

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 antagônicos, 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 iconoclismo 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 a 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 Ontem? 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 extermínio 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 (*déboulonnement*) 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 Aloïs Reigl, existe ainda uma saturação do cultural pelo cultural (*saturer 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 denunciadora 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 Emílio 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 cruelíssimo 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 assimbolia 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 estatutária 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 (Hudnilson 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 Christo 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 elegeria. 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 estatutário. 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 *beautification*, 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, Aloïs. *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.luciendescaves.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 as 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 usuários 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: <http://www.iaea.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 desgraças". *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.