<sup>7</sup>, para usar também uma noção benjaminiana, de contrabandista para esses novos flâneurs em busca de fragmentos opacos do que aconteceu.

Tentemos agora esclarecer como esses aspectos diferem um do outro. O tecido mais ou menos cerrado desta topografia acaba por ser como uma camada de vários níveis de arranjo pelos quais os locais encontram um lugar e, às vezes, nos quais eles provam serem capturados e fechados. Assim, podemos ficar surpresos com a homogeneidade e a estereotipia que padronizam alguns, refletindo o quanto seus projetistas não têm imaginação, ou são constrangidos pelas especificações impostas a eles, ou mesmo não correm riscos diante do objeto incerto que os motiva. Por outro lado, existe outro tipo de unidade que opera não pela padronização, mas pela adesão a um discurso institucional ora oriundo de representantes de autoridades públicas, ora de grupos privados, dos quais o mais visível é o das agências de viagens. Trata-se, então, de norma. Se no primeiro caso podemos falar de *homotopias*, no segundo seria *normotopia* e desenvolveremos os conceitos nos próximos tópicos. Nesse sentido, a padronização dos locais memoriais tomou o lugar onde uma utopia poderia ter se desdobrado, o que não estamos incluindo neste estudo. O terceiro nível é certamente o mais rico: trata-se de relações heterogêneas que animam um espaço agrupando locais de naturezas diferentes. Aqui, a

---

<sup>3</sup> Sobre um estudo de campo relativo a influência da musealização levada por empreendimentos públicos e privados na Catalunha pirineica ver Camila del Marmol, “Through Other Times: The Politics of Heritage and the Past in the Catalan Pyrenees”, in David Picar et Michael A. Di Giovine (dir.), *Tourism and the Power of the Otherness. Seductions of Difference*, Bristol, Channel View, 2014, pp. 31-52.

<sup>4</sup> No entanto, essas defesas podem ser muito reativas e tradicionalistas, quando as políticas públicas são abertas e progressistas.

<sup>5</sup> Por uma abordagem mais sutil do que a crítica, em geral francófona, desses fenômenos: John Lennon et Malcolm Foley, *Dark Tourism. The attraction of death and disaster*, Londres, Thomson, 2000; Richard Sharpley et Philip R. Stone, *The Darker Side of the Travel. The Theory and Practice of Dark Tourism*, Bristol, Channel View Publications, 2009. Annette Becker et Charles Forsdick, dossier: “Tourisme mémoriel: la face sombre de la terre?”, *Mémoires en jeu*, Paris, n° 3, mai 2017, pp. 43-102.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, “Le Flâneur”, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, traduzido do alemão por Jean Lacoste, Paris, Payot, “Petite bibliothèque Payot”, 1982, pp. 55-98.

<sup>7</sup> „Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist, vielmehr das Medium“, Walter Benjamin, “Ausgraben und Erinnern”, *Gesammelte Schriften*, t. IV, 1, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1972, p. 400.

noção de heterotopia forjada e desenvolvida por Michel Foucault é particularmente esclarecedora.

### Homogeneização e normatização

É ainda possível não nos surpreender com a semelhança das arquiteturas memoriais? Todas as mais recentes parecem ter tomado como modelo a forma do anonimato das estelas funerárias. Essa observação está enraizada na aproximação que certos memoriais apresentam com obras de artistas cujo ímpeto e criações críticas, nas viradas das décadas de 1980 e 1990, constituíam a vanguarda informal da conscientização da Shoah no espaço público (Shimon Attie, Christian Boltanski, Jochen Gerz, Horst Hoheisel, George Segal, Richard Segal, Richard Serra, Micha Ullman, Rachel Whiteread...). Além disso, é surpreendente que a diversidade das nacionalidades dos arquitetos tenha pouca influência no cânone com o qual eles contribuem fortemente para a construção e a institucionalização. Para a Bélgica, o edifício do museu em frente à Caserna de Dossin foi projetado pelo flamengo Bob Van Reethen; em Varsóvia, o museu Polin pelos finlandeses Lahdelma & Mahlamäki, em Drancy o museu memorial pelo suíço Roger Diener ou o do campo Rivesaltes pelo francês Rudy Ricciotti, a topografia do terror pela arquiteta Ursula Wilms, do escritório de arquitetura Heinle, Wischer und Partner de Berlin, o Memorial do Holocausto pelo americano Peter Eisenman ou o Museu Judaico de Berlim por Daniel Libeskind, também americano... Todos esses edifícios são em forma cúbica, maciços, sem fantasia, simbolizando, hoje, menos o que James Young chamou de contra-monumentos, do que um contra-lirismo austero, porém monumental, à imagem de uma memória histórica que, em vinte anos, rapidamente se normalizou. A conformidade estética desses volumes define uma homotopia transnacional que, embora faça parte do número de novas tendências gerais da arquitetura, confere uma autoridade que exige respeito.

O uso de Corten, esse aço autopatinado no qual a corrosão foi forçada, também é um exemplo flagrante de padronização que, ilustrando a degradação da matéria, participa de uma simulação referencial completa. Nada melhor que Corten para representar, na escala de estruturas inteiras, a idéia de ferrugem e, portanto, de uma alteração no tempo significando o passado, ainda que na realidade seja um material extremamente sólido que resistirá ao teste do tempo. A memória precisa de um meio que resista ao desgaste para ser representada autenticamente? A "reunião" da austeridade dos grandes cubos memoriais e do marrom irregular de Corten nos diz o quanto a referencialidade pela qual a memória se relaciona com o passado, para reconfigurá-lo, é uma construção.

Mas a homogeneidade das formas não é suficiente para abordar as especificidades desses novos espaços ocupados pela memória coletiva. Dominar essas relações com o passado para estabelecer os princípios de uma memória normativa, é claramente um desafio para instituições, empreendedores e atores memoriais. O que poderíamos designar pela palavra ingrata de normotopia, obviamente se baseia em regras muito mais complexas do que a homotopia anterior, onde as tendências globais e locais do (s) nosso (s) mundo (s) e nossos tempos atuais são articuladas, sem que necessariamente uma "política de memória", intencional ou combinada, seja claramente estabelecida - a característica da norma, para a maioria dos indivíduos, deve ser exercida naturalmente e adornar-se com evidências. No entanto, se o ressurgimento de locais memoriais destaca que eles estão localizados na encruzilhada de interesses morais, culturais e comerciais em escala global, cada site pode ser ele próprio o portador de questões políticas de comunidade ou identidade nacional, potencialmente constituindo uma reação à normalização global da memória, uma reação que pode ser

identidade e ultranacionalista como alguns museus do leste europeu.<sup>8</sup>

O Museu do Levante de Varsóvia (Muzeum Powstania Warszawskiego) de 1944, inaugurado em 31 de julho de 2004, é um dos exemplos mais flagrantes da exaltação do sentimento nacional que se posiciona, no espaço simbólico da cidade, em frente ao museu Polin, inaugurado em 2013. A ênfase na identidade como um prisma normativo através do qual uma versão nacional da história factual é entregue, também pode ser vista em museus da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, mas de uma maneira mais branda. O Museu do Holocausto em Washington aborda a história do genocídio dos judeus através da evocação do exército libertador, o visitante americano entrando na história do genocídio através de sua própria história. A coloração, o ponto de vista e, portanto, a produção de uma visão particular da história estão entre as características de muitas instituições memoriais que pertencem localmente à política e ideologia, e não mais a uma estética ou uma moralidade transnacional. Mesmo que seja certo que o acento identitário tenha sido matizado nos locais flamengos da memória belga, pode-se notar, no entanto, como a guerra de 1914-1918, momento decisivo para a construção da reivindicação de autonomia flamenga, foi objeto de investimentos consideráveis nos museus da Torre Yser em Diksmuide - tradicionalmente um local de encontro ultranacionalista - e em Flandres Field em Ypres, mesmo que este último destaque claramente a participação da municipalidade na rede de cidades pela paz promovidas pela UNESCO.

Por outro lado, a cem quilômetros dos museus anteriores, no lado francês, o Memorial Internacional de Notre-Dame-de-Lorette exhibe deliberadamente, através de seu design, um viés ecumênico e unificador, o que não é menos ambíguo que os exemplos opostos. Inaugurado em 11 de novembro de 2014 por François Hollande, reúne em ordem alfabética 579.606 nomes dos mortos em combate nos 90 quilômetros do front de Nord-Pas-de-Calais entre 1914 e 1918, ou seja, quarenta nacionalidades. A realidade histórica desses homens que sabiam muito bem "pelo que lutavam, o fato de saberem muito bem que eram alemães, austríacos, australianos ou gauleses: tudo o que desaparecerá nesse tipo de anel onde somos todos irmãos na morte em massa" (BECKER, 2014). Isso, apesar da realidade histórica, é um exemplo flagrante, entre os mais recentes, da imposição de um padrão memorial em resposta à uma política pública.

## Da Heterotopia

Tomemos agora exemplos dos quais a questão da heterotopia filtra-se entre homogeneização e normalização da memória. Algumas obras de Jochen Gerz participam dessa intuição topográfica do tecido memorial. Em 2000, através de uma associação humanitária que o colocou em contato com os sem-teto, Gerz montou um dispositivo chamado *Les Mots de Paris*. Trata-se de um abrigo de ônibus e uma grande placa de vidro usada como apoio para receber doações, localizado entre a Catedral de Notre-Dame e o hospital do Hôtel Dieu, um dos centros turísticos mais ativos da capital, repousando no coração de sua história. Um ano antes, sua instalação *Künstlers Traum – Goethe in Buchenwald*, desenvolveu com grande acuidade esse relacionamento heterotópico que tocava a memória e a história. Durante uma campanha de pôsteres, desenvolvida ao longo de seis meses, o artista desenhou um retrato da cidade de Weimar. Porque Weimar não é apenas um importante centro da modernidade alemã levada pelo espírito do Iluminismo, mas também é um lugar eminente do passado nazista, distando cinco quilômetros de onde, nos altos de Ettersberg, eles mesmos aureolados pelo romantismo,

---

<sup>8</sup> Sobre isso ver: Paweł Machcewicz, "Le Musée", in *Mémoires en jeu*, n° 8, 2018-2019, Hiver-Printemps, pp. 161-172; Delphine Bechtel et Luba Jurgenson (dir.), *Le Tourisme mémoriel en Europe centrale*, Paris, Petra, "Usages de la mémoire", 2009.

havia sido estabelecido, em 1937, o maior campo de concentração nazista: Buchenwald. Essas duas faces fazem desse espaço uma espécie de memória Janus, cujos valores simbólicos e contravalores não escaparam a Gerz. De um lado, a jóia da história das idéias alemãs e européias (*diesem Juwel deutscher und europäischer Geistesgeschichte*) explica o guia da página web da cidade (Goethe e Schiller, Herder e Wieland, Nietzsche, Gropius, Feininger, Klee...); por outro, a violência mais brutal administrada racionalmente pelo sistema da SS. Gerz queria concluir sua instalação conectando a cidade e o campo com um laser, consagrando assim a passagem da luz para a escuridão. A esta leitura memorial, que não satisfaz as imagens turísticas, é acrescentado Erfurt, localizado a menos de trinta quilômetros dos dois pólos anteriores. A cidade histórica em si é duplamente marcada pela presença de Lutero e, nos arredores, pelo prédio transformado em museu desde 2011 pela empresa Topf & Sohn, que construiu, entre outras coisas, os fornos do complexo de extermínio de Auschwitz-Birkenau.

A originalidade do trabalho in situ de Gerz nos permite, precisamente, fazer distinções. O artista tece uma relação crítica, evitando qualquer confusão, entre os dois lados deste espaço, porque Weimar não pode permanecer ileso dessa proximidade que não é simplesmente geográfica, nem apenas temática. A introdução de uma dimensão reflexiva no passado desses lugares incentiva a reflexão sobre essa história compartilhada, que deve ser buscada fora dos lugares comuns, cuja compartimentalização é cuidadosamente mantida. Ao fazê-lo, ele revela um arranjo heterotópico até então descartado que incentiva o pensamento em termos éticos: as obras de Gerz desconstruem a supremacia estética exacerbada pelas sociedades atuais, onde o valor do que existe passa pela representação. No entanto, precisamente, o turismo e os empreendedores memoriais querem que os lugares que eles promovem através e para que sua representação e em conformidade com os padrões, sejam identificados, para que todos possam reconhecê-los facilmente e tê-los com referência. Para estes, Weimar pode estar ligado a Buchenwald, porque não seria politicamente correto não abordar essa copresença, mas Weimar deve continuar sendo uma cidade vitrine, perfeitamente bem organizada, e Buchenwald um lugar histórico da vergonha nacional, perfeitamente localizado e levando a um recolhimento. É nesse sentido que a padronização pode funcionar com a diferença, mas acima de tudo sem torná-la um fator crítico. Não há agente mais eficaz dessa normatopia do que as agências de viagens que sabem como vincular lugares fundamentalmente improváveis entre si, sem provocar uma reflexão sobre a convivência e os valores que subentendem. É assim que, seguindo um princípio semelhante, encontram-se sob os mesmos prospectos os campos musealizados de Auschwitz I, as minas de sal de Wieliczka e Cracóvia, com seu castelo Kazimierz, seu bairro judeu. A normatopia é sustentada por um argumento que desafia a realidade para transformá-la em um índice de atração. Além disso, não surpreende que o campo de Fossoli na Itália, onde os judeus foram reagrupados desde o final de 1943 para serem deportados para Auschwitz - equivalente a Drancy para a França, Dossin para a Bélgica, Westerbork para a Holanda - estivesse num projeto surpreendente de instalação de um parque de diversões (LEONI, 1990). Se, de fato, os sítios memoriais, nem mesmo a memória, não foram inventados pelos *Tour operators*, por outro lado, o pragmatismo deste último, combinado com o princípio da valorização da identidade patrimonial, consegue muito bem investir na diversidade dos lugares para normalizá-los em suas diferenças. O trabalho de alguns artistas sabe como introduzir uma lacuna crítica que permite, por assim dizer, separar a heterotopia dos grillhões homo- e normotópicas, mas isso não significa que a heterotopia necessite sempre que tais intervenções sejam trazidas à luz.

A configuração urbana de Lower Manhattan, ponta extrema da quase ilha novaiorquina, foi consideravelmente modificada sob o choque dos ataques do World Trade Center, e depois com o ímpeto do projeto de construir um memorial em seu local, inaugurado em setembro de

2011, e um museu, inaugurado em maio de 2014. Mesmo que as margens ao longo do Hudson já estivessem muito povoadas de lembranças, este bairro dedicado às finanças foi reinvestido com uma dimensão e um valor memorial ancorado na atualidade por ocasião do ataque que os Estados Unidos sofreram em seu território continental em 11 de setembro de 2001. Estamos perto do píer com a embarcação que leva para a Estátua da Liberdade e para Ellis Island, local histórico de imigração, recentemente memorializada<sup>9</sup>. Antes de pegar o ferry que leva até lá, temos tempo para passar pelos monumentos da Segunda Guerra Mundial, da Guerra da Coreia de Mac Adams, do Memorial dos Veteranos do Vietnã e de do *The Sphere* do escultor alemão Fritz Koenig, originalmente instalado perto das Torres Gêmeas em 1971 e transferido em 2002 para o Battery Park, depois de ter sido danificado pelos atentados. Nos arredores encontram-se também o Museu dos Índios Americanos, Museum of Jewish Heritage, arquitetonicamente projetado como um memorial do Holocausto, o Memorial aos policiais de Nova York que morreram em serviço, e o surpreendente Parque memorial da fome irlandesa, localizado acima de North Cove, perto do One World Trade Center (apelidado de Freedom Center), ao pé do qual agora se estendem as duas vastas piscinas do Ground Zero Memorial e o museu. É todo o perímetro de complexidade memorial que convida a ser explorado, quando inicialmente o espaço era dedicado às altas finanças. Assim, o Lower Manhattan é um exemplo flagrante da especificidade heterotópica de um espaço que combina, sem lhes homogeneizar, uma variedade de entidades memoriais com outros níveis de realidade sócio-profissional.

Foucault acredita que esses locais "suspendem, neutralizam ou revertem todos os relacionamentos que, por eles, são designados, refletidos ou refletidos" (FOUCAULT, 1984). Levar em consideração o valor heterotópico desses espaços é importante, como foi apontado em relação aos trabalhos de Jochen Gerz. Uma das principais características da padronização consiste em produzir um discurso narrativo no qual toda uma economia argumentativa de documentação (é preciso explicar) e emoção (é preciso sentir), discutido acima. Ora, a heterotopia suspende e neutraliza essas funções discursivas e narrativas; apresenta outros arranjos, outras lógicas humanas. Se a heterotopia sabe "justapor", diz Foucault, "em um único lugar real, vários espaços incompatíveis", ela não os unifica. Nenhuma utopia, nenhuma épica pode nascer dessas redes involuntárias de memória e, certamente, nenhuma memória no sentido dessa unificação do passado que se impôs hoje como um discurso que domina parte de nossa cultura e nosso relacionamento conosco mesmos. Uma heterotopia desse tipo surge na cidade quando a diversidade de memórias, indiferentes umas às outras, encontram-se próximas sem que um vínculo coerente entre elas. Muitos bairros ou mesmo muitas áreas extra-urbanas, convidam a ser observados sob esse ângulo, e rapidamente perceberemos que vê-los como heterotopias chega a suspender – ou mesmo permite desconstruir – a face e a identidade com que são "naturalmente" apresentados. Berlim, com suas diferentes memórias de nazistas e comunistas, criminal e vitimária, de ocupação e de emancipação alternativa, é um dos centros de memória urbana mais densos e dinâmicos da Europa Ocidental. Múltiplos polos atraem fluxos de turistas, como, precisamente, o que se estende da Potsdamer Platz a Porta de Brandemburgo, passando pelo monumento do Holocausto e se estendendo, por outro lado, em direção ao Museu Judaico ou a Topografia do Terror, repousando sobre uma parte das adegas da sede da Polícia Secreta nazista e ladeada pelos restos do Muro, aos quais se acrescenta, do outro lado da Leipziger Strasse, tanto as fachadas cobertas com grandes painéis lembrando as repressões dos trabalhadores em 17 de julho de 1953, como o museu Stasi e o do Check Point Charlie e assim por diante.

---

<sup>9</sup> De fato, após ter sido deixada ao abandono desde os anos 1950 e amplamente vandalizada, o lugar foi pouco a pouco sendo reinvestido a partir dos anos 1980 para ser reaberto em 2001 como American Family Immigration History Center, com novos espaços e mudanças temáticas e cenográficas em 2011.

Certos bairros de Barcelona prestam-se a uma observação semelhante, mas, neste lado da Europa, parece que isso ocorre tanto em escala urbana, quanto nos territórios fronteiriços dos Pirenéus, entre as escarpas íngremes das passagens por onde os espanhóis fugiram e, no lado francês, os campos de concentração em que foram mantidos. A extensão do sucesso desses territórios extra-urbanos e, portanto, sua legibilidade, pode ser medida pelo número de edições de guias turísticos que os apresentam. As heterotopias da memória seriam, assim, arranjos involuntários que nenhum objetivo político ou ideológico mobiliza; por outro lado, têm um alcance ético considerável. Elas mantêm um certo senso multidirecional do passado, porque, embora seja certo que as memórias do nazismo e do comunismo em Berlim não compartilham nem os mesmos traços, nem os mesmos símbolos, sua interseção confere ao passado uma qualidade muito especial.

### Abertura

Os museus e memoriais buscam, através de dispositivos que otimizam as combinações entre cenografia e técnica, definir completamente o objeto ao qual são dedicados. Essas instituições estão, portanto, entre os principais operadores da chamada “memória coletiva”, na criação da qual participam plenamente. Elas a representam de várias formas, atraentes, engenhosas e comoventes, pretendendo tudo dizer. Nesse sentido, perceber que as fronteiras genéricas entre museu, memorial e monumento são cada vez menos perceptíveis, é um sinal flagrante dessa evolução. No entanto, esses complexos de memória são na maioria das vezes observados, comentados e analisados como entidades estáticas e realizadas, o que restringe consideravelmente seu escopo na escala dos espaços urbanos e mentais em que ocorrem. É para abordar sua natureza evolutiva e extensa além de seus muros, que os diferentes conceitos, heurísticos e provisórios, de uma economia representacional, de homotopia, normotopia e heterotopia foram introduzidos neste estudo. Não necessariamente para fazê-los dizer o que é, mas para que eles apontem para outra maneira de questionar a memória em seus movimentos, sob suas máscaras e simulacros; outra maneira de perceber com acuidade a maneira pela qual a memória ocupa, de formas muito variadas, os espaços que habitamos.

Tradução de Maria Letícia Mazzucchi Ferreira

### Referências

- BECKER, A. *Tragédie vs catastrophe. Témoigner entre histoire et mémoire*, Paris: Kimé, n° 118, septembre 2014, p. 44.
- DE CERTEAU, M. *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, Folio essais, 1990, p. XXXVI, XLV sq.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la folie*. Paris: Gallimard, 1972
- FOUCAULT, M. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, M. *Citizens and Survivors: Cultural Memory and Oklahoma City*. In: \_\_\_\_\_. *Des espaces autres. Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 1984.
- LEONI, G. *Trentacinque progetti per Fossoli*. Milan: Electra, 1990.
- MESNARD, P. *La question du pathos dans les espaces des musées et des mémoriaux*. In: BECKER, A.; DEBARY, O. (dir.). *Montrer les violences extrêmes*. Paris: Creaphis, 2012.

STURKEN, M. Pilgrimages, Reenactment, and Souvenirs: Modes of Memory Tourism, In: HIRSCH, M.; MILLER, N. (dir.). *Rites of Return. Diaspora Poetics and the Politics of Memory*. New York: Columbia Press, 2011.

STURKEN, M. *Tourist of History*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2007.

Recebido em: 08/07/2020

Aceito em: 27/07/2020

Anexos

Figura 1 - Sala central do Museu Historial da Grande Guerra. Péronne (França), 2016.



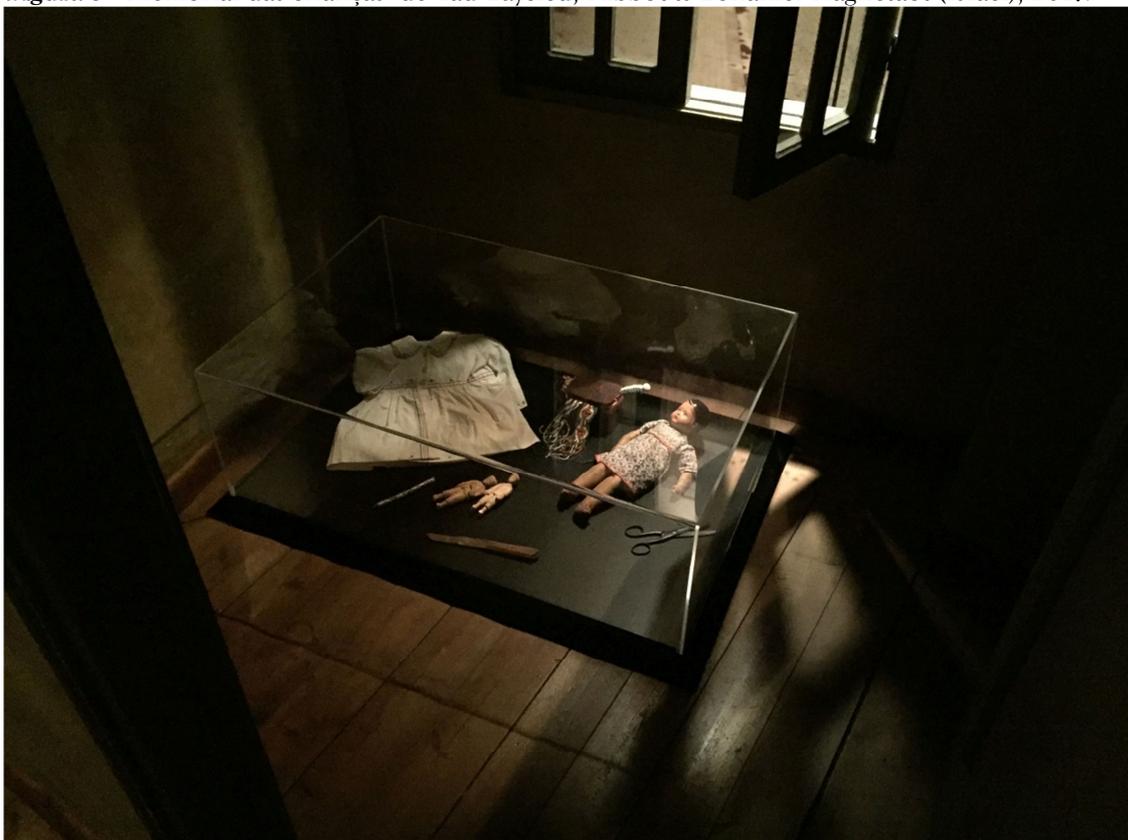
(© Philippe Mesnard)

**Figura 2** - MUME Museu de la *Retirada* (exílio dos Espanhóis ao final da Guerra Civil). La Junquera (Espanha), 2009.



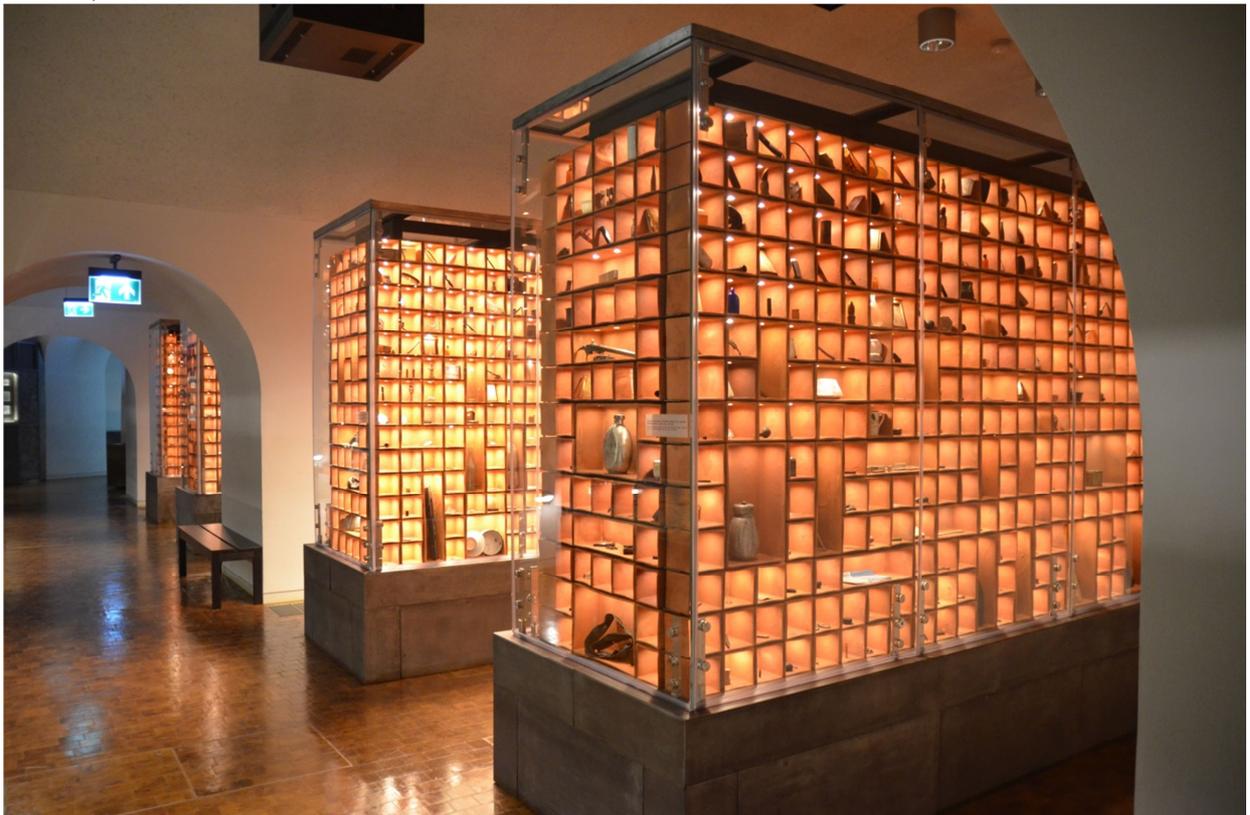
(© Philippe Mesnard)

**Figura 3** - Memorial das crianças de Yad Leyeled, Kibbouts Lohamei Haghetat (Israel), 2017.



(© Philippe Mesnard)

**Figura 4** - Museu de Katyń (nome de um dos lugares de massacre de tropas polonesas e principalmente de oficiais do exército polonês, pela NKVD, na primavera de 1940). 2019, Varsóvia, Polônia).



(© Philippe Mesnard)

**Figura 5** - Ruínas conservadas no estado original. Memorial da cidade mártir Oradour-sur-Glane (França), 2018.



(© Philippe Mesnard)