

2.4. ARTE PÓS-DESASTRE: MONUMENTO COMO MEMÓRIA E REVITALIZAÇÃO DO TESTEMUNHO NO ESPAÇO PÚBLICO¹

Duarte Encarnação

“Cândido aproxima-se, vê o seu benfeitor que reaparece por um momento, e que é engolido para todo o sempre. Quis lançar-se atrás dele ao mar, e o Filósofo Pangloss impede-o, provando-lhe que a baía de Lisboa se tinha formado unicamente para que este Anabaptista se afogasse nela.”²

Resumo

Numa leitura panorâmica, desde a designação clássica do monumento comemorativo dedicado aos desastres até à recente revitalização do contra - monumento como atitude de reflexão contemporânea, no presente trabalho será realizada uma abordagem sobre intervenções artísticas especificamente criadas no contexto do desastre. Desta relação entre arte e desastre são repensadas as relações do espaço público com o lugar da reflexão. Neste aspeto, será determinante relacionar acontecimento trágico como lugar da ferida, para depois proceder à análise das estratégias da representação e reflexão como processos de cicatrização, particularizando em obras de referência que incidem nos fenómenos de desastre natural e desastre provocado pelo humano. Neste contexto generalizado, a obra de arte no espaço público surge como invocação de memória, justiça e como ação pedagógica, resultante de um contributo público para com as vítimas e a sociedade.

Palavras-Chave: monumento, contra-monumento, tragédia, terrorismo, arte pública, paisagem, comemoração, escultura

¹O presente texto foi igualmente apresentado em contexto de conferência e actividade docente integrada no *Master de Investigación y Creación en Arte. Na Arte Ederren Fakultatea / Facultad de Bellas Artes, Campus de Leioa, Universidad del País Vasco, Bilbao* (26 de Maio) e na *Facultad de Bellas Artes, Universidade Politécnica de Valencia* (3 de Dezembro), Espanha, 2014

²Voltaire: *Cândido ou O Optimismo*, Ed. Tinta da China, 2012 (1ª Ed 1759) Pag. 27 (In: Capítulo Quinto Tempestade, naufrágio, terramoto, & o que foi feito do Professor Pangloss, de Cândido, & do Anabaptista Tiago)

Abstract

In a broad overview – from the classic designation of the commemorative monument, dedicated to disasters, to the recent revival of the counter-monument, as an attitude of contemporary reflection – this paper will examine artistic endeavours specifically created within the context of disaster; and how this relationship between art and disaster leads to a rethinking of public spaces as places of reflection. In this respect, associating the tragic event to a site of “hurt” is key to establishing representation and reflection strategies as healing processes; this was done by reviewing, in particular, reference works that document natural and man-made disasters. Within this generalized context, the work of art in the public space functions as an instrument of remembrance, justice and learning – the product of a public contribution towards the victims and society.

Key words: monument, countermonument, tragedy, terrorism, public art, landscape, commemoration, sculpture

A memória e a desmemória funcionam como um palimpsesto de imagens. Sobre este tipo de exercício, o de recordar, trataremos das complexas relações entre arte e desastre. Pretende-se para isso, oferecer uma visão panorâmica e descritiva sobre diversos tipos de intervenção que operam no contexto da comemoração associada ao desastre: desde uma tomada de consciência, às interferências entre lugar e acontecimento. Para isso, foi seleccionado um leque variado de obras e/ou intervenções de diferentes tempos, processos e geografias (particularizando uma reflexão final sobre o nosso caso insular), enquadrando devidamente as opções no difícil relacionamento com o espaço público, ou ainda, para ser mais abrangente, com a esfera pública no âmbito da evolução e transformação do conceito de monumento comemorativo, que tem tido como função principal, comemorar e paliar os dramas humanos da tragédia. Desta forma, a tradição de construir monumentos comemorativos especificamente dedicados ao desastre, sendo ele natural ou provocado, passa na por um processo de apaziguar as emoções, convocar o luto e, de forma didáctica, inculcar a reflexão nas gerações futuras sobre os acontecimentos. Caberá ao homem o poder de decidir o quê e como lembrar e comemorar.

el monumento, tanto escultórico como arquitectónico, con su carga conmemorativa, se ubica en la ciudad como una imposición del poder. Es el poder, tanto si se trata de un señor florentino del Renacimiento como de un Estado totalitario, quien necesita mostrar con monumentos y alegorías sus supuestas victorias políticas, militares o culturales para que sus súbditos no las ignoren o para que la historia, a través del arte, no olvide la figura y el nombre de quien ejerció el poder” (Maderuelo, 2008 : 189)

O objectivo desta breve investigação passa por enumerar, comparativamente, algumas obras de arte que, no espaço público, reactivam a comemoração da tragédia em diferentes tempos históricos, assistindo-se, assim, a uma encenação metafórica da catástrofe como lugar de pensamento e contacto com as vítimas.

Iniciando esta visão panorâmica sobre os monumentos e as catástrofes, gostaria de começar por referir a obra dedicada a um incêndio de proporções urbanas, *O Monumento ao Grande Fogo de Londres* (1677), que rivaliza actualmente com os inúmeros monumentos na cidade onde foi erigido, em grande maioria, monumentos comemorativos que ilustram a ostentação das dedicatórias aos feitos bélicos e às personagens da história. O monumento em questão,

que simboliza o incêndio que destruiu grande parte da cidade em 1666, de cariz clássico, segue a tradição da coluna comemorativa, ao assinalar o lugar. Uma tradição que assenta na verticalidade e onde poderíamos invocar como parentesco a coluna romana e triunfal de Trajano (113 dc), que corporiza as narrativas épicas em leitura ascendente, na medida em que o *Monumento ao Grande Fogo de Londres* é continuador das regras do obelisco da antiguidade, evocando a tragédia urbana e assinalando aproximadamente o local onde deflagrou o incêndio, mais concretamente em Pudding Lane (*the bakehouse of Robert Farryner*). Com a atenção dada ao lugar, do ponto de vista simbólico e geográfico, podemos aqui, de alguma forma, falar da especificidade do lugar, sendo esta constante na maioria dos monumentos comemorativos.

Construído entre 1671 e 1677 para assinalar a tragédia iniciada num sábado, dia 2 de Setembro de 1666 e declarado extinto três dias depois, e que seria responsável pela destruição completa de centenas de casas, ruas, incluindo as portas da cidade³. A tarefa de construção da coluna é confiada ao arquitecto Christopher Wren, autor da catedral São Paulo. Entre outros colaboradores, conta-se também com Robert Hook, co-autor do design de inspiração dórica, que a caracteriza formalmente como uma coluna esguia de fuste simples, e que consiste na recuperação clássica deste tipo de intervenções. Diversos tratados de arquitectura⁴ assinalam o sentido simbólico deste elemento ao longo da história: o “fuste dá-lhe também o seu sentido simbólico: a coluna é guerreira, rústica ou astronómica, pode também ser “hidráulica” ou funerária”⁵. A coluna cumpre, ao mesmo tempo, um programa arquitectónico permitindo o acesso ao seu ponto mais alto, culminando com um lugar de observação de uma vista privilegiada sobre a cidade⁶, mas apenas acessível, quando ascendendo os 311 degraus que permitem aceder à varanda quadrangular onde encontramos uma esfera dourada e flamejante que simboliza o fogo.

Cada característica do lugar passa, assim, a ser interpretada no projecto, deste modo. Os 61 metros que totalizam a sua altura correspondem à distância precisa entre o seu lugar de implantação e *Pudding Lane*, local onde se acredita que tenha deflagrado o incêndio, e, curiosamente, estando associado ao monumento em questão um outro objecto. Neste último caso, referimo-nos a uma escultura, a do *Golden Boy of Pye Corner*, situado entre *Giltspur Street* e *Cock Lane*, que sinaliza precisamente o lugar onde se deteve o fogo. Trata-se da pequena figura de um menino dourado (ou querubim), originariamente alada. Esta figura gorda esculpida em madeira e dourada localiza-se no nicho de um edifício⁷, que ostenta a seguinte inscrição: “This boy is in Memmory Put up for the late fire of London Occasion’d by the Sin of Gluttony, 1666”. Embora a moral vitoriana, no séc. XIX, tenha determinado que o menino seja dourado, antes disso teria uma presença naturalista, sendo conhecido pelo menino nu, menino gordo, ou simplesmente o glutão, designações que indicam ter sido talhada esta uma peculiar escultura para simbolizar as causas da referida tragédia:

The intriguing theory that the Great Fire was the result of gluttony was put forward by a contemporary preacher, who stated that if the fire had been heavenly retribution for

³Alguns edifícios públicos e igrejas sendo construídos essencialmente em pedra escapam às chamas.

⁴“The First and Chief Grounds of Architecture” (Londres) da autoria de John Shute (falecido em 1563) com grande precisão no que diz respeito ao fuste, cariátide e atlantes; também, ainda em Londres a publicação de “The Elements of Architecture” (1624) por Henry Wotton (1568 – 1639); uma outra dedicada exclusivamente ao elemento coluna, publica em Zurique: “Von den funff Sulen” (Das Cinco Colunas) por Hans Blum (n.c 1520/30); os estudos de Claude Perrault (1613-1688) no seu: “Ordnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens”, tratado este mais próximo do tempo de Wren, e ainda outros, que sendo ainda posteriores não podem ser de forma alguma descurados, recordemos, assim, o “Cours d’architecture qui comprend les ordres de Vignole” (Paris, 1691) de Augustin Charles D’Aviler (1653-1701), em particular uma gravura de cobre de fustes no seu Tomo II, ch 93. Já sendo muito posterior ao monumento em estudo, devemos considerar todo o levantamento de Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778), que permite o discurso contínuo desta catalogação. Teoria da Arquitectura, do Renascimento aos nossos dias, Taschen, 2006

⁵Ibid. (pág 171)

⁶Este local pode ser visitado hoje, sendo ladeado por uma varanda de protecção devido às recorrentes tentativas de suicídio.

⁷(construída na fachada principal de um edifício público, *The Fortune of War*, ocupando este lugar até 1910, demolido e hoje integrado na esquina de um novo edifício)

lewdness it would have started at Drury Lane (haunt of actresses and a byword for licentious behaviour), or if for blasphemy it would have begun at Billingsgate (where the fishmongers were known for their colourful language), or if untruthfulness was the sin, then everything from Westminster Hall to the City would have been levelled! But, he concluded, the fire began at Pudding Lane and ended at Pye Corner. So, the, er, logical conclusion to be drawn was that the fire was a sign of God's displeasure for gluttony"⁸

Desta forma, o menino de *Pye-Corner* representa a outra perna do compasso, sendo instalado estrategicamente para assinalar o fim do desastre, que assim parece ser percebido (sobretudo pelos papistas) como castigo pelo pecado da gula. Deste modo, o glutão reforça o sentido moral da responsabilização do grande incêndio, assumindo esta a forma da culpa associada e justificada por factores religiosos.

Estamos, neste caso, perante uma elaborada e estratégica visão do lugar comemorativo, de uma memória circunscrita ao desenho urbano, o que prova, de certa forma, a utilização de elementos claros e significantes quando se trata de uma implantação consciente com a semiótica da cidade, isto é, com a importância simbólica do seu traçado e com o acto de fazer o lugar. "El primer paso es imprimir en la memoria una serie de *loci* o lugares. Por lo común, aunque no solamente, se emplea como sistema de lugares mnemónico el tipo arquitectónico..."⁹. Desta forma, existe uma relação dialéctica entre a coluna e o menino glutão, circunscrevendo um parêntese espacial de lógica leitura.

Podemos tomar este monumento dedicado ao *Grande Fogo de Londres* como a intervenção paradigmática para o exercício de comparação com obras que seguidamente iremos explorar, comparando as suas semelhanças e diferenças. Neste sentido, cabe destacar que o conceito de memória é fundamental à própria ideia de monumento. O homem contemporâneo tem perdido a capacidade de meditar sobre a memória, e até praticar as suas lições (mnemotécnica), sendo as memórias registos fugazes que convém celebrar. Como refere Frances Yates (1966 : 17)

Pocos saben que los griegos, que inventaron muchas artes, inventaron también el arte de la memoria, y que, al igual que las otras artes, pasó a Roma, de donde descendió a la tradición europea. Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la cual se imprimen en la memoria lugares e imágenes. Por lo común se ha clasificado como mnemotécnica, capítulo de la actividad humana que en los tiempos modernos carece más bien de importancia. Pero en la época anterior a la imprenta, el adiestramiento de la memoria era de extraordinaria importancia, y, por otro lado, la manipulación de imágenes en la memoria involucra, en cierta medida, a la psique como un todo (Yates, 1966 : 16)

Este exercício válido poderá traduzir-se por *ars memorativa*, algo que, nos casos que aqui analisamos se materializa numa inevitável relação entre lugar e acontecimento, não descurando a activação dos símbolos por meio da estratégia da especificidade do lugar (*site specificity*). Se, por um lado, os tempos históricos parecem longínquos, a capacidade de comemorar tem sido sincopada num constante retorno e actualização da forma e conteúdo.

Mas passemos para o segundo caso em análise. Trata-se, desta vez, de uma obra-paisagem: o *Grande Cretto* projectado pelo artista Alberto Burri (1915 – 1995), para comemorar o trágico terremoto de Gibellina, ocorrido em 1968, e que teve particular impacto destrutivo numa pequena povoação situada na ilha italiana de Sicília.

O visitante comum encontrará nas imediações do monumento uma placa com a inscrição *Gibellina Ruder* (ruínas de Guibellina), antevendo tratar-se de mais um encontro arqueológico

⁸Disponível em: <http://www.britainexpress.com/attractions.htm?attraction=3292>

⁹Durante a sua estadia, Beuys observou as ruínas do desastre com a intenção específica de combinar os códigos da vida diária com a linguagem da arte, os escombros substituíram a presença humana e a comunidade com fortes raízes no árduo trabalho rural desapareceram, ficando ao descoberto as ferramenta agrícolas que representam a memória colectiva e a identidade, de uma forma central, o artista exalta a árvore como elemento ausente, revisitando por sua vez o tema recorrente e germânico que relaciona homem e natureza

numa ilha, onde são frequentes as concentrações turísticas para o visionamento de legados da civilização. Contudo, o contacto cru com a ruína de Gibellina não é possível até se avistar uma concentração geométrica de volumes esbranquiçados, que, enquanto intervenção artística, evoca o conceito de ruína como depósito. O *Grande Cretto* foi materializado entre 1985 e 1989, sendo uma obra de betão acabada numa camada de cimento branco, que se encontra enraizada e pretende simbolicamente replicar a força telúrica.

Através de um cuidadoso desenho na preservação do seu núcleo urbano totalmente destruído, o projecto foi confiado a Alberto Burri por convite, em 1979, para dignificar a extinção da cidade. Procurava-se uma obra específica para um lugar frágil e complexo, dada a coexistência de várias ruínas de civilizações anteriores. Recordamos que o lugar do desastre exerceu um fascínio na época, levando até ao mesmo o conhecido artista alemão Joseph Beuys⁹ (1921 - 1986), que, em 1981, produziria, para o efeito, a obra *Natale a Gibellina*, sendo o nome do autor atribuído a uma praça da cidade que viria a ser construída em *Nuova Gibellina*¹⁰.

O *Grande Cretto* de Burri evoca, num duplo sentido, a destruição, pois resume uma versão aumentada dos seus conhecidos *cracks*¹¹, através de uma série de pinturas monocromáticas de superfície agreste desenvolvidas pelo pintor ao longo da sua carreira.¹² Estas fissuras autorreferenciais recuperam a “cartografia” urbana e social, criando na inclinação da montanha siciliana um jogo labiríntico de sombra e luz, que simulam o desenho das ruas da cidade agora oculta. Esta intervenção estende-se numa superfície de aproximadamente 300m x 400m, recuperando imageticamente as ruínas dos seus velhos edifícios, graças à evidência do seu traçado geométrico, que é mantido na íntegra. Desta forma, Burri manteve o perímetro da cidade e de secções formadas pelos edifícios, seccionando a altura dos mesmos por entre os 1,5 e 4 m. O reaproveitamento parcial deste fragmento urbano confere à paisagem uma entidade fantasmática, já que a mesma foi erigida com os seus próprios escombros. Todo o entulho e demais objectos encontrados neste lugar foram aproveitados simbolicamente: roupas, bonecas, garrafas de vinho e azeite, utensílios agrícolas e diversos objectos domésticos, foram empilhados e enterrados neste perímetro. *Grande Cretto* apresenta-se, assim, sobretudo como um projeto de criação artística que, através da recuperação do indício humano, reconstrói e dá a ver uma memória do lugar antropológico do desastre, que, dessa forma, quer servir de advertência ao visitante menos atento.

Esta área urbana de intervenção artística, dominada pela vivência do desastre, resulta, assim, de uma negociação clara entre lugar e memória. O projeto artístico procura criar ligações com a terra e as suas gentes, de modo a manter vivo o trágico acontecimento, homenageando as vítimas do infortúnio mas garantindo a lição de preservação do legado histórico na paisagem. Esta intervenção específica permite-nos esclarecer diferenças entre o que se tem denominado de Land Art¹³.

Esta última, identificada com intervenções desenvolvidas, na sua maioria, contra o minimalismo na década de 60 e que optam, quase sempre, por intervir em territórios inóspitos e preferencialmente inacessíveis, tem fomentado o trabalho sobre a paisagem, por via de uma evasão neo-romântica do artista. Ao invés, a intervenção de Burri em Gibellina satisfaz a especificidade do lugar, atendendo à chamada do sofrimento humano. Na verdade, é uma

⁹A Cidade destruída, dará origem a uma outra concentração povoada que lhe é adjacente a 11 quilómetros, onde se pode visitar o Museo Civico de Arte Contemporânea e vários espaços intervencionados por artistas, entre estes podemos destacar: Alighiero e Boetti, Enzo Cucchi, John Cage, Philip Glass, Emir Kusturica, Mimmo Paladino, Arnaldo Pomodoro, Iannis Xenakis, Stalker, Mimmo Rotela, Dario Fo, entre muitos outros

¹¹ou fissuras, que se distribuem em superfícies pictóricas e áridas, designando a sua obra de estética informal ou de pintura matéria. Iniciadas na década de 70, as séries monocromáticas de *cracks*, evocam as paisagens desérticas norte-americanas aquando da sua vivência nos Estados Unidos.

¹²Desta forma, a paisagem sugere uma exploração de texturas contrastantes e materiais propositadamente degradados e alterados pelo tempo, muitas das experiências passam pela combustão dos materiais (plástico, metais, entre outros...)

¹³Desenvolvido sobretudo nos Estados Unidos como resposta ao produto artístico concebido com processos industriais, assim como a condição da obra como mercadoria artística, foi sobretudo teorizado e praticado por artistas como: Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Walter de Maria ou ainda destacando no caso inglês a Richard Long, entre outros.

resposta poética sobre a paisagem humanizada, tendo Burri definido esta sua intervenção como um processo de “*arqueologia do futuro*”, defendendo que, neste sentido, a sua obra poderia ser entendida como um testemunho estratégico de continuidade e presença das civilização neste território insular.

Hoje, o monumento à cidade perdida de Guibellina é invadido por uma espécie de abandono. Nas suas secções crescem pequenas árvores, como se a própria paisagem, em processo de osmose, definisse o que foi circunstancial, a vida dos homens, e celebrasse a natureza que lhe é imutável, que persiste.

Deixando a paisagem do desastre siciliano e redireccionando a nossa atenção para uma outra calamidade experienciada no continente asiático, abordamos agora a intervenção artística que teve lugar na sequência de um outro sismo, registado na província chinesa de Sichuan (2008). Trata-se, neste caso, de uma obra artística com propósitos activistas.

No caso concreto do terramoto de Sichuan, abordamos a obra do artista Ai Wei Wei¹⁴, que tem vindo a trabalhar desde uma perspectiva de activismo político e está directamente relacionada com o rescaldo da catástrofe, que teve a sua origem num sismo com a magnitude de 7.9 na escala de Richter, deixando uma estimativa de 68.000 mortes e milhões de pessoas sem tecto. Em Sichuan, a intervenção na paisagem afectada, não é imediatamente perceptível. Optando pelo não-explicito, este trabalho toma proporções políticas quando confronta catástrofe natural e acção humana. Ai Wei Wei materializa na sua instalação a denúncia sobre a morte de crianças e professores, em grande parte decorrentes das precárias construções das escolas do estado. Momentos após o desastre natural, numerosos pais queixavam-se ao governo da possibilidade de existir corrupção em Sichuan e áreas circundantes, devido à construção precária dos edifícios, nomeadamente, a má qualidade do betão e o uso de vigas de ferro demasiado finas, deficiências agora reveladas, com a destruição causada pelo abalo sísmico¹⁵.

Nos dias que se seguiram ao desastre, um dos acontecimentos mais marcantes foi o aparecimento de inúmeras mochilas escolares, cujos proprietários dificilmente seriam alguma vez identificados, mas que punham em causa os números oficiais das vítimas apontados pelas autoridades chinesas. Esse cenário dantesco era diariamente revelado na internet, com a publicação recorrente de imagens que o atestavam.

Deste modo, o artista realizará a instalação *Remembering* (2009)¹⁶, relacionada com esta situação de desconhecimento público, sendo a mesma materializada, no ano seguinte, no emblemático edifício da *Haus der Kunst*, em Berlim. Ai Wei Wei faz ocupar a fachada principal, construindo uma parede efémera e visualmente apelativa (10 x 100 metros), formada por 9000 mochilas, oferecendo assim um destaque público para a sua estratégica mensagem. Este mosaico representou simbolicamente cada uma das crianças que foram vítimas desta calamidade, sendo utilizadas as cores do logótipo de um conhecido fabricante de brinquedos (toys R us), pretendendo, assim, aludir à inocência e à psicologia infantil. Ai Wei Wei compõe com este mosaico a frase de uma mãe que perdeu a sua filha - “por 7 anos ela viveu feliz neste planeta”- e decide fazer um exaustivo levantamento dos nomes das crianças desaparecidas, contando com colaboradores que faziam inquéritos porta a porta. No interior do espaço expositivo da *Haus der Kunst* podem ser observados painéis com os nomes impressos, cobrindo as paredes e, em simultâneo, ouvir um registo sonoro com a leitura dos nomes das vítimas e a sua idade (aproximadamente 5.000 crianças). Esta lista, cuja leitura se estende por uma duração de 3 horas e 41 minutos, foi sendo actualizada, atendendo ao número de seguidores do artista no *twitter* e por email.¹⁷ De igual forma, deve salientar-se o papel arriscado

¹⁴Sendo Ai Wei Wei um artista dissidente sobre as políticas do seu país, polémico em diversas situações por enfrentar o estado chinês, chegou a ser detido em lugar incerto em 2011 e é actualmente vigiado pelas autoridades, como ativista combate a mudança social e os direitos humanos.

¹⁵Especificamente na construção das escolas do estado, algumas das quais apresentavam a ausência de vigas na estrutura.

¹⁶Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/a/ai-weiwei-remembering-and-the-politics-of-dissent>,

Ai Wei Wei publicou a lista no seu blog, o que fez com que a censura das autoridades o apagassem, é derivado a este acontecimento, que meses depois a polícia parte para uma agressão num hotel que lhe irá obrigar a fazer uma cirurgia na

do artista que apela à liberdade de expressão em moldes ideológicos pouco permeáveis. A este respeito, saliente-se que o blogue pessoal do artista foi objeto de censura pelas forças do estado chinês, vindo a ser desligado e, deste modo, colocando em causa a participação de sujeitos não afectos ao poder (artistas, mas também vítimas e testemunhas da catástrofe) na construção da memória deste desastre natural, que teve consequências maiores devido à precariedade da construção.

Se por um lado, a comemoração artística que analisamos neste trabalho tem estado associada aos fenómenos naturais, por diferenciação teremos os de natureza humana accidental ou intencional. Neste sentido, faremos de seguida uma comparação entre os diferentes monumentos comemorativos já aqui brevemente analisados e outros que têm como denominador comum a comemoração de actos terroristas perpetrados desde o 11 de Setembro de 2001.

Inaugurando um novo ciclo baseado em premissas herdadas da escultura pós minimalista, alguns monumentos comemorativos contemporâneos dedicados às vítimas do terrorismo guardam semelhanças formais, nomeadamente na reconstrução da paisagem, com os antigos monumentos dedicados aos feitos bélicos e heróicos. Essa afinidade destaca-se, desde logo, pela retoma, nesses mais recentes monumentos, dos efeitos de uma escala monumental, para o convite das massas.

Iniciamos esta secção, com a análise do memorial nova-iorquino dedicado ao 11 de Setembro. Projectado pelo arquitecto Michael Arad e finalizado em 2011, o conceito subjacente a este monumento foi escolhido entre várias propostas, submetidas a um concurso público dado a conhecer em 2004¹⁸.

Com título definido desde a abertura do concurso - *World Trade Center Memorial* -, num processo que, desde o início, estabelecia como condição prioritária a consideração e o respeito pelas vítimas dos atentados, seus familiares e amigos, a criação deste monumento não viria a ter um percurso fácil, desde logo por se tratar de uma área com terrenos extremamente capitalizados e com grande interesse financeiro em Manhattan.

O projecto para o monumento comemorativo que hoje está finalizado assiná-la o local das Torres Gémeas, inscrevendo os seus perímetros e respectiva orientação para dar espaço à criação de dois fossos negros de onde são expelidas cascatas que traduzem um contínuo pranto. As paredes desses fossos, finalizadas com um balcão, oferecem ao visitante o nome gravado da totalidade das vítimas daquela fatídica manhã.

Podemos, comparativamente, apreciar como a estratégica de recuperação e renovação do monumento comemorativo da arquitecta Maya Lin aos *Veteranos da Guerra do Vietnam* (1982), instalado em Washington,¹⁹ tem vindo a ser utilizado como uma fórmula para este (*World Trade Center Memorial*) e muitos mais monumentos, adoptando pacificamente uma solução-modelo para este tipo de mausoléus colectivos a céu aberto. Lembramos que o monumento idealizado por Lin correspondeu, de facto, a uma intervenção de charneira, verdadeiramente revolucionária e de ruptura com o modo de pensar, até então, a comemoração,

cabeça de urgência (o acontecimento tornou-se mediático como o aparecimento de fotografias tiradas pelo próprio artista no hospital)

Disponível em: http://blog.frieze.com/ai_weiwei_in_hospital_after_police_brutality/

Disponível em: <https://chinadigitaltimes.net/2009/09/ai-weiwei-undergoing-surgery-in-germany/>

¹⁸O que hoje vemos como um monumento às vítimas do 11 de Setembro é uma combinação de vários edifícios onde destacamos a torre da liberdade (Freedom tower, que depois da sua finalização passará a designar-se *One World Trade Center*) design a cargo de David Childa (Skidmore, Owings & Merrill) e outras torres projetadas por Foster & Partners (torre 2), Richard Rogers Partnership (torre 3); Maki & associates (torre 4).

¹⁹“O monumento não podia ser, por tanto, um objecto estático e distante que as pessoas só contemplassem ao longe, como uma silhueta recortada no horizonte, deveria ser, sobretudo, um longo relato onde os nomes dos mortos e desaparecidos, por si sós, narrassem uma história sem adjectivos nem triunfalismos da que cada um pudesse extrair as suas próprias conclusões sem estar mediatizados pela grandiloquência das frases, imagens ou alegorias. Maya Lin pretendeu criar um monumento que fosse ao mesmo tempo apolítico e harmonioso com o lugar” (Maderuelo:207)

e correspondendo, nessa medida, a um efectivo contra-monumento. Como nota Maderuelo:

a tarefa levada a cabo por Maya Lin é realmente titânica, já que se trata de voltar a começar, de refundar uma disciplina esgotada e desprestigiada, mas com a limitação que supõe o peso de todo o realizado anteriormente” (Maderuelo, 2008: 206)

No interior do denominado *ground zero*, muito semelhante às adopções de monumentos cronologicamente anteriores,²⁰ aproveitar-se-ão as galerias subterrâneas outrora ocupadas pelos alicerces dos edifícios, e que irão agora cumprir funções museológicas, expondo diferentes objetos e histórias pessoais relacionadas com os atentados. Na linha deste tipo de monumentos comemorativos podemos observar como se banalizou, de certa forma, a construção em efeito de imitação por parte de importantes ateliers de arquitectura, fabricando uma espécie de “monumentos de catálogo”. Entre outros exemplos, gostaria de destacar o caso de *Jessica Jamros & Frederick Schwartz architects*, um dos ateliers que apresentou o projeto masterplan do World Trade Center e que projectou um outro monumento seleccionado para construir. Referimo-nos ao *New Jersey 9/11 memorial (2011)*²¹, dedicado às 746 vítimas locais do atentado, mas que pretendeu também evocar as vítimas do primeiro atentado ao mesmo edifício, registado em 1993.²²

Neste último monumento, acentua-se a “presença” das Torres Gémeas, através de uma espécie de duplicação formal desde a outra margem do rio Hudson na cidade de Jersey, a obra é constituída por um corredor, sendo um lugar de passagem ladeado por paredes paralelas onde uma vez mais se gravam na superfície os nomes das vítimas locais. *A Frederick Schwartz architects* participou em outros concursos associados aos atentados de 2001, entre estes figuram: *flight 93* (o voo 93)²³; *Wetschester 9/11*²⁴; e ainda, um projecto para *Hoboken 9/11 Memorial (2003)*, este último com a particularidade de assemelhar-se a um edifício delgado e transparente que pode ser percorrido pelo público²⁵.

Em sentido bem diverso da adopção algo comodista e repetitiva desta tradição arquitectónica e monumental, destacamos o caso ibérico do monumento de “Homenagem às vítimas do 11 de Março” (2007)²⁶. Dedicado às vítimas dos atentados terroristas de Madrid, em 2004, essa intervenção artística foi realizada pelo atelier FAM 362 (Fascinante Aroma de Manzana), um colectivo interdisciplinar que relaciona arquitectura e urbanismo. Este monumento comemorativo, constituído por um cilindro de vidro translúcido (10 X 8 m), pode ser apreciado desde o interior da estação de comboios de Atocha, um dos vários lugares dos atentados. A intervenção funciona como uma clarabóia, tendo o público acesso a ela desde o interior da estação e fazendo, essa peça, parte integrante de um momento contemplativo, que orienta o olhar para o céu. O público pode ler inscrições de condolências dedicadas às vítimas²⁷ e no interior do monumento promove-se uma envolvimento aurática e espiritual.

Partindo para um outro exemplo e, relembando o ataque terrorista de 7 de Julho de 2005 ocorrido em Londres, traslademos a nossa atenção para um outro monumento comemorativo dedicado às vítimas desse atentado. O *7 July Memorial (2009)*²⁸, foi projectado pelo gabinete de arquitectura Arup juntamente em colaboração com o arquitecto Carmody Groarke, e guarda

²⁰(Monumento contra o racismo, Hamburgo 1986 por Jochen e Esther Gerz, onde se podem encontrar o monólito com as inscrições públicas como manifestação dos seus habitantes, ou ainda na colaboração entre a artista Rachel Whiteread / Jabornegg & Pá lffy, para a documentação subterrânea da sinagoga medieval da Judenplatz (a praça dos judeus) Holocaust Memorial, 2000),

²¹Disponível em: http://www.schwartzarch.com/projects/new_jersey_memorial.html,

²²Para esta investigação em específico, recomenda-se a obra: Doss, Erika (2010) *Memorial Mania: Public Feelings in America*, University of Chicago Press

²³Disponível em: http://www.schwartzarch.com/projects/flight_93_memorial.html,

²⁴Disponível em: http://www.schwartzarch.com/projects/westchester_memorial.html,

²⁵Disponível em: http://www.schwartzarch.com/projects/hoboken_memorial.html,

²⁶Disponível em: <http://divisare.com/projects/17939-estudio-SIC-11m-Memorial>,

²⁷Da mesma forma procedeu-se à inscrição do nome das 191 vítimas no piso subterrâneo (1800 feridos), este foi até o momento, o atentado com maiores proporções na Europa, recordemos que anos depois, em 2005, produziu-se uma série de atentados em Londres causando a morte de 52 pessoas (700 feridos).

²⁸Disponível em: <https://www.royalparks.org.uk/parks/hyde-park/things-to-see-and-do/memorials,-fountains-and-statues/7-july-memorial>,

particularmente um retorno às estratégias do passado, pois recupera o conceito da estela e a sua capacidade de marcar o lugar. Formado por uma concentração de 52 finas colunas de aço, representando, cada coluna, uma vítima, esas peças agrupam-se em 4 secções que, à sua vez, relacionam os 4 lugares da capital britânica onde ocorreram os atentados. Cada coluna, representando cada uma das 52 vítimas mortais, é considerada ímpar, sendo objeto de um proceso de acabamentos e fundição particulares, que permitem assinalar os traços da individualidade. O que podemos encontrar ao entrar neste campo de colunas ascendentes é novamente a relação entre o terreno e o celeste, constatando com as inscrições sobre o tempo e lugar na sequência dos atentados, sendo os mesmos identificados em cada uma das colunas. No solo, junto ao relvado, e centrado com o eixo principal da área do agrupamento de colunas, existe uma placa alusiva, com a inscrição dos nomes das 52 vítimas mortais.

Importa salientar que esta obra não foi realizado como uma mera encomenda fechada de atelier. Este último teve em conta a importância do debate público e para isso foi frequente a consulta de familiares das vítimas e ainda de responsáveis pelo *Royal Parks*, para que a intervenção fosse exemplar e digna, quer no respeito pela memória das vítimas, quer no respeito pela paisagem. Isto indica-nos a grande responsabilidade no acto de projectar para o espaço público, atendendo à dimensão psicológica do tema, que não poderá ser uma negociação impositiva, mas que deverá, acima de tudo, ser particularizada por uma forte componente dialéctica com o fim de harmonizar uma celebração trágica com o pulsar da memória quotidiana da cidade.

Os acontecimentos trágicos do 11 de Setembro, fundam um novo ciclo de insegurança e medo, assim como questionam o modo como percebemos a “imagem do mundo”, nada com esta magnitude e de forma tão crua seria conhecido no mundo ocidental. Sobre este aspecto, e associando novamente o fenómeno estético, não podemos descurar o episódio relacionado com as interpretações estéticas por parte do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007), sobre a tragédia do 11 de Setembro, ainda que sórdidas, justificam uma releitura sobre o que a humanidade experiencia com os fenómenos do espectáculo e do valor mediático proporcionado pelas imagens, tudo isto, passível de uma análise estética²⁹.

Se dedicamos a nossa atenção às funções do monumento comemorativo, em grande medida justificadas pela forte carga simbólica que o envolve, devemos também reivindicar a sua funcionalidade e utilização por parte do público. Pretendemos, desta forma, destacar a possibilidade de considerar estratégias de renovação por meio do desastre, ou seja,

²⁹Estala a polémica quando Stockhausen, em plena conferência de imprensa organizada no Festival de Música de Hamburgo, (precisamente 6 dias depois dos ataques) fez as declarações aparentemente mais sórdidas quando se lhe exigiam respostas para a sua ópera “A viagem de Miguel”, obra concebida nos anos 80 como parte do seu monumental ciclo de 7 óperas com 29 horas duração, intituladas de “Luz” e que o ocupou durante 25 anos (nesta ópera imaginou um avião colidindo com as torres gémeas), depois das declarações, dois dos seus concertos em Hamburgo foram cancelados, o compositor considerava que os atentados ao World Trade Center, poderiam ser a “maior obra de arte jamais executada”. Stockhausen, que contava com 73 anos em 2001, ao falar da sua obra, e em específico, sobre os personagens de Lúcifer, Miguel e Eva, comparou-a aos trágicos acontecimentos em Nova Iorque, classificando a obra de Lúcifer como perversa e irrepetível. Transcrevemos aqui as palavras do compositor: “Trata-se da maior obra de arte imaginável em todo o cosmos! (...) Mentos que realizam num acto aquilo que não poderíamos sequer sonhar em música, pessoas ensaiando como loucos durante dez anos, preparando-se fanaticamente para um concerto, para morrerem – imagine o que aconteceu lá... Eram indivíduos que estavam tão focadas naquela única performance, 5.000 pessoas são enviados no mesmo momento para outra vida. Eu não poderia ter feito isso... por comparação, nós compositores somos nada. Os artistas algumas vezes tentam ir para além dos limites do que é factível ou concebível, e então podemos acordar e abrimo-nos para o outro mundo.” continua, “Por outra parte, talvez o que mais inquieta neste atentado tenha sido precisamente a sua espectacular beleza. Os jornalistas (vaidade profissional aparte), ao retransmitir-lo, apenas podiam reprimir no seu tom de voz a fascinação e a emoção diante do que presenciavam/ presenciávamos. Penso que esta emoção, em absoluto compete com o medo, é a chave da estética contemporânea, baseada numa exigência extrema de comoção e temor. Daí o seu poder massivo. Antes chamavam-lhe “o sublime”. Mas creio que aqui há algo perigosamente novo, talvez ainda não nomeado”. Finalmente, o compositor alertou para o facto de os atentados não poderem ser julgados como arte, “o 11 de Setembro é um crime, claro que vocês o sabem”, sobre as vítimas, eles não viriam a este concerto, isto é obvio”. O que aqui nos parece clara é a intenção (talvez demasiado em cima dos acontecimentos) de caracterizar a estética resultado desta perversa tragédia, o compositor, pediu publicamente desculpas por ter sido contextualmente interpretado, mas claramente lançou mais uma advertência sobre a condição humana. Recomenda-se o texto: dos Santos, Laymert Garcia, [2003], “Lo nuevo, el asombro y el arte”, Zehar nº 51, Donostia, (pp. 16 – 17) ARTELEKU.

interrogando-nos sobre a possibilidade de reiniciar um processo de recuperação depois da destruição. Como pensar o pós-desastre a partir de uma perspectiva renovadora?, validando o desastre como uma oportunidade para avaliar e trabalhar os aspectos da resiliência, no sentido de encontrar outras formas de lidar com os fenómenos catastróficos, em que medida esse processo de questionação poderá também ser visto como uma apropriação e reutilização estéticas.

Tem sido de considerável importância, neste aspecto, o trabalho desenvolvido pelo arquitecto e professor norte-americano Lebbeus Woods (1940-2012). Os seus projectos evidenciam um carácter altamente visionário, que, para os menos atentos, poderia passar por um simples cenário de ficção científica neo-romântica. Estudando a possibilidade da ruína como relíquia e testemunho, Woods trabalha essencialmente com a memória, vindo a debruçar-se sobre acontecimentos de ordem catastrófica, provocados, tanto por causas naturais, como pela acção humana³⁰.

Esta tendência acentua-se na sua obra sobretudo desde a década de 90, quando o artista contacta directamente com a realidade da guerra na Jugoslávia,. Essa experiencia parece ter tido um efeito epifânico sobre a sua arquitectura e, desde esse momento, os seus projectos equacionam uma arquitectura de cidades mutiladas e cicatrizadas, propondo construções sedimentadas na história, pelas marcas da guerra e sua consequente devastação:

The War and Architecture series consist of drawings that are meditations on this seldom considered subject, and designs proposing a critical approach to the reconstruction of “volatile” war-damaged sites. The proposed “injection”, “scab”, “scar”, and “new tissue” concepts of reconstruction are based on the principle of building on the existential remnants of war as a way to transform and transcend violent change (Spiller, 2006 : 172)

Para Woods, arquitectura e guerra são a mesma coisa, deixando essa ideia patente num célebre manifesto:³¹

Architecture and war are not incompatible. Architecture is war. War is architecture.

I am at war with my time, with history, with all authority that resides in fixed and frightened forms.

I am one of millions who do not fit in, who have no home, no family, no doctrine, nor firm place to call my own, no known beginning or end, no ‘sacred and primordial site’.

I declare war on all icons and finalities, on all histories that would chain me with my own falseness, my own pitiful fears.

I know only moments, and lifetimes that are as moments, and forms that appear with infinite strength, then ‘melt into air’.

I am an architect, a constructor of worlds, a sensualist who worships the flesh, the melody, a silhouette against the darkening sky. I cannot know your name. Nor can you know mine.

Tomorrow, we begin together the construction of a city.³¹

³⁰Para melhor considerar a sua obra, propomos uma consulta da totalidade dos seus projectos em: <http://lebbeuswoods.net/>

³¹Lebbeus Woods, Manifesto, 1993. De forma complementar poderá ser apreciado o documento WAR AND ARCHITECTURE: The Sarajevo window, 2012. Disponível em: <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/02/war-and-architecture-the-sarajevo-window/>

Disponível em: <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles/>

Para consulta suplementar recomenda-se: WOODS; Lebbeus (1996) *War and Architecture* (Pamphlet Architecture) Princeton Architectural Press.

Os desenhos que realizou informam sobre a declaração do não esquecimento, de manter acesa a memória dos acontecimentos nos edifícios. Por outro lado, a memória destes é reinterpretada técnica e formalmente, resultando como imagens escultóricas ou paisagens de uma amálgama de chapas cortantes e torcidas. Formando torres-corpo, movimentos em desintegração por recurso frequente ao fragmento disseminado no espaço, a arquitectura de Woods é uma arquitectura da “imagem” e do cenário teatralizado de acontecimentos reais dirigidos pela condição humana. A sua obra desenhada ultrapassa as hipotéticas edificações expandidas, declarando novamente a ruína como lição para o futuro. Sendo um arquiteto conceptual, teorizando arquitecturas de lugares em crise, de alguma forma, Woods problematiza a questão de comparação entre arquitectura e guerra, que, sendo por ele entendidas como fenómenos idênticos, realçam que a sua actividade criativa seja sobretudo política, na medida em que lida com o exercício da memória deixando as marcas de um contributo educativo para as gerações futuras. Para isso, reitera a demonstração de que o conflito entre passado e futuro tem de ser um dado explícito.

Sendo Woods uma testemunha efectiva (como jornalista) da guerra na Bósnia, depois de finalizado o conflito, participará activamente na elaboração de um projecto para o edifício de manutenção eléctrica³² conceito que se baseia na reinvenção, num erguer das cinzas, deixando as fachadas cicatrizadas como um documento do período vivido na guerra nos Balcãs. Infelizmente, o projecto não passou do papel, sendo uma lição alternativa e radical no que diz respeito à interpretação da história por meio da intervenção arquitectónica, assumindo uma postura didáctica, Woods assinala o desconforto como sendo uma das principais questões estéticas e conceptuais, criticando, assim, o triunfalismo burguês e o formalismo clínico da arquitectura moderna³³, que, em seu entender, abandona o relato dos acontecimentos, “apaga” a sua memória não deixando rastros. Neste sentido, a arquitectura de Woods pode ser considerada um palimpsesto urbano, interessando-lhe a crua realidade da condição humana que teria obrigatoriamente de ficar desenhada em três dimensões. Um dos exemplos deste modo de actuação é o projecto *Berlin Free-Zone* (1991), constituído por edifícios comparáveis a máquinas, que ocupam o espaço onde outrora estaria instalado o muro de Berlim (1961-1989). Desenvolvendo o conceito de “FreeSpaces”, Woods concebe estruturas de ambiguidade funcional, partilhando uma encenação com os edifícios já existentes e convidando os seus habitantes a reinventar os modos de vida aí possíveis.

No que diz respeito ao desastre, são relevantes os seus estudos de reconstrução a partir das catástrofes naturais, como pode ser demonstrado no projecto: “habitando o terramoto” ou “Seismicity” (para San Francisco), tratando de mitigar o poder destructivo dos abalos sísmicos, e particularmente sensibilizado pelo terramoto de Kobe no Japão (1995), Woods desenvolve por associação uma série de desenhos realizada especificamente para San Francisco, território conhecido também por abalos sísmicos devido à conhecida Falha de Santo André. Os desenhos foram uma encomenda do *San Francisco Museum Of Modern Art* (SFMOMA) na década de 90, e nessa série, Woods cria estruturas que se adaptam ao desastre, em vez de lhe resistirem. Como exemplo podemos aqui evocar a sua *Slip House*: “on a nearly frictionless surface, inertia keeps Slip Houses immobile even as the quake literally, violently oscillates the earth beneath it. The earth moves, the house does not” (Spiller : 174). Woods procura entender a ideia de caos associada à destruição, não os considerando como conceitos negativos, mas prevendo uma possibilidade entrópica de criar a partir do desastre. Deste modo, propõe uma nova arquitectura equacionada por processos de inversão, recorrendo à força e energia desses fenómenos catastróficos para a produção utilitária.

Recordamos ainda que Woods projectou, a título pessoal, uma estrutura complexa, com a designação de “Escada Existencial”, para o contexto das comemoração do ataque ao World Trade Center³⁴, não descurando, também nesse seu trabalho, a face simbólica implícita

³²Disponível em: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory/>

³³Woods trabalhou na criação de um novo conceito, os “edifícios sem paredes”, em parte, opondo-se ao sonho neoliberal dos espaços privatizados.

³⁴Disponível em: <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/05/11/locus-of-memory/>

nesses acontecimentos.

Para além desta significativa reinvenção e aproveitamento entrópico, a exploração dos acontecimentos trágicos tem construído metáforas muito diversas, como podemos constatar nos “Monumentos - fetiche” realizados pelos designers russos Constantin Boym e Laurene Leon Boym (BOYM Editions). Radicados nos Estados Unidos, criam o que se poderia considerar uma espécie de contra-souvenirs, ao considerarem as arquiteturas e monumentos onde tiveram lugar desastres e acontecimentos polémicos, elevando-os a objectos artísticos de recordação mórbida e fetichizada. Evocamos a sua conhecida série *Buildings of Disaster* (2006), onde os autores reúnem estes aspectos contraditórios, apresentando pequenos modelos seriados, com a particularidade de também ser possível a sua aquisição em ouro na loja do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA) ou ainda no website.³⁵

Entre os edifícios-monumento da série *Buildings of Disaster*, podemos encontrar: as torres gémeas, o pentágono (símbolos do 11 de Setembro); representações de desastres como o de Chernobill, a cabana do *Unabomber*, ou de arquiteturas mediaticamente polémicas, como representou, *Nerverland*, o rancho propriedade de Michael Jackson, aquando da polémica sobre os abusos sexuais, ou ainda, o túnel de Alma, localizado nas margens do Sena, ilustrando o fatídico acidente de Diana Spencer, princesa de Gales. Estas pequenas estatuetas do desastre relacionam-se, por antagonismo, com o troféu, consistindo em “postais metálicos” para eventuais colecionistas. Denunciando a diferença entre turismo e viagem, os *Buildings of Disasters* relacionam-se mais com a experiência da viagem, entendendo-a como lugar vivencial ou antropológico, sendo assim antagónicos à oferta turística que explora o bem estar, “Disasters stand as people’s measury of history” (Catling/Frohn, 2011 : 78)

Para finalizar, esboçaremos aqui breves considerações analíticas, respeitantes a dois casos específicos de comemoração do desastre na realidade insular da Madeira. No breve levantamento efectuado, não foi verificada a existência de monumentos especificamente dedicados às catástrofes naturais, embora consigamos identificar casos pontuais de monumentos comemorativos dedicados à 1ª Guerra Mundial, entre os quais destacamos o “Monumento às vítimas da Guerra”³⁶, de autoria do escultor madeirense Francisco Franco (1885-1955), inaugurada em 1917 e actualmente instalada no Cemitério de São Martinho, e alguns monumentos associados às comemorações de âmbito bélico até os nossos dias.³⁷

Verifica-se, portanto, um vazio em relação a monumentos dedicados às catástrofes naturais que assolam ciclicamente a ilha, tendo esta um historial importante de aluviões, deslizamento

³⁵Disponível em: <http://editions.boym.com>

³⁶Por subscrição pública promovida pelo banqueiro Henrique Vieira de Castro (1883-1961), foi erigido um monumento aos mortos do 3 de Dezembro de 1916, no cemitério de Nossa Senhora das Angústias, São Martinho (Funchal), inaugurado precisamente um ano depois dos ataques, no acto inaugural, o monumento encontrava-se envolto nas bandeiras de Portugal, França e Grã-Bretanha, em memória do ataque alemão e em homenagem às vítimas dos afundamentos da “Surprise” e da barcaça portuguesa, ocorridos no porto do Funchal. A obra é da autoria do Escultor Francisco Franco, nesta observa-se uma grande aproximação plástica com as obras de Rodin, em particular, com a escultura: “L’Enfant Prodigue” (1905), relacionando intensidade dramática e capacidade de síntese formal.

³⁷Sem desconsiderar as recentes inaugurações de vários monumentos dedicados às vítimas da guerra colonial pela Liga dos Combatentes, entre estes, o de São Vicente inaugurado em 2013 em memória dos 17 soldados que perderam a vida (deverá comparar-se como modelo simplificado o monumento de “Homenagem aos Combatentes da Grande Guerra”, localizado na Avenida do mar e das comunidades madeirenses, dedicado aos soldados ilhéus que participaram na 1ª Guerra Mundial). Por sua vez ainda em 1917, não podemos esquecer o monumento colectivo e popular erigido no Terreiro da Luta, o “Santuário da nossa senhora da Paz”, criado no rescaldo da 1ª Guerra Mundial, na sequência do bombardeamento do Funchal por submarinos alemães, fez-se a promessa de que se a paz voltasse, os ilhéus ergueriam uma estátua em homenagem à Senhora do Monte, depois do armistício, foi inaugurado em 1927 o santuário, que tem a particularidade de ser construído com pedras da ribeira de Santo António e ostentar um rosário feito com as correntes da âncora de um navio francês que foi torpedeado na baía do Funchal em 1917). Num período crítico da guerra, a população passava fome, e na sequência do bombardeamento ao Funchal por um submarino alemão, os habitantes da capital fizeram a promessa, de que se a paz voltasse, seria erguido um monumento em homenagem à Senhora do Monte, o que veio a tornar-se realidade em 1927. De características neo-românticas, este monumento assenta num pedestal formado por quatro colunas romanas, na sua base um baixo-relevo em bronze ilustra a aparição da virgem aos pastorinhos na Fonte da Telha. À par deste monumento, foi construído uma Capelinha dedicada à Nossa Senhora da Paz (ou do Ar, sendo a padroeira da Aviação Portuguesa) no Terreiro da Luta, por iniciativa do Padre José Marques Jardim. O seu interior ostenta um quadro emoldurado da virgem, concebido com pequenos pedaços de hélices, partidas em desastres da aviação portuguesa.

de terras, formação de fajãs e incêndios. Na aproximação à ideia de renovação comemorativa por meios artísticos, gostaria apenas de referir dois casos recentes para oportuna reflexão e discussão pública, estando ambos relacionados com os graves incêndios de agosto de 2010 nas serras da Madeira, incêndios que percorreram o maciço montanhoso central da ilha, deixando uma vasta destruição. O local específico das intervenções é situado concretamente no Campo de Educação Ambiental do Cabeço da Lenha, Pico do Areeiro, em Santana, onde estava em curso um projecto de recuperação da biodiversidade, promovido pela Associação dos Amigos do Parque Ecológico do Funchal.

A primeira intervenção constituiu uma iniciativa espontânea, que levou à criação de uma intervenção efémera no Cabeço de Lenha, por iniciativa do artista Rigo 23 e dos populares que efectuavam os trabalhos de limpeza das zonas aridas. A obra intitula-se “Desgosto” e foi realizada no mês de Agosto, como uma espécie de resposta ao estado devastado da paisagem, encontrado neste centro de educação ambiental. Segundo palavras do próprio artista, tratou-se da materialização de um “sentimento colectivo de luto e também de necessidade de não esquecer”³⁸. Subjacente a este monumento efémero, há, portanto, uma vontade autêntica, quase pulsional, de fazer o registo do desastre, para, de algum modo, deixar inscrita na paisagem a necessidade/urgência de reflectir sobre as consequências nefastas da destruição da natureza. Por outro lado, através da criação desse monumento efémero, os sujeitos que intervieram na sua construção declaram a desolação partilhada perante o cenário da catástrofe, dando também visibilidade ao trabalho sofrido de quem vive para preservar o património natural da ilha da Madeira, algo que, de resto, se evidencia no discurso e na leitura pessoal de Rigo23, quando explica o que o moveu a comemorar:

“eu tinha acabado de chegar dos territórios de Pine Ridge, dos povos Lakota e Dakota, nas planícies centrais dos EUA - um lugar cheio de tragédia e dor - e por isso foi particularmente impactante, chegar ao meu local de origem e encontrá-lo tão ardido e negro de morte. Uma imagem particularmente dolorosa foi a de uma ave carbonizada nas serras do Pico do Arieiro, por entre garrafas abandonadas de cerveja e de vinho atiradas para o chão pelos humanos habitantes desta ilha.”³⁹

De forma espontânea, o grupo decidiu erigir uma “coluna” a partir da destruição, utilizando os materiais sobrantes, alguns dos quais carbonizados e que circundavam as ruínas da cabana de apoio (conhecida por cabana do Dr. Rui Silva). Por meio de uma assemblage ergueram o monólito precário, constituindo uma espécie de memorial, que, em palavras do artista, totalizam “uma colagem tridimensional a partir de ruínas, de objectos desfigurados pelo oposto daquilo pelo qual se luta naquele lugar.” Este acto comemorativo efémero resultou de um desgosto colectivo, sobretudo simbólico, pelo árduo trabalho desenvolvido pelo grupo ao longo de anos na preservação e defesa da natureza. Estando situado numa zona alta e montanhosa, a coluna precária e momentânea que simbolizou a união e reflexão teve, no entanto, de ser desmantelada por razões de segurança.

O segundo monumento projetado para o espaço insular madeirense, com o propósito de comemorar um desastre natural pretende também dignificar o território e a natureza das serras da ilha, ao mesmo tempo que procura também, representar a indignação perante a catástrofe dos incêndios. O projecto, de âmbito arquitectónico, parte do atelier *Paulo David architectos* e defende uma função de abrigo [figura 1], que se pode classificar como um monumento de vigilância e acção pedagógica para com a natureza. Adoptando uma arquitectura harmoniosamente integrada no terreno e na paisagem, este abrigo, de forma piramidal, assenta as suas águas no solo e está revestido completamente de uma argamassa especial, preparada a partir das cinzas provenientes da combustão da vegetação circundante. Pretende-se, com esta opção, promover um processo de regeneração natural. Devido a altitude do terreno, será dada a possibilidade de apropriação da superfície desta construção por líquenes, tudo para que, numa questão de tempo, se envolva a sua totalidade. Por outro

³⁸Entrevista concedida pelo artista Rigo 23

³⁹Ibid.

lado, Paulo David recupera aqui uma das características presentes em várias das suas obras: o interesse contemplativo pela paisagem, algo que podemos constatar na adopção e adaptação nos seus trabalhos, ora do conceito das “torres avista navios” que ainda proliferam no Funchal ora dos miradouros disseminados pela orografia difícil da ilha. Neste abrigo em particular, essa característica da arquitectura de Paulo David evidencia-se uma vez mais, na medida em que se prevê nessa construção uma elevação e lugar-observatório. Com o recurso às cinzas como material de construção, procura-se contribuir para a humanização do olhar do observador que ali se dirige para avistar a paisagem do Montado do Cabeço da Lenha.

O desejo de projectar o abrigo nasce da vontade de tentar, em palavras do autor, “esfumar o infortúnio que lhe está na origem”⁴⁰, contrariando os efeitos de destruição provocadas pelas chamas dos incêndios que queimaram 95% da floresta do Parque Ecológico do Funchal, e que levariam consigo 10 anos de investimento e de plantações do grupo de devotos pela preservação das espécies indígenas da floresta Laurissilva.⁴¹ A este respeito, Paulo David fala-nos novamente sobre a importância do contexto local e do trabalho de integração, directrizes que norteiam os seus projectos de arquitectura:

É neste contexto de ruína e necessidade de reconstituição do legado perdido que nos encontramos. Queremos prestar o nosso contributo materializado nesta pequena construção, fortemente influenciada pela tradicional casa de Santana, concelho onde se irá localizar a nova construção⁴².

Este belo projecto de observatório da natureza será construído, tendo como base, o reaproveitamento da madeira das extensas áreas queimadas, sendo a sua arquitectura envolvente recoberta com o solo do próprio local, de modo que a mesma sirva de suporte para as matérias vegetais que, com o passar do tempo, se adaptarão à superfície povoando o abrigo. Podemos, por isso, prever uma dupla função atribuível a este abrigo: por um lado, apresenta-se como observatório e solo que sustenta a vida vegetal; e por outro, permite a quem, de passagem, necessite de se proteger de uma eventual intempérie repentina, ou procure, numa pausa, a contemplação das serras desde o seu interior, esporadicamente habitável.

Esta “casa” parcial devolve-nos aos inícios remotos da própria arquitectura, aos seus fundamentos, transportando-nos de modo alegórico ao *essay d’architecture* (1753) de Marc-Antoine Laugier⁴³, em claras reminiscências sobre a cabana primitiva, ou ainda, mais próximo do nosso tempo, às filosofias do espaço íntimo e quotidiano do vivencial, invocando a referência de *die Hütte*, a cabana privada⁴⁴ de Martin Heidegger, que no Cabeço de Lenha se torna pública para “habitar o lugar”, um convite à reflexão contemplativa, aqui, nestas montanhas oxigenadas que são os antípodas de toda “maquina de habitar”. Existe a confirmação de que, até à data, este projecto se encontra ainda por realizar.

As aluviões na ilha da Madeira talvez sejam consideradas o tipo de catástrofe natural que maior magnitude e receio concentra. Recordemos a aluvião de 1803 que fez cerca de mil mortos e que se manifestou principalmente no sul da ilha em vários concelhos (Quintal : 1999). Se, por um lado, os incêndios devoram a paisagem natural, onde as campanhas de sensibilização para a reflorestação surtem um efeito gradual, ainda que lento, por outro, a destruição provocada pelas aluviões resulta em estrondosas consequências que abalam

⁴⁰Entrevista concedida pelo arquitecto Paulo David

⁴¹Disponível em : http://www.cm-funchal.pt/ambiente/index.php?option=com_content&view=article&id=175:-projectos-de-recuperacao-da-flora&catid=90:conservacao-da-natureza&Itemid=247,

⁴²Entrevista concedida pelo arquitecto Paulo David

⁴³Marc-Antoine Laugier (1713 – 1769) jesuíta e teórico da arquitectura descreve a “cabana primitiva” construída com ramos de árvores em conexão directa da imagem vitruviana de arquitectura, respeitando o vocabulário da antiguidade grega. LAUGIER, Marc – Antoine: *Ensayo sobre la Arquitectura*, (1ª edición 1753), Ediciones Akal, Madrid, 1999.

⁴⁴Martin Heidegger (1889 - 1976), o conceito de viver em estado de reflexão contemplativa tem sido um exemplo para investigadores da arquitectura, neste sentido, o filósofo Heidegger habitou uma pequena vivenda de 6 x 7 metros, (propriedade da universidade onde trabalhava), chamando a este sítio *die Hütte* (a cabana) que situada na selva negra no sul da Alemanha permitiram-lhe escrever desde 1922 e durante cinco décadas seus famosos textos e conferências, “habitar o lugar” é considerado como essa necessidade de escape intimista e hedonista ao encontro da vida.

SHARR, Adam: *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

as estruturas do povoamento, quer urbanas, quer rurais, expandindo a instabilidade e regeneração tardia até com consequências na orla e para as espécies marítimas.

A aluvião mais recente data de 20 de Fevereiro de 2010, sendo esta amplamente difundida globalmente, fruto da democratização dos meios tecnológicos, que permitiu o registo e divulgação internacional da devastação profunda causada pelo desastre, somando 43 vítimas mortais, 8 desaparecidos, 600 desalojados e 120 feridos. (Sepúlveda, 2011 : 97) Relativamente a este desastre natural, não existe, por parte do governo local ou entidade privada, uma reflexão que passe pelo debate estético – artístico sobre a construção merecida de um monumento comemorativo no espaço público, que, por um lado, permita aos familiares e demais lesados prestar tributo aos seus entes queridos, e que, por outro, promova o sentido de cidadania da população insular sobre estes acontecimentos.

Resta, como cidadãos, reservar um debate social urgente sobre as tragédias, declarando-as também fenómenos estéticos, que paulatinamente poderão ser compreendidas e paliados pelos espaços da arte, contribuindo para reflexão e educação. Desta forma, a catástrofe de 20 de fevereiro deixou aceso o debate público sobre o vulgarmente conhecido “aterro”, um depósito de inertes improvisado no rescaldo da catástrofe, lugar momentâneo e estratégico para as operações de limpeza pós desastre, sendo hoje, a maior praça da cidade e futuro cais de acostagem para navios de cruzeiro. Tratando-se, neste caso de uma obra da responsabilidade do governo regional, gerou polémica e discussão pública, pois a praça fez desaparecer a extensa e única praia natural (calhau) na baía da cidade. Hoje, o espaço é denominado “Praça do povo”, com pretensões simbólicas de fazer desaparecer a memória do desastre por meio da atribuição de um heroísmo colectivo (do povo). Porém, na verdade, a aluvião criou indirectamente uma praça, que, por meio de uma estratégia de limpeza, é sobretudo um exercício de desmemória.

Desconhecemos o efeito que teria junto dos cidadãos a eventual atribuição do nome “Praça 20 de fevereiro”. Desconhecemos se essa designação tornaria aquele espaço urbano num lugar de culto e de reflexão, dedicado às vidas perdidas, fazendo sentido uma intervenção em espaço público, contextualizado com a urbe e a natureza circundante características do anfiteatro funchalense, rodeado de montanhas de presencial beleza e mistério, para uma digna comemoração de atenção pedagógica e monumental. Ao invés, esta tragédia ímpar, irá inspirar uma obra modesta, concretamente um painel memorial inaugurado no dia 20 de Fevereiro de 2014, precisamente 4 anos depois da tragédia. Situado no terraço do Mercado dos Lavradores, (edifício sob alçada da edilidade), da autoria do escultor Paulo Neves, que criará por convite⁴⁵ uma obra dedicada às vítimas e que em palavras do escultor: “...tem a força que eu pretendia para simbolizar este dia, homenageando as vítimas do temporal”, segundo descrição da obra, o painel apresenta 51 anjos gravados formalmente associados a impressões digitais e pequenas pedras roladas no seu lado inferior simbolizando o dilúvio. O Mercado dos Lavradores é considerado um dos edifícios mais emblemático da cidade, que ancorado junto à ribeira de João Gomes testemunhou no dia da tragédia a força das águas enfurecidas que desciam das montanhas.

Cabe destacar, sobre estes aspectos, a urgente renovação, apreciação e estudo contemporâneo, sobre o monumento comemorativo no espaço público insular, fazendo desaparecer o receio de comemorar os aspectos menos benéficos da vida, porquanto a memória destes potencia uma maior percepção dos riscos e das adaptações a promover, contribuindo para a construção de um futuro mais responsável e informado. Como nota Maderuelo: (2008 : 205)

⁴⁵Disponível em: <http://www.tribunadamadeira.pt/?p=16750>,

Salienta-se a necessidade para este tipo de obras comemorativas, a realização de concursos públicos obrigatórios. A região ostenta um histórico alarmante em relação a concursos públicos neste âmbito, ora por inexistência, ora por alteração de critérios de selecção, tornando as escolhas por vezes arbitrárias e descontextualizadas no tempo. A realização de uma obra de visibilidade pública requer a apreciação e decisão por parte de especialistas da área, dando possibilidades de criação a projectos que inseridos na paisagem, refundem novos conceitos e sejam eles próprios paradigmas de acção do monumento comemorativo. Para mais informação, recomenda-se a obra: VERÍSSIMO, Nelson; SAINZ-TRUEVA, José de: (1996) Esculturas da Região Autónoma da Madeira (inventário), Funchal, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, DRAC (Direcção Regional dos Assuntos Culturais)

la crisis de la conmemoración que dejó sin sentido la escultura clasicista no ha acabado, sin embargo, con aquella primitiva idea que se encuentra en el origen tanto de la escultura como de la arquitectura. Me refiero a la necesidad que el hombre tiene de dejar memoria de su paso sobre la tierra levantando un monolito o construyendo una montaña de piedras”

A modo de conclusão, tendo em conta a diversidade de obras e modos de actuação por parte dos artistas que acompanhámos nesta visita panorâmica, e obtendo como resultado uma reflexão estética nas intervenções artísticas do trabalho essencialmente comprometido com a dignificação da memória das vítimas, colocamos a tónica na validade contemporânea do monumento comemorativo, desenvolvido desde o recurso clássico da coluna, a paisagem, o activismo, a arquitectura e o design, partindo para uma necessária adaptação do mesmo aos tempos. Entre a coluna urbana de pedra de *Pye Corner* e a coluna assemblage nas montanhas do Cabeço de Lenha, decorreu um tempo de reflexão dedicado às vítimas, comemorando de forma variável os inexplicáveis infortúnios, o denominador comum destas obras recai na seriedade do tema, assim, cabe ao “artista público” a missão de perpetuar a mensagem, não permitindo o apagar da memória e do sofrimento.



Figura 1. Paulo David Arquitecto, Abrigo e Observatório da Natureza, (simulação 3D: João Almeida), 2011

Bibliografia

Aymonino, Aldo; Mosco, Paolo Valerio: [2006] *Contemporary Public Space Un-volumetric Architecture*. Milano, SKIRA Editore.

Catlin, Charlotte Skene Catling / Frohn, Marc: [2011], "The need for narrative", SEISMIC SHIFTS. Architecture Annual 2011, London, Royal College of Art, ISBN: 978-1-907342-33-2.

dos Santos, Laymert Garcia: [2003], "Lo nuevo, el asombro y el arte", Zehar nº 51, Donostia, (pp. 16 – 17) ARTELEKU.

Laugier, Marc – Antoine: [1999] *Ensayo sobre la Arquitectura*, (1ª Ed. 1753), Madrid Ediciones Akal.

Maderuelo, Javier: [2008] *La Idea de Espacio, en la arquitectura y el arte contemporaneos*, 1960/1989. Madrid, Akal.

Quintal, Raimundo: [1999] *Aluviões da Madeira desde o Século XIX*, Coimbra, Revista "Territorium" 6.

Sainz-Trueva, José de; Veríssimo, Nelson: [1996] *Esculturas da Região Autónoma da Madeira (inventário)*, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Funchal, DRAC.

Sepúlveda, Sílvia Maria Ferreira: [2011] *Avaliação da Precipitação Extrema na Ilha da Madeira*, (tese de Mestrado), Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa.

Sharr, Adam: [2008] *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*, Barcelona, Gustavo Gili.

Spiller, Neil: [2006] *Visionary Architecture, Blueprints of the Modern Imagination*, London, Thames & Hudson.

Voltaire: [2012] *Cândido ou O Optimismo*, (1ª Ed. 1759) Lisboa, Ed. Tinta da China
Yates, Frances A: [2001] *The Art of Memory*, (1ª Ed. 1966) Chicago, The University of Chicago Press

Young, James, [1992], "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", *Critical Inquiry*, vol. 18, Chicago, (pp. 267-296)

Webgrafia

Lebbeus Woods

<http://lebbeuswoods.net/>, idem

<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles/>

The Monument to the Great fire of London

<http://www.themonument.info/>

Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA)

<http://www.moca.org/>

Grande Cretto

<http://www.gibellina.siciliana.it/pages/cretto.html>

Frederic Schwartz Architects

<http://www.schwartzarch.com/>

Vídeo

Rigo 23, Desgosto, 2010, Cabeço de Lenha, Madeira (vídeo Luís Tranquada)

<http://www.youtube.com/watch?v=z90AnCiimcY>

Maya Lin Vietnam Veterans Memorial

<https://www.youtube.com/watch?v=wuxjTxxQUTs>

Ai Wei Wei

<http://www.youtube.com/watch?v=7YeQPn-6o6o#t=401>

Duarte Encarnação

Artista Visual / Professor Auxiliar

Centro de Competência de Arte e Humanidades/UMa

Rua 13 de Setembro de 1509, nº 24 F Gaula, Madeira

+ 351 913421813

dmfe@uma.pt

Artista Visual e Doutor em *Artes Visuales e Intermedia pela Universidad Politécnica de València*. Tem desenvolvido um trabalho artístico de carácter híbrido entre a escultura, arquitectura e o desenho, reflectindo sobre o espaço público através de projectos de natureza utópica. Actualmente, realiza uma série de desenhos com o título: riots panorama, que ilustram as manifestações globais como meio de expressão e ocupação da cidade, assinalando a praça como lugar de revolução.