

# SÍMBOLOS ENSOMBRECIDOS

Agnaldo 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 mármores 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 desvãos 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, fincam-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 súplica 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 “Patras 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”.