





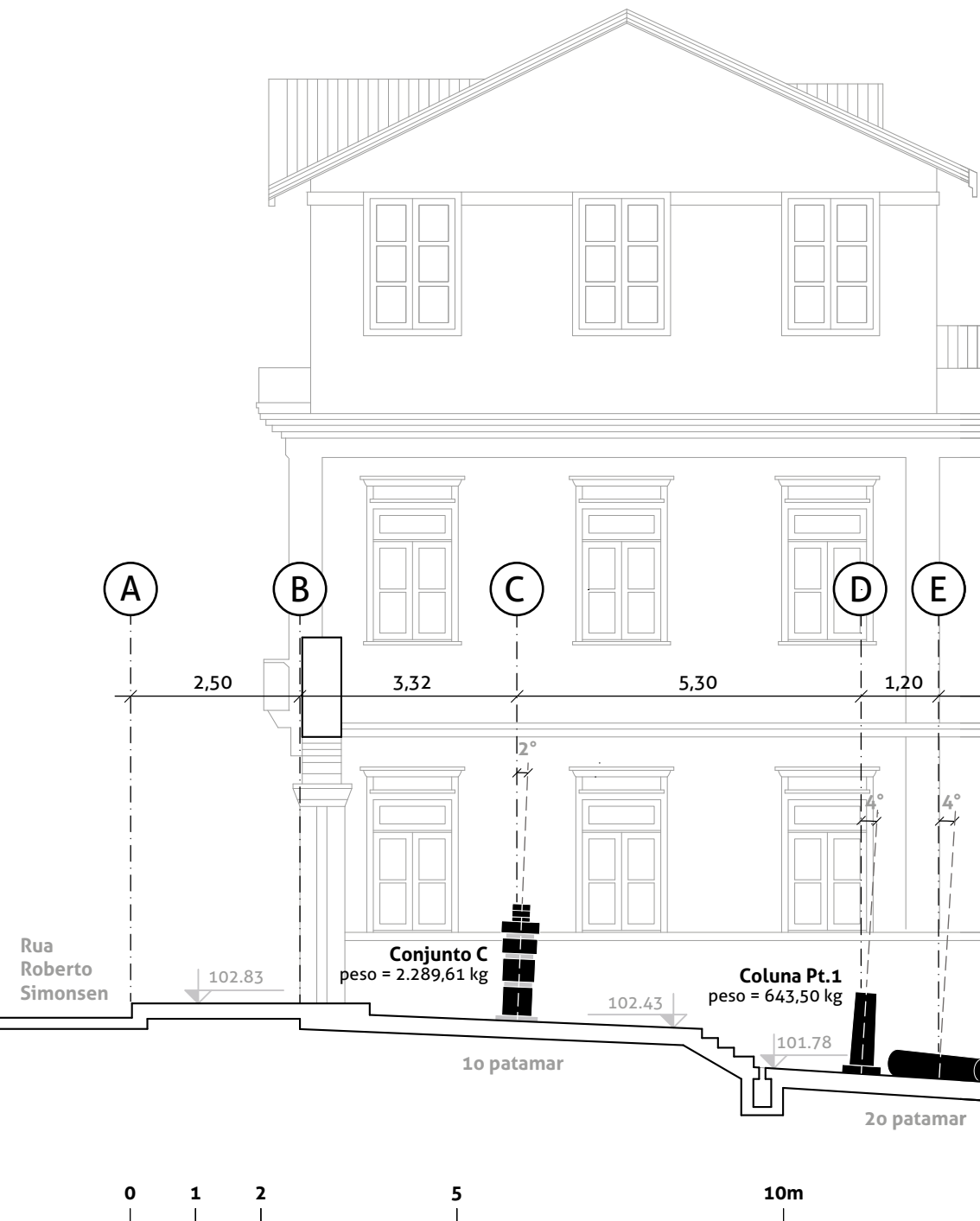
GISELLE BEIGUELMAN

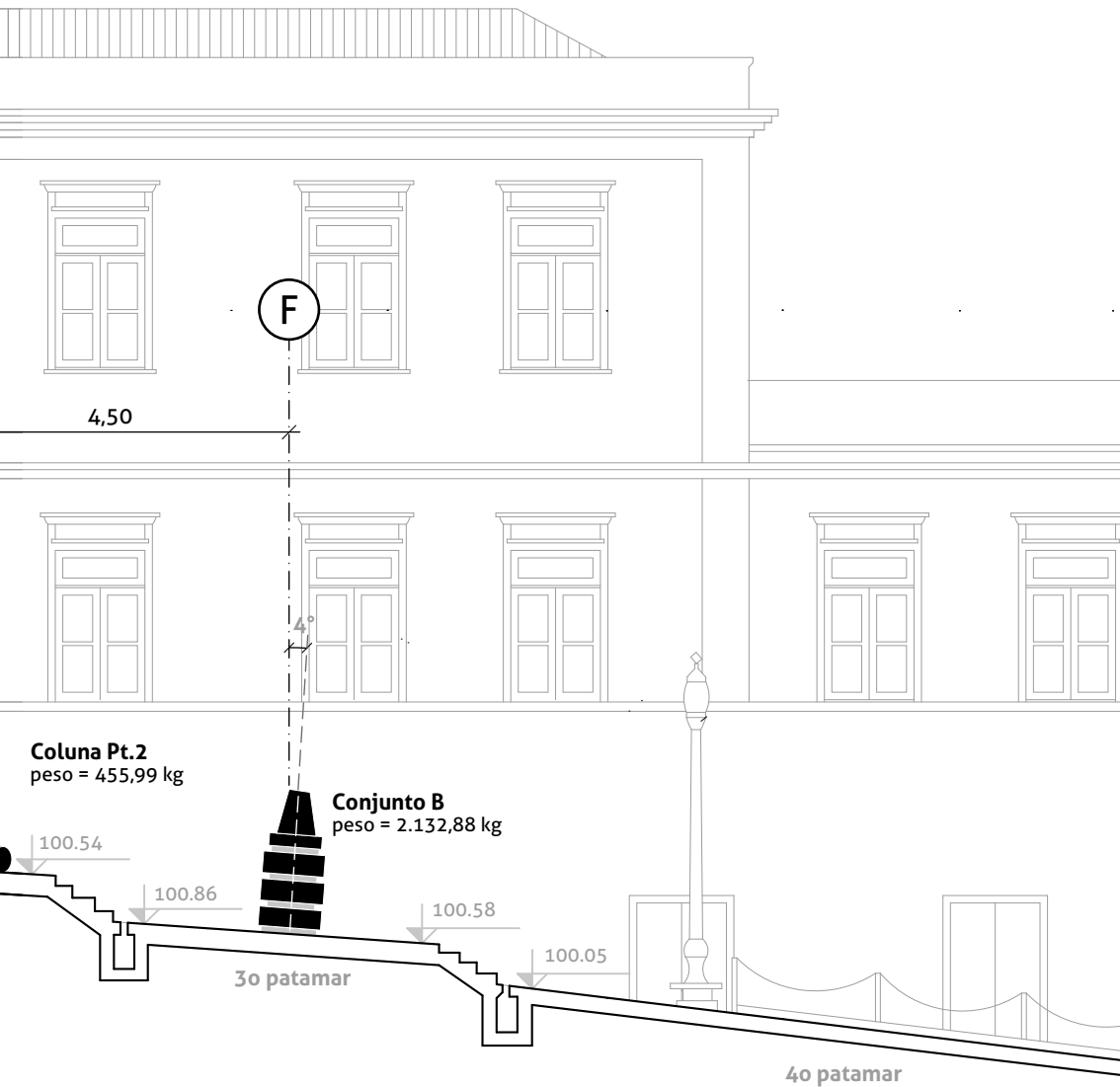
**MONU
MENTO
NENHUM**

CHACINA DA LUZ

4 de Maio - 1º de Setembro, 2019

Beco do Pinto | Solar da Marquesa de Santos
Rua Roberto Simonsen 136 - São Paulo







SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA
POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DE SÃO PAULO



Dependência: 02º D.P. BOM RETIRO

Boletim No.: 3971/2016

INICIADO:23/06/2016 12:53hs e EMITIDO:23/06/2016 13:20hs

Folha :1

JLLNNQCB DJEIP_Z

Boletim de Ocorrência de Autoria Desconhecida.

Natureza(s):

Espécie: Título II - Patrimônio (arts. 155 a 183)

Natureza: Dano (art. 163)

Consumado

- III - contra o patrimônio da União, Estado, Município, empresa concessionária

Local: PRAÇA DA LUZ, 1 - BOM RETIRO - CEP: 01120-010 - S.PAULO - SP

Tipo de local: Lazer e recreação

Parque/Bosque/Horto/Reserva-Área de preservação

Circunscrição: 02 D.P. - BOM RETIRO

Ocorrência: 23/06/2016 às 07:30 horas

Comunicação: 23/06/2016 às 12:49 horas

Elaboração: 23/06/2016 às 12:53 horas

Flagrante: Não

Testemunha:

- [REDACTED] - Presente ao plantão - [REDACTED]
emitido em [REDACTED] - Exibiu o RG original: Sim
Pai: [REDACTED] - Mãe: [REDACTED]
Natural de: [REDACTED] - Nacionalidade: BRASILEIRA - Sexo: Feminino
Nascimento: [REDACTED] - Estado civil: Solteiro
Profissão: GUARDA MUNICIPAL - Instrução: 2 Grau completo
CPF: [REDACTED] - Advogado Presente no Plantão: Não - Cutis: [REDACTED]
Endereço Comercial: [REDACTED] S.PAULO - SP
Empresa: GUARDA CIVIL METROPOLITANA - Telefones: [REDACTED]

Representante:

- [REDACTED] - Presente ao plantão - [REDACTED]
emitido em [REDACTED] - Exibiu o RG original: Sim
Pai: [REDACTED] - Mãe: [REDACTED]
Natural de: [REDACTED] - Nacionalidade: BRASILEIRA - Sexo: Masculino
Nascimento: [REDACTED] - Estado civil: Convivente
Profissão: AGENTE DE APOIO - Instrução: 2 Grau completo - CPF: [REDACTED]
Advogado Presente no Plantão: Não - Cutis: [REDACTED]
Endereço Comercial: [REDACTED] S.PAULO - SP

02º D.P. BOM RETIRO

Endereço da delegacia : R JARAGUA, 383 - BOM RETIRO-S.PAULO-SP

Telefone: (11)3221-6970

MONUMENTO NENHUM E CHACINA DA LUZ NO MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO

Marcos Cartum

O Museu da Cidade de São Paulo recebe em 2019, no Beco do Pinto e no Solar da Marquesa de Santos, duas instalações de Giselle Beiguelman, provocadoras de reflexões sobre a construção e o apagamento da memória na cidade de São Paulo. Esse projeto, para além de seus valores artísticos intrínsecos, também assinala a busca do Museu por tornar-se um polo de percepção e de consciência sobre temas que marcam a história paulistana. O trabalho de Giselle traduz-se, assim, como um oportuno instrumento de discussão sobre as funções do próprio museu e de suas relações com a arte.

As instalações são compostas de fragmentos de esculturas, que já estiveram em espaços públicos de São Paulo, guardadas (e abandonadas) em edifícios municipais. A exposição dos fragmentos, como achados arqueológicos, conferiu, paradoxalmente, às peças uma visibilidade e um significado que não tinham antes de desaparecerem. A potência dessas instalações faz ecoar inúmeras questões a respeito do processo de seleção, conservação, estudo e transmissão do patrimônio material e mesmo da função tradicional de um museu de história como “depósito” de objetos ameaçados de desaparecimento.

A história de São Paulo é marcada pelo apagamento da memória e pela dificuldade no zelo dos espaços públicos, apesar da intensa luta que se trava há algumas décadas para interromper esse destino perverso, com a consolidação de instituições e políticas públicas de proteção do patrimônio histórico. Essas instalações, ao trazerem para o espaço museal uma coleção de peças descartadas, permitem uma apreensão especial em relação à destruição do passado, expondo-o na crueza de sua matéria ferida. Propõe-se aqui uma inversão do que usualmente é exposto no museu: não uma imagem antiga de um tempo íntegro, nem uma representação nostálgica de algo que se perdeu, mas sim a própria matéria decomposta. Não se trata, portanto, de exaltar elementos que compunham uma cidade que já foi bela; estamos diante de cadáveres urbanos que também nos chamam a atenção para outros tantos que continuam invisíveis nas ruas. Assim, somos

levados a constatar que não apenas o que está no depósito foi esquecido, mas, do mesmo modo, que muitos monumentos e espaços urbanos foram extraídos de nosso interesse, percepção e afeto, sendo um bom exemplo o do crônico estado de abandono da Ladeira da Memória – logradouro de grande valor histórico que se tornou uma espécie de não-lugar e em cujo próprio nome o problema se exprime de forma dramática.

Desse modo, o trabalho exposto se torna um espelho que mostra como nos tornamos reféns da naturalização do desaparecimento das paisagens de São Paulo e indiferentes à sua destruição. Muito mais grave, ele vem mostrar que isso se dá em relação às pessoas que se encontram em situação de rua. Os fragmentos escultóricos levam o visitante a perceber que foi treinado a desenvolver um olhar seletivo que não capta o que é desconfortável. Num mundo marcado pela excessiva valorização e publicidade da imagem individual, a rua, como espaço público, torna-se visível apenas como cenário de *selfies*.

Na inversão proposta pela artista, os fragmentos descartados servem para desencadear estranhamento e dúvidas sobre o que tem valor, sentido e deve ser preservado no patrimônio material da cidade. Nessa “arqueologia reflexiva” reside uma das missões que hoje são essenciais no Museu da Cidade de São Paulo – tão bem sintetizada pelo museólogo catalão Jorge Wagensberg: “(...) em um bom museu ou uma boa exposição, você acaba saindo com mais perguntas do que quando entrou”.

É fundamental notar ainda que as provocações suscitadas pelas duas instalações de Giselle Beiguelman ganham maior força diante do momento político que o Brasil atravessa atualmente – em que Memória, Cultura e Arte estão sob ataque. Provocar consciência e reflexão é mais do que nunca uma ação da resistência que agora é preciso construir.

Em tempo: com o fim da mostra pretende-se que as peças sejam restauradas e retornem aos locais originais.

Marcos Cartum é Diretor do Museu da Cidade

UMA PROVOCAÇÃO

Raquel Schenkman

Mais uma vez, como em *Memória da Amnésia* (2015), Giselle Beiguelman provoca, com *Monumento Nenhum* e *Chacina da Luz*, nossa reflexão sobre o papel das esculturas na cidade. Retirados dos depósitos municipais do Canindé, fragmentos de obras em metal e pedra guardados até seu restabelecimento ganham novo significado. São agora fragmentos, monumentos decompostos, que vêm a público, simples assim.

Cabe pensar hoje sobre o que representaram esses monumentos na cidade, quando seu contexto e seu entorno se transformou. As praças são reconfiguradas, as dinâmicas econômicas dos lugares mudaram, as relações no espaço se refazem, e esses monumentos permanecem, ou não. As esculturas-monumentos implantadas que buscam rememorar algum feito, homenagem, decoração ou embelezamento urbano, quando não estão sob cuidado de uma comunidade que acolhe e olha por ela, resistem – foram projetadas para isso –, mas acabam no esquecimento.

O Departamento do Patrimônio Histórico, que desde 2002 ficou responsável através da Comissão Permanente de Análise de Assuntos Concernentes a Obras e Monumentos Artísticos em Espaços Públicos – atual Comissão de Gestão de Obras e Monumentos Artísticos em Espaços Públicos (2010) –, vinculada ao Núcleo de Monumentos e Obras Artísticas, por avaliar as propostas de implantação, remoção, restauração e conservação de monumentos e obras artísticas em espaços públicos da cidade de São Paulo, apoia e realiza continuamente ações para preservar as obras que compõem o acervo da cidade. Entretanto, ainda que o poder público zele pelo patrimônio cultural e artístico, esse cuidado só vai se efetivar através de ações compartilhadas.

Parte disso é dar visibilidade a esse tema, o que faz Giselle Beiguelman de forma elegante e inteligente nessas exposições, embaralhando nossa memória para que tomemos uma posição.

Raquel Schenkman é Diretora do Departamento do Patrimônio Histórico da Cidade de São Paulo



SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA
POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DE SÃO PAULO



Dependência: 02º D.P. BOM RETIRO

Boletim No.: 3971/ 016

INICIADO:23/06/2016 12:53hs e EMITIDO:23/06/2016 13:20hs

Folha :2
JLLNNQCB DJEEIP_Z

Empresa: PARQUE DA LUZ - Telefones: [REDACTED]

Condutor:

- [REDACTED] - Presente ao plantão - RG: [REDACTED]
emitido em [REDACTED] - Exibiu o RG original: Sim - Pai: [REDACTED]
Mãe: [REDACTED] - Natural de: [REDACTED]
Nacionalidade: BRASILEIRA - Sexo: Masculino - Nascimento: [REDACTED]
[REDACTED] - Estado civil: Solteiro - Profissão: GUARDA MUNICIPAL
Instrução: 2 Grau completo - CPF: [REDACTED]
Advogado Presente no Plantão: Não - Cutis: [REDACTED]
Endereço Residencial: [REDACTED]
SP - Empresa: GUARDA CIVIL METROPOLITANA - Telefones: [REDACTED]
(Comercial)

Histórico:

PRESENTE OS GUARDAS CIVIS METROPOLITANO SUPRA MENCIONADOS NOTICANDO À AUTORIDADE POLICIAL QUE, NA DATA DE HOJE AO CHEGAREM NO PARQUE DA LUZ PARA PATRULHAMENTO E DILIGÊNCIAS, FORAM ACIONADOS PELO REPRESENTANTE [REDACTED], NOTICIANDO QUE, INDIVÍDUO(S) NÃO IDENTIFICADO(S), TERIAM DANIFICADOS OITO ESCULTURAS QUE FICAVAM ENVOLTA AO LAGO E TRÊS LIXEIRAS AINDA NO INTERIOR DO PARQUE.

INFORMAM AINDA QUE AS ESTÁTUAS FORAM ARREMESSADAS NO LAGO PELOS

AUTORES.

ESCLARECE AINDA O REPRESENTANTE NÃO SABER INFORMAR OS NUMEROS DO PATRIMONIO DOS OBEJTO DANIFICADOS:

A AUTORIDADE POLICIAL SIGNATÁRIA, DETERMINOU A ELABORAÇÃO PRESENTE OCORRÊNCIA, BEM COMO PERICIA LOCAL PARA OS DEMAIS PROCEDIMENTOS DE POLÍCIA JUDICIÁRIA. NADA MAIS.

[REDACTED]
-Condutor

[REDACTED]
-Representante

02º D.P. BOM RETIRO

Endereço da delegacia : R JARAGUA, 383 - BOM RETIRO-S.PAULO-SP

Telefone: (11)3221-6970

MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS

Gabriela Rios

“Um *ready-made* do esquecimento”, definiu Giselle Beiguelman. Fragmentos de monumentos públicos da cidade de São Paulo, até então empilhados e armazenados no depósito do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), “renasceram” ao compor a instalação Monumento Nenhum. Bases e pedestais¹, duas partes de uma coluna, uma herma encapuzada e amordaçada e um resquício das patas do cavalo do Duque de Caxias, pesando toneladas, puderam, finalmente, voltar ao espaço público.

A conexão entre o projeto da artista Giselle Beiguelman e a missão do Museu da Cidade de São Paulo foi imediata, logo em sua concepção. Alcançar as inúmeras camadas formadas ao longo do tempo pelas políticas públicas da cidade, sua produção social e as relações de poder envolvidas, materializadas nesses monumentos, é apenas o início da reflexão proposta. Uma primeira perspectiva.

Na sequência, vem à tona a ambiguidade entre memória e esquecimento. Monumentos postos (ou impostos) no espaço público em homenagem a alguém ou a fatos históricos, na construção de uma memória que em determinado momento foi eleita, mas que se perdeu com o passar do tempo e se desconectou dos que habitam a cidade. Habitantes que em um ritmo acelerado, numa dinâmica pautada em shopping centers e automóveis, na corrida contra o tempo, transitam de um lado para o outro, mas não praticam o espaço. Apenas atravessam. E neste atravessar, eventualmente, até se nota uma escultura no meio do caminho, mas seu conteúdo e os “porquês” dela estar ali, na maioria das vezes são desconhecidos.

Uma vez retirada essa escultura do espaço público, quem se dá conta da sua ausência? Ouso dizer que os atentos a estes corpos formam uma ínfima minoria. Oito estátuas representantes da mitologia grega permaneceram invisíveis ao redor do lago da Cruz de Malta, no

Parque do Jardim da Luz, por mais de um século. Até que, em uma noite de 2016, alguém as enxergou. Enxergou e derrubou, partindo-as em pedaços. Vandalismo ou protesto? Não se sabe. Só sabemos que, na manhã seguinte, os fragmentos foram recolhidos e alojados, como que em uma vala comum, na casa do administrador do parque. "Uma chacina", disse Giselle, a Chacina da Luz.

Monumento Nenhum e Chacina da Luz: duas instalações que chamam a atenção pela estranheza. O que fazem essas pilhas de bases logo na entrada do Beco do Pinto? E essas cabeças e corpos e membros de estátuas posicionadas no hall do Solar da Marquesa de Santos? Estariam as respostas no arquivo com um busto encapuzado e amordaçado no canto direito da instalação? Parte das respostas podem ser encontradas nos cartões-postais disponibilizados ao público dentro desse arquivo. Mas existem respostas que só serão descobertas no interior de cada um que, com o seu repertório de vida, levará estas reflexões para diferentes lugares. Alguns desses mundos particulares foram compartilhados e podem ser vistos no livro de assinaturas da exposição.

Em meio a tantas reflexões, as memórias e os esquecimentos desses fragmentos intercalam-se aos espaços nos quais eles se encontram, que, por suas vezes, também abrigam vestígios do tempo. O Beco do Pinto, onde se encontra Monumento Nenhum, e o Solar da Marquesa de Santos, onde está instalada a Chacina da Luz, são duas das 14 unidades mantidas pelo Museu da Cidade de São Paulo², todas tombadas por sua importância histórica e arquitetônica, localizadas em diferentes regiões da cidade.

Se o Beco do Pinto, que foi uma importante passagem na São Paulo colonial, teve sua função esquecida, o Solar da Marquesa de Santos parece não conseguir se desvincular da imagem de Domitila de Castro Canto e Melo, sua moradora mais famosa, especialmente em razão da sua relação com o imperador Dom Pedro I.

Voltamos, assim, à ambiguidade entre memória e esquecimento e os motivos e interesses pelos quais ela se constrói, se mantém ou é esquecida. Ambiguidade esta inerente à vida e ao ser humano, e que o Museu da Cidade vem buscando problematizar, no sentido de provocar reflexões, seja no âmbito histórico, social, artístico ou cultural.

Gabriela Rios é Curadora do Museu da Cidade

Notas

1 Os nomes das esculturas trabalhadas nas obras e informações sobre as peças citadas encontram-se nos postais que seguem no final deste volume.

2 O Museu da Cidade de São Paulo detém um acervo de bens imóveis tombados pela importância histórica e arquitetônica, localizados em diferentes regiões da cidade. São eles: Solar da Marquesa de Santos, Casa da Imagem, Beco do Pinto, Capela do Morumbi, Casa do Bandeirante, Casa do Sertanista, Casa Modernista, Casa do Grito, Cripta Imperial, Casa do Tatuapé, Chácara Lane (Gabinete de Desenho), Sítio da Ressaca, Sítio Morrinhos e OCA. Além do acervo arquitetônico, o Museu possui relevantes coleções de fotografias, depoimentos orais, entrevistas e móveis de época que guardam as memórias da formação e desenvolvimento da nossa cidade.



SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA
POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DE SÃO PAULO



Dependência: 02º D.P. BOM RETIRO

Boletim No.: 3971/2016

INICIADO:23/06/2016 12:53hs e EMITIDO:23/06/2016 13:20hs

Folha :3

JLLNNQCB DJEIP_Z

Exames requisitados: IC

Solução: BO PARA INVESTIGAÇÃO

████████████████████
ESCRIVÃO

████████████████████
DELEGADO

02º D.P. BOM RETIRO

Endereço da delegacia : R JARAGUA, 383 - BOM RETIRO-S.PAULO-SP

Telefone: (11)3221-6970

19 APRESENTAÇÃO

**21 GISELLE BEIGUELMAN:
UM PEQUENO TRATADO DO VANDALISMO**

Paulo Herkenhoff

55 SÍMBOLOS ENSOMBRECIDOS

Agnaldo Farias

63 LIDANDO COM A CHACINA

Renato Cymbalista

**67 ENTRE MONUMENTOS AO NADA E AS
CHACINAS DO COTIDIANO**

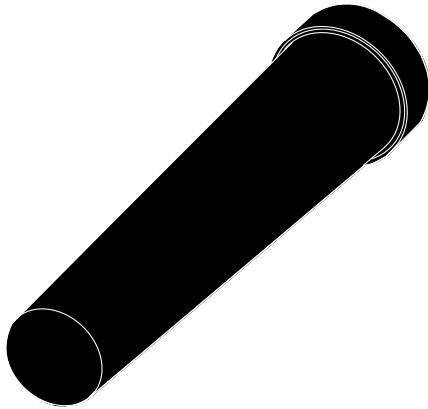
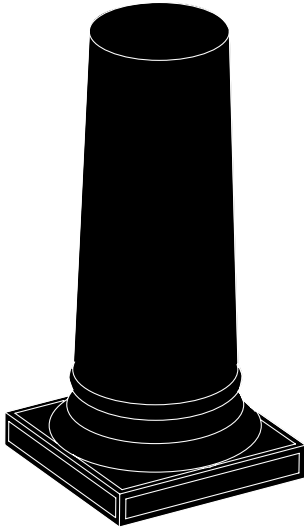
Giselle Beiguelman

79 COMENTÁRIOS FINAIS

Renato de Cara

80 CRÉDITOS

85 CARTÕES POSTAIS



APRESENTAÇÃO

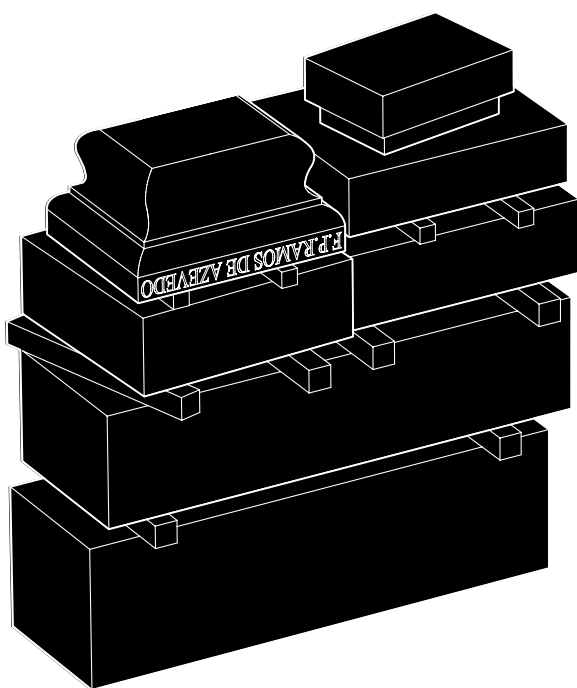
Monumento Nenhum e Chacina da Luz são instalações que integram um longo projeto de pesquisa sobre as estéticas da memória e as políticas do esquecimento. Seu ponto de partida foi a intervenção Memória da Amnésia (2015), realizada no Arquivo Histórico Municipal, em 2015, com obras e fragmentos de monumentos desterrada do espaço público e guardadas em depósitos de monumentos há mais de 80.

As instalações realizadas no Beco do Pinto e no Solar da Marquesa contaram com o apoio e a interlocução permanente com o Departamento do Patrimônio Histórico e com o Museu da Cidade. O projeto das instalações foi iniciado a convite de Renato de Cara, durante sua gestão como diretor do Museu da Cidade e é fruto também de investigações multidisciplinares que envolveram os pesquisadores do Laboratório par OUTROS Urbanismos da FAU-USP, o Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória no século 21 e outros profissionais convidados.

Sem viés restaurador, o projeto que resultou em Monumento Nenhum e Chacina da Luz não foi elaborado como forma de reinserção dos fragmentos que trasladou dos depósito de monumentos do DPH para os espaços do Museu da Cidade, mas como plataforma capaz de tensionar as relações entre políticas públicas de memória e políticas do esquecimento. Ao longo de quatro meses, foram realizados debates, caminhadas e visitas mediadas que foram fundamentais para mobilizar uma discussão sobre as relações entre arte, memória, patrimônio cultural e espaço público na cidade de São Paulo, problematizando as ausências de diversos atores sociais da nossa história, como negros, indígenas, mulheres e trabalhadores.

Vídeos e fotos, que documentam as palestras realizadas e o projeto do making of à implantação das instalações estão disponíveis na Internet no site do projeto, assim como uma versão e-book deste livro em português e inglês. Procura-se, com isso, contribuir para a discussão sobre a cidade e suas histórias, pensadas a partir da arte.

Giselle Beiguleman



GISELLE BEIGUELMAN: UM PEQUENO TRATADO DO VANDALISMO

Paulo Herkenhoff

Depois de longa trajetória intelectual, Giselle Beiguelman tornou-se uma referência para a arte em novos *media* tecnológicos no Brasil, e nesta década tem se demonstrado uma artista perturbadora no campo da escultura e das instalações movidas por grande potência ética. Em virada radical, a agenda de Beiguelman na década de 2010 ficou focalizada na crítica da intolerância com as diferenças, na dialética entre pessoas e marcos históricos e na impermanência dos monumentos memoriais. O inconsciente arquitetônico de Beiguelman se reflete nas instalações da agenda urbanística (*Já é Ontem?*, 2019), sobre as destruições na gentrificação da zona portuária do Rio, as cidades da crueldade (*Odiolândia e Odiolândia Marielle*, de 2017 e 2018, e que em Miguel Rio Branco é *Maldicidade*), na elevação de monumentos (a partir de sua destruição, como em *Memória da Amnésia* (2015) e *Cinema Lascado: Perimetral* (2016), na imantação de espaços tomados como lugares com história nas cidades e a arquitetura do heteróclito (a montagem, em São Paulo, do Monumento Nenhum no Beco do Pinto colonial e de Chacina da Luz no Solar da Marquesa de Santos), entre muitos outros aspectos. Em *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin se voltou ao problema da história descontínua com a proposta de que a alegoria seja uma estratégia apropriada para a representação do passado. A posição de Benjamin se aplica ao método alegórico crítico de Giselle Beiguelman de apresentar o passado em múltiplas entradas. A heterologia de seu método, a mescla de códigos estilísticos antagonísticos, a qualidade das pedras e de sua lavra, e a origem dos fragmentos transformam Monumento Nenhum em monumentos aporéticos.

VANDALISMO

O *corpus* de Giselle Beiguelman tem um foco na violenta destruição da memória no Brasil e de seus monumentos. Por isso, convém examinar inicialmente a etimologia do termo “monumento” surgido na cultura pós-gótica, do francês antigo *monument*, por sua vez originado do latim *monumentum* (memorial) e *monere* (lembrar). Inicialmente, cabe referir que os muitos significados do termo “monumento” se referem a: (1) construção comemorativa, memorial ou simbólica; (2) tumba ou modo de enterramento; (3) sítio importante de várias classes (da natureza à história) para a sociedade; (4) uma edificação humana de excelência ou de significado histórico; (5) os resultados excepcionais atingidos em determinado campo, entre outros, aos quais Giselle Beiguelman adiciona (6) a situação de marcante negatividade sociopolítica (amnésia, descaso, vandalismo, violência).

Por que foram vandalizados o projeto modernizador de São Paulo e sua civilização dos jardins? O presente ensaio será profusamente pontuado por referências a *O mal-estar da civilização* (1929), de Sigmund Freud, que contribui para uma explicação psicanalítica dessa tendência destrutiva na convivência em sociedade: “descobriu-se que uma pessoa se torna neurótica porque não pode tolerar o grau de frustração que a sociedade lhe impõe a serviço de seus ideais culturais”.¹ Nesse ponto, a produção de Monumento Nenhum aponta para a ruptura do contrato social da cidade por toda as partes, do cidadão aos componentes do aparelho de Estado. Por isso, embora exista o vandalismo inocente, acidental ou não intencional, mas efetivo na destruição, não pode ser confundido com o vandalismo anônimo ou delinquente. No entanto, não é o caso das abordagens de Beiguelman, que se focam na consciência da amputação do patrimônio urbano ou na volição de degradar o Outro.

VANDALISMO POR ICONOCLASTIA

A arte é iconoclasta de si mesma. No entanto, a questão de Beiguelman não é o vandalismo por iconoclastia (com etimologia no grego *eikon* para ícone, imagem, e *klastein* para quebrar, formando o conceito de “quebrador de imagem”), um movimento religioso e político oposto à veneração de imagens religiosas, acusada de idolatria por alguns segmentos cristãos, judeus e muçulmanos. O iconoclasmo atravessou o Império Bizantino do século 8 ao 9. Crenças à parte, os iconoclastas praticaram a destruição violenta dos ícones religiosos nesta guerra religiosa. Sigmund Freud justapõe forças opostas violentas entre os indivíduos, que Flavio de Carvalho revela, transmutando o pio em violento, nos devotos que quiseram linchá-lo na procissão que constituiu a Experiência n. 2 (1931). Para Freud, “o superego desenvolveu seu ideal e configura suas demandas”, observando, do outro lado, “a inclinação constitucional dos seres humanos para serem agressivos entre si”.² O filósofo Fredric Jameson assume que a ordem simbólica é um braço do poder opressivo, posição que se observa no desenvolvimento da obra de Giselle Beiguelman.

Existe uma interpretação política das religiões monoteístas que defende que elas sejam a causa de uma violência decorrente da crença em uma verdade universal. As atrocidades cometidas pelos piedosos cruzados e os horrores da guerra de 1914 levaram Freud a afirmar que “a existência dessa inclinação para a agressão que detectamos em nós próprios e justifica assumir como presente nos outros, é o fator que perturba nossas relações com nosso vizinho. (...) Em consequência dessa hostilidade mútua primária dos seres humanos, a sociedade civilizada está perpetuamente ameaçada pela desintegração”.³ As religiões afro-brasileiras têm sido alvo contumaz do vandalismo demoníaco das seitas neopetencostais, que já ocasionaram algumas mortes entre adeptos do candomblé. Esse ódio monoteísta às diferenças também está na base de outras formas irracionais de ira coletiva na obra de Giselle Beiguelman, como se verá. É que esta ativista da cidade converte a iconoclastia em avidez iconofágica.

MEMÓRIA DA AMNÉSIA

O vértice linguístico do *corpus* de Giselle Beiguelman promete abrir-se para a semântica dos cacos, a noção de inconsciente como cadeia de significantes desconexos, a retórica da forma heterológica de seus monumentos, a linguagem do tempo, a fonética para a ambivalência da Luz/luz (qual luz é apagada pelo vandalismo de qualquer espécie?), o alegorismo das ruínas, o livro digital, as narrativas não lineares, o neologismo, o paradoxo da Memória da Amnésia (ou as núpcias da memória com o esquecimento). O livro *Memória da amnésia: políticas do esquecimento* (2019), de Beiguelman, trata da força avassaladora do retorno do reprimido social quando focalizado pela arte.⁴ Os cinco capítulos e seus respectivos ensaios visuais abordam “O livro depois do livro”, “O que você lembrou de esquecer?”, “Beleza convulsiva tropical”, “Já é ontem?” e “Memoricídio”, que correspondem a reflexões sobre cinco trabalhos da artista ora interpretados.

Em *O Livro depois do Livro* (1999), Giselle Beiguelman já pensa em *net art* com foco na morte do livro gutenberguiano e seu impacto no leitor e espectador do objeto livro. A possível morte do livro impresso não significa, no entanto, o fim da leitura. Esse trabalho de Beiguelman encontraria seu diálogo no projeto de Rosângela Rennó *A Última Foto* (2007) no qual a artista entrega uma câmera analógica a diferentes fotógrafos e sacará a última fotografia deste aparato, que será lacrado. Numa obra precisa, Rennó justapõe a última foto à máquina selada como passo decisivo no campo da imagética na sociedade globalizada.

O que você lembrou de esquecer? – inquiriu Giselle Beiguelman no projeto *Memória da Amnésia* (2015), que ocupou o Arquivo Histórico de São Paulo com foco no Monumento a Olavo Bilac de 1922 na Rua Minas Gerais, que foi disperso pela cidade e suas peças remanescentes estão recolhidas no depósito do Canindé.⁵ Numa prestidigitação dos significados, Beiguelman responsabiliza o espectador: qual é seu lugar na luta pela preservação da memória

urbana? O que você lembrou de não esquecer? O opúsculo *Der moderne Denkmalkultus* (1903), de Alois Riegl, toma distância das posições sobre a conservação dos monumentos que não será nem a dos arquitetos nem as dos intelectuais, pois o autor propõe que se faça o inventário dos valores não revelados e das significações não explícitas dos bens a preservar, conforme analisa Françoise Choay.⁶ A convergência das posições de Beiguelman para as de Riegl resulta de sua vontade de democracia das políticas públicas culturais, não de um culto a heróis.

O que tem um dedão do pé a ver com os monumentos públicos? ^{N.E.1} Giselle Beiguelman citou André Breton – “a beleza é convulsiva ou não será” – como um programa de seu próprio agenciamento da arte como força de mobilização da cidadania. Sua obra bretoniana, *Beleza Convulsiva Tropical* (2014), tomou forma de texto escrito com musgo pela artista numa parede úmida na antiga Casa de São Cristóvão, atualmente Quinta dos Tanques ou Quinta dos Lázaros, vizinha de um antigo cemitério de Salvador. Neste edifício frágil funciona o Arquivo Público da Bahia, de invulgar valor memorial. Ali, estantes e caixas com documentação preciosa esperam que sua ruína se complete sob a inclemência do clima tropical. Diante da morte iminente dos papéis históricos, Beiguelman interpõe uma imagem de um ossuário do cemitério Monte Pio dos Artistas. Afinal, o que é o definhamento da arte ou de um artista?

Giselle Beiguelman é uma artista das transtemporalidades, dos livros eletrônicos, arquivos, monumentos, projetos urbanísticos. Observa Henri-Pierre Jeudy sobre arquivos contemporâneos que “a gestão das memórias constrange à prática da anamnese coletiva que é focalizada num jogo com a reversibilidade temporal. Tudo parece poder retornar a qualquer momento, mesmo que ainda não tenha acontecido”.⁷ Jeudy se refere aos arquivos petrificantes, à artista da memória petrificada fraturada. Pois Beiguelman se abeira dessa temporalidade acelerada do autor francês no ensaio fotográfico *Já é Ontem?* (2019), em que registra as reformas urbanísticas da

região portuária do Rio de Janeiro para dar lugar à construção do Porto Maravilha, através do qual se realizou a antiga reivindicação de derrubada do viaduto da Perimetral, foram construídos museus e descobertos sítios arqueológicos da escravidão no Brasil (o cais do Valongo e o Cemitério dos Pretos Novos) e ocorreu a gentrificação. O otimismo do ciclo virtuoso do Rio de Janeiro se evanesce com a apropriação dos *royalties* do petróleo pelos Estados da Federação, os escândalos, a corrupção, a estagnação da cidade e do Brasil, e a força do novo colonialismo interno que mais uma vez submete o país aos interesses do centro hegemônico do capitalismo no Brasil. Já é Otem? intercala excertos visuais, distorce cenas para apresentar outro futuro que chegou sob a forma de pesadelo.

Somos tempo. Somos tempos amnésicos. Giselle Beiguelman trata do espetáculo do incêndio do Museu Nacional da UFRJ em 2018, mas há muito anunciado, como espectro de um Memoricídio, "o incêndio é lido sob o signo das catástrofes e como uma metáfora do nosso passado recente". Acrescentaríamos que foi um memoricídio por omissão, lento e previsível, de todos os presidentes da República, ministros da Educação e da Cultura dos últimos 25 anos. Sem exceção. A artista recorreu ao termo "memoricídio", neologismo criado pelo cientista e historiador Mirko Grmek em 1991, para tratar da destruição da memória pelo processo de populações-alvo indesejadas, de exterminação do passado e seus traços simbólicos (como escolas, prédios públicos e religiosos), e inclui a limpeza étnica. Uma obra de Giselle Beiguelman deve ser vista como um diagrama político em pedra e bronze do "corpo sem órgãos", da esquizofrenia no capitalismo e na política brasileira contemporânea.

VANDALISMO CONTRA IDEIAS E PESSOAS

Começamos pelo pior. O poeta experimental russo Ossip Mandelstam escreveu um poema em que trata o canibalismo como o estágio supremo do stalinismo.⁸ Essa mesma imagem se aplicaria ao crescente fascismo no Brasil. Giselle Beiguelman compõe o grupo de artistas que já pensam a entropia ética do Brasil a partir da posse presidencial

em 1º de janeiro de 2019. O pior vandalismo, sabe ela, é a degradação oficial antirrepublicana das ideias que construíram o Brasil, como a tentativa vã de desmontar a importância e o significado do projeto de educação emancipatória de Paulo Freire (cujo reconhecimento internacional não depende de nenhuma “facção” da hora no Brasil); é o homicídio como eliminação de pessoas que pensam criticamente os poderes institucionais e *de facto* incidentes na sociedade. Desse ponto, a produção de Beiguelman já propõe a compreensão do vandalismo de cunho ideológico e ético do patrimônio cultural, que é seu atual foco em trabalhos como Odiolândia (2017-18).

VANDALISMO POLÍTICO, ÉTICO E IDEOLÓGICO

Um caso paradigmático na tradição do vandalismo de revisão da experiência política, que situa a obra de Beiguelman na história ocidental, é a resolução da Comuna de Paris de 12 de abril de 1871, que dispôs o seguinte: `

“Considerando que a coluna imperial da Place Vendôme é um monumento da barbárie, um símbolo de força bruta e de falsa glória, uma afirmação do militarismo, uma negação do direito internacional, um insulto permanente dos vencedores aos vencidos, um atentado perpétuo a um dos três grandes princípios da República Francesa, a Fraternidade,

Decreta:

Artigo único: a coluna de Vendôme será demolida.”

O pintor Gustave Courbet esteve de algum modo envolvido no “bota abaixo”, executado em 16 de maio de 1871, do monumento em homenagem a Napoleão Bonaparte e à glória dos exércitos franceses. Foi acusado de ser responsável pela derrubada (*débouloonnement*) da coluna Vendôme na consulta de 14 de setembro de 1870 numa reunião de artistas para debater a proposta, e de ter preparado um colchão que diminuísse o impacto da queda do monumento. Essa

participação no processo lhe valeu a prisão, uma pesada multa pelo Tesouro francês, uma proibição pelo pintor Meissonier de que participasse do Salon e o forçou ao exílio na Suíça.⁹

Guerras, insurreições, golpes, conquistas sempre foram propícias a todo tipo de violência e à maldade de toda espécie como a escravização, o estupro, a tortura, a pilhagem, inclusive a vandalização do patrimônio cultural, como já se via em *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* (1633), de Jacques Callot, e nos *Desastres da Guerra* (1810-1815), de Goya. Essas séries gráficas são, de certo modo, a matriz da indignação de Giselle Beiguelman a respeito da violência contra os usuários de drogas.

A defenestração de governantes autoritários, como Mao Tse-tung na China, resulta na desmontagem de seu aparato ideológico de propaganda e de culto à personalidade que haviam tomado a forma de monumentos públicos. A queda de Nicolae Ceausescu trouxe a derrubada de suas estátuas e a de Lênin na Romênia – foi uma catarse contra a grandiosidade do ditador sanguinário e também, poderíamos dizer, uma vingança da cultura da terra de Brancusi e de sua *Coluna Infinita* (1935). O monumento a Saddam Hussein na Praça Firdos – Praça do Paraíso em persa – foi demolida em 2003 com a invasão das tropas aliadas comandadas pelos Estados Unidos. Com a queda do regime soviético e a subida ao poder de Vladimir Putin, com suas novas perspectivas expansionistas de direita, tão somente a Ucrânia sob a nova influência russa removeu todas as 1.320 estátuas de Lênin do país. Se este não é o foco de Giselle Beiguelman, no entanto, ela não deixa de indagar por que a passagem do tempo desgasta a memória e cassa o conhecimento público de certos benfeitores da sociedade, como no caso paulistano de Ramos de Azevedo. Françoise Choay nota, com relação aos monumentos históricos, que, a partir de Alois Reigl, existe ainda uma saturação do cultural pelo cultural (*satuer le culturel par le culturel*).¹⁰

VANDALISMO IDEOLÓGICO

Uma outra subcategoria significativa da violência cultural seria o vandalismo ideológico contra a história positivista, mas que aqui não está em jogo. No entanto, e se “O que você lembrou de esquecer?” de Giselle Beiguelman pudesse ser interpretado como um caso de desmontagem do monumento como forma de desconstrução intelectual do próprio homenageado, o poeta parnasiano, portanto uma “máquina de fazer versos”, Olavo Bilac, um alvo do ataque dos modernistas paulistanos? O vandalismo ideológico está na covardia moral *post mortem*, como uma turba de linchadores, sobre toda sorte de argumento moral de Marielle Franco executada.

VANDALISMO FASCISTA

A referência a Marielle Franco leva a pensar a relação de Giselle Beiguelman com a democracia e o materialismo histórico para entendimento das forças hegemônicas na sociedade que resiste à descolonização – tudo isso demanda compreender sua resistência ao vandalismo de viés fascista no Brasil. No regime militar de direita de 1964, o refinado gesto estético de Flavio de Carvalho no desenho da escultura-monumento ao poeta Federico Garcia Lorca, por encomenda de exilados espanhóis residentes em São Paulo, causou o ódio fascista. Surgia um Lorca fantasmal num jardim em pleno centro de São Paulo. A homenagem foi inaugurada em 1968, com a presença de Pablo Neruda e do próprio escultor moderno. Garcia Lorca foi morto por forças franquistas em 1936 durante a Guerra Civil Espanhola, sob a acusação de ser comunista. O poeta se dizia um homem livre, sem preconceitos, que lutava contra a opressão e pelos direitos das minorias. Encobertos pela ausência de Estado de direito do regime do Ato Institucional nº 5 de 1968 (AI-5), em julho do ano seguinte à noite, a escultura de Flavio de Carvalho foi dinamitada pela direita radical, atribuindo-se o atentado ao CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Folhetos deixados junto à obra, no dia da Revolução Cubana, informavam sobre a destruição do monumento ao poeta “comunista e homossexual”. Foi a segunda morte violenta de Garcia Lorca.

O Monumento Eldorado Memória, em homenagem aos sem-terra massacrados em Eldorado dos Carajás, no Pará, foi projetado por Oscar Niemeyer em homenagem a 18 mortos a tiros pela Polícia Militar que se defendiam apenas com paus e pedras. Inaugurado em Marabá em 1996, foi logo depois destruído por fazendeiros. Uma manchete estarrecedora surgiu em 2018: "No Pará, Bolsonaro defende PMs por morte de 19 sem-terra no massacre de Eldorado do Carajás", informa um jornal ¹¹ – foi o segundo massacre dos sem-terra. No Rio de Janeiro, o deputado federal Daniel Silveira e Rodrigo Amorim, então candidato a deputado estadual pelo PSL, partido de Jair Bolsonaro, destruíram de modo odioso uma homenagem a Marielle Franco e gabaram-se no Facebook de sua barbárie. O objeto era uma placa com o nome Rua Marielle Franco posta numa esquina da Cinelândia próxima à Câmara Municipal. Foi o segundo assassinato de Marielle Franco. A irredarguível resposta de Giselle Beiguelman foi elaborar *Odiolândia Marielle* (2018) – os problemas na investigação do crime indicam uma atualidade dessa instalação diante da impunidade. Deve-se olhar com cautela o argumento de que Beiguelman montaria "monumentos à barbárie", salvo se compreendermos suas obras como ação dialética denunciativa da complexidade da terrível delinquência vândala ou como uma advertência pedagógica em favor da sociedade.

Memória da Amnésia é o projeto mais amplo de Giselle Beiguelman para fazer a crítica institucional dos órgãos patrimoniais de São Paulo e suas políticas culturais marcadas pelo esquecimento, nomadismo, a desterritorialização, transitoriedade e invisibilidade. A artista apresenta uma fiada de interpelações às instâncias do poder: O que são obras públicas? Por que se "desterra" um homenageado? Por que se desmonta um monumento num vaivém que descaracteriza a história urbana? O que é o planejamento de certo caos dos monumentos? Por que se desmemoria um lugar? Nessa inconstância, qual o lugar simbólico desses monumentos no imaginário dos cidadãos? Que laços afetivos e territoriais dos indivíduos com a cidade e sua história se pretendem estabelecer e desatar? O que é, em última análise, a civilização dos monumentos em São Paulo? O depoimento da arte de Giselle Beiguelman com *Memória da Amnésia*

compreende, conforme preconizado pela Carta de Atenas de 1933, que as transformações urbanísticas não podem fazer *tabula rasa* do passado. A artista também conhece as estratégias silenciosas do Estado, da especulação imobiliária ou dos interesses da indústria automobilística de eliminação sub-reptícia e progressiva da memória memorial, arquitetônica e urbanística. Beiguelman se posiciona contra a “guerra dos demolidores”, como Victor Hugo denominou essa fúria destrutiva. Para indicar a decadência urbanística em torno do “Minhocão” em São Paulo, a projeção Cinema Lascado: Minhocão (2010) de Giselle Beiguelman é um movimento cinemático de imagens que resulta em cinestesia. Giselle Beiguelman parece retomar, em *aggiornamento* do cronista João do Rio (pseudônimo de João Paulo Emilio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, 1881-1921), a imagem frenética da Avenida Central como “cinematógrafo”.

ODIOLÂNDIA

Giselle Beiguelman opera sobre as muitas formas como a sociedade ou os sistemas de dominação estabelecem silêncios sobre o que lhe é incômodo e sobre o diferendo político. Uma questão histórica na cultura é a falta de escuta, cujo modelo fundamental surge nos anos 1960 com Clarice Lispector (a crônica “Mineirinho”¹², Carolina Maria de Jesus (*Quarto de despejo*), Cildo Meireles (Zero Cruzeiro, Cruzeiro do Sul e Missão/Missões – como construir catedrais), Claudia Andujar em sua obra monumental sobre os índios (Marcados) e agora Beiguelman com suas versões de Odiolândia relativas a São Paulo e ao Rio de Janeiro.

ODIOLÂNDIA PAULISTANA

Em 2017, Giselle Beiguelman havia trazido ao debate as mais pungentes e horripilantes imagens verbais da violência dos poderes públicos contra os usuários de crack que habitam o espaço coletivo em São Paulo no primeiro ano da prefeitura de João Dória.¹³ Beiguelman já usava imagens e sons como formas de luta à época da conferência sobre este tema de Georges Didi-Huberman em São Paulo (2017).

Ela instala no espaço escuro as múltiplas vozes de internautas em Cracolândia: [“esses lixos cracudos e outros, só sujam São Paulo. Morram todos. São Paulo não merece esses lixos (...). Bala de borracha não resolve nada. Tem que usar munição letal”].¹⁴ Beiguelman conhece a dificuldade anunciada por Freud, que advertiu que “o mais bruto, mas também o mais efetivo entre os métodos de influência [externa de fugir da realidade do sofrimento] é o químico. Não acho que alguém compreenda plenamente o mecanismo. Mas é um fato que existam substâncias estranhas que, quando presentes no sangue ou nos tecidos, nos causam diretamente sensações agradáveis”.¹⁵ A artista situa o espectador num espaço escuro no centro de uma roda de insultos, ataques e sugestões de punição torturante aos usuários do crack, articulando a dupla enfermidade social: a multidão de narco-viciados, verdadeiros zumbis do século 21, e o fascismo repressivo e genocida como duas faces integradas desta Odiolândia (2017). [“Extermínio total desse povo drogado. Essas pessoas não têm mais jeito. Litros de gasolina e palito de fósforo”] para demonstrar a vontade genocida de cunho nazista. Odiolândia proclama que “a Indonésia é aqui”. Em estratégia didática brechtiana, Beiguelman aflige o espectador para a tomada de consciência através da saraivada de reações violentas contra os usuários de crack que ampliam o leque social de preconceitos e intolerância [“Acaba mesmo com essa corja. Limpa São Paulo dessa gente porcária. A maioria desses viciados são nordestinos... O governo precisa enviá-los para suas terras de volta”] ou a similitude com a “solução final” hitleriana [“tacar fogo em todos. Deveriam oferecer eutanásia para esses usuários”]. O claro apoio à proposta de higienização social em São Paulo na ação contra os usuários do crack é vomitada com mensagens de ódio com frequência numa demonstração da psicologia social imperante entre alguns paulistanos. Muitas das vozes ululantes defendem a “São Paulo” ideal, uma entidade *über alles*. Diferentemente dos produtores culturais cariocas, a grande maioria dos artistas plásticos de São Paulo não tem o hábito de criticar sua cidade desautorizadamente, preservando a melhor imagem da capital econômica do capitalismo no Brasil. Giselle Beiguelman é uma voz dissonante nesse coro dos contentes e enfrenta as expectativas do mercado de arte, não

poupando a denúncia da violência própria de sua cidade. [“Dane-se o politicamente correto. São Paulo não merece espaços demoníacos, satânicos, droguentos, do lado das trevas espirituais. INTERVENÇÃO MILITAR JÁ! Manda metralhar todo mundo. Fazer a limpa!”] O ofício da arte levou Giselle Beiguelman a se exercitar na asquerosa busca desses insultos ao *homo sacer*, aos emparedados pela vida, aos deserdados da sociedade, ao lumpensinato mais frágil, à escória social na Ruinologia brasileira, um conceito de Raúl Antelo.¹⁶

À maneira didática da *Lehrstücke* (“peças didáticas”) de Bertolt Brecht, Odiolândia aflige o espectador com o objetivo de propiciar a tomada de consciência através da saraivada das repulsivas reações violentas contra os usuários de crack ou Marielle Franco. Fredric Jameson destrincha a estratégia de Brecht, mais performativa que prescritiva.¹⁷ Leandro Konder diz que Bertolt Brecht e Walter Benjamin usavam a expressão “*plumpes Denken*” para designar o encontro da teoria com uma destinação.¹⁸ Como elas, algumas obras de Beiguelman propõem a autorreflexão através de estratégias de afastamento e estranhamento para levar o sujeito a um contínuo posicionamento histórico e crítico, dialético.

ODIOLÂNDIA CARIOCA. ODIOLÂNDIA MARIELLE FRANCO

Para a Odiolândia Marielle Franco, em memento à vereadora do PSOL do Rio brutalmente assassinada por policiais e políticos, Giselle Beiguelman selecionou um naipe crudelíssimo de preconceitos e os reflexos da verdadeira guerra entre traficantes, milícias e polícia no modelo do filme *Tropa de Elite* (direção de José Padilha, 2007) que vitima inocentes da sociedade civil carioca. A cidade em comoção com a violência do tráfico e da corrupção perde o rumo ético. A artista produz uma escultura sonora formada por vozes cruas da barbárie, da mais sofisticada crueldade ao mais baixo calão. O racismo é evidente numa fala da indiferença impiedosa e de hegemonia branca fascista [“No Brasil morre gente todo dia e ninguém tá nem aí. Agora essa vereadora... (...) Caguei para essa aí. (...) Todo preto quando morre, agora é moda fazer mídia”]. Noutra aversão / inversão dos

direitos humanos de todo cidadão a vítima é rebaixada à condição de merecedora da morte [“Quem é dos Direitos dos Manos tem que ir no mesmo caminho que ela: caixão. (...) A vadia teve o que merece! (...) Gosto de ver comunistas morrendo! Quem defende bandido, é bandido!!!!”]. A obra de Beiguelman prenunciava e demonstrava os novos sinais do tempo político da direita bolsonarista então crescente no Rio de Janeiro.¹⁹ Esta Odiolândia Marielle Franco aponta a tática das *fake news* no destratamento do oponente [“Foi morta porque estava associada ao crime e entre bandidos não há honra. Traição paga-se com a morte. Resumindo: o feitiço virou contra o feiticeiro. QUEM ERA MARIELLE? (...). Isso é coisa dos maconheiros da esquerda. Tem que meter bala nesses vagabundos”]. Por fim, Beiguelman seleciona o discurso da prevalência da biopolítica da Lei do Pai, o machismo latino depreciador da figura da mulher, o preconceito misógino, o elogio do feminicídio e a execração das opções existenciais pelo macho rejeitado como parceiro sexual por uma mulher lésbica [“Essa filha da puta gostava era de xiri... Isso lá queria saber da família brasileira? Ela gostava era da sacanagem”]. A vandalização verbal de uma pessoa morta talvez seja pior do que sua execução covarde com quatro tiros. Em tempos de sangrento canibalismo social galopante, Marielle Franco e Giselle Beiguelman são mulheres indomesticáveis, nietzscheanas contra o fascismo.

ARQUIVO E OLVIDO SOCIAL

A outra forma do silenciamento social, no *corpus* de Giselle Beiguelman, é a constituição do esquecimento da história ou dos fatos recentes pelos arquivos e depósitos públicos de objetos. O filósofo Jacques Derrida argumenta conclusivamente que a função do arquivo é consignar a existência de pessoas, fatos ou coisas para, em ato contínuo, determinar seu olvido social.²⁰ Os fragmentos de Chacina da Luz e de Monumento Nenhum estavam no Depósito de Monumentos do Departamento do Patrimônio Histórico, no Canindé. É sobre esta forma de alheamento que Beiguelman tem trabalhado com consistência e determinação. No prisma das duas poderosas

obras, Beiguelman é a artista necessária a uma nova ética para a sociedade enferma. A arte é aquilo que se lembra dos fatos que não devemos esquecer. Em *Memória da Amnésia* (2015), a artista opera um jogo linguístico de paradoxos anunciados já no título. Freud compara cidades à mente. As memórias pessoais só se conservam se a mente permanecer intacta, sã. Finalmente, ele compara as influências destrutivas às causas da doença – “estas nunca faltam na história de uma cidade (...) [mesmo naquela que] dificilmente sofreu a visitação de um inimigo (...) a cidade é assim inadequada para uma comparação deste tipo com o organismo mental”.²¹

Beiguelman quer expor efeitos e responsabilidades. Cite-se o memorial que ela apresenta para sua exposição de 2019, disponível no site do projeto: “Monumento Nenhum, no Beco do Pinto, e Chacina da Luz, no Solar da Marquesa de Santos, discutem a perda da memória do espaço público e a relação da cidade com seu patrimônio histórico e cultural. Compostas por fragmentos de monumentos, as instalações reproduzem a situação das peças tal qual foram encontradas, como uma espécie de *ready-made* do esquecimento. Em conjunto, as duas instalações invertem o lugar da arte no campo das políticas públicas de memória. Ao invés de ser seu objeto, a arte aqui pensa essas políticas, sugerindo um debate sobre a produção social das estéticas da memória e do esquecimento no espaço público”.

Giselle Beiguelman se apropriou do histórico Beco do Pinto, o único remanescente do traçado urbanístico colonial na região central de São Paulo. Este logradouro servia de passagem para os escravos levarem as tinas de excrementos de seus senhores para lançarem na várzea, mas acabavam jogando na ponta final do beco, o que incomodava a José Joaquim Pinto de Moraes Leme, cujo palacete se localizava onde hoje permanece o Solar da Marquesa de Santos. Este senhor Pinto mandou construir o beco para obstruir a passagem dos escravos. Pois Beiguelman instala seu Monumento Nenhum nesta passagem de excrementos, convertendo-a em lugar dos rejeitos da cultura dos monumentos expulsa da cidade. Ali estão restos do busto de Francisco

de Paula Ramos de Azevedo, dos monumentos a Caxias e ao Aviador Paulista e a herma a Aureliano Leite. Como os escravos transportavam excrementos pelo Beco do Pinto abaixo, Giselle Beiguelman desloca os rejeitos e as ruínas dos monumentos paulistanos.

O modo como Giselle Beiguelman constrói monumentos com fragmentos reais, concretos, do objeto do vandalismo físico (não importa se por ação burocrática ou delinquente), situa os dois segmentos do Pátio do Colégio na história da ruinologia nos termos da argumentação de Raúl Antelo.²²

ICONOFAGIA

As reflexões estéticas de Giselle Beiguelman desnudam a iconofagia que opera no Brasil e de São Paulo e visitam a implacável ação contra a memória. O conjunto de Monumento Nenhum deixa claro que São Paulo devasta sua história moderna, como se fosse uma história em montante. Ninguém parece escapar. Degradaram o arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo para o progresso econômico e cultural de São Paulo. Atacaram o grande escultor Victor Brecheret, o produtor do grande símbolo artístico público da capital (o Monumento às Bandeiras, 1920-1953). Desmontaram o arroubo tecnológico da oligarquia paulista, no pioneirismo dos percursos aéreos do aviador Eduardo Chaves. Desapareceram da vista com o político constitucionalista Aureliano Chaves. Pois Ramos de Azevedo, Brecheret, Chaves e Leite são vítimas da sutil mas eficiente iconofagia dos mitos da modernidade por São Paulo, numa espécie de demolição e arquivamento à maneira de Derrida com destinação ao esquecimento dos personagens e das histórias através de seu desfazimento visual no espaço público. O quarteto está vivo, foi revivido na instalação Monumento Nenhum sob as relações críticas e de afeto de Giselle Beiguelman.

MONUMENTO NENHUM

Da família de Kurt Schwitters, o Monumento Nenhum é uma bricolagem, na dimensão desenvolvida por Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1962).²³ Nem engenheira nem arquiteta, a *bricoleuse* a seu modo Giselle Beiguelman junta cacos – e que cacos!: patas de cavalos esculpidas por Brecheret – para (re)construir, i.e., bricolar, o monumento que é muitos e nenhum, sendo sobretudo uma construção denunciadora da barbárie vândala. Fricciona sua intuição com o conhecimento histórico. O “pensamento mágico” ou “pensamento primitivo”, segundo Lévi-Strauss, é uma forma de conhecimento que atende à exigência de introduzir ordem no universo. Também Haroldo de Campos trata de uma arte compósita de bricolagem quando aborda a poética do precário da Merz de Kurt Schwitters.²⁴ A artista busca “as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que se apresenta”, como Lévi-Strauss aborda a bricolagem. Com tal propósito ordenador, a escultura de Beiguelman é heteróclita nos materiais, polissêmica nas formas ajuntadas, diacrônica em sua transtemporalidade, estratégica nos discursos estéticos antinômicos na reunião disjuntiva dos monumentos fragmentados, diversa na agenda das homenagens vandalizadas e precisa em seus objetivos políticos. Ao constituir uma possibilidade consistente de convivência das partes dissonantes em Monumento Nenhum, Beiguelman propõe que se pense na harmonia das diferenças e no sentido da própria modernidade. A artista entende que de uma contradição tudo é possível (*ex contradictione sequitur quodlibet*), que poderia ser o lema deste projeto.

RAMOS DE AZEVEDO

A herma monumental a Francisco de Paula Ramos de Azevedo, com seu pedestal bem ornado, foi projetada para o antigo prédio da Politécnica de São Paulo, no centro da cidade. Não confundir esta homenagem com o dito Monumento a Ramos de Azevedo de autoria

de Galileo Emendabili, inaugurado em 1934 na Avenida Tiradentes em frente ao edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo, também de autoria do arquiteto. Este monumento foi parar na Cidade Universitária, em frente ao novo edifício da Escola Politécnica.

Tantas reverências a Ramos de Azevedo se justificam por seu empenho em transformar a capital do Estado para que perdesse seu aspecto colonial. De 1886 a 1930, Ramos de Azevedo implantou 32 projetos no centro da cidade de São Paulo, como o Teatro Municipal, o Mercado Municipal, o Palácio das Indústrias, a Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo, a Escola Caetano de Campos na Praça da República, o Hospital do Juqueri, o edifício dos Correios e o Liceu de Artes e Ofícios, atual Pinacoteca. “O escritório de Ramos de Azevedo foi o que redesenhou a cidade no mais curto período de tempo”, atesta Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, professora de História da Urbanização na FAU-USP.²⁵ Quando a Poli se transferiu para o campus da USP, decapitaram o monumento, levando apenas o busto para o novo prédio na Cidade Universitária e deixando para trás a base e a coluna com seu capitel.

Atenta às técnicas de guarda dessas pedras no Depósito de Monumentos do Departamento do Patrimônio Histórico, Giselle Beiguelman transporta pedaços abandonados daquele monumento para recompor sua presença no Beco do Pinto, numa pilha de peças de pedra e sobrepostas a vestígios de outros monumentos. Lá está no Beco do Pinto, melancolicamente, o grande arquiteto Ramos de Azevedo, hoje reduzido a uma entre muitas ruínas de São Paulo. Ele virou um nome qualquer, ou melhor, um fantasma no amontoado de pedras lavradas. Como uma conjuração sagrada da artista com a memória, o monumento acefálico de Ramos de Azevedo relembra George Bataille: “O homem escapou a sua cabeça como o condenado à prisão”.²⁶ A escultora bricola o Monumento Nenhum com a permuta dos elementos na função vacante dos pedestais e volutas, de tal forma que cada escolha acarretará uma reorganização total da estrutura”, como escreveu Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*.

Nesse Monumento Nenhum, Giselle Beiguelman erige uma espécie de cenotáfio de Ramos de Azevedo, porque o monumento funerário do corpo ausente é agora a herma sem o busto do homenageado. A lógica do Monumento Nenhum é deliberadamente contra-estética para denunciar o estado de silenciosa assímbolia a que o patrimônio público foi reduzido.

Há quem erroneamente classifique a arquitetura de Ramos de Azevedo como moderna, confundindo o progresso material de São Paulo com o caráter eclético, conservador, de seus projetos. Esse debate, no entanto, não é relevante para Monumento Nenhum. Quando Ramos de Azevedo se graduou em Gand em 1878 formou como arquiteto de gosto pelo ecletismo, a Bélgica estava em processo da modernização que caracterizou sua segunda metade do século 19. O processo incluía um renovado interesse pelas antiguidades greco-romanas – esta tomada da Antiguidade a serviço da modernidade era o apanágio do gosto de uma elite principesca, segundo Athéna Tsigarida e Annie Verbank-Pierard.²⁷ Com elas, Christophe Loir abordou a presença de antiguidades na rua, no Quartier Royal de Bruxelas: desde 1760, a modernização da parte alta de Bruxelas, concretizada pela construção de um bairro neoclássico, permitiu à população descobrir a Antiguidade”.²⁸ Esse também parece ter sido o objetivo da instalação das esculturas clássicas no Jardim da Luz, numa São Paulo já marcada pela imigração europeia, sobretudo italiana. Segundo o historiador Benedito Lima de Toledo, o prefeito de São Paulo João Teodoro (1872-1875) queria modernizar e “fazer a cidade mais bela. Então ele fez a grande alteração no Jardim da Luz”.²⁹ Muito provavelmente, os planejadores do Jardim da Luz haviam conhecido a monumental galeria de moldagens no acervo da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Na modernidade renascentista, surgiu a ideia de proteção dos monumentos históricos e artísticos, envolvendo pensadores como o humanista Leon Battista Alberti (1404-1472), o arquiteto e teórico da arte. Portanto, é plausível supor que a arte de Giselle Beiguelman tenha uma origem remotíssima nas posições pioneiras de Alberti.

VANDALISMO DOS INSURRETOS E DAS REVOLTAS POPULARES

O pintor e escultor Ernesto de Fiori, refugiado em São Paulo em 1938 depois de uma longa experiência cosmopolita em Berlim, não poupou críticas ácidas à estatuária pública em seu artigo "Os monumentos" (1941), quando afirma que "o defeito principal destas esculturas é que não são esculturas". Com isso dito no ano em que na cidade de São Paulo se realizava o concurso público para levantamento do Monumento a Duque de Caxias, vencido pelo grande modernista Victor Brecheret, De Fiori soa ainda mais irônico: "Olhai esses monumentos! Vistos de longe, mais se assemelham a repolhos e outros legumes sobre a banca de uma quitanda, do que a obras de mármore e bronze".³⁰ Talvez De Fiori tivesse, de fato, o olho no Monumento à Independência (1920), de Ettore Ximenez, um "bolo de noiva" erigido na cidade em pleno período da dita "efervescência modernista".³¹

O Monumento a Duque de Caxias, na praça Princesa Isabel, era, bem a certo gosto adolescente de São Paulo, "a maior estátua equestre do mundo", como se vangloriava, sendo da altura de um prédio de doze andares. Em 1991, um soldado lançou uma bomba contra o grupo escultórico da Batalha de Ipororó, parte do monumento, em protesto contra os baixos soldos dos militares. Logrou danificar as estátuas em friso de Brecheret em um dos lados da coluna, produzindo grandes estilhaços. Patas de cavalos fragmentadas hoje compõem o material primário do Monumento Nenhum de Beiguelman.

MONUMENTO AOS HERÓIS DA AVIAÇÃO

São Paulo é o centro da aviação no Brasil, com o movimento de seus aeroportos-hub, a Academia da Força Aérea em Pirassununga, a fábrica de aviões da Embraer em São José dos Campos, a sede das maiores companhias aéreas do país, entre outros organismos. Monumento Nenhum tomar a derrocada do Monumento aos Heróis da

Aviação seria um sintoma do poder da burocracia municipal frente à oligarquia quatrocentona, que comandou o desenvolvimento estadual. O foco paulistano do Monumento aos Heróis da Aviação era o aviador Eduardo Chaves, membro da elite progressista de São Paulo,³² com objetivos de desenvolvimento e poder do Estado no contexto federativo. A demolição do monumento, ora reduzido a colunas tombadas como nas ruínas de Roma, é um desprestigiamento simbólico desta própria elite tão consciente de seu valor e atuante na condução do governo estadual. O monumento em questão foi planejado inicialmente para o Hipódromo da Mooca, onde Eduardo Chaves terminou seu voo entre Santos e São Paulo. O projeto de Roque de Mingo trazia na base as efígies de Bartolomeu de Gusmão, Eduardo Chaves e Santos Dumont. Giselle Beiguelman põe a nu o trágico nomadismo do monumento, que foi transferido para a Praça Coronel Fernando Prestes em 1951 e em 2006 foi levado para o Depósito do Canindé, onde jaz esquecido. Por que se demoliu tal monumento tão significativo, sem maiores consequências? Se a religião não consegue manter sua promessa, como afirma Freud em *O mal-estar da civilização*, também a arte não o alcança em seus momentos idealistas e muito menos as elites.

MONUMENTO AO CONSTITUCIONALISMO

A herma de Aureliano Leite (1979), de autoria do escultor Luiz Morrone, ficava no Largo do Arouche, mas o busto foi retirado porque estava solto da coluna e recolhido ao Depósito Público do Canindé – o pedestal do monumento permanece em seu sítio de implantação original. Aureliano Leite foi um advogado formado na faculdade do Largo de São Francisco, engajado no movimento constitucionalista de 1932 e membro da Assembleia Constituinte de 1946 na redemocratização pós-Vargas. Hoje seu memorial do Arouche é uma coluna decapitada insignificante, que degrada sua memória como um monumento acéfalo, homenagem ao nada. O que o Estado desmontou para aparentar proteger e consignou ao esquecimento é a própria

memória do movimento constitucionalista que integra o imaginário político-democrático e a identidade histórica de São Paulo.

Na reinvenção escultórica da herma, Giselle Beiguelman faz referência ao projeto Ensacamento do grupo 3nós3 (Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França), realizado em 1979 em São Paulo, que embrulhou a cabeça de 68 estátuas em monumentos públicos da cidade. Essas intervenções foram denominadas "interversões", pois alteravam o sentido das homenagens. O grupo ligava para a imprensa, simulando vizinhos indignados com o desrespeito. No modo de trabalhar o signo das amarrações, Giselle Beiguelman está mais próxima do processo de empacotamento de Cristo do que do 3nós3. No entanto, o paradoxo de Beiguelman é aqui único, pois não provoca reações catárticas, mas quer demonstrar e compartilhar sua própria indignação com a amnésia social. Ao encobrir o homenageado com um saco plástico preto, à moda de defuntos, a artista expõe o luto cívico que atravessa toda a exposição no centro histórico de São Paulo. Sobretudo, essa herma montada por Beiguelman dá visibilidade à situação de apagamento das lutas paulistas de 32 pela defesa da Constituição por homens e mulheres, representados por Aureliano Chaves, e confere ao trabalho uma condição de atualidade no tempo presente da República tosca instaurada em 2019.

VANDALISMO POR POLÍTICOS E PELO APARELHO DE ESTADO

Em 2019, a Presidência irracional anuncia-se a vandalização das florestas brasileiras da Amazônia com conivência com as queimadas, através da cobiça liberada sobre as terras indígenas e os quilombos, para os quais se pode aguardar o massacre, a expulsão e a guerra cultural. Os interesses do agronegócio e de outros setores econômicos garantia votos ao que se elegeu. Um perfeito exemplo de vandalismo ecológico na práxis do Estado.

Depois de ter sido tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937, a Igreja de São Pedro dos Clérigos, projetada e decorada pelo Mestre Valentim, foi retirada do

Livro de Tombos para vir abaixo. Havia sido um dos primeiros templos a ter tombamento individual. São Pedro dos Clérigos, demolida em 1944 para dar lugar à abertura da Avenida Presidente Vargas, foi objeto de minucioso estudo de Ana Maria Monteiro de Carvalho.³³ O vandalismo do Estado, nesse caso, exigiu destombamento de São Pedro dos Clérigos durante o Estado Novo, sequioso por obras de modernização e monumentalização da Capital Federal depois da crise do café de 1929. Vargas autoriza demolir enquanto a avenida aberta recebia seu nome. É o vandalismo por políticos recompensado pela encomiástica burocrática. Um significativo segmento da produção de Giselle Beiguelman se volta para o vandalismo por omissão dos poderes públicos com relação aos monumentos de São Paulo. Suas minúcias em Chacina da Luz se evidenciam na apresentação do Boletim de Ocorrência de Autoria Desconhecida emitido pela 2ª Delegacia de Polícia da Secretaria de Estado de Segurança Pública, em 23 de junho de 2016, o dia da vandalização. Foram 27 minutos para elaborar o BO, a coleta dos fragmentos, tudo em rumo ao olvido pelo arquivamento como trata o filósofo Jacques Derrida. Giselle Beiguelman transforma fragmentos humanos marmóreos da Luz em impessoas da burocracia e do silêncio social. N.E.2

VANDALISMO ANÔNIMO E DELINQUENTE – A CHACINA DA LUZ

Chacina é uma forma de ação de assassinar várias pessoas ao mesmo tempo, em geral de maneira brutal, por isso também caracterizada como massacre. O termo surge de *sccina*, do latim vulgar que correspondia a matança e desmembramento de animais de modo violento e sanguinário para seu salgamento. No tráfico de drogas, as chacinas ocorrem por ajustes de contas ou para exemplificar a pena dos faltosos. O massacre do Carandiru em São Paulo em 1992 foi a maior chacina por forças do Estado no Brasil contemporâneo. Segundo algumas interpretações, por organização do Primeiro Comando da Capital (PCC), tendo inúmeros artistas trabalhado sobre a chacina, como Nuno Ramos e Livia Flores, entre outros. Chacina da Luz com os corpos estendidos no chão, remete ao grande extermínio dos judeus.

Alain Resnais dirigiu com Chris Marker o filme *Les statues meurent aussi* (1955), o primeiro filme a abordar os campos de concentração. Assim, as vítimas da Luz aludem também aos humanos.

A partir daquele contexto de violência, Giselle Beiguelman joga com a ambiguidade homofônica do título Chacina da Luz, que termina por sugerir uma confluência no plano do significante: o que teria sido chacinado pela violência anônima? A luz necessária ao olhar e à arte, como se afligida por um ato de censura? Ou a matança das estátuas do Jardim da Luz, que era o principal parque da cidade no século 19? Quem morre? Os mitos? Ou o clima na confusão entre as estações do ano no antropoceno? A arte é aquilo que propaga sentidos entre ambivalências e indagações. Até que Beiguelman decida ser certa: Odiolândia, Memória da Amnésia, Chacina da Luz e tantas outras perdas de valores da sociedade.

A ordem dos corpos. Giselle Beiguelman organizou os fragmentos da carnificina das esculturas na instalação Chacina da Luz à semelhança dos cadáveres ou dos caixões dispostos em linha depois de um massacre, como ocorre no Brasil, passando por Vigário Geral, Carandiru e Eldorado dos Carajás. Com esse paradigma mortuário, a artista empresta carnalidade às pedras vitimadas pelo vandalismo delinquente. Os corpos de pedra jazem sobre mantas de cobertor peleja, que é o tipo doado à população de rua do Brasil para proteção contra o frio, inclusive na região do Pátio do Colégio. A arte de Beiguelman tem a capacidade de estabelecer metáforas com denso teor simbólico. Em Chacina da Luz, os corpos de mármore terminam como memento de todas as vítimas de massacre.

AS OITO ESCULTURAS

A destruição de oito esculturas que ornavam o Lago Cruz de Malta no Jardim da Luz em São Paulo suscita uma compreensão histórica e política do conjunto. Todo o grupo envolvido denota ter sido construído com intencionalidade simbólica, posto que parece haver dois agrupamentos de quatro figuras mitológicas romanas (Baco, Vênus, Ceres e Adônis) e das estações do ano (foram atingidas as

estátuas do Outono, Inverno e Primavera), além de A Semeadora. A obra de Giselle Beiguelman demanda a busca de sentidos da incorporação desses mármores no Jardim da Luz, em seus significados individuais, para uma correlação mitológica do conjunto e de sua representação de certas aspirações simbólicas de São Paulo. Iniciemos pela mitologia.

Venere. A Vênus em Roma, ou Afrodite no panteão grego, era a deusa do Amor e da Beleza, à qual se assimilou antiga mitologia de uma deusa romana protetora ao comércio – deve-se recordar que o pequeno burgo de São Paulo assumiu o papel de entreposto mercantil entre o Planalto de Piratininga e a Baixada Santista. Na forma grega de Afrodite, essa representação ideal da mulher fazia o par de amantes com Adônis, também destruído. O vandalismo no parque público foi perverso contra o ideal de beleza e sádico com relação ao amor. A Vênus do Jardim da Luz aponta ser uma versão inspirada na Venere itálica de Antonio Canova, possivelmente esculpida por algum artista italiano. Estamos diante do ódio à beleza e da intolerância de ideias. Por que se vandaliza a Beleza?, indagaria Giselle Beiguelman. “A Beleza não tem um uso óbvio. No entanto, a civilização não poderia viver sem ela”, arremata Freud.³⁴

Adônis. Uma vítima na vandalização do Parque da Luz, a escultura Adone corresponde a Adônis (Tammuz na Babilônia), o jovem amante mortal de Afrodite ou Vênus, encarnação da beleza viril e da força erótica na mitologia grega, que teve uma morte trágica determinada por Zeus. Como Tammuz, Adônis incorporava as energias reprodutivas da natureza, como as funções sexuais do reino animal. Fica subentendido em A Chacina da Luz que numa São Paulo oitocentista, ainda vinculada à economia agrícola, Adônis é o mito da sazonalidade. Daí também a presença de estátuas simbólicas de As quatro estações de decisiva função para os ciclos da agricultura. Reforçando esse contexto da ruralidade paulista, os mármores A Semeadora e Ceres, a deusa dos frutos da terra, complementavam o grupo estatuario. Adônis é o mito grego mais extensivamente abordado no clássico compêndio de mitologia *O ramo de ouro* (1922),

de Sir James George Frazer, que vincula o belo jovem ao “espetáculo das grandes mudanças que atravessam anualmente a face da Terra tem impressionado com força as mentes dos homens em todas as épocas e os mobilizado a meditar sobre as causas de transformações tão vastas e maravilhosas”.³⁵ Dessa forma, é a escultura de Adônis que faz a conexão entre as figuras mitológicas e a representação das quatro estações do ano.

No capítulo 33 de *O ramo de ouro*, Frazer também analisa os “Jardins de Adônis” com verduras, flores e grãos plantados através de um cerimonial religioso, como representação de seus poderes junto à natureza vegetal. Esses jardins eram encantaria para a boa safra. Agora, pode-se compreender que a violência da Chacina da Luz é também contra a própria civilização brasileira dos jardins imperiais.

Ceres. Harmoniosamente, no Jardim da Luz, também estava Ceres (ou Deméter na Grécia), que em geral porta uma cornucópia com frutos da terra, pois na mitologia romana é a deusa das plantas, tais como os grãos, por isso também aparecer com espigas de trigo. Esse ser mitológico dadivoso também é estendido ao amor maternal. Assim, a instalação de Beiguelman alude à morte das dádivas da Terra sob as condições sombrias do clima e aos retrocessos do Brasil nessa área, na devastação consentida, que a artista simboliza no desmembramento de Ceres e Adônis.

Baco. Em meio às estátuas vinculadas à economia da agricultura e do comércio, a estátua de Baco, o deus do vinho e da ebriedade, da natureza e dos excessos, inclusive os sexuais. Cabe lembrar que o tema da sexualidade permeia as quatro figuras mitológicas atacadas.

VANDALISMO NARCISISTA

O vandalismo narcisista está em certos casos de pichações, talvez como um sintoma, entre os jovens, da falta de perspectivas de crescimento emancipatório integrado na vida social e espaços para

expressão simbólica, sua fonte de validação cultural. É também um sintoma de reação ao anulamento dos indivíduos nas metrópoles. O picho é também uma forma de afirmação subjetiva do indivíduo que busca um lugar de reconhecimento por seus pares na cidade. No entanto, não é o caso de Chacina da Luz, posto que ninguém reivindicou a autoria do atentado ao patrimônio.

VANDALISMO DOS CULTOS

Um subgrupo à violência dos cultos é o vandalismo dos modernistas Mário de Andrade e Lucio Costa contra o eclético e a expressão de outros períodos arquitetônicos. No Conselho do SPHAN/IPHAN, o arquiteto Lucio Costa foi impiedoso com alguns edifícios históricos do Rio, tais como a autorização para agregar uma excrescência sobre o Arco do Teles setecentista e para a derrubada da sede do Jockey Club Brasileiro na Avenida Rio Branco, um dos mais refinados, tendo aceitado elaborar projetos de obras correlatas aos dois atos de vandalização.

Na mais grosseira página do modernismo brasileiro, Mário de Andrade destila seu ódio preconceituoso contra o Rio de Janeiro e expõe seu gozo perverso na destruição da monumental Avenida Rio Branco e do sofrimento de cariocas. A passagem é da categoria da ira irracionalista destilada da Odiolândia de Giselle Beiguelman. O texto do escritor paulistocêntrico celebra a vandalização de uma cidade e de seus habitantes "(...) e eis que um frêmito sussurrante percorre a multidão imprensada na Avenida Rio Branco. Milhares de cavalos brancos por causa do nome da avenida, carregando pajens também de branco, cetins e diamantes, surgem numa galopada imperial, ferindo gente, matando gente, gritos admiráveis de infelicidade, a que respondem sereias e mais sereias escondidas atrás das luzes dos morros. E quando a avenida é uma uniforme poça de sangue (...) E assim que passarem as panteras rasteiras, espirrando pros lados o sangue que corre no chão (...)".³⁶ O gozo pervertido de Mário com aqueles "gritos admiráveis de infelicidade" lembram algumas vozes na Odiolândia de Beiguelman. Puro discurso de ódio. O estado de ânimo nesse texto "Riocida", que é

logo a primeira página escrita ao partir de navio para sua viagem de *O turista aprendiz* ao norte e nordeste em 1927, põe a nu seu sistema de violências numa declaração silenciosa de uma guerra simbólica que travaria o escritor até sua morte.

VANDALISMO POR ARTISTAS

Uma surpreendente forma de vandalização da cultura ocorre através de ações impensadas e oportunistas dos próprios artistas, com seu complexo de “bela alma”. Ao mesmo tempo, contudo, essa posição de rejeitar o real em nome de salvaguardar sua pureza leva a “bela alma” a cumprir o mais trágico dos destinos: a completa cisão entre si mesma e o mundo, sem possibilidade de reconciliação. Sebá Tapajós, em Belém, tem invadido áreas de ribeirinhos, pintado seus barcos e casas em violenta deturpação do gosto próprio e da autêntica visualidade amazônica. Sua solução fácil cria um comércio de exotismo para incautos e estrangeiros, sua moeda é a sedução da *beautifcation*, que, no entanto, não consegue ocultar a guerra simbólica contra a população modesta, mas com seu universo simbólico e cromático próprio e ancestral, que deu margem ao surgimento da Visualidade amazônica, teoria da cultura da década de 1980, com artistas como Emmanuel Nassar e Roberto Evangelista. Tapajós acaba funcionando como uma espécie de missionário que invade ambientes culturais com arrogância de quem “sabe” e tem “recursos” de corrigir e decorar, “violentando a lógica da vida do ribeirinho”, como analisa Orlando Maneschy.³⁷ No entanto, outro aspecto da produção a lamentar nas atitudes de Tapajós é a expropriação da mais valia simbólica do Outro socialmente frágil para buscar construir seu próprio nome como artista. Falta ao comportamento de Sebá Tapajós uma ética da alteridade.

VANDALISMO NAS GUERRAS E LEVANTES

Na guerra entre bárbaros do século 21, Talibãs versus Bush, o valioso patrimônio cultural da humanidade, tombado pela Unesco, sofreu

dolorosamente por ação dos dois lados no Oriente Médio.³⁸ Em março de 2001, o fundamentalismo islâmico dos Talibãs, chefiados pelo mulá Mohammed Omar, bombardeou às migalhas as monumentais imagens do Buda erigidas no período de Gandhara (século 6) como ação religiosa contra a representação dos seres sentientes, inclusive o homem, de acordo com o interdito do aniconismo do Corão. Esse aniconismo, contrário à idolatria, precedeu aos ataques de 11 de setembro de 2001 que derrubaram as Torres Gêmeas em Nova York. Em janeiro de 2002, chegavam à base americana de Guantánamo em Cuba os primeiros prisioneiros talibãs encapuzados (o busto embrulhado em “Abram os arquivos!” de Beiguelman, que de modos distintos dos citados Ensacamentos (1979) de 3nós3, pode forçosa e naturalmente aludir aos encapuchados esquecidos de Guantánamo). Os talibãs de Guantánamo foram submetidos às mais adversas e cruéis formas de tortura. Essa é a vandalização islamofóbica da mais extrema vida nua, contrariamente a todas as recomendações universais de respeito aos prisioneiros de guerra.

Quando as tropas da coalizão conquistaram Bagdá em 2003, agiram com indiferença negligente com respeito à devida proteção ao Museu Nacional do Iraque,³⁹ um grande repositório de antiguidades assírias e babilônicas, que foram pilhadas extensivamente. São aquelas ações omissas de indiferença e negligência que originam o projeto dos monumentos de Giselle Beiguelman. A vitória sobre o Iraque dos Estados Unidos sob a presidência de George Bush e das forças coligadas significaria também o abatimento moral das sociedades conquistadas através da vandalização consentida de seu legado histórico e de sua identidade cultural. A Convenção de Haia para a Proteção da propriedade cultural no evento de conflito armado e seus dois protocolos (1954 e 1999) dispõem sobre a obrigatoriedade das partes beligerantes de salvaguardar, proteger e respeitar os centros contendo monumentos e os bens culturais móveis e imóveis de grande importância.

CONCLUSÕES

O *corpus* de Giselle Beiguelman nos últimos anos expõe o mal-estar da sociedade brasileira, em sua crise de barbárie e de derrocada da civilização, pois cabe sempre aqui aludir a Freud. Em campo próprio, a tarefa que Beiguelman definiu para sua arte é escarafunchar a amnésia social, visitar as dobras da alma,⁴⁰ revolver o mais doloroso, arrimar-se na ética, desocultar o indizível, explorar a arqueologia dos tempos desiguais, expandir a linguagem crítica em alta voltagem, surpreender com a invenção singular da cultura, espancar a corrupção moral, mapear a desigualdade, conturbar os violentos que agem contra os socialmente frágeis, aliar-se ao frágil, chacoalhar as certezas do poder, desatinar os satisfeitos, aliar-se ao *homo sacer*, desnudar a vida nua,⁴¹ violentar a violência da biopolítica,⁴² assumir o luto social, romper o contrato social do silêncio, continuar porque a República dos toscos vai passar, assumir sua fúria cívica, exercer sua vontade de potência⁴³ e gorar o ovo da serpente.⁴⁴

Notas

- 1 FREUD, Sigmund. *Civilization and its discontent*. Trad. James Stratchey. Nova York, W. W. Norton & Company, 1961, p. 34.
- 2 FREUD, Sigmund. *Ibidem*, p. 86.
- 3 FREUD, Sigmund. *Ibidem*, p. 59.
- 4 BEIGUELMAN, Giselle. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- 5 Giselle Beiguelman mapeou mais de 60 monumentos paulistas hoje dispersos.
- 6 CHOAY, Françoise. "Avant propos". In REIGL, Alois. *Le culte modern des monuments, son essence et sa genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 2013, p. 18.
- 7 JEUDY, Henri-Pierre. "La mémoire pétrifiante." In *L'Archive*. Paris: Centre Georges Pompidou, Travereses, no. 36, 1986, p. 92.
- 8 Ver DADOUN, Roger. "Du cannibalisme comme stade supreme du stalinisme." In *Destins du cannibalisme*. Paris: Gallimard, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n. 6, outono de 1972,, p. 271-272,

- 9 Ver DESCAVES, Lucien. "Gustave Courbet et la Colonne Vendôme" (Carta de Paris, 10 de janeiro de 1928). Disponível em <http://www.lucierendescaves.fr/Le-journaliste/Chroniques/Chroniques-historiques/31-Gustave-Courbet-et-la-Colonne-Vendome-10-janvier-1928>
- 10 CHOAY, Françoise. Op.cit. nota 6, p. 18.
- 11 *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 de julho de 2018.
- 12 Não me canso de citar Clarice Lispector como modelo para uma nova ética social sobre a responsabilidades do artista cidadão com o Outro desvalido que atravessa a arte brasileira desde meados da década de 1960.
- 13 Outro artista significativo no trato generoso com os usuário de crack é Raphael Escobar, com obras como Cachimbeiro, 2016.
- 14 Os trechos citados entre colchetes neste texto foram extraídos pela artista da internet e incluídos em Odiolândia no caso da expulsão dos usuários de crack e da morte de Marielle Franco.
- 15 FREUD, Sigmund. Op. cit. nota 1 supra, p. 25.
- 16 ANTELO, Raúl. *A ruinologia*. Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2106
- 17 JAMESON, Fredric. *Brecht and method*. London e Nova York: Verso, 1998. Traduzido no Brasil por Maria Silvia Betti como *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. Gislaine C. de Oliveira faz uma aguda avaliação da recepção da obra de Jameson sobre Brecht no Brasil e indaga: "como ousar um mergulho em um texto de Jameson e não se perder para sempre em suas digressões?". Jameson declara seu débito a Antony Tatlow (*Mask of Evil: Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan - A Comparative and Critical Evaluation*, 1977), explora as relações de Brecht com a poesia da China e o filosofia do Tao, entre outros temas. OLIVEIRA, Gislaine C. de. "Desemaranhando o método Brecht de Fredric Jameson". In *Revista aSPAs* vol. 2, n.1, dez. 2012, p. 151 – 163.
- 18 KONDER, Leandro. "A poesia de Brecht e a história". Disponível em: [ttp://www.iea.usp.br/iea/textos/konderbrecht.pdf](http://www.iea.usp.br/iea/textos/konderbrecht.pdf) Acesso em 20 de novembro de 2018.
- 19 As eleições estaduais no Rio de Janeiro foram vencidas por Wilson Witzel, que na estratégia eleitoral associou sua imagem às posições e adicionando-lhe mais violência como o emprego de *snipers* para eliminar sumariamente bandidos armados.
- 20 DERRIDA, Jacques. *Archive fever, a freudian impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago e Londres: The Chicago University Press, 1994,
- 21 FREUD, Sigmund. Op. cit. nota 1 supra, p. 8.
- 22 ANTELO, Raúl. Op. cit. nota 16 supra,.
- 23 LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem* (1962). São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970. Na França, a bricolagem está referida a trabalhos manuais, com a ação de juntar elementos diversos, com as ferramentas disponíveis, para criar algo novo por pura intuição, sem prévio projeto.
- 24 CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

- 25 BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. "Arqueologia da paisagem urbana: lógicas, ritmos e atores na construção do centro histórico de São Paulo (1809-1942)" (2016). Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742016000200099.
- 26 BATAILLE, George. "A conjuração sagrada". In *Acéphale*, n. 1, 1936.
- 27 TSINGARIDA, Ahéna e VERBANCK-PIÉRARD, Annie (org.). *L'Antiquité au service de la Modernité? La réception de l'antiquité classique em Belgique du XIXe siècle*. Bruxelas: Le Livre Temperman, 2005.
- 28 LOIR, Christophe. "L'art antique dans la rue! Le quartier Royal à Bruxelles au tournant des XVIIIe et XIXe siècles. In Op. cit. nota anterior, p. 307.
- 29 TOLEDO, Benedito Lima de. "O prefeito, razões e desrazões". *Revista do Departamento do Patrimônio Histórico*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1996, ano III, p. 36.
- 30 FIORI, Ernesto de. "Os monumentos". *O Estado de S. Paulo*, 30 de novembro de 1941.
- 31 Ver do autor *Arte brasileira na coleção Fadel, da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2002, p. 98.
- 32 Também Santos Dumont, homenageado no monumento, provinha da elite do café de Minas Gerais.
- 33 MONTEIRO DE CARVALHO, A. M. F. "A Talha de Mestre Valentim Na Igreja de São Pedro do Rio de Janeiro". In SPHAN; Fundação Pro-Memória; Fundação Casa de Rui Barbosa. (Orgs.). *Requiem pela Igreja de São Pedro: Um Patrimônio Perdido*. 1ed. Rio de Janeiro: SPHAN/ Fundação Pro-Memória/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987, v. 1, p. 13-57.
- 34 FREUD, Sigmund. Op. cit. nota 1 supra, p. 9.
- 35 FRAZER, James George. *The golden Bough*. Londres, 1922, capítulo 33.
- 36 ANDRADE, Mario. *O turista aprendiz*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983, p. 54.
- 37 MANESCHY, Orlando. Email a Paulo Herkenhoff em 30 de julho de 2019.
- 38 Ver SHUSTER, Angela M. H. e POLK, Milbry. *The Looting of the Iraq Museum, Baghdad: The Lost Legacy of Ancient Mesopotamia*. Nova York, Harry N. Abrams; 2005 e ROTHEFIELD, Lawrence. *The Rape of Mesopotamia: Behind the Looting of the Iraq Museum*. Chicago: University of Chicago Press. 2009.
- 39 RANDALL, David. "Revealed: the real story behind the great Iraq Museum thefts". Londres, *Independent*, 13 de novembro de 2005.
- 40 Conceito de Gottfried Leibniz, conforme DELEUZE, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Trad. José Vasquez e Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989/
- 41 Referências a Giorgio Agamben. *Homo sacer: sovereign power and bare life*. Transl. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press: 1998.
- 42 Referência a Michel Foucault. *La naissance de la biopolitique*. Paris: Gallimard/ Seuil, 2004.

43 Referência a Friedrich Nietzsche. "A vontade como potência, uma publicação póstuma de esparsos". Afirma o filósofo que "o mundo visto por dentro, definido e determinado por seu 'caráter inteligível' seria — precisamente vontade de potência" e nada mais." In *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad, Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001, § 36, p. 47.

44 Alusão ao filme *O Ovo da Serpente* (1977) de Ingmar Bergman sobre o descuido da sociedade da República de Weimar (1925-1933) com relação à gradual ascensão de Hitler ao poder.

Notas do Editor

N.E.1 O autor se refere à opinião de Breton, frequentemente associada às fotografias de Jacques-André Boiffard, de dedões individuais que pareciam decepados, como as estátuas do Jardim da Luz.

N.E.2 No livro 1984, de George Orwell, "impessoas" eram pessoas assassinadas pelo Estado e que tinham seus registros apagados.



SÍMBOLOS ENSOMBRECIDOS

Aginaldo Farias

*Nesta rua Lopes Chaves
Envelheço, e envergonhado
Nem sei quem foi Lopes Chaves.*

Mário de Andrade

Os documentos encontrados não permitem concluir quem ordenou que fossem construídas, quem as fez e quando foram feitas. Sabe-se apenas que se trata de um conjunto de oito estátuas de mármore e argamassa, originalmente implantadas em arranjo simétrico nas bordas do Lago Cruz de Malta, nome coerente com seu formato, construído em 1825 quando da elevação do horto botânico em jardim. Jardim da Luz é como veio a ser conhecido o sítio de inspiração francesa bastante frequentado pela sociedade paulistana ao longo do século 19, em frente à estação ferroviária do mesmo nome inaugurada em 1874, com sua ferragem estrutural de origem inglesa, o que serve como exemplo das diferentes importações culturais por que São Paulo passou. O jardim, hoje parque, foi uma atração da jovem metrópole até a entrada do século 20, quando sobreveio a decadência, a fuga progressiva do público, o abandono da manutenção – uma tradição cultivada em todos os quadrantes do país –, a frequentação rarefeita e perigosa.

Esculturas são o gênero, estátuas são a espécie. Voltando a elas, ou o que delas sobrou, sabe-se que representam estações e divindades: Outono, Inverno, Primavera, A Semeadora, Ceres, Venere, Baco e Adônis. Estavam, portanto, alinhadas com o espírito da época, na verdade o espírito da época em que foram feitas e que remonta ao século 16: qualificar o espaço público dotando-o de obras de arte,

em particular estátuas de personalidades históricas e alegóricas, em qualquer caso figurativas, invariavelmente devotadas à representação de conceitos abstratos -- virtudes como a maternidade, heroísmo, determinação, justiça, entre outros valores e temas que, segundo o que se pensava, deviam ser estabelecidos e transmitidos na qualidade de valores imutáveis a ser cultuados.

A dignidade, a altivez, a graça, entre outros predicados supostamente plasmados nessas e em outras estátuas dispersas pela cidade, mais que simplesmente embelezar, deveriam, quem sabe subconscientemente, modelar os gestos físicos e morais, numa palavra, balizar as condutas da comunidade às quais elas se destinavam. Um projeto bifurcado entre a poesia e o delírio, já se vê, traz em seu bojo uma noção de beleza junto com a pressuposição de uma sociedade uniforme, sem divisões, partilhando os mesmos desejos e valores. A velha estratégia de impor a todos as tradições e os gostos de alguns.

Interessante imaginar que as oito estátuas encontradas passaram décadas submersas no silêncio do jardim desfeito pelo avançar da natureza desimpedida e pelo acúmulo do lixo, quebrado pelo farfalhar das folhagens, os ruídos do comércio variado de corpos e drogas dos frequentadores escusos, tendo ao fundo, circundando-o, o rumor grave da cidade, indiferente à quietude do antigo oásis abandonado, doravante um tumor urbano. Décadas sem a atenção de quem quer que fosse, os mármore de seus corpos foram sendo lentamente corroídos pela ação do calor e do frio, do efeito abrasivo da atmosfera poluída da imensa cidade.

Quando então, já no final do século, em 1999, por iniciativa de Ricardo Ohtake, secretário do Verde e do Meio Ambiente do Município, acompanhando a reabilitação do prédio da Pinacoteca, a partir da reforma radical proposta por Paulo Mendes da Rocha na gestão de Emanuel Araújo, o jardim foi reabilitado e passou a se chamar parque, figura jurídica que permite que seja cercado. Desbastou-se o mato espesso, restaurou-se a antiga ordem geométrica, revelaram-se

construções esquecidas, como o aquário subterrâneo a que se tem acesso por um túnel feito de tijolos com janelas dando para o lago e que, segundo posteriormente se apurou, chamava-se “Diana”, a deusa da caça.

As estátuas como que renasceram às margens do lago, pontuando a regularidade de seu desenho, refletindo-se na superfície plana da água, contrapondo-se às obras modernas e contemporâneas que a Pinacoteca, a partir da restauração, animou-se a instalar em caráter permanente pelo parque, exposição curada por mim e Emanuel Araújo, no começo dos anos 2000.

Repostas as condições, derrubada as barreiras que separavam o parque do museu, agora uma das instituições mais prestigiadas da cidade, a coisa ia muito bem, assim se pensava, até que, no dia 22 de junho de 2016, as oito estátuas amanheceram decapitadas, suas partes desmembradas, cada uma ao lado do seu respectivo pedestal. Do mesmo modo como não se sabe quem as mandou fazer e quem as fez, não se sabe quem as destruiu e por que as destruiu. Sabe-se quando, o que de pouco adianta, e que de lá para cá foram recolhidas para um depósito no porão da casa do administrador do parque, também ela recuperada na reforma findada em 1999.

Acondicionadas no porão, as estátuas, à espera de alguma improvável iniciativa dos ditos órgãos responsáveis, no geral paralisados – vai saber em que devãos da burocracia tudo se trava –, elas assemelhavam-se aos cadáveres encontrados em valas, refiro-me aos cadáveres que a ditadura produziu em quantidade e que, despreocupada em não dar na vista, empilhava-os em monturos ignominiosos, sem identificação e sepultamento dignos. Como essas vítimas, também jazerão na sombra até que alguém se lembre delas ou, menos que isso, esbarre nelas, e aí decida, quem sabe, um outro destino, que bem pode ser o depósito do Canindé, o lúgubre cemitério da memória da cidade de São Paulo, para onde vão todos os monumentos sem interesse, porque parcialmente destruídos, porque perdeu-se o significado original, porque a preservação da memória,

em que pese os esforços heroicos de uns tantos militantes, é um tópico negligenciado pelo imediatismo contemporâneo.

Lá, condenadas à invisibilidade do público, desprovidas de sentido maior, desaparecerão sem cumprir seu destino, que é o de lembrar aos do presente como e o quê se pensava antigamente, um passado que por conta da dinâmica atual do descarte e desmemoriamiento compulsivo envelhece mais e mais rápido.

Será esse o destino dessas estátuas, mas é provável que a intervenção de Giselle Beiguelman mude o rumo das coisas, quem sabe? Graças à artista, ele, com sorte, poderá ser alterado. Conhecida nacional e internacionalmente por sua produção artística vinculada às mídias digitais, Giselle, numa aparente contradição, vem dando contribuições importantes ao problema da memória, caso de seu livro recente, *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*, com vocação para servir de referência sobre o tema. Mas não há contradição alguma nesse movimento. Quem, dentro de uma biblioteca ou apenas pensando nelas, mais ainda, pensando em livros, suas propriedades e potencialidades, não se perguntou o que aconteceria se os papéis fossem acometidos de uma praga e desaparecessem? O prodigioso ucraniano Stanislaw Lem, em seu *Memórias encontradas numa banheira* (1961), especula sobre esse acontecimento com a força de um Kafka. *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, tangencia a questão em sua sociedade distópica na qual os livros estão proibidos, cabendo memorizá-los. E todos aqueles que contemporaneamente refletem sobre o tema, num arco que vai de Borges até Manguel, passando por Canfora, Darnton, Carrión, tantos outros, ficam-se em autores recuados, até chegar àqueles que invectivavam contra a escrita, por seu presuntivo dano ao exercício da memória, por prescindir da inestimável Mnemosine, a deusa da memória.

Isto posto, quais serão as providências quando a “nuvem” onde estocamos nosso conhecimento por algum motivo entrar em colapso, for destruída, como, por exemplo, acontece em *Gravidade* (2013), o prognóstico sombrio do cineasta mexicano Alfonso Cuarón,

projetando um desastre catastrófico para o nosso mundo digital provocado por um acidente com satélite russo secundário?

Giselle Beiguelman, artista, curadora e pesquisadora acadêmica debruça-se sobre o presente para nele encontrar nosso passado. Vai em direção ao passado a partir da cidade de agora, em sua dimensão física, tangível, pensando-a como repositório de todos os extratos temporais, a súpula dos resíduos e de suas significações, constantemente reformuladas por sobreposição, obliteradas, reprocessadas.

Monumento Nenhum e Chacina da Luz é o título da exposição acontecida em dois espaços interligados, um aberto – o Beco do Pinto –, o outro, a sala de entrada do Solar da Marquesa, ambos ao lado do Largo do Pátio do Colégio, situados na mesma colina íngreme onde a cidade de São Paulo brotou no século 16 – 1554, aos pés da qual até algumas décadas atrás descortinavam-se dois vales: o do rio Tamanduateí e o do rio Anhangabaú. Hoje, fora do alcance visual, o primeiro tem o leito retificado e está submetido a um cânion estreito e empinado de concreto; o segundo, ainda mais aviltado, flui por tubulações subterrâneas por baixo do complexo viário que leva seu nome.

Monumento Nenhum traz à luz um conjunto de três peças instaladas no Beco do Pinto, uma escadaria estreita ao lado do Solar da Marquesa de Santos, que liga a Rua Roberto Simonsen, na cota mais alta, à Rua Doutor Bitencourt Rodrigues, vários metros abaixo. Consiste em três peças, todas provenientes do mesmo depósito do Canindé. A primeira, indicada nos postais desta publicação, como “Patas de cavalo”, consiste numa pilha de bases de esculturas desconhecidas, encimada pela parte inferior de um monumento realizado por Victor Brecheret dedicado ao Duque de Caxias – precisamente as patas do cavalo que adornam o pedestal de granito do monumento ao patrono do exército brasileiro, alvo de um atentado a bomba em 1991, em protesto contra os baixos salários dos militares. A peça Ramos de Azevedo consiste em arranjo

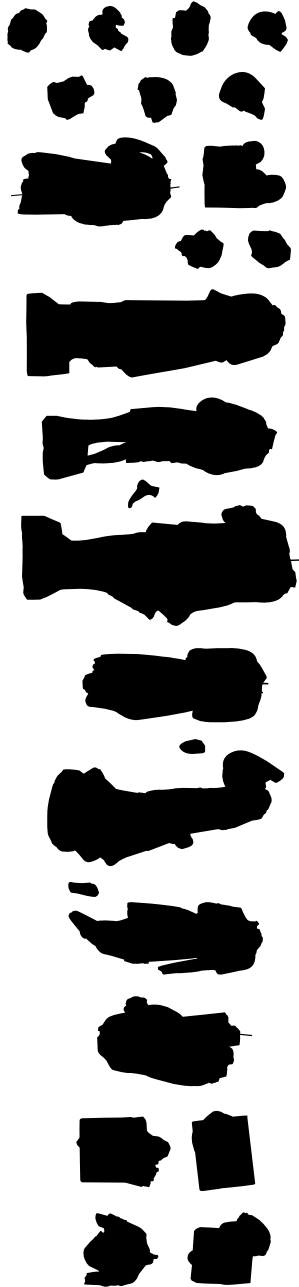
semelhante e tem no seu ápice, colocada de cabeça para baixo, como se deduz do nome do homenageado, a base de um monumento ao grande arquiteto Ramos de Azevedo, responsável por várias das mais importantes edificações de São Paulo, entre elas a Pinacoteca do Estado. A terceira são dois fragmentos de uma coluna – Coluna partida – erigida em homenagem aos heróis da aviação, na pessoa de Eduardo Chaves, que, em 1915, pousou na Mooca vindo de Santos. A coluna migrou duas vezes e, partida em dois, é apresentada com a extremidade inferior em pé e a superior jogada no chão.

Sintomático que o patrono do exército seja alvo do ataque dos membros da sua corporação, sinal inequívoco de que não mais o reconhecem como tal. Caxias, o Duque de Ferro, desgastou-se, quebrou-se o monumento em que ele estava representado e, ironicamente, sobrou-lhe o pedestal do pedestal, posto que o cavalo é o pedestal do militar. Situação similar conheceu Ramos de Azevedo, o edificador *master*, cuja antiga base com seu nome gravado foi pela artista engenhosamente colocada no alto de uma pilha, voltada para o chão. Como defende a artista, sua atuação limitou-se à apropriação dos restos dos monumentos, operando sobre eles na qualidade de *ready-mades*, efetuando trocas sintáticas.

Quanto a Coluna partida, convém lembrar que a base ou pedestal é um tema crucial na história da escultura em geral e da estatuária em particular, confinando com o pressuposto mágico que levou à sua criação. Uma base é um modo de sublinhar a importância daquilo que vai acima dela, um efeito correspondente ao da moldura para a pintura, que serve para indicar a pintura, contrapondo-se ao prosaísmo da parede, como uma porosidade, uma janela para a imaginação. O busto, o herói montado num cavalo, tudo aquilo, enfim, que se escolhe para ocupar o alto de um pedestal, justifica-se pela nossa necessidade de símbolos. Fazemos máscaras mortuárias, esculpimos rostos ou situações significativas porque pretendemos que as pessoas e as cenas escolhidas tutelem nossas vidas comezinhas. E os dispomos em um pedestal mais ou menos ornamentado para reiterar essa importância, para que ninguém duvide dela.

A coluna, por sua vez, é uma exponencialização da base, tão importante que vale por si. Despojada de qualquer figura, ela ascende ao céu, conecta-se ao pressuposto mágico na medida em que religa – raiz da palavra religião – o chão com a terra. Natural que fosse uma coluna a figura escolhida para uma homenagem aos aviadores, aos heróis da aviação. Sintomático que ela tenha se quebrado, que traduza o pouco caso, a ignorância arrogante que despreza aqueles que construíram o caminho que hora trilhamos.

Chacina da Luz, instalação disposta no interior do Solar da Marquesa de Santos, é, a meu ver, a peça quintessencial da mostra. Um conjunto de cobertores ordinários, desses de moradores de rua, foi estendido lado a lado, formando um retângulo cinza amarfanhado, sobre o qual foram justapostas as estátuas vandalizadas, os corpos igualmente decapitados, umas e outros sem os pés e as bases em que estavam assentados. A composição parafraseia o arranjo feito pela polícia quando reúne corpos chacinados, efeito realçado pela fita zebreada, preta e amarela, a impedir a manipulação dos cadáveres na cena do crime, à exceção dos profissionais da perícia. Assim vão sendo executados os símbolos, seus corpos transformando-se em entulho, a memória coletiva se desfazendo pela violência de quem não se reconhece nela, cegueira alimentada pela falta de diálogo, de respeito ao outro. Para isso, cumpre começar perguntando quem decide o que deve ser lembrado e, por extensão, como questiona Giselle Beiguelman, “o que deve ser esquecido, como deve ser esquecido, quando deve ser esquecido”.



LIDANDO COM A CHACINA

Renato Cymbalista

Poucos artistas em São Paulo são capazes de fomentar debates como Giselle Beiguelman. Os trabalhos Chacina da Luz e Monumento Nenhum, mostrados no Museu da Cidade de São Paulo no primeiro semestre de 2019, são um poderoso exemplo de como a arte pode associar-se à história, à política, ao ativismo, ao urbanismo e provocar uma significativa discussão sobre nosso passado e presente, sobre nossos espaços públicos.

A boa arte é aquela que não se explica de forma simples, mas permite sucessivas leituras, desperta diferentes possibilidades de interpretação, e certamente é este o caso. Um olhar mais formal sobre essas duas obras leva a interpretações bastante críticas e pessimistas. Em Monumento Nenhum, as camadas de lajes de pedra com e sem formas reconhecíveis intercaladas com pontalotes de madeira trazem a ideia de abandono, de acúmulo arbitrário de restos. O resultado formal são mostrengos que deixam dúvidas se são sem forma ou com formas demais, o que dá na mesma. A leitura formal da Chacina da Luz é mais direta – os corpos e pedaços de corpos de pedra alinhados no solo sobre o plástico preto evocam morte, disposição policial de cadáveres, esquarteramentos, linchamentos.

Após a assimilação formal de uma obra, o passo seguinte é classificá-la do ponto de vista cognitivo. Os próprios nomes dos trabalhos já nos levam a abrir na nossa cabeça a gaveta da arte-denúncia, onde essas obras cabem bastante bem. Nesse local da memória associamos as obras a algumas ideias conhecidas: a falência do Estado, a impossibilidade de construção de espaços públicos na nossa condição periférica, a crise civilizacional estrutural e conjuntural brasileira, a falta de sentido dos monumentos em nossos espaços públicos ou os sentidos regressivos que esses monumentos trazem – brancos, eurocêntricos, elitistas.

Todas essas leituras fazem sentido, mas penso que o Monumento e a Chacina podem nos levar mais longe. Para tanto, chamo a atenção para uma das peças menos atraentes da exposição, um simples Boletim de Ocorrência, lavrado em 23 de junho de 2016.

O Boletim foi feito por dois guardas civis metropolitanos e um funcionário do Parque da Luz. Ao chegarem ao local de trabalho para patrulha, os guardas foram informados de que "indivíduos não identificados teriam danificado oito esculturas que ficavam em volta do lago e três lixeiras [...] informaram ainda que as estátuas foram arremessadas no lago pelos autores".

O BO nos permite fazer uma articulação interessantíssima entre o acontecimento da jogada das estátuas do Jardim da Luz de seus pedestais no chão em 2016 e a exposição no Museu da Cidade em 2019. Viabiliza recuperar uma sucessão encadeada de acontecimentos, todos eles envolvendo as responsabilidades do Estado sobre os monumentos públicos.

A guarda que fez a ronda matinal no Jardim da Luz em 23 de junho de 2016 identificou a ocorrência e informou-a à delegacia de polícia. A delegacia registrou o BO. O administrador do parque contactou o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), que determinou que as obras fossem removidas a um depósito improvisado no próprio parque. Os pedaços de esculturas foram guardados no porão da casa do administrador por mais de dois anos. Nenhum pedaço se perdeu nesse período.

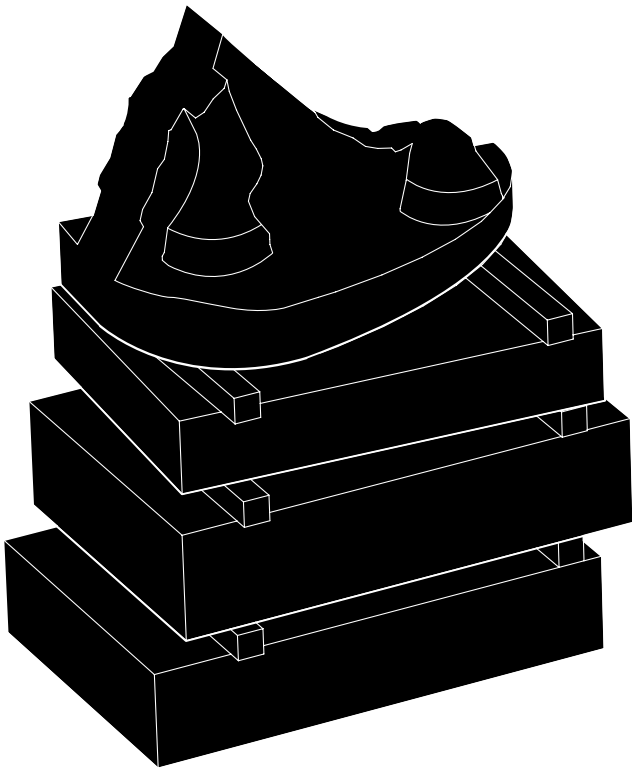
A guarda dos pedaços de mármore na casa do administrador do parque permitiu uma fascinante segunda vida para as estátuas, desta vez mediada pelo olhar aguçado de Giselle. No final de 2016, ela visitou o local e identificou o potencial estético do conjunto disposto da forma como estava, como *ready-made*. Deu ao que eram apenas figuras despedaçadas um nome artístico, a Chacina da Luz (Giselle é, aliás, uma das melhores batizadoras da cidade). O Museu da Cidade percebeu a potencialidade da obra e sediou a exposição da Chacina

em companhia do Monumento Nenhum. Atuando juntos, o Museu e Giselle realizaram mais que uma mostra: construíram uma enorme discussão pública sobre os significados e des-significados da arte pública em São Paulo. As peças foram higienizadas, e começa agora a discussão sobre o restauro e a recolocação das estátuas em seus lugares de origem.

Com a exceção do anônimo que derrubou as estátuas e o segurança que identificou o sinistro, todos os atores citados aqui são funcionários públicos. O delegado que assinou o BO, o administrador do parque que determinou a guarda dos pedaços, o zelador do depósito que cuidou para que nada se perdesse por mais de dois anos, Giselle (docente e pesquisadora em dedicação exclusiva em uma universidade pública), o pessoal do Museu da Cidade. Todos fizeram sua parte com responsabilidade e/ou com criatividade, dando à cidade uma exposição impactante e um importante debate de ideias.

Amparado pelo BO que está exposto, pude organizar aqui esta narrativa sobre a Chacina. Acredito que poderia construir narrativas sobre o Monumento Nenhum com algum grau de similaridade, enxergando para além dos restos de esculturas perdidas para a barbárie, mas patrimônio público danificado e resguardado pelos órgãos competentes até que pudessem ser reaproveitadas, como de fato foram.

A tentação de descrever nosso mundo com imagens radicais de destruição, falência, desagregação é grande – maior ainda nos tempos atuais. A Chacina e o Monumento prestam-se a isso. Mas, com algum esforço, essas obras permitem acessar um mundo para além da barbárie, um conjunto de dispositivos que reagem a ela. Um mundo que é composto de agentes públicos anônimos, rotinas, protocolos, laudos, zeladoria. Olhar para essas incidências me dá um pouco de esperança. São pontos onde poderemos nos ancorar para reconstruir uma sociedade que se esgarçou politicamente e culturalmente nos últimos anos.



ENTRE MONUMENTOS AO NADA E AS CHACINAS DO COTIDIANO

Giselle Beiguelman

Monumento Nenhum, no Beco do Pinto, e Chacina da Luz, no Solar da Marquesa de Santos, discutem a perda da memória do espaço público e a relação da cidade de São Paulo com o seu patrimônio histórico e cultural.

O processo de montagem de obras como essas envolve uma série de negociações com os poderes públicos, ações logísticas e uma equipe multidisciplinar de pesquisadores, engenheiros e arquitetos. É toda uma operação, quase épica, que demanda fechamento de ruas, avaliação de impacto do peso das obras nos sítios históricos, guindastes e técnicos especializados.

Em conjunto, as duas instalações invertem o lugar da arte no campo das políticas públicas de memória. Ao invés de ser seu objeto, a arte aqui pensa essas políticas, sugerindo um debate sobre a produção social das estéticas da memória e do esquecimento no espaço público. Compostas por fragmentos de monumentos, as instalações reproduzem a situação das peças, tal qual foram encontradas em depósitos de monumentos do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), como uma espécie de *ready-made* do esquecimento.

Ready-made porque tomamos o objeto tal qual se apresentava no depósito de monumentos para resignificá-lo, a partir da sua inserção em um novo contexto (museológico e expositivo). Esquecimento porque falamos aqui dos apagamentos das formas de produção social dos monumentos no espaço público, da opacidade dos mecanismos que resultaram na sua implantação e remoção, do ocultamento da presença dos negros, dos indígenas, das mulheres,

dos imigrantes e da multiplicidade de atores e agentes sociais que, por não participarem dos núcleos de poder, não tiveram suas imagens monumentalizadas no espaço urbano.

Ironicamente, tampouco esses símbolos de poder sobreviveram às dinâmicas autofágicas da cidade. Falamos aqui, então, da perda dos rastros sobre como a cidade de São Paulo se constrói, desconstrói, encobre seu passado e, nas obliterações que impõe à memória, revela a sua história.

MONUMENTO NENHUM

Em Monumento Nenhum, obra instalada no Beco do Pinto, refazemos as pilhas de bases, pedestais e fragmentos de monumentos desaparecidos, roubados e atacados que se encontravam no depósito do DPH no Canindé.

Essas pilhas haviam me chamado a atenção quando preparava a intervenção Memória da Amnésia (2015), feita no Arquivo Histórico Municipal, e pesquisava no depósito de monumentos. Arranjadas meticulosamente, invertiam uma proposição cara à crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss. Krauss define a escultura moderna, em contraponto com os monumentos tradicionais, por sua renúncia ao pedestal, que funcionava como uma âncora e “fazia a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam” (A escultura no campo ampliado, 1979). Mas o que acontece quando o que se tem são apenas bases e pedestais? Que estéticas da memória e do esquecimento encontram-se em jogo nessas formas abstratas, que juntam pedestais, refugos, peças quebradas e mobiliário, no interior de um galpão que abriga fragmentos de monumentos que ninguém mais quer?

Apesar de estarem alocadas em um lugar de memória, são testemunhos de uma história de abandonos e impasses do patrimônio cultural da cidade de São Paulo. Seria leviano tentar identificar uma gestão em particular responsável pelo depósito de monumentos.

Registros fotográficos de outros depósitos anteriores (o atual foi construído em 2006) evidenciam que o problema não é dessa ou daquela gestão, mas uma carência latente na área das políticas públicas de memória da cidade de São Paulo, cuja institucionalização é bastante recente. Há que se lembrar que o DPH é de 1975, e que somente em 2002 é instituída uma comissão responsável pelos monumentos da cidade. Isso explica, por exemplo, a aleatoriedade com que se faziam as implantações e os deslocamentos de monumentos pela cidade e que já não se fazem mais. Contudo, isso não relativiza o fato de que estamos diante de uma história de abandonos que desembocam em uma política de esquecimentos.

Afinal, essas formas estranhas, compostas de bases e pedestais de diversas procedências, refletem uma ideia radical de Michel Melot, que foi diretor da Biblioteca Nacional da França, quando interpreta, na extinta revista *Traverses* (num. 36, 1986), os arquivos como substâncias alucinógenas e espaços que tudo podem absorver desde que seja possível empilhar – mesmo que isso reflita a impossibilidade de criar narrativas. E aí reside o paradoxo maior desse fragmentos superpostos. São carentes de dados, deles os discursos foram abortados. E, como já aprendemos com Didi-Huberman, em *Diante da imagem* (2013), tudo o que não tem discurso sobre si sai da história e torna-se invisível.

Esse é o status das pilhas que encontramos. De algumas poucas partes, conseguimos levantar informações. Elas aparecem nos cartões-postais que compõem esta publicação. No seu conjunto, com poucos vestígios sobre seu passado, esses enigmáticos totens desafiam-nos a perguntar: de onde vieram? Por que foram desmontados? E, o mais importante: o que sustentavam dos pontos de vista material e simbólico? Seria o Monumento Nenhum o verdadeiro monumento da história de São Paulo?

O BECO DO PINTO, O SOLAR E O MUSEU DA CIDADE

A instalação Monumento Nenhum intervém em um sítio relevante para compreender o processo de ocupação urbana da cidade de São Paulo, sendo um dos poucos traços ainda visíveis do período colonial na São Paulo contemporânea. Ali, no Beco, fica fácil entender por que se diz que a ocupação do território paulistano foi profundamente marcada pelo embate com sua topografia, entrecortada por rios e córregos e que esclarece sua concentração inicial nas partes altas — como a colina histórica, onde a cidade colonial se originou, com os primeiros assentamentos jesuítas e, ao longo do tempo, as camadas sociais mais abastadas — e a cidade baixa, margeada pelo rio Tamandateí, sempre sujeita a inundações e enchentes, que abrigará, a partir do século 19, a cidade industrial e os primeiros bairros operários da cidade.

Essa compreensão da cidade se perdeu no emaranhado de viadutos e obras, mas é perceptível no terreno íngreme do Beco Pinto. No seu ponto mais baixo, é cortado pela Rua Doutor Bittencourt Rodrigues, aberta no fim do século 19, sendo renomeado a partir desse ponto como Rua Luís Teixeira Coelho. Seguindo por essa “trilha”, em linha reta, chega-se ao Terminal Pedro 2º, às margens do rio Tamandateí.

Mas, se o Beco permite compreender o embate com a inóspita topografia da cidade, ilumina, paradoxalmente, também as formas pelas quais a cidade de São Paulo, por meio de suas interdições ao espaço público, tornou-se uma cidade avessa ao exercício da cidadania e ao acesso às suas memórias.

O Beco, muito antes de tornar-se “do Pinto”, era um dos caminhos percorridos pelos escravos para buscar água e despejar o lixo e os excrementos das residências. Estudos arqueológicos realizados nos anos 1980 indicam que seu uso remonta ao século 18. Pelo caráter acentuado do declive entre a colina e a várzea do Tamandateí, muitos optavam por despejar os dejetos nas suas adjacências.

Incomodado com isso, o Brigadeiro Joaquim Pinto de Moraes Leme, que adquiriu um imóvel em 1802 no local, fechou com um portão o Beco (que então ganhou seu nome) em 1821. A passagem foi reaberta por ordem da Câmara em 1826, quando também passou a se chamar Beco do Colégio, nome oficial que nunca “pegou”.

O Brigadeiro era homem poderoso, ex-noviço, militar, possuidor de escravos, fidalgo, “homem-bom”, pelos preceitos do Império. Alguém que tinha entre seus méritos (que horror...) ser “terrível”, “destemeroso”, “viril”, fazendo jus aos seus “antepassados que iam aos quilombos (...) e deles voltavam como de uma excursão cinegética, trazendo apenas consigo, como prêmio de vitória, um rosário de orelhas”, conforme anotou o historiador Nuto Sant’anna em artigo publicado, em 1936, na *Revista do Arquivo Municipal* (vol. 26, a quem interessar possa).

Anos mais tarde, em 1834, sua filha, Maria da Assunção de Moraes Lara, vende a propriedade por 11 contos e 700 mil réis para aquela que viria a ser sua mais famosa moradora: Domitila de Castro Canto e Melo, a famosa Marquesa de Santos. Um conto de réis (1 milhão) comprava um escravo ou um quilo de ouro, e equivaleria hoje a 123 mil reais. Muito dinheiro. Muito poder. A escala desse poder não se mede apenas em dinheiro. Está expressa na geopolítica dos topônimos da cidade. Basta pensar que a Imperatriz Leopoldina nada mais é que uma estação de trem sem maiores destaques na cidade de São Paulo. Já o Solar da Marquesa de Santos, relação extraconjugal de Dom Pedro I, é a sede administrativa e também um dos núcleos mais visitados do Museu da Cidade de São Paulo.

Sem menos delongas, junto com a compra, Domitila exigiu que a Câmara permitisse a reinstalação do portão do Beco, alegando motivos de segurança. O pedido foi atendido em 1849 e mantido até a morte da Marquesa de Santos, em 1867. O imóvel foi arrematado quase 20 anos depois, em 1890, pela Cúria Diocesana e passou a funcionar como Palácio Episcopal. Nessa época, as novas ruas da cidade já haviam posto fim à função do Beco como meio de acesso

ao Leste. E os novos vizinhos do Solar, do lado esquerdo do Beco, a Chefatura de Polícia que se mudou para a Casa Número 1, onde hoje fica a Casa da Imagem, decidiu fechá-lo e ocupar as escadarias. Com a abertura da ladeira do Carmo, que hoje é a Avenida Rangel Pestana, em 1912, o Beco foi definitivamente desativado, sem que se sentisse sua falta. Abandonado durante décadas, chegou a ser asfaltado e foi retomado como sítio histórico nos anos 1970, ao ser tombado pelo Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo).

Ainda que tombado, o Beco tardaria ainda para ressuscitar. Isso só ocorre nos anos 1990, quando passa por meticulosa prospecção arqueológica, realizada pelo Museu Paulista da USP em convênio com a Secretaria Municipal de Cultura, integrado ao perímetro de preservação do Pátio do Colégio (1988).

Data dessa época (1993, prefeito Paulo Maluf) o decreto de criação do Museu da Cidade de São Paulo, concebido na gestão da prefeita de Luiza Erundina (1989 a 1993), com Marilena Chauí, Secretária da Cultura, prevendo o Solar como sua sede, o que deveria ter acontecido nas comemorações dos 40 anos do 4º Centenário de São Paulo (1954). Demoraria muito para que isso se concretizasse. Na gestão de Marta Suplicy (2001-2005), sendo Celso Frateschi o Secretário da Cultura, retoma-se a ideia, a pretexto das comemorações dos 50 anos do mesmo 4º Centenário, porém deslocando a sede para o Parque D. Pedro 2º e com outros matizes. O projeto foi abortado na gestão de José Serra (2005-2006), e foi com o prefeito Gilberto Kassab (2006-2013) e Carlos Alberto Calil, Secretário da Cultura, que finalmente andou.

Todo um esforço de desmontagem da historiografia oficial paulistana e paulista estava em pauta na instituição do Museu da Cidade. Ele foi gestado desde a criação da DIM, dirigida nos anos 1980 por Daisy Ribeiro de Moraes Barros (1978-1981) e Monica Junqueira de Camargo (1981-1983).

Essa desmontagem não deixa de ser contraditória. Afinal, é justamente nesse período, na gestão do prefeito Olavo Setúbal (1975-1979), criador da Secretaria Municipal de Cultura, tendo como primeiro titular Sábato Magaldi, que se efetiva a reconstrução do Pátio do Colégio, como símbolo da presença jesuíta, apagando a memória das décadas em que fora sede do Palácio do Governo.

O Pátio do Colégio é uma das áreas que explicita os processos de produção social do espaço urbano da cidade de São Paulo por meio da elaboração de políticas de memória que se constituem como políticas do esquecimento. Tomado como marco fundador da cidade, pelo estabelecimento dos jesuítas em 1554, tornou-se, com sua expulsão em 1776 pelas reformas Pombalinas, centro do poder político e administrativo, ainda que mantendo algumas funções religiosas. Transformado em praça, na segunda metade do século 19, converte-se em lugar para circular, ver e ser visto, até passar a ser identificado, já no início do século 20 como Largo do Palácio ou o Jardim do Palácio e, em menor escala, o Palácio do Governo. Após a Proclamação da República, o pátio transformou-se em objeto de disputa entre o Estado e o Clero. O edifício passa a pertencer ao Estado, e a igreja é convertida em Palácio do Congresso.

Com a exclusão das funções religiosas devido à demolição da torre e da capela, destaca a historiadora Solange Ferraz de Lima (*Anais do Museu Paulista*, vol. 6, num. 1, 1999), promoveu-se a primeira lacuna nas significações sociais imediatamente associadas ao pátio – o poder da Igreja na organização da cidade colonial e a lembrança de seus fundadores, processo que culmina com a finalização das obras das Secretarias da Justiça, da Agricultura e da Fazenda, projetadas pelo arquiteto Ramos de Azevedo, e com as alterações arquitetônicas ocorridas na igreja e no colégio dos jesuítas.

O pátio perdeu totalmente sua expressão como marco religioso, e a área passou a ser conhecida tão somente como centro político e cívico, sem deixar de ser alvo de uma intensa disputa simbólica,

que culminou com a demolição do Palácio do Governo em 1953, a descoberta dos vestígios da construção de taipa precedente e o movimento em prol de uma reurbanização desse espaço.

À demolição do palácio (1953) seguiu-se a restituição dos terrenos para a Companhia de Jesus. Uma campanha coordenada pela igreja – a Campanha da Gratidão – conseguiu reunir verbas para a reconstrução da antiga edificação, que se beneficia do clima de reinvenção das tradições que acompanham as comemorações do 4º centenário da cidade, muito embora as obras só terminem nos anos 1970.

É curioso notar que esses processos de apagamento e restauração foram tão intensos que suprimiram a presença indígena e levam uma incontável quantidade de pessoas a acreditar que a capela atual do colégio seja aquela erguida pelos jesuítas no século 16!

Não menos curioso foi ver um fragmento do antigo busto que homenageava Ramos de Azevedo de ponta-cabeça e mirando, de cima do Monumento Nenhum, o prédio da Secretaria da Justiça, construído por Ramos de Azevedo, conforme se pode verificar nos cartões-postais que integram esta publicação.

Já o Solar foi ocupado quase o tempo todo. De 1909 em diante, foi a sede da São Paulo Gaz Company e passou para o controle da Prefeitura, que encampara a sucessora da Gaz Company (Cia. Paulista de Gás), em 1967. Abrigo a Secretaria Municipal de Cultura e foi a primeira sede do recém-criado DPH em 1975. Mas esses diferentes usos resultaram em uma série de modificações e intervenções no edifício que o levaram a uma sequência de restaurações e intermitentes “abres e fechas”. A primeira foi feita em 1991. Depois em 1996 e ainda em 2008 e 2011, quando enfim é reaberto.

Foi lá que foi feita a instalação Chacina da Luz.

CHACINA DA LUZ

Em Chacina da Luz, o foco é o conjunto de oito esculturas que se encontravam no lago Cruz de Malta, localizado no interior do Jardim da Luz. Construído com essa forma na época da transformação do horto botânico em jardim público em 1825, teve implantadas à sua volta, nos cantos simétricos, oito esculturas de mármore e argamassa. Todas são de autoria desconhecida e em homenagem às estações do ano e a divindades greco-romanas. A maior parte data da década de 1870 e essa paisagem idílica foi um cenário recorrente dos cartões postais e fotos no início do século 20.

Foram derrubadas em 2016, em um ato de depredação. As obras foram recolhidas pelo DPH na manhã seguinte ao ataque e armazenadas na Casa do Administrador do parque. O Boletim de Ocorrência que registra o crime não acrescenta qualquer informação relevante ao caso, já que não apresenta nem as motivações, nem detalhes sobre o horário ou número de envolvidos.

A instalação apresentada no Solar da Marquesa de Santos recuperou a cena pós-crime, exatamente como eu a encontrei no porão da casa do administrador do Jardim da Luz, em 2018. O título da instalação nasceu no momento em que vi as peças deitadas, como desabrigados, sobre um pedaço de feltro cinza, cobertas de pó e sofrendo os ataques do ambiente lúgubre e infestado de pombos e gatos. Cena digna de um massacre, com corpos esquartejados e cabeças decepadas.

O ataque, sem cunho ativista, evidencia a insipiência da noção do bem público, como bem comum, e do espaço urbano como território compartilhado. As tensões entre o direito à memória e o direito à cidade afloram aí, como indicadoras da fragilidade das relações de pertencimento e cidadania. Não por acaso, as principais reportagens e resenhas críticas sobre as instalações destacaram a Chacina da Luz. Elas frisavam a falência do espaço público (Leonor Amarante na revista *Arte!Brasileiros*), a barbárie como ameaça aos pilares da democracia

(Paula Alzugaray na revista *seLec7*) e a indiferença como pressuposto do esgarçamento social (Tadeu Chiarelli, também na *Arte!Brasileiros*).

ABRAM OS ARQUIVOS!

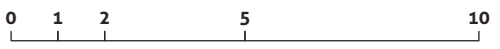
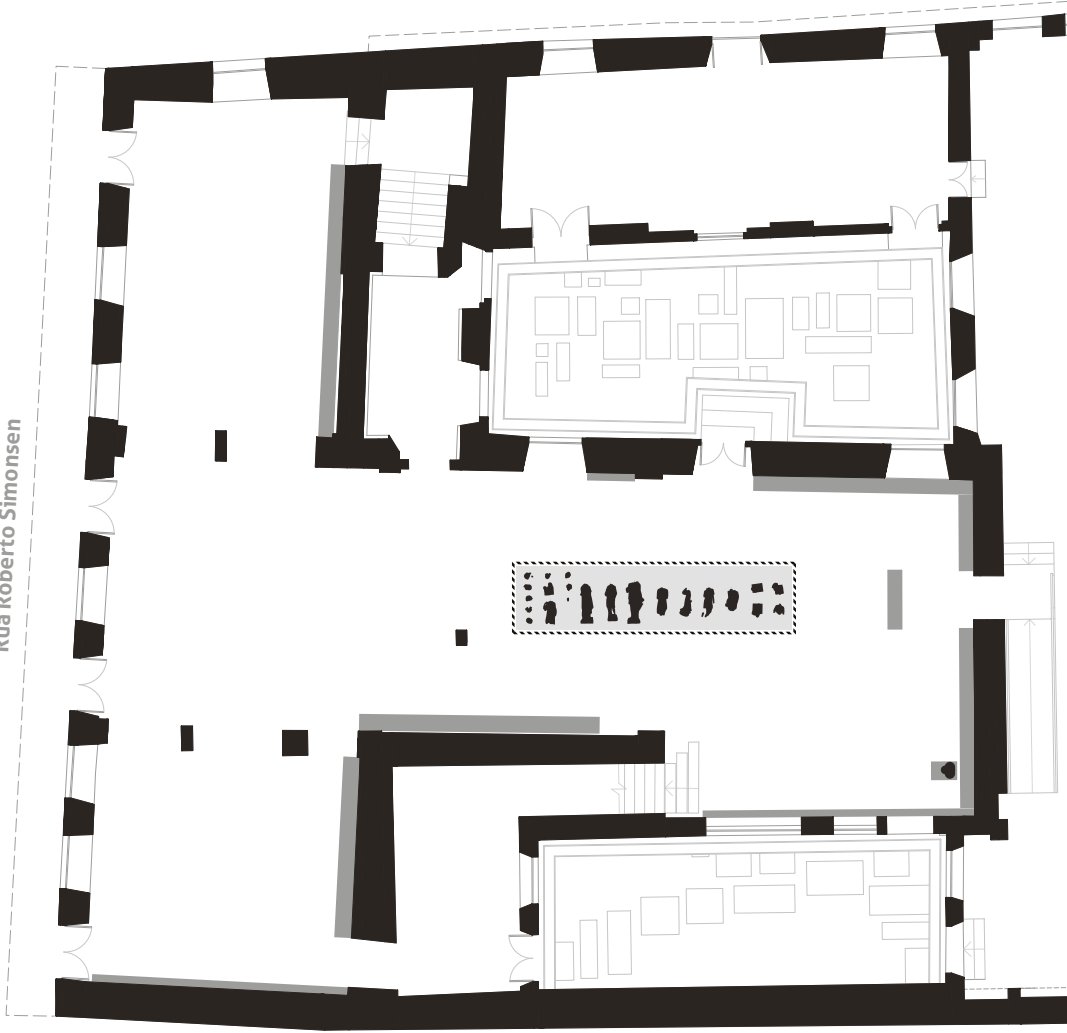
Um arquivo com um busto encapuzado na parte superior, também encontrado no depósito de monumentos do Canindé, foi deslocado para o recinto expositivo no Solar, articulando as instalações Monumento Nenhum, no Beco do Pinto, e Chacina da Luz, no Solar da Marquesa de Santos.

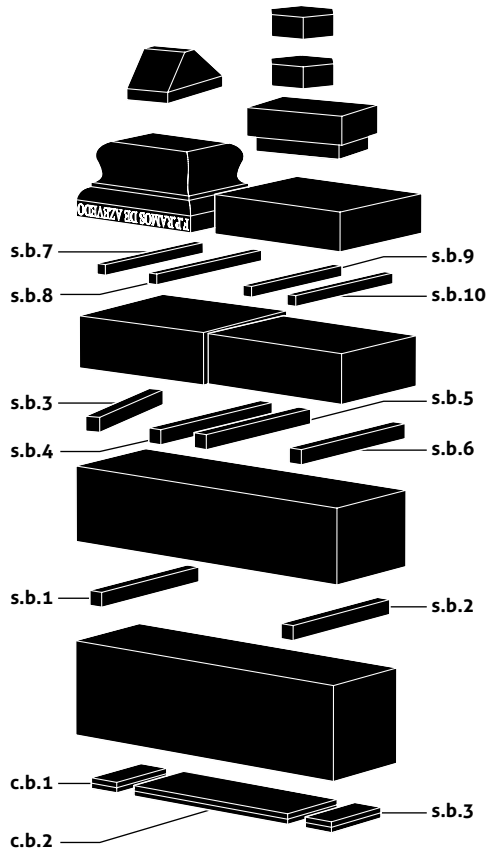
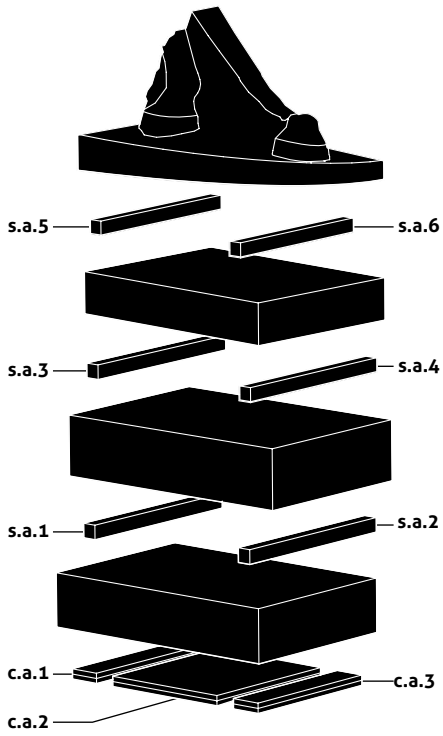
O busto encoberto, em homenagem a Aureliano Leite, advogado, escritor e constitucionalista, parece uma obra do grupo 3Nós3, integrado por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França. Em *Ensacamento*, o grupo cobriu com sacos de lixo 68 estátuas em uma noite de abril de 1979. Reproduziam, clandestinamente, em praça pública, em monumentos oficiais, um gesto típico dos torturadores. No dia seguinte, os membros do coletivo telefonavam para a imprensa denunciando a “barbárie” e conseguiam, dessa forma, divulgação e penetração no circuito noticioso.

Mas aqui o “ensacamento” de Aureliano Leite tem outra referência. É um resto de passado amordaçado que, por mera casualidade, foi colocado em cima de um arquivo de escritório, enferrujado e combalido, em um canto do depósito do DPH no Canindé. Removido de seu pedestal, em 2009, por estar deslocado de sua base, o busto encapuzado tornou-se uma espécie de assombração da história das políticas públicas de memória. O pedestal vazio, no Largo do Arouche, recorda uma intervenção do Grupo Contrafilé, que utilizou uma situação semelhante, no mesmo Largo, para o monumento à “descatracalização” da vida (2004), colocando ali uma catraca enferrujada, que pertencera à Infraero. A combinação *sui generis* entre sucata da burocracia estatal e monumentos desmemorizados se repete aqui, como estética contramonumental, porém em nome de outros apelos.

No Solar da Marquesa foi utilizado como o lugar de acesso ao nosso material pesquisa. Com a chamada “Abra o arquivo” e avisos de “Deixe o arquivo aberto”, ganhou, na atual conjuntura do país, um sentido político, funcionando como um *statement* das motivações de Monumento Nenhum e Chacina da Luz.

Rua Roberto Simonsen





COMENTÁRIOS FINAIS

Renato de Cara

Para que mesmo servem nossos heróis? Quem foram eles e por quem escolhidos para se perpetuarem em pedra ou bronze, espalhados pelas ruas da cidade? Até quando devem permanecer suas glórias?

As instalações elaboradas pela artista e pesquisadora Giselle Beiguelman resgatam literalmente algumas das bases de monumentos de nomes que foram perpetuados em nossa história.

Em Monumento Nenhum, no espaço museológico do Beco do Pinto, temos fragmentos que outrora sustentaram a imponência dos ditos heróis pelas ruas da cidade. A proposta foi trazê-los de volta, novamente para o convívio urbano, alocando-os em passagem do início da então vila, criando um passeio histórico por ninguéns, monumentos nenhuns!

No Solar da Marquesa de Santos, personagens mitológicos literalmente decapitados foram agrupados na impactante Chacina da Luz. A dramaticidade da cena ocorrida originalmente com as esculturas vandalizadas no Parque da Luz reproduz o impacto de uma chacina, e chacina também é sempre histórica, até cair no esquecimento.

Em uma cidade que vorazmente vem sendo reconstruída há quase cinco séculos, com camadas de heranças e (des)interesses, vemos ídolos e mitos que, como não suportando a responsabilidade da imortalidade, e por descuidos e depredações variadas, se despedem da honra, partindo para depósitos além de nossas vistas.

Revisionismos constantes para estimular os nossos dias.

CATÁLOGO

Organização

Giselle Beiguelman

Direção de Arte, Design Gráfico e Ilustrações

Luís Felipe Abbud | NÚMENA

Revisão

Luiz Roberto Mendes Gonçalves

Impressão

Gráfica Cinelândia

Tiragem

100 exemplares

Agosto de 2019

E-book em português e inglês

www.monumentonenhum.art.br

Documentário (vídeo)

http://bit.ly/video_monumentonenhum

Direção: Ioram Fingerman

SOBRE OS AUTORES

Giselle Beiguelman. Artista e professora da FAU-USP. Suas obras integram acervos de museus como ZKM (Alemanha), Jewish Museum Berlin e Pinacoteca de São Paulo. É membro do Laboratório para OUTROS Urbanismos (FAU-USP) e coordena o Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória no Século 21. É autora de *Memória da amnésia: políticas do esquecimento* (2019), entre outros.

Renato Cymbalista. Arquiteto e urbanista. É professor da FAU-USP e da UNINOVE. Presidente do Instituto Pólis, integra o conselho diretivo da Casa do Povo e o projeto FICA, fundo de propriedade coletiva com finalidades sociais. É membro do Laboratório para OUTROS Urbanismos e coordenador do Grupo de Pesquisa Lugares de Memória e Consciência.

Aginaldo Farias. Professor da FAU-USP e curador da 3ª Bienal de Coimbra (2019). Foi curador do Museu Oscar Niemeyer (Curitiba), do Instituto Tomie Ohtake (2000-2012), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998-2000) e da 29ª Bienal de São Paulo (2010). Foi ainda curador da Representação Brasileira na 25ª Bienal de São Paulo (1992) e do Pavilhão Brasileiro da 54ª Bienal de Veneza (2011).

Paulo Herkenhoff. Curador independente e titular da Cátedra Olavo Setúbal do IEA-USP. Foi diretor cultural do Museu de Arte do Rio (MAR), do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (2003-2006), curador adjunto de pintura e escultura do MoMA - NY (1999-2002), curador geral da 34ª Bienal de São Paulo (1997) e da Fundação Eva Klabin Rapaport. Foi consultor da Coleção Cisneros e da 9ª Documenta Kassel (1991).

Luís Felipe Abbud. Arquiteto, fez a expografia e o projeto arquitetônico das instalações Monumento Nenhum e Chacina da Luz, e a direção de arte desta publicação. Diretor do estúdio NúMENA e professor da Escola da Cidade, foi responsável pela expografia brasileira na Bienal de Arquitetura de Shenzhen (2013) e pelo design do livro *Memórias Resistentes, Memórias Residentes* (2017).

EXPOSIÇÃO

4 de Maio - 1º de Setembro, 2019

Beco do Pinto | Solar da Marquesa de Santos
Rua Roberto Simonsen 136 - São Paulo

Prefeitura de São Paulo

Bruno Covas

Secretário Municipal de Cultura

Alexandre Youssef

DEPARTAMENTO DOS MUSEUS MUNICIPAIS / MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO

Diretor do Departamento dos Museus Municipais

Marcos Cartum

Gabinete da Diretoria

Eliane Aparecida de Oliveira

Marfisia Lancellotti

Silvana Giovannetti

Comunicação

Elaine Ignatti

Curadoria

Douglas de Freitas

Gabriela Rios

Henrique Siqueira

Monica Caldiron

Museologia e Acervos

Maurício Rafael (Supervisor)

Mariza Melo Moraes

João de Pontes Junior

Brenda Alves Marques

Roberto de Souza

Sílvia Shimada Borges

Uriel Barbosa Cunha (estagiária)

Centro de Documentação (CEDOC)

Emília Maria de Sá

Eduardo G. Cachic (estagiário)

Educativo

Heloiza Soler (supervisora)

Leonardo La Torre

Geórgia Laurentino

Vinicius Nonato

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO (DPH)

Diretora

Raquel Schenkman

Coordenadora do Núcleo de Monumentos e Obras Artísticas do DPH

Alice de Almeida Américo



monumentonenhum.art.br

 / monumentonenhum

 / monumentonenhum

Concepção

Renato de Cara
Giselle Beiguelman

Produção Executiva

Betty Mirocznik

Expografia e Design Gráfico

Luís Felipe Abbud

Montagem - Chacina da Luz

Jeff Keese

Engenheira Responsável - Monumento Nenhum

Heloisa Maringoni

Arquiteto Responsável - Monumento Nenhum

Luís Felipe Abbud

Fotografia

Ana Ottoni

Vídeo

Ioram Fingerman

Críticos Convidados

Agnaldo Farias
Renato Cymbalista

Revisão e Tradução

Luiz Roberto Mendes Gonçalves

Comunicação

Decio Hernandez di Giorgi

Transporte

Vanguardian

Higienização

Cia de Restauro

Realização

Peligro Produções

Agradecimentos

Artur Cordeiro
Evane Kramer
Fernanda Carvalho
Heloisa Sobral
Maurício Rafael
Renato de Cara
Valdemir Lúcio Rosa





GISELLE BEIGUELMAN

MONU MENTO NENHUM

Foto: Ioram Fingerman



IMPLANTAÇÃO DAS OBRAS DA INSTALAÇÃO MONUMENTO NENHUM NO BECO DO PINTO







GISELLE BEIGUELMAN

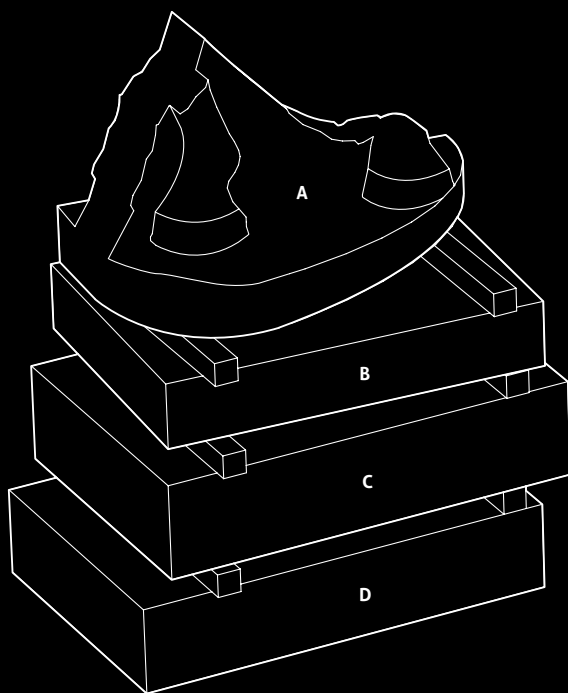
MONU MENTO NENHUM

Foto: Ana Ottoni
Beco do Pinto, 2019



PATAS DE CAVALO: FRAGMENTO DO PEDESTAL DO MONUMENTO A DUQUE DE CAXIAS

No dia 15 de agosto de 1991, o Monumento ao Duque de Caxias, patrono do Exército brasileiro, sofreu um atentado à bomba, em protesto pelos baixos salários pagos aos militares. A explosão arrancou um detalhe da base de granito de cerca de 220 quilos, (as patas de cavalo que aparecem na foto) e o arremessou a 4 metros de distância. Ninguém se feriu.



A. Fragmento da Pata do Cavalo
dimensões: 1,26 x 0,71 x 0,74 m
volume: 0,1655 m³
peso: 413,75 kg

B. Base 3
dimensões: 1,13 x 0,83 x 0,20 m
volume: 0,17 m³
peso: 422,06 kg

C. Base 2
dimensões: 1,24 x 0,85 x 0,29 m
volume: 0,28 m³
peso: 687,74 kg

D. Base 1
dimensões: 1,24 x 0,84 x 0,26 m
volume: 0,24 m³
peso: 609,34 kg

Artista: **Victor Brecheret**
Data de implantação: 1960
Local: Praça Princesa Isabel





GISELLE BEIGUELMAN

MONU MENTO NENHUM

Foto: Ioram Finguerman

Beco do Pinto, 2019



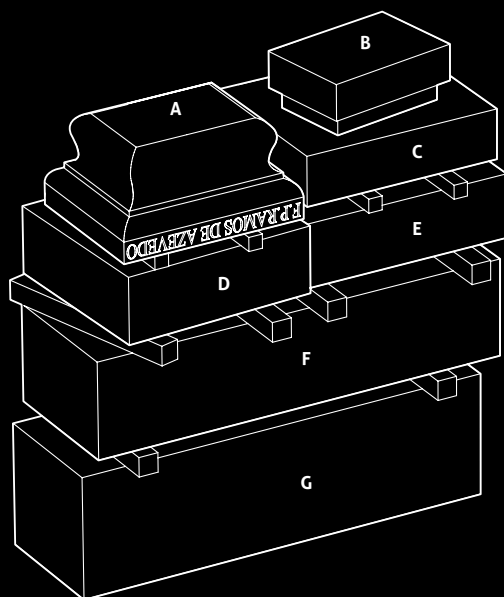
MONUMENTO NENHUM - RAMOS DE AZEVEDO

Francisco de Paula Ramos de Azevedo foi o arquiteto que remodelou a cidade de São Paulo entre o fim do século 19 e as primeiras décadas do século 20. São obras do Escritório Ramos de Azevedo alguns dos edifícios mais célebres da cidade, como o Teatro Municipal, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o prédio da Escola Politécnica, onde ele lecionou. Ali havia um busto em sua homenagem, cujo pedestal foi encontrado em uma pilha de bases e fragmentos de outros monumentos no depósito do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH). A pilha foi remontada no Beco do Pinto, exatamente como foi encontrada, com o pedestal de ponta-cabeça.

A. Peça do Ramos de Azevedo
dimensões: 0,66 x 0,52 x 0,34 m
volume: 0,11 m³
peso estimado: 262,55 kg

B. Bloco 1
dimensões: 0,48 x 0,34 x 0,20 m
volume: 0,03 m³
peso: 73,44 kg

C. Bloco 2
dimensões: 0,71 x 0,59 x 0,18 m
volume: 0,07 m³
peso: 169,55 kg



D. Bloco 3
dimensões: 0,69 x 0,64 x 0,24 m
volume: 0,10 m³
peso: 238,46 kg

E. Bloco 4
dimensões: 0,76 x 0,54 x 0,23 m
volume: 0,09 m³
peso: 212,38 kg

F. Bloco 5
dimensões: 1,50 x 0,50 x 0,35 m
volume: 0,24 m³
peso: 590,63 kg

G. Bloco 6
dimensões: 1,49 x 0,46 x 0,44 m
volume: 0,27 m³
peso: 678,55 kg



MAKING OF DA INSTALAÇÃO MONUMENTO NENHUM NO BECO DO PINTO

O processo de montagem de obras como **Monumento Nenhum** envolve uma série de negociações com os poderes públicos, ações logísticas e uma equipe multidisciplinar de pesquisadores, engenheiros e arquitetos. É toda uma operação, quase épica, que demanda fechamento de ruas, avaliação de impacto do peso das obras nos sítios históricos, guindastes e técnicos especializados.

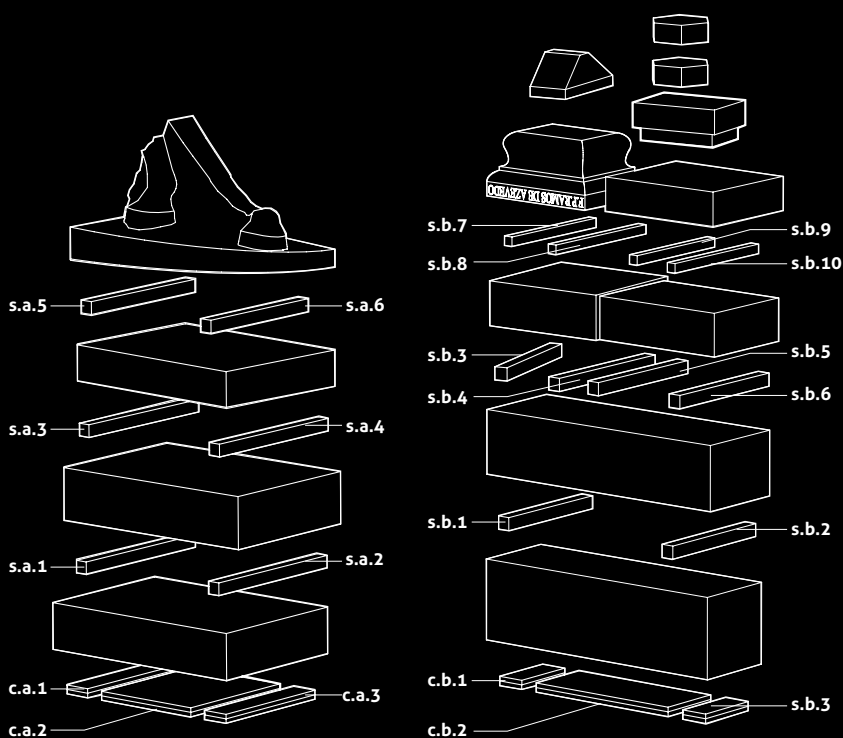
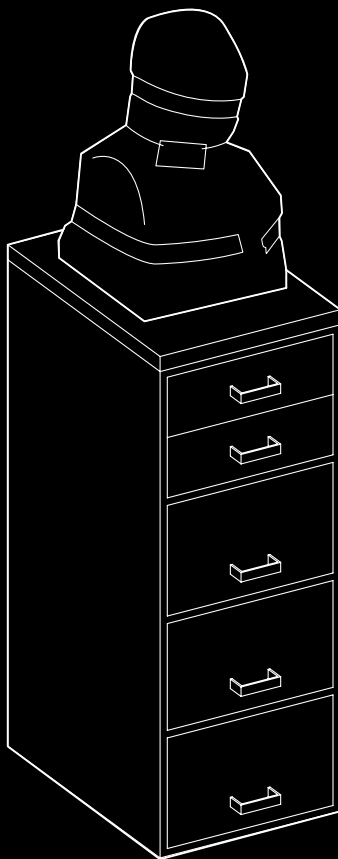


Foto: **Ana Ottoni**
Beco do Pinto, 2019



FRAGMENTO DA HERMA DE AURELIANO LEITE

Sob a embalagem de plástico, que parece uma referência à obra *Ensacamento* do grupo 3nós3, realizada no fim dos anos 1970 na cidade de São Paulo, encontra-se o busto em bronze em homenagem ao advogado, político e escritor Aureliano Leite. A obra ficava no Largo do Arouche e teve que ser removida por estar solta da sua base. O pedestal encontra-se no local.



Artista: **Luiz Morrone**
Data de implantação: 1979
Local: Largo do Arouche
Localização atual: Depósito do DPH
no Canindé (desde 2006)

Foto: **Ana Ottoni**
Depósito do Canindé, 2019



A tall, light-colored metal cabinet with multiple drawers. Each drawer has a small, dark handle. The cabinet appears to be made of galvanized steel or a similar material. There is a small red sticker on the upper left side of the cabinet.

A large, crumpled white bag, possibly made of polypropylene or a similar plastic material. It is filled with some material, and its top is tied or sealed. The bag is leaning against the metal shelving units in the background.

A roll of material, possibly a roll of fabric or a roll of paper, lying on the floor. The roll is partially unrolled, and the material is a light, textured color. A metal band is wrapped around the roll, with the text "AG LAVDI *S" embossed on it.

A stack of wooden planks and beams, some of which are painted red and white. The wood is stacked in a somewhat haphazard manner, and some of the planks are leaning against the metal cabinet.

A stack of bricks, partially obscured by the white bag. The bricks are stacked in a regular pattern, and their reddish-brown color is visible.

Metal shelving units are visible in the background, with various items stored on them. The shelving units are made of metal and have a perforated design. The items on the shelves include wooden planks, a roll of material, and other miscellaneous objects.



GISELLE BEIGUELMAN

MONU MENTO NENHUM

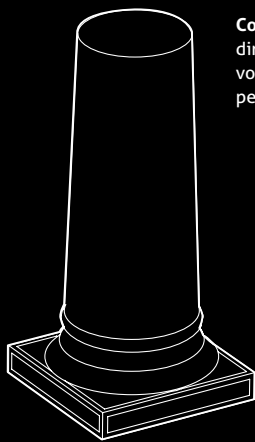
Foto: **Ana Ottoni**

Depósito do Canindé, 2019



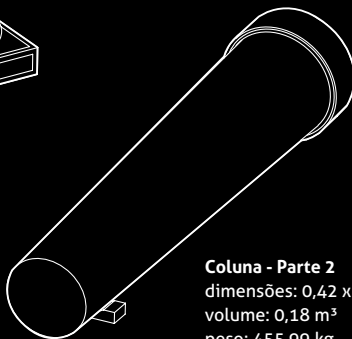
COLUNA PARTIDA: FRAGMENTO DO MONUMENTO AOS HERÓIS DA AVIAÇÃO

A coluna pertence ao monumento implantado no Hipódromo da Mooca em 1915, onde Eduardo Chaves terminou seu voo entre Santos e São Paulo. Foi transferido para a Praça Coronel Fernando Prestes em 1951. Ali está sediado, desde 1999, o Arquivo Histórico Municipal, que ocupa o prédio projetado por Ramos de Azevedo para a Escola Politécnica. Com a reforma da praça, em 2006, o monumento foi removido para o depósito do DPH no Canindé.



Coluna - Parte 1
dimensões: 0,60 x 0,60 x 1,30 m
volume: 0,26 m³
peso: 643,50 kg

Artista: **Roque de Mingo**
Data de implantação: 1915
Local: Hipódromo da Mooca
Segunda implantação: 1951
Local: Praça Coronel Fernando Prestes
Localização atual: Depósito do DPH
no Canindé (desde 2006)



Coluna - Parte 2
dimensões: 0,42 x 0,42 x 1,88 m
volume: 0,18 m³
peso: 455,99 kg



ABRA O ARQUIVO
OPEN THE ARCHIVE



Text on the right wall, possibly a list or description.

Monumento Nenhum, no Brás do Pôrto, e Chacina da Luz, no Solar de Marquês de Santos, discutem a perda de memória do espaço público e a relação de cidade com o seu passado histórico e cultural.

Composto por fragmentos de monumentos, as instalações reproduzem a situação das peças tal qual foram encontradas, como uma espécie de ready-made do esquecimento.

Em conjunto as duas instalações invertem o lugar da arte no campo das políticas públicas de memória. Ao invés de ser seu objeto, a arte aqui parece estar política, sugerindo um debate sobre a produção social das vestígios da memória e do esquecimento no espaço público.

MONU MENTO NENHUM

CHACINA DA LUZ

Monumento Nenhum, no Brás do Pôrto, e Chacina da Luz, no Solar de Marquês de Santos, discutem a perda de memória do espaço público e a relação de cidade com o seu passado histórico e cultural.

Composto por fragmentos de monumentos, as instalações reproduzem a situação das peças tal qual foram encontradas, como uma espécie de ready-made do esquecimento.

Em conjunto as duas instalações invertem o lugar da arte no campo das políticas públicas de memória. Ao invés de ser seu objeto, a arte aqui parece estar política, sugerindo um debate sobre a produção social das vestígios da memória e do esquecimento no espaço público.

Monument at Brás do Pôrto, and Luz Grande Messico, at Solar de Marquês de Santos, discuss the loss of memory of the public space, and the relationship between the city and its historic and cultural legacy.

Composed of fragments from monuments, the installations reproduce the pieces' situation when they were found, as a kind of ready-made of oblivion.

As a whole, both installations revert art's place in the field of public policies regarding memory, instead of being their object. Here art itself thinks these policies, suggesting a debate on the social production of memory and oblivion poetics in the public space.

DOELLE BEBUELMAN

GISELLE BEIGUELMAN

CHACINA DA LUZ

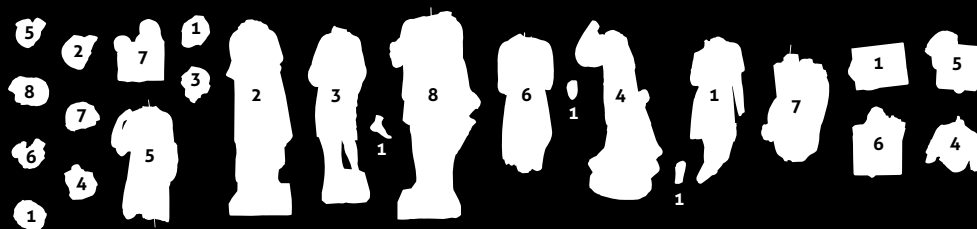
Foto: Ioram Fingerman

Solar da Marquesa de Santos, 2019



CHACINA DA LUZ: INSTALAÇÃO NO SOLAR DA MARQUESA DE SANTOS

Em Chacina da Luz o foco é o conjunto de oito esculturas que se encontravam no lago Cruz de Malta, localizado no interior do Jardim da Luz. Implantadas, em sua maioria, no século 19, foram derrubadas e fragmentadas em 2016, em um ato de depredação. As obras foram recolhidas e armazenadas na Casa do Administrador do parque. A instalação apresentada no Solar da Marquesa de Santos recupera a cena pós-crime, conforme se vê abaixo.



1. *Outono*
2. *Inverno*
3. *Primavera*
4. *A Semeadora*
5. *Ceres*
6. *Venere*
7. *Baco*
8. *Adone*



Serie B No. 35.



São Paulo. Jardim da Luz

GISELLE BEIGUELMAN

CHACINA DA LUZ

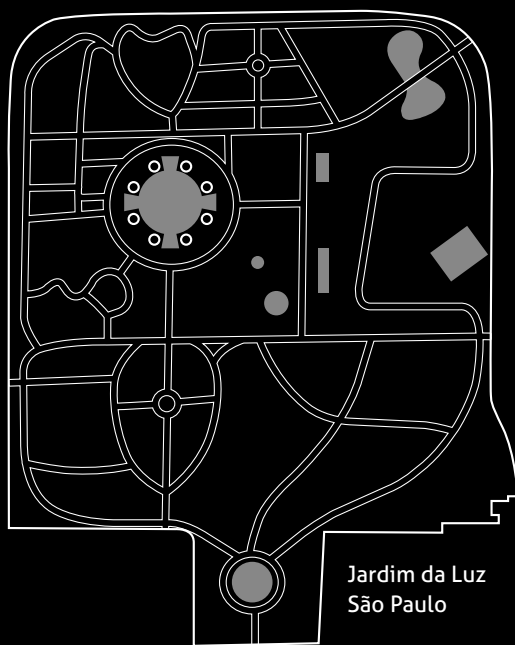
Foto: **Guilherme Gaensly** (1905, aproximadamente)

Acervo fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura



ESCULTURAS DO LAGO DA CRUZ DE MALTA

O lago da Cruz de Malta do Jardim da Luz foi construído com essa forma na época da transformação do horto botânico em jardim público, em 1825. A sua volta, nos cantos simétricos, foram implantadas oito esculturas de mármore e argamassa. Todas são de autoria desconhecida e em homenagem às estações e a divindades romanas. A maior parte data da década de 1870. O lago e suas esculturas foram um cenário recorrente dos cartões-postais no século 20.







GISELLE BEIGUELMAN

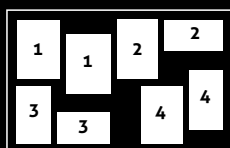
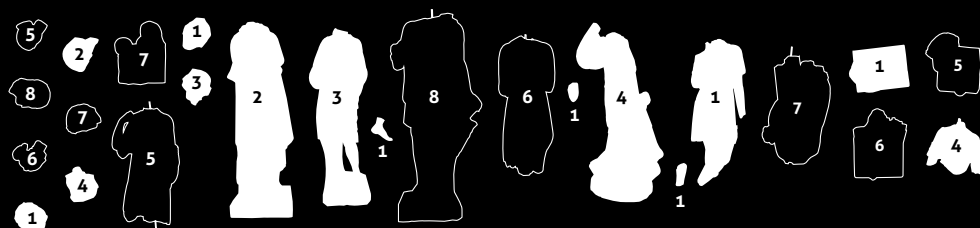
CHACINA DA LUZ

Fotos: Kurt W.R. Riedel / DPH



AS ESTAÇÕES

Das oito estátuas que se situavam ao redor do lago da Cruz de Malta, três representavam as estações *Outono*, *Inverno* e *Primavera*. Completa o conjunto a escultura *A Semeadora*, que é a única obra do século 20. As outras são do século 19. Nas fotos, elas aparecem em registros feitos pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) em 2006 e 2016, logo depois do ataque destrutivo que derrubou e quebrou as esculturas.

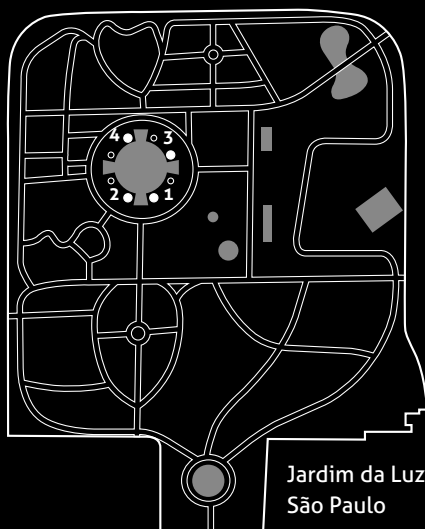


1. *Outono*
2. *Inverno*
3. *Primavera*
4. *A Semeadora*

Artista: **Desconhecido**

Data de implantação: 1872-1875
exceto *A Semeadora* (1950-1960)

Data de remoção: 2016
(em virtude de depreciação)







GISELLE BEIGUELMAN

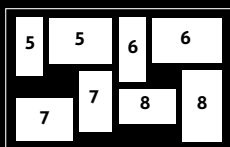
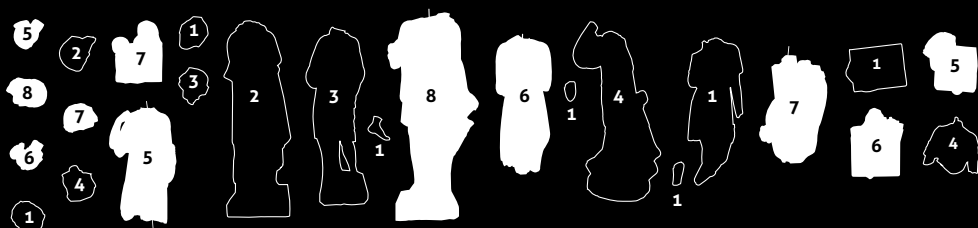
CHACINA DA LUZ

Fotos: Kurt W.R. Riedel / DPH



AS DIVINDADES DO LAGO DA CRUZ DE MALTA

Das oito estátuas que ficavam no lago da Cruz de Malta, quatro homenageavam divindades da mitologia romana: *Ceres*, deusa das sementes e do amor materno; *Venere* (Vênus), deusa do amor e da beleza; *Baco*, deus do vinho e das festas; e *Adone*, conhecido pela beleza e símbolo da vegetação. Todas foram implantadas no século 19. Nas fotos, as esculturas aparecem em registros feitos pelo DPH, em 2006 e 2016, logo depois do ataque destrutivo que derrubou e quebrou as esculturas.



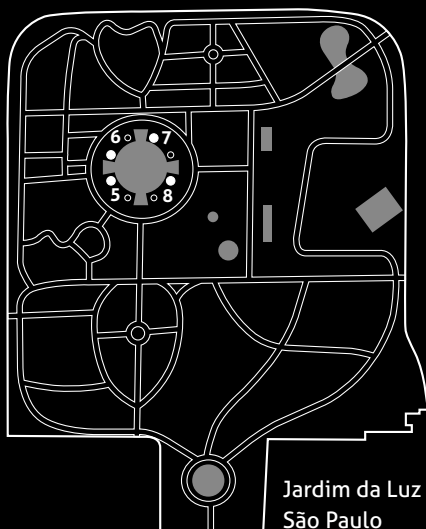
- 5. *Ceres*
- 6. *Venere*
- 7. *Baco*
- 8. *Adone*

Artista: **Desconhecido**

Data de implantação: século 19

Data de remoção: 2016

(em virtude de depreciação)







GISELLE BEIGUELMAN

CHACINA DA LUZ

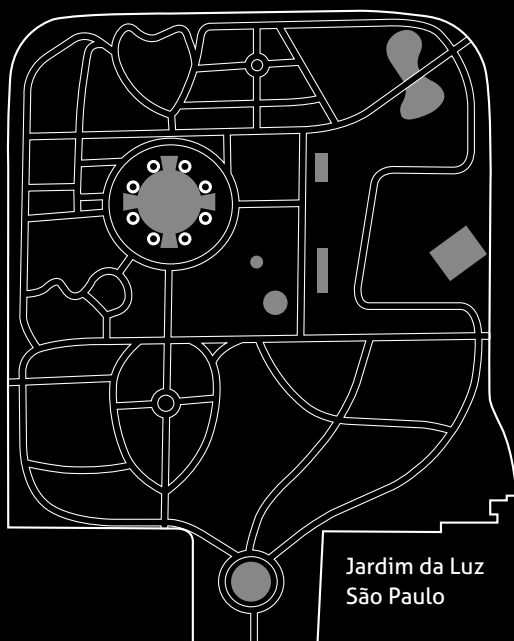
Foto: Ana Ottoni

Jardim da Luz, 2019



DESTRUIÇÃO DAS ESCULTURAS DO LAGO DA CRUZ DE MALTA

No dia 22 de junho de 2016, as oito estátuas do lago da Cruz de Malta do Jardim da Luz foram atacadas e derrubadas. Algumas caíram dentro do lago e outras no gramado. As mais danificadas (*A Semeadora*, *Outono* e *Venere*) tiveram o corpo fragmentado em várias partes. As outras tiveram apenas o rompimento da cabeça com o restante do corpo. Todas podem ser reconstruídas. Seguem misteriosas as motivações do ataque.







GISELLE BEIGUELMAN

CHACINA DA LUZ

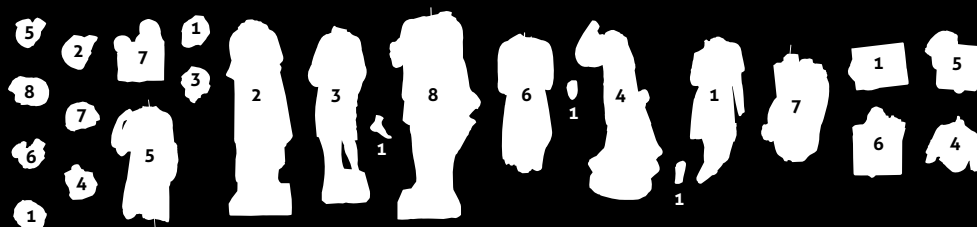
Foto: Ana Ottoni

Casa do Administrador do Jardim da Luz, 2019



PORÃO DA CASA DO ADMINISTRADOR DO JARDIM DA LUZ

Na noite do dia 22 de junho de 2016, o conjunto escultórico do lago da Cruz de Malta do Jardim da Luz foi destruído, em um ato de depredação. As obras rompidas em várias partes foram transportadas para o porão da Casa do Administrador do Jardim da Luz e retiradas de exposição desde então, sem que a sua supressão do parque tivesse repercussão. As esculturas são apresentadas no Solar da Marquesa, na instalação **Chacina da Luz**, recuperando integralmente a cena pós-crime.



1. *Outono*
2. *Inverno*
3. *Primavera*
4. *A Semeadora*
5. *Ceres*
6. *Venere*
7. *Baco*
8. *Adone*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)
Angelica Ilacqua CRB-8/7059

BEIGUELMAN, Giselle (org.)
Monumento nenhum e Chacina da luz / Giselle Beiguelman
São Paulo: Peligro Edições, 2019
130 p. : il., color.

Exposição realizada no Museu da Cidade de São Paulo,
Solar da Marquesa de Santos e Beco do Pinto
04 de maio a 1º de setembro de 2019

ISBN: 978-85-922715-2-7

1. Arte brasileira - Exposição 2. Arte - Catálogos
3. Monumentos - São Paulo (SP) 4. Arte contemporânea
5. Arte urbana 6. São Paulo (SP) - História
7. São Paulo (SP) - Patrimônio histórico e cultural
I. Beiguelman, Giselle

19-1648

CDD 709.81

