



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

PPG-PMUS UNIRIO/MAST

Doutorado

SERGIO RICARDO RETROZ

MEMÓRIA EM TEMPOS DE DEMOCRACIA:

patrimônio e museologia na gestão municipal de São Paulo, de 1989 a 1992

RIO DE JANEIRO

2021

SERGIO RICARDO RETROZ

MEMÓRIA EM TEMPOS DE DEMOCRACIA:

patrimônio e museologia na gestão municipal de São Paulo, de 1989 a 1992

Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), como requisito para obtenção do título de doutor em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Borges

Rio de Janeiro

2021

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

R Retroz, Sergio Ricardo
 Memória em tempos de democracia: patrimônio e
 museologia na gestão municipal de São Paulo, de
 1989 a 1992 / Sergio Ricardo Retroz. -- Rio de
 Janeiro, 2021.
 283

 Orientador: Luiz Carlos Borges.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
 Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
 em Museologia e Patrimônio, 2021.

 1. Políticas públicas culturais. 2. Patrimônio
 histórico e cultural. 3. Museu. 4. Memória. 5.
 Museologia. I. Borges, Luiz Carlos, orient. II.
 Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

SERGIO RICARDO RETROZ

Memória em tempos de democracia:
patrimônio e museologia na gestão municipal de São
Paulo, de 1989 a 1992

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

Aprovada com louvor por




Prof. Dr. Luiz C. Borges (orientador)



Prof. Dr. Márcio Kangel



Prof. Dr. Mário Chagas



Profa. Dra. Liza Calabre



Profa. Dra. Márcia Chuva

Rio de Janeiro, 27 de maio de 2021.

*Dedico esse trabalho
a todas as vítimas da pandemia da Covid-19.*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é resultado da contribuição de inúmeras pessoas e instituições. Deixo aqui registrado os meus agradecimentos.

Agradeço ao meu orientador, Luiz Borges, por ter feito leituras atentas dos meus textos e indicado soluções. Borges foi meu principal companheiro nesse percurso, com quem comungo muitas ideias.

Agradeço aos professores que compuseram minha banca de qualificação, Adriana Russi, Lia Calabre, Marcio Rangel e Mario Chagas. Num clima de muito respeito, os quatro professores me prestigiaram com uma leitura rigorosa e contribuíram expressivamente com indicações de leituras e caminhos para o melhor desenvolvimento do trabalho.

Agradeço à agência que financiou este estudo, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É um grande desafio se dedicar à pesquisa acadêmica nesse país e a CAPES se mantém como uma importante instituição para tornar essa produção possível.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio e Museologia (PPG-PMUS) que proporcionam um contexto de diálogo entre colegas discentes e contribuem significativamente para a inserção de pessoas provindas dos mais diversos campos do conhecimento à produção no campo da museologia. Agradeço aos meus colegas de turma do PPG-PMUS por terem compartilhado comigo momentos de inquietações e inseguranças, tornando-se amigos dos quais não desejo mais me afastar.

Agradeço aos funcionários da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Desde o auxílio na superação de entraves burocráticos até a garantia de ambientes limpos e seguros ao cotidiano estudantil, os funcionários dessas instituições sempre se demonstraram prestativos e comprometidos com o desempenho de suas funções. Agradeço de maneira especial à secretária do PPG-PMUS, Alexandra Durão.

Agradeço aos funcionários do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) que muito contribuíram na viabilização dessa pesquisa. Agradeço de maneira especial a Fátima Antunes, quem me facilitou no acesso a documentos e pessoas da instituição, além se revelar-se uma grande incentivadora da pesquisa. Agradeço ao serviço de Biblioteca do DPH, nas pessoas de Ana Paula de Moura Souza Pavan e de Jamile Salibe Ribeiro de Faria. Agradeço ainda à arquiteta Maria Ester de Araújo Lopes que me recebeu em sua sala, logo no início de minha pesquisa, contribuindo com sua experiência e informações.

Agradeço aos funcionários do Museu da Cidade de São Paulo. Especialmente à Emília Maria de Sá, quem me facilitou o acesso aos documentos, me trouxe novas informações e me encaminhou, quando necessário, a outros funcionários da instituição. Agradeço ao Núcleo de Museologia e Acervos Municipais, nas pessoas de João de Pontes Júnior, Silvia Shimada Borges e Fabiana Miwa.

Agradeço aos funcionários do Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM/UNESP). Especialmente à Renata Cotrim e à Solange Souza, pela seriedade do trabalho realizado na instituição, e por terem tido confiança no acesso irrestrito à documentação.

Agradeço aos funcionários do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), especialmente aqueles dedicados ao tratamento e disponibilização do acervo.

Agradeço aos alunos da Escola de Museologia da UNIRIO, com os quais pude ter contato ao longo dos dois semestres de estágio docente. Vi um grupo de estudantes politicamente ativo, dedicado na defesa de uma museologia consciente de sua função social.

Agradeço aos meus amigos, Isabela, Lara, Beronalda, Dulce, Rhino, Ana Emília, Teresa, Milena, Natalia, Inês, Luciana N., Andrea, Ana Paula, Juliana, Luana, Luciana, Savina, André, Beatriz, Clarissa, Hannah, Mara, Mariana, Matheus, Nelson, Miriam, Sheila, Ana Carolina, Burger, Lilian, Walter e Carol. Todos contribuíram, seja de forma prática, seja na escuta em momentos inquietantes.

Agradeço aos meus irmãos Elenice, Wellington, Antônio, José e Paulo (*in memoria*). Cada um, à sua maneira, participou da minha formação intelectual e percepção de mundo.

Agradeço *in memoria* ao Paulo dos Santos Retroz, meu pai, quem me ensinou a questionar o mundo, alicerçou minhas bases éticas e sempre me apoiou e incentivou em meus estudos e trabalhos.

Agradeço à Ivete Palmeira Retroz, minha mãe, com quem dividi a casa nesses últimos três anos e, juntos, enfrentamos todas as dificuldades inerentes ao contexto de pandemia. Sem ela, a execução desse trabalho não teria sido possível. Agradeço pela paciência, delicadeza, inteligência e por criar um ambiente de serenidade, apaziguador de angústias e conflitos internos.

RETROZ, Sergio Ricardo. Memória em tempos de democracia: patrimônio e museologia na gestão municipal de São Paulo, de 1989 a 1992. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

O trabalho visa entender se o contexto estabelecido após a promulgação da Constituição de 1988 proporcionou algum efeito sobre as políticas públicas de memória. A fim de perceber melhor os possíveis efeitos, foi preferido o estudo de caso de um governo municipal afeito às questões de pluralidade social e aparentemente disposto a lidar com as distintas e conflitantes demandas da sociedade. Por isso, a análise recai às políticas públicas de memória implementadas no município de São Paulo durante o governo de Luiza Erundina, do Partido dos Trabalhadores (PT), no período de 1989 a 1992. Restringe-se ainda ao Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), órgão da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), que, na época, concentrava as atividades das áreas de arquivo, museu e de preservação do patrimônio. O estudo tem foco nas práticas museológicas e de preservação do patrimônio desenvolvidas pelo DPH no período. Busca entender as concepções de memória, de patrimônio e de museu que estiveram presentes nas atividades, de forma a perceber os fundamentos teóricos e práticos dos projetos de salvaguarda do patrimônio cultural, de musealização e de divulgação da história. Avalia as narrativas históricas construídas pelos trabalhos do órgão, de forma a compreender suas intencionalidades políticas e sociais. Na análise, foi percebida uma intensa relação das atividades do DPH com o conceito de cidadania cultural, tal qual pensado por Marilena Chauí e implementado na SMC. O novo conceito configurou um ambiente para a discussão de temas e implementação de trabalhos pertinentes ao desenvolvimento da democracia e à consolidação da cidadania. As atividades de musealização e patrimonialização, pautadas pelos valores de democracia e cidadania, acabaram por abrir espaço a narrativas contra-hegemônicas e proporcionar a inclusão de subjetividades nos processos de acautelamento do patrimônio cultural da cidade.

Palavras-chave: Políticas públicas. Políticas públicas culturais. Memória. Museu. Museologia. Patrimônio. Patrimônio Cultural. Cidadania. Democracia.

RETROZ, Sergio Ricardo. Memory in times of democracy: heritage and museology in the municipal management of São Paulo, from 1989 to 1992. Thesis (Doctorate in Museology and Heritage). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Rio de Janeiro, 2021.

ABSTRACT

The study aims to understand whether the context established after the promulgation of the 1988 Constitution had any effect on public policies on memory. In order to better understand the possible effects, the case study of a municipal government that was accustomed to issues of social plurality and apparently willing to deal with the distinct and conflicting demands of society was preferred. For this reason, the analysis falls to the public policies of memory implemented in the municipality of São Paulo during the government of Luiza Erundina, of the Partido dos Trabalhadores (PT), from 1989 to 1992. It is also restricted to the Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), an organ of the Secretaria Municipal de Cultura (SMC), which, at the time, concentrated the activities of the archives, museum and heritage preservation areas. The study focuses on attention to museological and heritage preservation practices developed by the agency in the period. It seeks to understand the conceptions of memory, heritage and museum that were present in the activities of DPH, in order to understand the theoretical and practical foundations of projects to safeguard cultural heritage, musealization and the dissemination of history. It evaluates the historical narratives constructed by the work of the agency, in order to understand its political and social intentions. In the analysis, it was noticed an intense relationship between DPH activities and the concept of cultural citizenship, as thought by Marilena Chauí and implemented in SMC. The new concept set up an environment for the discussion of themes and the implementation of work relevant to the development of democracy and the consolidation of citizenship. Musealization and patrimonialization activities, guided by the values of democracy and citizenship, ended up opening space for counter-hegemonic narratives and providing the inclusion of subjectivities in the processes of safeguarding the city's cultural heritage.

Keywords: Public policy. Cultural public policies. Memory. Museum. Museology. Patrimony. Cultural heritage. Citizenship. Democracy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 01 Projeto Museu de Rua. São Paulo, 1981. Foto de José Reiche Bujardão. 097
Acervo Museu da Cidade de São Paulo,
- Imagem 02 Totens da exposição *Anos 80: Uma década de lutas*, instalada na Praça Patriarca e no Viaduto do Chá, em dezembro de 1989. Foto de José Reiche Bujardão. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 097
- Imagem 03 Réplicas dos painéis da exposição *Pátria Amada Esquartejada*, expostas no Mutirão Fazenda da Luta, 1992. Foto de Márcia Inês Alves. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 118
- Imagem 04 Remoção de ocupação na COHAB. Santo André, 1985. Foto de Nair Benedicto. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 167
- Imagem 05 Desocupação de terrenos ocupados para moradias. Jardim Boa Esperança, Santo Amaro, São Paulo, set. 1981. Foto de Nair Benedicto. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 168
- Imagem 06 Vendedor ambulante Heraldo Boé, na região de Guaianazes, 1992. Foto de Márcia Inês Alves. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 179
- Imagem 07 Edna Maria Miranda em sua quitinete, no Edifício Baroneza de Arary, onde trabalha como cabeleireira. São Paulo, 1991. Foto de Márcia Inês Alves. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 182
- Imagem 08 Fotografia exibida na exposição *Avenida Paulista: outras cenas de um cartão postal*, instalada no Conjunto Nacional, entre dez. 1991 e jan. 1992, com a legenda “Operário com perfuradora em obras do Metrô, Estação Consolação. 14/12/1990”. Foto de Márcia Alves. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 183
- Imagem 09 Fotografia exibida na exposição *Avenida Paulista: outras cenas de um cartão postal*, instalada no Conjunto Nacional, em dez. 1991 e jan. 1992, com a legenda “Carregadora de papelão na R. Augusta”. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 183
- Imagem 10 Fotografia exibida na exposição *São Paulo: as cidades da metrópole*, em 1992, com a legenda “Bairro de Heliópolis em 1992”. Foto de Márcia Alves. Acervo do Museu da Cidade de São Paulo. 188
- Imagem 11 Fotografia exibida na exposição *São Paulo: as cidades da metrópole*, em novembro de 1992, com a legenda com a legenda “Pensão de rapazes na Av. Brigadeiro Luiz Antônio em 1992. Inácio, manobrista, e Wilson, porteiro, ambos da cidade de Bezerros (PE).” Foto de Márcia Alves. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. 190
- Imagem 12 Logo da exposição *Pátria Amada Esquartejada*, aplicada na capa de um folheto (DPH, 1992f). Acervo: Museu da Cidade de São Paulo. 196

| | | |
|-----------|--|-----|
| Imagem 13 | Fotografia exibida na exposição <i>Um cenário para a nação</i> , com a legenda “Vista aérea do Parque da Independência, 1973”. Foto de Edson Pacheco de Aquino. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. | 204 |
| Imagem 14 | Conjunto de imóveis na R. Dr. Nestor Esteves Natividade, na Bela Vista, construído aproximadamente nas décadas de 1930 e 1940. São Paulo, 27 fev. 1992. Foto de Emerson. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista. | 236 |
| Imagem 15 | Imóvel na Rua Major Diogo, Bela Vista, erguido entre as décadas de 1900 e 1910. São Paulo, 19 mar. 1992. Foto de Emerson. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista. | 237 |
| Imagem 16 | Conjunto de imóveis residenciais, na Rua Genebra, Bela Vista. Estilo eclético, erguido entre as décadas de 1910 e 1920. São Paulo, 19 mar. 1992. Foto de Emerson. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista. | 237 |
| Imagem 17 | Edifício na Av. 9 de Julho, equina com a Rua Major Quedinho. São Paulo, nov. 2001. Foto de Paulo César. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista. | 238 |
| Imagem 18 | Edifício na Rua Maria Paula, equina com a Rua Santo Amaro, Bela Vista. Projeto do arquiteto Artacho Jurado. São Paulo, 27 fev. 1992. Foto de Emerson. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista. | 239 |
| Imagem 19 | Imóvel pertencente a um conjunto na Rua 14 de Julho, Bela Vista. Casa com porão, provavelmente construído na década de 1910. Foto de Emerson. São Paulo, 23 mar. 1992. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista. | 240 |
| Imagem 20 | Vista parcial da Vila Triângulo; à esq., a Capela São José. Bairro de Perus, São Paulo. Imagem incorporada ao Parecer Técnico (SÃO PAULO, 1992d). Acervo Departamento do Patrimônio Histórico. | 244 |
| Imagem 21 | Exemplar da Vila Triângulo. Imagem incorporada ao Parecer Técnico (SÃO PAULO, 1992d). Acervo Departamento do Patrimônio Histórico. | 244 |
| Imagem 22 | Casa na Vila Portland. Imagem incorporada ao Parecer Técnico (SÃO PAULO, 1992d). Acervo Departamento do Patrimônio Histórico | 245 |
| Imagem 23 | Casa do Administrador Geral. Imagem incorporada ao Parecer Técnico (SÃO PAULO, 1992d). Acervo Departamento do Patrimônio Histórico. | 245 |
| Imagem 24 | Instalações da antiga Fábrica de Cimento Portland Perus, no bairro do Perus. Expedição São Paulo 450 anos. São Paulo, 2004. Foto de José Francisco Diório. Acervo Museu da Cidade de São Paulo. | 246 |

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

- ABPF** – Associação Brasileira de Preservação Ferroviária
- ALN** – Ação de Libertação Nacional
- AR-SÉ** – Administração Regional da Sé
- CBE** – Companhia Brasileira de Espetáculos
- CCNJ** – Centro Municipal de Culturas Negras do Jabaquara Mãe Sylvia de Oxalá
- CEDEM** – Centro de Documentação e Memória da UNESP
- CEDESP** – Centro de Documentação e Estudos da Cidade de São Paulo
- CGT** – Comando Geral dos Trabalhadores
- CNRC** – Centro Nacional de Referência Cultural
- COGEP** – Coordenadoria Geral de Planejamento
- CONDEPHAAT** – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico
- CONE** – Coordenadoria dos Assuntos da População Negra
- CONPRESP** – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
- CPDOC** – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da FGV
- CPI** – Comissão Parlamentar de Inquérito
- CPPU** – Comissão de Proteção à Paisagem Urbana
- CPU** – Comissão de Planejamento Urbano
- CUT** – Central Única dos Trabalhadores
- DENUSO** – Departamento Normativo do Uso do Solo
- DEPAVE** – Departamento de Parques e Áreas Verdes
- DIM** – Divisão de Iconografia e Museus
- DP** – Divisão de Preservação
- DPH** – Departamento do Patrimônio Histórico
- EBCT** – Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos
- EDA** – Educação de Adultos
- EDIF** – Departamento de Edificações
- EMBRAFILME** – Fundação do Cinema Brasileiro
- EMPLASA** – Empresa Metropolitana de Planejamento da Grande São Paulo
- EMURB** – Empresa Municipal de Urbanização
- FEBEM** – Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor
- FGV** – Fundação Getúlio Vargas
- FUNARTE** – Fundação Nacional de Artes
- FUNDACEN** – Fundação Nacional de Artes Cênicas

IBAC – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus
ICOM – International Council of Museums
ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
IDART – Departamento de Informação e Documentação Artística
IGEPAC – Inventário Geral do Patrimônio ambiental urbano
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MDB – Movimento Democrático Brasileiro (MDB)
METRO – Companhia Metropolitana de São Paulo
MinC – Ministério da Cultura
MINON – Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MONDIACULT – Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais
MOVA – Movimento de Alfabetização de Adultos
NCI - União das Nações Indígenas
OEA – Organização dos Estados Americanos
ONU – Organização das Nações Unidas
PC do B – Partido Comunista do Brasil
PCB – Partido Comunista Brasileiros
PCH – Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas
PDS – Partido Democrático Social
PMSP – Prefeitura Municipal de São Paulo
POC – Partido Operário Comunista
PPG-PMUS – Programa de Pós-Graduação em Patrimônio e Museologia
Pró-CUT – Pró-Central Única dos Trabalhadores
PRO-MEMÓRIA – Fundação Nacional Pró-Memória
PT – Partido dos Trabalhadores
PUB – Plano Urbanístico Básico do Município de São Paulo
PUC/SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SAR – Secretariadas Administrações Regionais
SEHAB – Secretaria Municipal de Habitação
SEHAD - Secretaria da Habitação e Desenvolvimento Urbano
SEMPLA – Secretaria Municipal de Planejamento
SEP – Secretaria de Economia e Planejamento
SESC – Serviço Social do Comércio
SHDU – Secretaria da Habitação e Desenvolvimento Urbano

SINDIBANCÁRIOS - Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Bancários do Estado de São Paulo

SMC – Secretaria Municipal de Cultura

SMT – Secretaria Municipal de Transportes

SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SSO – Secretaria de Serviço e Obras

STCT – Seção Técnica de Crítica e Tombamento

STDP – Seção Técnica de Divulgação e Publicações

STLP – Seção Técnica de Levantamento e Pesquisa

TELESP – Telecomunicações de São Paulo

UDN – União Democrática Brasileira

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNISANTOS – Universidade Católica de Santos

UNU - Universidade das Nações Unidas

USP – Universidade de São Paulo

VPR - Vanguarda Popular Revolucionária

Z8 – Zona de usos especiais

Z8-200 – Zona de preservação de imóveis de caráter histórico, artístico, cultural e paisagístico

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 016 |
| CAPÍTULO 1 – POLÍTICAS DE CULTURA E DE MEMÓRIA | 034 |
| 1.1. Políticas culturais e cidadania cultural | 036 |
| 1.2. Administração municipal da cultura e do patrimônio | 052 |
| 1.3. Conceitos de memória na gestão | 072 |
| CAPÍTULO 2 – MUSEU E PATRIMÔNIO | 094 |
| 2.1. Trajetória museológica | 094 |
| 2.2. Museu e cidadania cultural | 107 |
| 2.3. Conceito de patrimônio em São Paulo | 122 |
| 2.4. Patrimônio e cidadania cultural | 135 |
| CAPÍTULO 3 – NARRATIVAS MUSEOLÓGICAS | 153 |
| 3.1. Democracia e ditadura | 156 |
| 3.2. Trabalhadores e movimento sindical | 170 |
| 3.3. Cidades visíveis | 180 |
| 3.4. Nação e cidadania | 193 |
| CAPÍTULO 4 – NARRATIVAS PATRIMONIAIS | 208 |
| 4.1. Tombamentos entre 1989 e 1992 | 213 |
| 4.2. Vale do Anhangabaú | 218 |
| 4.3. Bairro Bela Vista/Bexiga | 228 |
| 4.4. Bairro de Perus | 242 |
| CONCLUSÃO | 255 |
| REFERÊNCIAS | 263 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa as políticas públicas de memória empregadas pelo município de São Paulo durante o governo de Luiza Erundina¹, do Partido dos Trabalhadores (PT), no período de 1989 a 1992. A análise recai especificamente às atividades museológicas e de preservação do patrimônio cultural desenvolvidas pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), órgão da Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Examina as concepções de memória, patrimônio e museu que pautaram as atividades do DPH durante o período, de forma a entender os fundamentos teóricos e práticos dos projetos de salvaguarda do patrimônio cultural, de musealização e de divulgação da história. Analisa as narrativas históricas disseminadas pelo DPH, a fim de compreender o que se almejava e o que se conseguiu comunicar sobre o passado e com qual projeto para o presente e futuro da cidade. Problematiza as referências materiais do passado valorizadas pelo DPH no contexto urbano, de forma a entender o que se pretendia memorizar na metrópole.

Temos como tema central a construção da memória por meio da narrativa histórica e da criação de referências no ambiente urbano, evidenciadas nos processos patrimoniais e museológicos da gestão municipal, num ambiente de retomada da supremacia civil na condução do Estado, contexto configurado após 20 anos de regime ditatorial e firmado após a promulgação da Constituição de 1988. Diante desse novo quadro político e social, verificamos se houve alguma mudança na maneira de lidar com o patrimônio e o museu, tendo em vista as possíveis exigências do período democrático. Voltamo-nos, portanto, ao caso específico da maior metrópole do território brasileiro e às suas tentativas em gerir seu patrimônio e em reler sua história em um período no qual confluem efervescência dos movimentos sociais, democratização do país, revisão do papel do Estado e, não menos importante para o nosso tema, redefinição do conceito de patrimônio nacional.

Os processos de patrimonialização e musealização percorreram sua trajetória de mãos dadas com a história dos estados nacionais. Quando se buscou consolidar o Estado,

¹ Luiza Erundina nasceu em Uiraúna, no Estado da Paraíba, em 1934. Assumiu seu primeiro cargo público no ano de 1958, quando foi Secretária de Educação de Campina Grande. Emigra para São Paulo em 1971. No ano de 1980, participa ativamente da fundação do PT, sendo, em 1982, eleita vereadora da cidade de São Paulo. Ao assumir a prefeitura de São Paulo, em 1988, torna-se a primeira mulher e nordestina a dirigir a maior cidade da América do Sul. Atualmente, exerce o sexto mandato de deputada federal, agora pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL). Em seus mandatos no legislativo, apresentou mais de 80 projetos, sempre voltados para questões da mulher, da gestante, da criança e do adolescente, da cultura e dos direitos humanos. Fonte: <https://luizaerundina.com.br/biografia/>. Acesso em 23/06/2021.

amalgamado por uma identidade nacional, o Patrimônio e a Museologia deram sua contribuição no reforço da pretendida identidade e quando se passou a reconhecer a heterogeneidade étnica, cultural e social da nação, passaram a tratar mais da diversidade cultural. Embora a noção de patrimônio tenha se configurado na emergência dos Estados-nações e na ideologia do nacionalismo, enquanto patrimônio histórico (CHOAY, 2010), na contemporaneidade, como bem aponta Maria Cecília Londres Fonseca (2017), a noção de patrimônio histórico e artístico nacional vem sendo ressignificada. Para Fonseca, além da noção de patrimônio ser inserida nos debates dos organismos internacionais de patrimônio cultural, ela passou a ser alvo dos interesses das comunidades locais. É neste sentido que a noção de patrimônio “extrapolou o seu domínio tradicional, o dos Estados nacionais, e passou a envolver outros atores que não apenas burocratas e intelectuais”, abrindo-se para uma “progressiva apropriação como tema político por parte da sociedade” (FONSECA, 2017, p. 77).

De acordo com Regina Abreu (2015), ao longo dos anos 1980 se configurou o que a autora chama de “patrimonialização das diferenças”, ou seja, veio à tona a necessidade e urgência de se preservar e dar especial atenção às singularidades e especificidades culturais locais. Os anos 1980, deste modo, dariam início a um processo patrimonial caracterizado, nas palavras de Abreu (2015, p.70), pela “entrada na cena pública de segmentos sociais antes invisíveis, oriundos das camadas populares e de sociedades tradicionais”², quando se reconheceu o papel determinante da sociedade na gestão da cultura e administração de seus bens culturais.

No Brasil, esse período pode ser entendido como o de ampliação das categorias do Patrimônio, da Museologia e da gestão cultural, quando os cânones até então norteadores das políticas de patrimonialização e musealização passaram a ser discutidos diante do reposicionamento do Estado em uma estrutura democrática e da demandada inclusão da sociedade, em sua diversidade cultural. O que ocorreu no Brasil talvez não seja muito diferente do ocorrido em outros pontos do continente latino-americano. Tratando da problemática do patrimônio na história da América Latina, Pedro Funari e Sandra Pelegrini (2006) constata

² Para Regina Abreu, a valorização da diversidade na configuração do patrimônio cultural tem seu coroamento com o reconhecimento do patrimônio imaterial, ocorrido em 2003, quando a UNESCO lançou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. O Brasil, partícipe das discussões internacionais, promulgou, no ano de 2000, o decreto nº 3551, responsável por instituir o registro dos bens culturais de natureza imaterial em território nacional, numa clara tentativa de “estimular a própria sociedade a construir uma mentalidade de promoção e proteção ao patrimônio imaterial, propondo ações e estabelecendo parcerias” (ABREU, 2015, p. 79).

um gradual alargamento do conceito de patrimônio cultural, que acompanha as novas possibilidades políticas do continente, abertas pelo fim dos regimes ditatoriais:

A perspectiva reducionista inicial, que reconhecia o patrimônio apenas no âmbito histórico, circunscrito a recortes cronológicos arbitrários e permeados por episódios militares e personagens emblemáticos, acabou sendo, aos poucos, suplantada por uma visão muito mais abrangente. A definição de patrimônio passou a ser pautada pelos referenciais culturais dos povos, pela percepção dos bens culturais nas dimensões testemunhais do cotidiano e das realizações intangíveis (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p. 31-32).

Foi também nos anos 1980 que se deu um fenômeno memorialístico percebido em inúmeras sociedades em suas tentativas de reestruturação após períodos de ditaduras militares e/ou governos autoritários (HUYSSSEN, 2004). Trata-se do chamado “boom da memória”, quando sociedades de diversos países passaram a constituir uma infinidade de museus, monumentos e memoriais, além de recorrer ao passado para temas de livros, revistas, filmes, programas de televisão e design, em uma busca frenética dos fundamentos de suas próprias identidades. Não à toa, Pierre Nora (1981) considerou os “lugares da memória” como tentativa de compensar uma perda dos meios de memória, nessa mesma linha Hermann Lübke (2016) entendeu a musealização como uma tentativa de compensação da perda das tradições vividas, como uma “negação do futuro”.

Neste novo contexto, evidente também nas condições políticas e sociais estabelecidas no Brasil daquele período, as iniciativas memorialistas não estão mais compromissadas com a emergência de estados nacionais, como estavam no século XIX e início do XX, assim como os discursos nacionalistas dos museus e do patrimônio passam a ser alvo de críticas, embora ainda hoje prevaleçam em muitas instituições culturais. A tônica, ao menos discursivamente, não é mais a constituição de nações coesas e homogêneas, mas é a ideia de democratização, de luta por direitos sociais e de consolidação da cidadania, na tentativa de lidar com algumas das feridas deixadas pelo passado.

A afirmação acima nos abriu para conceitos cuja relevância nesse trabalho exige a devida explicitação, mesmo que de forma sumária. Falaremos muito em democracia, cidadania e democratização. Democracia não pode mais ser entendida apenas como forma de governo (ABBAGNANO, 2012). Como explicou Norberto Bobbio (2018), democracia é forma de governo, marcada pela soberania popular, mas também é conjunto de instituições que ditam as regras do jogo democrático e, ainda, é a somatória de fins e valores, como igualdade jurídica, social e econômica, mesmo que parcial. Por isso, para entender melhor o que venha a ser democracia, ainda nos serve os conceitos de democracia formal, aquela em que as instituições democráticas e as formas de consulta popular funcionam, e a de democracia substancial, em

que os valores e fins são preservados. Ao tratar da democracia formal e aquela substancial, Bobbio afirma ser possível verificar na história democracias formais carentes de substancialidade, assim como democracias substanciais edificadas sobre o sacrifício da formalidade. Uma vez que a esfera política está imbricada na esfera social, segundo Bobbio, o fato de haver instituições democráticas estabelecidas não garante que temos uma sociedade democrática. Por isso podemos falar em democratização, enquanto “instituição e exercício de procedimentos que permitem a participação dos interessados nas deliberações de um corpo coletivo” (BOBBIO, 2018, p. 204). Tendo em vista os fins e valores da democracia, quando falamos em democratização pensamos na ampliação de participação a outros setores e às classes trabalhadoras, normalmente excluídas dos processos decisórios (SINGER, 2003). Seguindo esse entendimento de democracia, também enquanto valores e fins, rapidamente chegamos ao seu elo com o conceito de cidadania, este normalmente entendido no seu desdobramento em garantia e acesso aos direitos civis, políticos e sociais (CARVALHO, 2004). Apenas no gozo desses direitos estaria garantido os valores democráticos de igualdade social e econômica, e as condições materiais para o exercício da cidadania em todas as suas dimensões.

Marilena Chauí (2008) também entende a democracia para além de um regime político identificado por uma forma de governo. Para ela, na democracia temos uma forma sócio-política caracterizada pela isonomia (igualdade perante a lei) e isegoria (direito de falar e ter sua opinião considerada). Ainda segundo ela, na democracia o conflito é legítimo e necessário, sempre regulado por instituições, tendo em vista o equilíbrio entre igualdade e liberdade. Para o seu funcionamento é preciso a superação das desigualdades reais e, por isso, por meio dos debates e dos conflitos, novos direitos são estabelecidos, o que faz da democracia um modelo sócio-político sempre aberto à novidade e à história. A cidadania seria, neste sentido, condição necessária para a o funcionamento da democracia, uma vez que a democracia só existe na garantia de direitos, como dito, sempre admitida a criação de novos direitos. Esse elo entre democracia e direitos, central no pensamento de Chauí, é endossado no sentido que damos ao conceito em nosso texto. Também endossamentos a cidadania enquanto exercício de direitos e garantia dos meios para aquisição de novos direitos.

São esses conceitos de democracia, cidadania e de democratização que as ideias e a prática de gestão do patrimônio e do museu passam, em certa medida, a se confrontar. Marta Anico (2005), da Universidade Técnica de Lisboa, ao trabalhar com os conceitos de “nostalgia”, em relação ao passado, e de “negociação”, necessária entre os diversos grupos sociais para se

conseguir legitimidade das iniciativas memorialísticas, assim avalia o papel das instituições patrimoniais diante dos contextos democráticos:

A sobrevivência das instituições museológicas e patrimoniais exige assim, que quer a sua identidade, quer a sua missão, objetivos e projectos sejam repensados e articulados de forma a ir ao encontro das necessidades de um conjunto de destinatários cada vez mais heterogéneo, tornando-se mais aberto a diferentes narrativas e às circunstâncias locais, conduzindo a uma conceptualização da sua função social e estilo comunicacional (ANICO, 2005, p. 84).

Podemos inferir, então, que a concepção antropológica de cultura e a ideia de património abrangente das referências culturais dos diversos grupos sociais, em voga nos anos 1980, encontraram espaço de florescimento no entardecer das ditaduras latino-americanas e no amanhecer da fase democrática do continente. Como bem afirmou Affonso Cezar Pereira, da Fundação Joaquim Nabuco, no calor dos debates daqueles anos, acerca da política cultural:

Pensar a questão cultural brasileira na década de 80 é pensá-la democraticamente. Para tanto, é preciso aprender a conviver com a dimensão real e objetiva, reconhecendo a heterogeneidade dos elementos que a informam. É apreender essa diversidade como produto de homens concretos que se relacionam em sociedade. É fundamentalmente conhecer os processos que atuam dialeticamente na composição de nossa dinâmica sócio-cultural. É, em suma, descobrir a realidade brasileira [...]. Descobri-las, constitui, sem dúvida, o grande desafio que se coloca tanto para o Estado, como para a sociedade civil, no Brasil de abertura política (PEREIRA, 1983, p.145).

O florescimento daquela política patrimonial dos anos 1980, no Brasil, se deu sobre o velho terreno de uma consolidada instituição dedicada à área: o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Instituído em 1937, num período de políticas rígidas e governo ditatorial, o órgão contou com as férteis ideias de um grupo de intelectuais modernistas, composto, entre outros, por Manuel Bandeira, Lucio Costa e Rodrigo de Mello de Franco de Andrade, primeiro presidente do SPHAN. Sérgio Miceli (1987, p.44), em um texto publicado em celebração aos 50 anos do IPHAN, considera o órgão como “a política cultural mais bem-sucedida da área pública desse país”. Reconhece o fato de ter sido gerido por um corpo técnico competente e ter a frente grandes líderes e intelectuais, mas aponta para os limites da concepção modernista de património cultural, ao menos aquela predominante no órgão desde sua criação, uma vez que Mário de Andrade – de quem voltaremos a falar em alguns momentos neste trabalho –, também modernista e contemporâneo de Rodrigo de Melo, possuía uma visão mais alargada de património, vinculada a pesquisas etnográficas e do folclore brasileiro, concepção, como o próprio Miceli admite, dificilmente viável no contexto político dos anos 1930. A visão que se consolidou no SPHAN, centrada na importância do barroco, na restrita seleção do património edificado, tendeu a ignorar a diversidade da sociedade brasileira e suas múltiplas expressões culturais, restringindo-se a uma concepção político e ideologicamente determinada, centrada na

herança lusitano-colonial e no domínio da matriz europeia. Ainda Miceli, em seu breve texto, documento das discussões em curso nos anos 1980, declara:

Os dilemas com que se defronta qualquer política de patrimônio atualmente, inclusive a brasileira, se referem quase todos à questão da democratização. Bem entendido, trata-se de democratizar o acervo, os métodos de exposição do acervo, os meios de acesso ao acervo, os espaços de debate sobre o acervo; trata-se igualmente de assegurar a representatividade dos setores da comunidade e dos movimentos sociais atingidos por decisões preservacionistas. E não adianta tapar o sol com as peneiras do elitismo e/ou do populismo, muitas vezes embaladas em consórcio por especialistas do belo e diletantes do pobre (MICELI, 1987, p. 47).

Em suma, a década de 1980 foi marcada por uma série de avanços em direção a uma concepção de patrimônio como expressão da diversidade cultural e isso ressoou nos órgãos estatais. Em 1982, foi tombado pela primeira vez na história um bem de cultura religiosa não católica, o terreiro Casa Branca, em Salvador; tombamento que gerou muito debate e posicionamentos controversos. Em 1983, foi criado o Fórum Nacional de Secretários da Cultura, por idealização de José Aparecido de Oliveira e Darcy Ribeiro, justamente para fomentar o debate sobre as práticas culturais no Brasil, o que resultou nos fundamentos para a criação do Ministério da Cultura, em 1985.

Marco nessa trajetória de valorização do patrimônio cultural e de reconhecimento do papel da sociedade na gestão da cultura e administração de seus bens é a Constituição Federativa da República do Brasil, promulgada em 1988. Base para a regulação e funcionamento do Estado, o documento tem clara menção à diversidade da sociedade, considerando patrimônio cultural brasileiro “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988, art. 216).

Têm sido feitas, por pesquisadores, avaliações mais recentes sobre a Constituição de 1988, no que se refere ao patrimônio histórico e cultural. Ulpiano Bezerra de Meneses (2012) aponta para o equívoco de se reduzir o avanço da Constituição de 1988 à inclusão do patrimônio imaterial no leque dos bens a serem salvaguardados. Segundo o autor, a polarização de patrimônio material e patrimônio imaterial – hoje criticada consensualmente por estudiosos da área (CHUVA, 2012) – tende, na prática, a reservar a este último a missão de representar a diversidade cultural, enquanto o tombamento dos bens materiais acaba por se limitar a aspectos técnico-científicos que pouco consideram a relação dos indivíduos com o patrimônio. Meneses coloca como desafio da política patrimonial estabelecer os valores determinantes no processo de seleção, de forma a abarcar não somente os valores cognitivos e formais, mas também os pragmáticos, afetivos e éticos. Meneses, ao admitir que o chamado “patrimônio cultural

nacional” existe mesmo antes do Estado dar a sua chancela, porque existe primordialmente para a sociedade, assim define o avanço do texto constitucional:

[...] Ao examinar a Constituição de 1988, vê-se que sua grande novidade, no tema, foi deslocar do estado para a sociedade e seus segmentos a matriz do valor cultural. Impõe-se, assim, repensar o quadro de valores culturais vigentes e que precisaríamos formular do ponto de vista das práticas culturais e seus praticantes, não mais supondo que tais valores sejam imanentes às coisas (MENESES, 2012, p.25).

Maria Amelia Junduriam Corá (2014), da PUC de São Paulo, possui uma leitura do texto constitucional semelhante à de Meneses, e entende como avanço da Constituição o fato de garantir a “proteção às manifestações populares indígenas e afro-brasileiras ou de qualquer outro segmento étnico nacional”. A autora cita como exemplo a “fixação de datas comemorativas relacionadas com esses segmentos” (CORÁ, 2014, p. 1101). Na leitura de Paulo César Garcez Marins (2016, p. 19), a Constituição de 1988, por “evitar a ideia de uma identidade nacional única, abriu as portas do Estado para o reconhecimento da miríade de povos e práticas culturais que compõe o país”. Contudo, o autor, assim como Meneses, percebe em sua análise certo acanhamento das práticas patrimoniais, mesmo diante de tal avanço conceitual:

O desafio de incluir as referências patrimoniais dos “diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” reconhecidos pela Constituição de 1988 permanece. Longe de estarmos numa situação em que o “abuso monumental”, a “banalização do patrimônio” ou a “inflação patrimonial” (Debray, 1990; Heinich, 2009) possam ser aqui cogitadas, os 1.195 bens tombados no Brasil e os 38 bens registrados apenas começaram a cumprir a missão de representar a complexidade do país (MARINS, 2016, p. 26).

Na visão de Marins, o IPHAN realizou uma avaliação autocrítica de sua política, evidente nas publicações do órgão, e tem consciência de que, ao longo da década de 1980, não conseguiu viabilizar mudanças contundentes, embora sejam evidentes algumas iniciativas timidamente empregadas. Lentamente, segundo Marins, se reconhece as fraturas e diferenças constituidoras do país e se dá espaço, em avanços metodológicos das práticas do órgão, à participação popular na seleção dos bens inventariados.

A descentralização das políticas patrimoniais, iniciada nos anos 1970, ganha força ao longo dos anos 1980. No entendimento de Guimarães (2016), é apenas após o processo de redemocratização política do país, definida pela autora como tendo iniciado em 1979, que a noção de cultura ultrapassou a fronteira da homogeneidade nacional e passou a considerar a pluralidade cultural, de hábitos, costumes e tradições diversas. Somente a partir desse período teria sido considerada a possibilidade de participação de movimentos sociais, organizações não governamentais e empresas privadas na seleção dos bens passíveis de tombamento. Por isso, a

necessidade de se intensificar a descentralização das atividades de preservação patrimonial, o que se verificou, segundo a autora, inclusive na estrutura do IPHAN.

Na capital paulista, a instância responsável por decidir sobre os tombamentos no município foi criada em 1985, pela lei nº. 10.032, de 27 de dezembro, sob a denominação Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP). O CONPRESP ficou ligado ao Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), criado pelo município, em 1975, no bojo da estruturação da Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Portanto, em São Paulo, a exemplo de outras cidades brasileiras, existira um órgão dedicado ao patrimônio histórico municipal mesmo antes da década de 1980, contudo, apenas com a redemocratização do país foi criado um conselho dedicado a dar transparência e a abrir caminhos à participação da sociedade nos processos decisórios acerca dos tombamentos e dos registros dos bens materiais e imateriais. Além disso, o CONPRESP, embora criado em 1985, passou a funcionar efetivamente apenas em 1989, na gestão aqui estudada, como veremos melhor nos próximos capítulos.

Importante perceber que a Constituição de 1988 atribuiu às Câmaras Municipais a elaboração das leis orgânicas dos municípios. Documento máximo de regulação e ordenamento institucional em âmbito municipal, as leis orgânicas dos municípios trouxeram para o papel parte das discussões em curso a respeito da diversidade cultural e participação popular. A lei da capital paulista – promulgada em 1990 –, em parágrafo único de um artigo dedicado à preservação das manifestações e bens de valor histórico, artístico e cultural, afirma que tal patrimônio “abrange os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente, ou em conjunto, relacionados com a identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade” (SÃO PAULO, 1990, art. 192). Aqui não se trata, portanto, de uma memória e de um patrimônio de uma sociedade, mas de memórias e de patrimônios materiais e imateriais dos diferentes grupos que compõem a sociedade. O conceito de diversidade cultural do documento utiliza os mesmos termos daquele empregado na Constituição de 1988, “diferentes grupos formadores da sociedade”. Um conceito que avança no sentido de reconhecer a diversidade constituidora da nação, mas que, todavia, pode parecer restrito à diversidade étnica e racial na constituição da nação brasileira, não levando em consideração a diversidade de gênero e de sexualidade, de classes sociais, dos diversos conglomerados sociais que expressam distintos modos de estar e de viver na sociedade e na apropriação do espaço.

O conceito de diversidade cultural empregado na gestão aqui estudada, todavia, nos parece mais amplo. Uma noção que se funda no conceito de cultura advindo da antropologia,

que abarca a multiplicidade de valores, expressões e de visão de mundo. Uma noção que também reconhece que estamos em uma sociedade capitalista e, por isso, dividida, na qual as culturas estão em disputa (CHAUÍ, 2008). A gestão do patrimônio cultural no município de São Paulo, na administração aqui em foco, leva em conta essa conjuntura plena de disputas sociopolíticas. Tem como fundamento político a maior garantia dos direitos da cidadania, a democratização da política e a rudimentar abertura para uma cidadania participativa. Como veremos, a gestão municipal buscou, com todos os limites de uma prática incipiente, ouvir mais de uma voz presente na polifonia urbana. Defrontou com o desafio de abordar a história sem diminuir o volume das tensões, lutas e divergências ressonantes nas coletividades.

Feita essa breve introdução ao contexto daqueles anos, quando se difundiu essa “patrimonialização das diferenças”, o que acabou por pautar algumas iniciativas preservacionistas locais, inclusive aquelas conduzidas por algumas prefeituras, façamos agora algumas considerações em relação à metodologia empregada em nossa pesquisa e à justificativa de algumas de nossas escolhas.

O presente trabalho volta-se para o caso específico da populosa e socio-politicamente complexa cidade de São Paulo, relevante no âmbito das políticas culturais. Os ambientes urbanos são os lugares onde se realizam as práticas de gestão e se objetiva a complexa dinâmica social. Como defende Gilberto Velho (2006, p. 246):

A cidade e o seu patrimônio trazem à tona essas questões de interesse para as teorias sociológica e antropológica. A heterogeneidade da sociedade complexa moderno-contemporânea, manifesta dramaticamente nas grandes cidades e nas áreas metropolitanas, aponta para as dificuldades e as limitações de uma ação pública responsável pela defesa e pela proteção de um patrimônio cuja escolha e definição implica necessariamente arbítrio e, em algum nível, exercício do poder. Voltamos à velha questão de saber se sempre há vencedores e perdedores, ou seja, em cada caso e situação é preciso estar atento para procurar avaliar os custos e os ganhos das decisões que são tomadas e dos valores que as sustentam.

Priorizamos ainda o período em que essa cidade foi governada por um partido de inspiração socialista e de administração, ao menos em proposta, mais próxima das camadas populares, dos movimentos sociais e dos trabalhadores. Tais escolhas podem, de fato, mostrar apenas uma faceta da realidade brasileira, mas, neste trabalho, é justamente essa faceta que se deseja explorar, a de uma cidade socialmente complexa e de uma gestão que busca incluir camadas sociais distintas na gestão cultural. O que se busca aqui é entender a maneira como se deu, ou se desejou dar, a inserção de outros grupos na construção da memória, a forma como foram incluídas outras leituras, em parte diferentes da que vinha sendo realizada, em relação ao passado brasileiro, tendo em vista os contextos do presente. Procuramos compreender como se deu a celebração da história, o estabelecimento de seus marcos, a definição de preferências nas

narrativas sobre o passado e a composição de imagens de uma sociedade mais plural, diversa e, por que não, reconhecedora de suas injustiças. A maneira como se constrói essa prática, nos seus alcances e limites, é o que interessa nessa pesquisa e, por isso, a escolha por um governo municipal cujo discurso manifesta abertura a essas questões.

Recuar aos efeitos da efervescente década de 1980 nos remete para questões hoje caras aos campos do patrimônio e da museologia. A construção de narrativas interculturais, inclusive das chamadas “minorias”, e a participação da sociedade nas tomadas de decisão são tendências fundamentais ao fazer museológico e patrimonial da atualidade. Verificar como isso se deu, no embrião de ideias e incipientes experiências de uma relevante cidade latino-americana, quando se abria à retomada de práticas democráticas, parece ser um percurso necessário para melhor compreender práticas e conceitos fortalecidos e/ou melhor desenvolvidos no século XXI. Todavia, é bom deixar claro que esse trabalho não avalia os instrumentos de gestão participativa empregados pela administração municipal, sendo que a documentação consultada nos permite apenas a aludir a momentos precisos em que percebemos a inclusão de novos agentes e a abertura a novas narrativas.

Situamos o trabalho na intersecção dos campos do patrimônio, da museologia e da história, tendo por foco as questões relacionadas à memória. Trata das narrativas memorialistas, da musealização, da patrimonialização, da gestão cultural e da publicização da história. Os campos do patrimônio e da museologia acabaram por se distanciar ao longo dos anos após a criação do SPHAN, ruptura materializada com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2009 (RANGEL, 2012). Todavia, como defende Marcio Ferreira Rangel (2012), trata-se de um “processo de afastamento e aproximação”, numa relação entre os campos, evidente inclusive quando começam a se constituir institucionalmente no Brasil. Como mostra o autor, no momento em que nasciam as primeiras tentativas para o estabelecimento de instituições de patrimônio no país, relevantes propostas confluíam museus e patrimônio. É o que se verifica no projeto de Mário de Andrade, por colocar os museus em lugar de destaque, como espaços educativos dedicados às diferentes tipologias de tombamentos dos bens patrimoniais. Essa confluência foi igualmente almejada por Gustavo Barroso que, mesmo numa concepção de patrimônio diversa daquelas dos modernistas, também via o museu como espaço onde seriam efetivadas ações de preservação do patrimônio brasileiro. A criação do SPHAN, embora abra caminho para uma consolidação independente dos campos, uma vez que a preservação do patrimônio edificado passa a ser conduzida em grande medida pelo

conhecimento da arquitetura e do urbanismo, não impede, como defende Rangel (2012), os intercâmbios e complementariedades dos campos.

Buscar relações entre os campos de estudo do patrimônio e da museologia é trazer para o plano do conhecimento e do debate de ideias o que, na prática, evidencia-se a cada decisão relacionada ao patrimônio e ao museu. Conexão evidente quando pensamos as questões referentes à memória, traduzidas no exercício das gestões tanto patrimoniais, quanto museais. Gerir bens culturais é sempre uma ação relacionada à construção de narrativas e de gestão da memória. Se a memória amalgama os campos do patrimônio e da museologia, as políticas culturais, por sua vez, estão no cerne de tudo o que acontece, porque são os conceitos das políticas culturais que, muitas vezes, norteiam as ações e impõem prioridades à administração pública na gestão do patrimônio e dos museus. Por isso, nossa pesquisa recorreu à produção acadêmica concernente ao patrimônio, aos museus, à memória e às políticas culturais, provinda dos campos da museologia, do patrimônio, da história, da arquitetura e urbanismo, da sociologia e da antropologia, sendo um estudo abrigado na interdisciplinaridade, da qual não poderíamos escapar dado a complexidade do objeto de estudo.

Os processos de gestão da memória não se dão somente pela força e critério da administração pública, nem apenas por um simples ingresso de novas camadas e movimentos sociais nas ações museológicas e patrimoniais institucionalizadas. Como bem alerta Gilberto Velho (2006), embasado em sua vivência de antropólogo partícipe na avaliação de bens culturais, o patrimônio é definido em um ambiente de *negociação e conflito*. Roberta Sampaio Guimarães (2016) segue a pista de Velho e apreende a diversidade de grupos envolvidos e a complexidade de forças em disputa na definição dos bens. Para a autora, prática discursiva e relações de poder são “dois aspectos determinantes no processo de valorização de bens” e, por isso, a “contextualização sociocultural” é o recurso necessário para se evitar os “processos arbitrários de classificação das coleções” (GUIMARÃES, 2016, p. 152). Portanto, seria difícil falar em patrimônio sem levar em conta os complexos contextos e a harmonização das forças divergentes nos processos de definição do que deve ser preservado, dito e divulgado sobre o passado, a partir das conflituosas demandas do presente. Por meio desse trabalho, buscamos entender a ação do DPH na gestão da memória, em um clima de aparente liberdade de expressões e maior legitimidade de lutas, visto que estudamos uma gestão que se afirmava ligada à política e ao pensamento fundamentados no exercício das liberdades democráticas. Mas a política empregada, mesmo que comprometida com a diversidade social, se faz num contexto de tensão entre patrimônio urbano e especulação imobiliária, entre tradição e

modernização, entre técnicos do planejamento urbano e técnicos do patrimônio, entre funcionários da máquina pública e intelectuais acadêmicos. Por isso nos deparamos, quando nos aproximamos dos discursos e das práticas de constituição de um acervo do passado e de narrativas sobre o vivido, com tensões e conflitos inerentes ao processo de construção coletiva do patrimônio, da museologia e da memória. E isso se verifica mesmo dentro de uma mesma gestão, em desacordos e conflitos entre agentes e entre órgãos municipais.

Em alguns momentos muito pontuais de nossa pesquisa, pudemos verificar indícios desses conflitos, o que optamos por evidenciar devidamente em nosso texto, porém, não nos foi permitido aprofundar com a merecida atenção a análise desses conflitos. Isso se deu, em grande medida, pela natureza dos documentos consultados. Nosso estudo se concentra na documentação produzida por órgãos públicos, documentos, portanto, institucionais, o que nem sempre nos permite a devida aproximação das tensões e disputas sociais presentes na gestão do patrimônio e da cultura. É evidente, todavia, que a gestão não se deu na ausência de disputas sociais, de embates políticos e de conflitos entre os diversos profissionais envolvidos nos processos museais e de patrimonialização.

O presente estudo se aproxima da ação do poder público diante do desafio de estabelecer negociações com diversos grupos sociais, para construir referências e narrativas mais democráticas. Ao nos voltarmos para as narrativas sobre a história da nação e da cidade prevalentes nas atividades do DPH, evidenciadas em eventos comemorativos, edição de livros e em exposições realizadas pela prefeitura, procuramos entender como se recria a ideia de nação, pátria e cidade num momento de redemocratização do país e de superação de um passado hoje inegavelmente admitido como traumático.

Estudar como foram selecionados os objetos e bens considerados dignos de preservação para as futuras gerações, e como se construíram algumas narrativas sobre o passado paulistano, em um período de efervescência dos movimentos sociais e de rearranjo do papel do Estado, contribui, em primeira instância, para a reflexão de uma prática ainda colocada como desafio aos gestores e técnicos do patrimônio e da museologia, assim como à sociedade como um todo. Considerar a diversidade cultural e permitir à sociedade a participação na identificação e valorização dos artefatos e símbolos do passado não é tarefa simples, como postulou Ulpiano Meneses (2012, p. 39), considerando que “os valores não estão previstos geneticamente”. A empreitada no campo do Patrimônio, segundo Meneses, “é complexa, delicada e trabalhosa”, porque, diferente do que se pode pensar, não se trata “de coisas”, mas de significados, valores, consciência, aspirações e desejos do homem. A tarefa, embora complexa, é de extrema

relevância para a consolidação de sociedades democráticas, pois, como considera Sandra Pelegrini “o direito à memória e à preservação do patrimônio cultural de distintos grupos constitui um exercício de cidadania importante para fundamentar as bases das transformações sociais necessárias para a coletividade” (PELEGRINI, 2007, p. 89). Pretendemos, com o presente estudo, contribuir para a reflexão acerca das desafiadoras práticas preservacionistas e das difíceis tarefas de construção de narrativas institucionais sobre os passados coletivamente vividos.

Nossa abordagem se concentra na análise dos documentos produzidos pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) e pela Secretaria Municipal da Cultura (SMC). Consultamos os acervos disponíveis no DPH, no Museu da Cidade de São Paulo, no CONPRES P e no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM/UNESP), que abriga a documentação do extinto Centro de Documentação e Estudos da Cidade de São Paulo (CEDESP). O CEDESP foi uma tentativa da gestão municipal de Luiza Erundina de reunir e colocar à disposição da sociedade a documentação produzida por aquela administração (UNIVERSIDADE..., 2019). Restringimos nossa análise às atividades efetuadas pelo DPH, por ser o órgão por excelência da administração municipal do patrimônio urbano, responsável pelos estudos para subsídios das decisões de tombamento e, na ocasião, responsável pela atividade museológica promovida pela municipalidade. Vale adiantar que a administração da SMC ficou a cargo da filósofa Marilena Chauí³, professora da Universidade de São Paulo (USP), reconhecida e premiada pela sua rigorosa produção acadêmica, e o DPH foi confiado à historiadora Déa Ribeiro Fenelon⁴, professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), também amplamente reconhecida pela comunidade acadêmica.

3 Marilena de Souza Chauí nasceu em 1941, na cidade de São Paulo. Pensadora da esquerda brasileira, é professora no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), desde 1967. Sua carreira acadêmica acompanhou sua militância no desenvolvimento da democracia e na luta por direitos. Especialista em Spinoza e Merleau-Ponty, em 1981 recebeu seu primeiro prêmio, o APCA, pelo livro *Cultura e Democracia* lançado naquele ano. Quando assumiu a Secretaria Municipal de Cultura em São Paulo, portanto, era já reconhecida pela sua militância e produção intelectual. Fonte: https://www.ebiografia.com/marilena_chauí/. Acesso em 23/06/2021.

4 Déa Ribeiro Fenelon nasceu em 1933 e faleceu em 2008. Professora de história na PUC/SP, desde 1984, sua pesquisa voltou-se para a história social, teoria da história, memória e patrimônio. Sua produção acadêmica é calcada na história marxista de origem inglesa. Tanto na produção acadêmica, quanto no posicionamento social, preocupava-se com os problemas da sociedade contemporânea, centrada nas questões relacionadas ao ensino da história e ao patrimônio cultural. Durante toda a gestão de Luiza Erundina foi diretora do DPH e presidente do CONPRES P. Fonte: Currículo na Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783934J8>. Acesso em 02/10/2018.

A fim de visualizar as particularidades da gestão do DPH, no período em foco, é preciso que nos voltemos à trajetória do órgão e, por isso, retomaremos, em alguns momentos, administrações municipais anteriores àquela de nosso principal interesse, de forma a perceber o percurso da gestão municipal voltada à cultura, à museologia e ao patrimônio, percurso marcado tanto por mudanças quanto por permanências.

Importante frisar que os intelectuais daquele período, como Chauí, Fenelon, Canclini, entre outros, ora aparecem nesse trabalho como sujeitos do seu tempo, personagens da história que analisamos e narramos, ora aparecem como fontes de fundamentação teórica. Isso se dá porque esses intelectuais, atuantes na gestão da cultura, do patrimônio e dos museus, elaboraram em suas trajetórias uma série de conceitos que instrumentam a análise dessas mesmas práticas, conceitos ainda atuais e relevantes para a produção acadêmica. Essa leitura dupla que fazemos desses textos, como objeto de pesquisa e como fonte para a fundamentação teórica, certamente exige de nós muita atenção para não ocorrer em erros, mas também nos permite compreender nosso objeto por meio de suas próprias falas, dos seus próprios conceitos, o que nos distancia do risco de anacronismos.

Estrutturamos nosso texto em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “Políticas de cultura e de memória”, trata dos conceitos de cultura, memória e patrimônio estruturantes do projeto e das atividades do DPH. Concede especial atenção ao conceito de cidadania cultural, elaborado por Marilena Chauí, e às concepções de patrimônio e memória encampados por Déa Fenelon e sua equipe. O capítulo também contextualiza o momento político em que se deu a gestão do PT, assim como trata da trajetória institucional da SMC e do DPH. Assim, com esse capítulo, além de deixar mais claro para o leitor a especificidade das ideias norteadoras dos trabalhos desenvolvidos pelo DPH no período demarcado pela pesquisa, particulariza-se o momento histórico-institucional e político em que se deu a administração municipal em questão.

O segundo capítulo, “Museu e Patrimônio”, trata da trajetória institucional do DPH nas áreas específicas de museologia e de preservação do patrimônio. Tratamos tanto das principais experiências do órgão, como das bases conceituais de seu trabalho, elaborados ao longo de sua trajetória. Comparamos, em termos conceituais e práticos, a gestão em foco com o trabalho realizado pelo órgão em gestões anteriores. Isso nos permite entender as especificidades da gestão estudada, como também perceber o movimento que vinha sendo conduzido pelos técnicos do DPH.

O terceiro capítulo, denominado “Narrativas museológicas”, é centrado na análise das exposições elaboradas pelo DPH, atentando para as narrativas criadas acerca da história do país e da cidade e para a dimensão e alcance dos projetos expográficos. A título de comparação, analisaremos também algumas exposições elaboradas pelo órgão em gestões anteriores, para melhor perceber a particularidade do período estudado. Pretendemos mostrar nesse capítulo como a narrativa do passado ganhou importância na discussão sobre a redemocratização do país e o direito à cidadania. O DPH, nas gestões anteriores, buscou abordar, em algumas exposições, temas relacionados à questão social e relevantes para o momento de redemocratização do país, contudo, com a análise das narrativas construídas, intentamos demonstrar certa originalidade e particularidades durante a administração priorizada na pesquisa.

O quarto capítulo, intitulado “Narrativas patrimoniais”, aprecia os estudos realizados pelo DPH para subsidiar as decisões de tombamento do CONPRESP, de forma a verificar as metodologias empregadas e qual narrativa os técnicos do DPH buscaram fortalecer e consolidar na seleção de imóveis considerados dignos de preservação na malha urbana. A fim de tornar a análise mais factível, concentraremos nosso estudo nos tombamentos do bairro do Bela Vista/Bexiga, do Vale do Anhangabaú e do bairro de Perus. Estes tombamentos se destacam tanto na documentação do órgão, quanto na fala de seus antigos técnicos e, por isso, foram selecionados para uma análise mais aprofundada. Os estudos também nos despertam interesse por não se referirem a imóveis isoladamente, mas a perímetros urbanos. No caso do Bela Vista/Bexiga trata-se de um bairro ocupado por moradores de distintas classes sociais, abrigados em edifícios residenciais e em cortiços, numa região de alto interesse para a especulação imobiliária. Importante frisar que o tombamento desse bairro não se viabilizou naquela gestão, sendo preciso esperar mais de uma década para sua concretização. No que tange ao Vale do Anhangabaú, a importância se dá por se tratar de uma região no centro da cidade, relevante para a construção da imagem da metrópole e, por isso, alvo de disputas. Em relação ao bairro de Perus, trata-se de uma região periférica da cidade, ligada a uma atividade industrial e marcada pela presença histórica de um forte movimento sindical. Reitera-se que os tombamentos são aqui entendidos como narrativas sobre a história da cidade, priorizados na análise enquanto registro de uma construção da memória fomentada pela municipalidade, portanto, não oferecemos uma análise minuciosa dos bens tombados, nem analisamos os benefícios reais desses tombamentos para a preservação. Vale destacar também que os tombamentos não possuem parâmetro de comparação com gestões anteriores, por se tratarem das primeiras realizadas na cidade, por um órgão municipal, tendo por base os estudos do DPH.

Os dois últimos capítulos, como se pode perceber, possuem um caráter histórico-documental, ou melhor, visam registrar as atividades desenvolvidas pelo DPH naquela gestão, no que tange às exposições museológicas e às atividades de salvaguarda do patrimônio edificado.

Enfim, com esses capítulos buscamos construir uma narrativa sobre a atividade do DPH após a constituição de 1988. Como mostramos nesse trabalho, ao longo dos anos 1980, os técnicos do DPH buscaram desenvolver algumas atividades museológicas e de preservação do patrimônio, mesmo que de forma embrionárias, mais preocupadas com o aspecto social e sintonizadas com o momento de redemocratização do país. Contudo, foi apenas na gestão priorizada na pesquisa que isso se tornou uma norma preponderante em todas as atividades do órgão, sintonizadas com o projeto da SMC de desenvolvimento de uma “cidadania cultural”. Existe, portanto, um encontro entre as intenções de trabalho de alguns técnicos do DPH e os propósitos dos gestores da nova administração, mesmo que isso não isente conflitos, nem deixe de gerar desconfortos. É inegável que, no período de 1989 a 1992, houve uma intensificação dos trabalhos do DPH, com ampliação das discussões acerca da memória, do patrimônio e do papel do técnico do órgão na preservação, de forma a reconhecer sua dimensão político-social. A gestão, todavia, não se limitou a discussões intelectuais, mas se empenhou no desenho de uma prática patrimonial e museal amalgamada pela ideia desafiadora da “cidadania cultural”. Uma vez que a gestão tinha por preocupação o “direito à memória”, foi dada importância ao trabalho realizado pelo DPH e, conseqüentemente, buscado o fortalecimento estrutural do órgão. No nosso entendimento, o projeto cultural da SMC influenciou incisivamente nas práticas patrimoniais e museais do DPH, o que acabou por potencializar o órgão, agora mais consciente da dimensão político-social de suas atividades.

* * *

O projeto dessa pesquisa de doutorado nasceu quando me sentava em uma das várias mesas de trabalho na gerência de comunicação da Petrobras. Estava ali como historiador, contratado pela empresa para compor a pequena equipe do Programa Memória Petrobras, uma iniciativa da companhia destinada a compor um acervo de história oral e a divulgar as diversas memórias da trajetória institucional, tendo por base as narrativas construídas pelos trabalhadores. Daquele lugar, vi a crise instaurada no país após a vitória de Dilma Roussef nas eleições de 2014, vi os conflitos encadeados e culminantes no processo de *impeachment* da

presidenta, encarado, por mim e por muitos, como um golpe nas estruturas democráticas do Estado. Mas eu não apenas vi, mas vivi aqueles acontecimentos, porque estava numa empresa cujo cordão umbilical, embora fragilizado ao longo do tempo, mantêm-se conectado com o Estado, de onde partiu sua criação. E, por estar num programa de memória, pertencente a uma área de comunicação, tive que lidar pessoalmente com mudanças cruciais no discurso institucional. Foi nesse contexto que me despertou o interesse por aquilo que via ruir diante de mim, a institucionalidade democrática. Nesse contexto, me pareceu importante voltar minha atenção para a experiência da democracia brasileira após a promulgação da Constituição de 1988. Como meu universo de trabalho é no campo da memória e do patrimônio, conduzi meus questionamentos sobre a democracia e a cidadania para minha área de atuação. Fazer esse doutorado, portanto, foi a maneira que encontrei para me abrigar do desmoronamento de um contexto político do país e apontar para um futuro que ainda tenho dificuldade em entrever.

Chegar ao caso específico do patrimônio na cidade de São Paulo na administração de Luiza Erundina foi um retorno ao início da minha trajetória profissional e reencontro com questões e autores que tinham me despertado interesse quando ainda estudante de graduação. Durante meu curso de história, na USP, pude realizar alguns estágios em instituições dedicadas à memória e ao patrimônio. Meu primeiro estágio foi no Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), na Seção de Levantamento e Pesquisa, da Divisão de Preservação. Naquele lugar, por dois anos, dediquei-me ao estudo da história de bairros e à pesquisa sobre esculturas e monumentos instalados em espaços públicos. Nos corredores do Edifício Ramos de Azevedo, que na época abrigava o DPH, e em mesas de reunião, ouvia os servidores do município falarem da administração de Luiza Erundina como um momento áureo do órgão e, não raramente, experiências daquele período serviam como referências para os novos trabalhos. Olhar para aquele período da história institucional do DPH, relacionando-o com a recente Constituição de 1988, foi o que me inspirou na redação do projeto de pesquisa para o doutorado. A escolha do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio e Museologia (PPG-PMUS) se deu por contatos pessoais que me levaram a conhecer um universo teórico e prático novo para mim, mas consoante com muitas de minhas inquietações, principalmente porque via uma possibilidade de museu cuja ação apontava para a dimensão político-social.

O universo acadêmico me despertou interesse desde a primeira vez que pisei na universidade como estudante de graduação. Contudo, na minha família é muito importante trabalhar e poder se manter com o próprio salário. Por isso, a busca por estágios durante a graduação, que, além de conhecimento, permitiram custear minhas despesas estudantis. Além

do DPH, fiz estágio no Centro de Memória e Documentação Sérgio Buarque de Holanda, na Fundação Perseu Abramo, lugar onde pude me aproximar do Partido dos Trabalhadores (PT). Lá, contribuí na primeira organização da documentação do Diretório Nacional do PT, quando pude conhecer a maneira coletiva em que se deu a redação dos primeiros planos de governo do partido. Fiz ainda estágio no setor de documentação audiovisual da Fundação Energia, quando me interessei mais agudamente pelas ações de guarda e preservação. Foi por essa trajetória que consegui entrar no mercado de trabalho imediatamente após minha formatura, sendo meu primeiro emprego no Centro de Memória da Fundação Bunge. Posteriormente, trabalhei no setor de projetos institucionais do Museu da Pessoa e, por fim, passei sete anos no Programa Memória Petrobras, consolidando minha trajetória na área da memória empresarial.

Quando pude usufruir de maior estabilidade financeira, resolvi retornar ao mundo acadêmico, sendo minha porta de entrada o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). Ali pude me aprofundar nas questões acerca da memória e realizar um processo de reflexão sobre minha atuação profissional, dedicada ao patrimônio e à memória nas instituições.

Preciso deixar registrado que o último ano de conclusão desse trabalho foi atingido por uma pandemia mundial provocada pelo vírus Sars-Cov-2, impondo o distanciamento social e uma diminuta vida em espaços públicos. Fiquei, como tantos outros, com minha vida reduzida ao espaço de uma casa, em um cotidiano estranho para todos nós e provocador de abalos emocionais e afetivos. O ritmo de minha produção acompanhou as notas de um contexto instável, provocado não apenas pela pandemia, mas por uma política nacional incapaz de dar a justa resposta às incertezas que nos atormentaram.

CAPÍTULO 1 – POLÍTICAS DE CULTURA E DE MEMÓRIA

Abordamos aqui a memória enquanto um fenômeno sociocultural que tem como fator fundamental para sua constante reelaboração, feita por pessoas, grupos e instituições, os meios de armazenamento, comunicação, difusão e apreensão do passado coletivamente vivido (ERLL, 2012). Seguindo este pressuposto, falar em política de memória é também falar da maneira como as instituições lidam com os artefatos e o conhecimento sobre o passado, por meio de atividades de registro e de armazenando de dados, assim como pelos meios comunicacionais de difusão das narrativas do passado, instrumentos indispensáveis no mundo contemporâneo na disputa pela apreensão, reformulação e reelaboração da memória. É neste sentido que a política de memória desenvolvida por uma dada instituição possui interface com a política de cultura, por utilizar dos instrumentos desta para sua gestão e transmissão.

As práticas museológicas e de preservação do patrimônio se inserem também como meios de construção da memória, constituindo-se como “instâncias de mediação” entre a memória individual e as memórias coletivas (ERLL, 2012). As instâncias de mediação são comumente utilizadas individual ou coletivamente, pessoal ou institucionalmente para interferir na percepção da sociedade em relação aos acontecimentos passados e aos processos sociais desenrolados no tempo, moldando formas de apreensão do presente e de projeção de futuro.

Importante ter claro que o conceito de política cultural que utilizamos neste trabalho volta-se a uma matriz de pensamento forjada nos anos 1980 (CANCLINI, 2019 (1987)), com contribuição também de Marilena Chauí, e que será melhor trabalhado ao longo desse capítulo. Adiantamos apenas que nossa compreensão de cultura não a reduz a mero conjunto de linguagens artísticas, mas a entende como capacidade criadora do homem, numa visão reconhecadora do seu aspecto antropológico e, por isso, presente nas formas e modos de vida dos grupos sociais. Nossa compreensão de cultura se assemelha àquela de Waldisa Guarnieri que, ao perceber uma relação indissociável entre cultura e história, afirma:

[...] Cultura é o fazer e viver cotidiano; Cultura é o trabalho do homem em todas as suas manifestações e aspectos, Cultura é a relação do homem com o seu meio, com os outros seres, incluindo os outros Homens. Cultura é a projeção em que o homem se realiza; ou melhor a atividade em que ele se realiza. Cultura é percepção, experiência, expressão; cultura é a vida vivida (GUARNIERI, 2010 (1990), p. 208, grifos da autora).

Uma política cultural, nessa perspectiva, toca em inúmeros aspectos da vida social, política e econômica, sendo que todo o modo de estar e de organizar o mundo, de alguma maneira, perpassa pela cultura e, justamente por isso, segundo nosso posicionamento, uma política cultural não poderia ser construída na falta da participação e protagonismo dos

inúmeros grupos sociais, nem poderia escamotear as contradições e disputas presentes na maneira como esses grupos se relacionam. O mesmo ocorreria com a política de memória, uma vez que esta mora no campo da cultura e, por conseguinte, não raramente desponta nas políticas culturais dos grupos e instituições.

No que se refere à memória, é preciso atentar ainda para o fato de que momentos de transformação das sociedades são propícios para a sua reelaboração. No Brasil dos anos 1980, houve a necessidade de rever a memória, perante as grandes mudanças ocorridas na sociedade com o ainda recente fim da ditadura civil-militar e constituição dos pilares de um novo período democrático. Por isso, estamos diante de um momento oportuno para vasculhar a maneira como o governo de uma cidade, afeito ao pensamento da esquerda e à consolidação de um ambiente democrático, lidou com a memória e com a sociedade em tempos de transformação. E para dar início a essa análise, até mesmo porque a política de memória na cidade de São Paulo está institucionalmente subordinada à política de cultura, precisamos compreender quais ideias permearam a política de cultura daquela administração e como essas ideias foram operacionalizadas e desembocaram na política de memória. Precisaremos, portanto, fazer um percurso que parte das ideias de cultura de Marilena Chauí, então secretária municipal da cultura; passa pela compreensão do momento em que essas ideias adentraram na Secretaria Municipal de Cultura (SMC)⁵ e no Departamento do Patrimônio Histórico (DPH); até chegar no conceito de memória e sua práxis.

Tal percurso é o enfrentado no presente capítulo, dividido em três partes. Na primeira, vasculharemos os conceitos da área da cultura e buscaremos entender como Marilena Chauí constrói o seu pensamento mergulhado na prática da gestão cultural. Na segunda, adentraremos na SMC e no DPH, onde veremos um pouco da trajetória desses órgãos e analisaremos as particularidades do momento em que se deu a gestão de nosso interesse. Na terceira e última parte deste percurso, veremos finalmente as discussões acerca da memória, travadas no ambiente do DPH durante aquela administração municipal. Neste capítulo, portanto, trabalharemos as bases conceituais da administração priorizada para a pesquisa, no que tange à cultura e à memória. Bases conceituais que veremos, ao longo deste trabalho, operadas em

5 A SMC foi criada pela lei municipal n. 8.204, de 13 de janeiro de 1975. A estrutura da SMC era composta pelo: Conselho Municipal de Cultura; Gabinete do Secretário, Assessoria de Expansão Cultural; Departamento de Teatros; Departamento de Bibliotecas Públicas; Departamento de Bibliotecas Infante-Juvenis e o Departamento do Patrimônio Artístico-Cultural, posteriormente denominado Departamento do Patrimônio Histórico (DPH). Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/a5245_Lei_N_8.204-75_Cria_a_SMC.pdf. Acesso em 20/03/2019.

relação a outros conceitos do campo da museologia e do patrimônio e colocadas em prática nas atividades do DPH. Com esse percurso feito, estaremos mais preparados para adentrar, no próximo capítulo, nos trabalhos e conceitos desenvolvidos no DPH nos campos da museologia e do patrimônio. Partamos, então, para o percurso proposto.

1.1. POLÍTICAS CULTURAIS E CIDADANIA CULTURAL

O entendimento do conceito de política cultural de Marilena Chauí exige a prévia introdução a alguns outros conceitos centrais nos estudos das políticas culturais contemporâneos, gestados naqueles anos 1980 e, de alguma maneira, presentes na discussão da autora brasileira. Entre esses conceitos, dois nos parecem fundamentais para compreensão do pensamento de Chauí: democratização da cultura e democracia cultural. De acordo com o Dicionário Crítico de Política Cultural, sistematizado por Teixeira Coelho (1997, p. 144-145), por democratização da cultura entende-se as ações de ampliação de público às chamadas artes eruditas, como óperas, músicas clássicas, exposições etc. Essa popularização das manifestações culturais proporcionada pela democratização da cultura pode ser fomentada pelo Estado, tendo em vista o direito de todo cidadão de ter acesso a essa produção cultural; ou pelo mercado, desejoso de ampliar o público para o consumo de seus produtos. O conceito de democracia cultural, por sua vez, viria em oposição a esse outro. Segundo o mesmo Dicionário, democracia cultural visa questionar os mecanismos de controle da produção cultural, ao considerar cultura não apenas a arte erudita, mas também as expressões culturais geradas pelas coletividades. Uma política de democracia cultural residiria na possibilidade de acesso da população aos meios de produção da cultura, dando espaço às mais variadas expressões culturais, dos mais diversos grupos sociais.

Ao sintetizar e aprofundar a diferenciação entre esses dois conceitos, Valmir de Souza (2018, p.99) entende por democratização da cultura a “difusão da cultura de elite” e por democracia cultural o “reconhecimento da produção autônoma”. Conforme o autor, o conceito de democratização da cultura, disseminado no mundo em grande parte pela França, passou a ser alvo de inúmeras críticas, justamente pela centralização das decisões e pelo privilégio às belas artes, o que levou a uma revisão, culminante no conceito de democracia cultural, incipientemente implementado na França dos anos 1970 (LARCEDA, 2014). De acordo com Isaura Botelho (2001, p. 81-82), o conceito de democracia cultural estabeleceu “por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias

necessidades e exigências”. O novo paradigma da área da gestão cultural se fortaleceu nos anos 1980, segundo Souza (2018), quando autores latino-americanos ampliaram as discussões e contribuíram na sua definição, como os argentinos Ander-Egg e Néstor García Canclini, que passaram a influenciar o campo das políticas culturais, principalmente na América Latina.

Um texto se tornou clássico na definição de democracia cultural, assinado por Néstor García Canclini, em 1987. Nele, Canclini sintetiza as discussões travadas entre os intelectuais naquele momento, e chega a uma definição que entende por políticas culturais como

[...] o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (CANCLINI, 2019 (1987), p. 56).

De acordo com Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela (2019, p.16-17), o “paradigmático conceito de políticas culturais de García Canclini” continua atual por três motivos: por evidenciar os “múltiplos agentes como promotores de políticas”, ou seja, a política cultural não é definida apenas pelo Estado, mas por um conjunto de outras instituições; por reafirmar “a cultura como necessidade”, sendo as demandas da sociedade que deveriam pautar as políticas culturais; e, por fim, por reconhecer a “dimensão simbólica do desenvolvimento e do papel da cultura na orientação deste desenvolvimento”. Na visão de José Roberto Severino (2019, p. 127), a atualidade de Canclini consiste, entre outros motivos, por seu trabalho se relacionar com a “inscrição democrática da diversidade nas políticas culturais”, sendo que para o intelectual argentino “a questão das políticas culturais é sempre uma questão de aprofundamento da democracia, e discutir políticas culturais é discutir que sociedade podemos e queremos construir”. Por isso, a política cultural, na visão de Canclini, contribuía ao ordenamento social, não apenas em sua manutenção, mas em sua capacidade de reelaboração e transformação. E falar em transformação social nos anos 1980 não é algo que se dê de maneira acidental ou gratuita, por se tratar de um momento em que a crise econômica de então despertava políticos e intelectuais para o que alguns chamaram, entre eles o próprio Canclini, de “crise de desenvolvimento”, marcada por contradições sociais, explosão demográfica e crise ecológica. Segundo Canclini, a dita “crise de desenvolvimento”, evidenciada naqueles anos, não poderia ser superada com soluções meramente econômicas e políticas, sendo necessário questionar “as bases culturais da produção e do poder” (CANCLINI, 2019 (1987), p. 53). A política cultural, na visão desse autor, constituía peça fundamental na engrenagem que permitiria o justo desenvolvimento das sociedades.

Os anos 1980, portanto, se mostravam como um momento de possível reavaliação do modelo de desenvolvimento e isso se dava em contexto internacional, como também no âmbito regional e dos Estados. Na América Latina, o encerramento das ditaduras era recente e se reestruturavam os fundamentos para consolidação das democracias. A política cultural era entendida por alguns intelectuais da época como parte fundamental nesse processo de (re)estruturação da democracia e de viabilidade do desenvolvimento econômico e social. No Brasil, no auge dos anos 1970 e início dos 1980, Aloísio Magalhães costurava um conceito de cultura vinculado a busca pelo desenvolvimento econômico. Para ele, os chamados “bens culturais”, forjados na e pela cultura e, por isso, produto das identidades culturais – estas em risco na sociedade moderna –, seriam um “instrumento para um desenvolvimento harmonioso”. Unido a outras instituições internacionais, como a UNESCO, o Banco Mundial e o Clube de Roma, Aloísio Magalhães recomenda a inclusão dos indicadores de cultura nas formulações de políticas de desenvolvimento (MAGALHÃES, 1985). Os próprios conceitos de bem cultural, diversidade cultural e continuidade foram pensados por Aloísio Magalhães tendo em vista formular uma política cultural que buscasse solucionar os problemas do desenvolvimento no Brasil (FONSECA, 2017, p. 172).

Outro nome que se destaca nessa discussão no Brasil é Celso Furtado, economista que empenhou sua expertise também no estabelecimento de pontes entre desenvolvimento e cultura, admitindo o poder transformador dessa confluência. Para ele, a política cultural dizia respeito ao “desejo de conhecimento do mundo e de si mesmo, o sentimento religioso, o sentimento estético, a pulsão criativa, que se projeta na aspiração de modificar o mundo exterior” (FURTADO, 2012 (1986), p. 63). O desenvolvimento cultural, na visão deste autor, poderia também promover as bases para a introdução de mudanças estruturais no sistema econômico.

De acordo com Isaura Botelho (2019), a UNESCO ressoou esse debate acerca da “dimensão cultural do desenvolvimento” – sendo significativa a contribuição de Celso Furtado para o aprofundamento desses conceitos no interior do órgão internacional⁶. A UNESCO passou a reconhecer que o desenvolvimento dos Estados não poderia ser medido apenas pelo avanço econômico e que o projeto de desenvolvimento de um país deveria abarcar um projeto

⁶ Celso Furtado, no final dos anos 1970, nos seus estudos sobre economia e desenvolvimento, nutria interesse pela dimensão cultural. Como professor na faculdade de economia da Universidade Paris I, lecionava sobre desenvolvimento econômico, especialmente sobre o caso da América Latina, período em que estabelecia estreita relação com a Universidade das Nações Unidas (UNU), tendo seu nome indicado por duas vezes para a função de reitor dessa universidade. Entre 1992 e 1995, Furtado volta a contribuir com a ONU e a UNESCO, desta vez como membro da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (FURTADO, R. F., 2012, p. 8).

para a cultura, sem a qual não haveria real melhoria na qualidade de vida das pessoas. Nessa trajetória dos conceitos de cultura na UNESCO, Lia Calabre destaca a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult), ocorrida no México, em 1982, quando foram produzidas diversas recomendações sobre “identidade cultural, dimensão cultural do desenvolvimento, cultura e democracia, patrimônio cultural, entre outros” (CALABRE, 2019, p. 134).

Obviamente, essa questão da intersecção entre desenvolvimento e cultura ultrapassa os limites de interesse desse trabalho, mas vale ressaltar que esse debate elevou o grau de importância da cultura, considerada agora como fundamental para a sustentação dos Estados e organização das sociedades, uma espécie de termômetro para medir o real desenvolvimento das nações. Importante também frisar que tanto esse conceito de cultura forjado na UNESCO quanto essa concepção de cultura definida por Canclini possuem forte sintonia e efeito sobre os conceitos elaborados por Chauí, como deixou claro Calabre em texto sobre a contribuição de Canclini na elaboração dos conceitos de políticas culturais:

O conceito desenvolvido por Canclini, no qual as políticas culturais devem ser entendidas como o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados, estava plenamente adequado às demandas pelas mudanças políticas e sociais, inclusive no campo cultural, oriundas da sociedade brasileira daquele momento. Dentro daquele contexto, tivemos a experiência petista na prefeitura de São Paulo [...]. A secretária Marilena buscou praticar parte daquilo que estava sendo proposto internacionalmente, que havia sido destacado no Mondiacult. A necessidade de construção de uma *nova cultura política* na sociedade brasileira era um dos maiores desafios apontados por Chauí (2006), isso para que se permitisse romper com *práticas seculares de dominação* de uma determinada elite. Ainda segundo a secretária, a área da cultura poderia e deveria cumprir um papel estratégico na superação desse desafio (CALABRE, 2019, p. 134-135, grifos nosso).

Calabre abre-nos nesta breve menção à gestão de Chauí algumas pistas para a sua interpretação que trabalharemos melhor a seguir. Por ora, voltemos à discussão em torno da democracia cultural e da democratização da cultura. No nosso entendimento, como buscaremos demonstrar nesse capítulo, o conceito teórico e prático de cidadania cultural, cunhado por Chauí durante sua gestão, busca comportar e equilibrar tanto a democratização da cultura quanto a democracia cultural, uma vez que visaria patrocinar tanto a cultura erudita quanto as culturas ditas populares – voltarei a esses conceitos mais adiante. Chauí tinha por meta não apenas ampliar o acesso às manifestações consagradas da cultura, mas também garantir espaços para o desenvolvimento de uma produção artística e criativa até então pouco contemplada nas estruturas e nos orçamentos da administração municipal.

A inovação conceitual da administração municipal de Chauí, todavia, não foi improvisada, mas veio carregada de uma trajetória percorrida pela autora, em sua prática

acadêmica de pensar políticas culturais, junto a outros intelectuais do pensamento da esquerda brasileira. Desde a fundação do PT, a filósofa e outros intelectuais buscavam discutir a problemática da cultura no interior do partido, o que resultou na confecção de um documento intitulado Política Cultural. O documento, encomendado pela Secretaria Nacional de Cultura do PT, foi redigido coletivamente por Marilena Chauí, Antônio Cândido, Lelia Abramo e Edélcio Mostaço, e publicado em forma de livro em 1984, pela Fundação Wilson Pinheiro. A publicação, portanto, se dava cinco anos antes do início da gestão de Chauí à frente da pasta municipal da cultura de São Paulo. O documento, amplo em sua abordagem sobre a cultura, denuncia a pouca relevância que a questão vinha tendo no PT e defendia sua importância na luta pela emancipação das classes trabalhadoras, uma vez que a cultura e a indústria cultural, de acordo com os autores, seriam comumente utilizadas como meio de perpetuação da ideologia das classes dominantes, fundamentais à legitimação do próprio Estado (CHAUÍ et al., 1984, p.8). O conceito de cultura do documento vinha sintonizado com as discussões internacionais mais elevadas, como aquelas travadas na citada *Mondiacult*, de 1982, conferência da UNESCO que preconizou um conceito antropológico de cultura, no qual as expressões de grupos identitários foram consideradas como cultura e, por isso, objetos de preocupação das políticas culturais das nações (UNESCO, 1992). Essa visão antropológica de cultura estava esboçada no documento assinado pelos intelectuais:

[...] um ponto que convém salientar desde o início, no tocante a cultura, é a importância de distinguirmos dois planos no que se entende por essa palavra: a cultura em sentido amplo, isto é, como conjunto de práticas, ideias e sentimentos que exprimem as relações simbólicas dos homens com a realidade (natural, humana e sagrada) e a cultura em sentido estrito, isto é, como conjunto de práticas e de ideias produzidas por grupos que se especializam em diferentes formas de manifestação cultural – as artes, as ciências, as técnicas, as filosofias (CHAUÍ et al., 1984, p. 11).

O documento não só está sintonizado com as discussões acerca da cultura, como ainda utiliza das bases teóricas marxistas para entender a questão cultural no âmbito brasileiro, recorrendo a uma análise de disputa de classes e a uma crítica ao posicionamento do Estado frente a essas disputas. Ao denunciar o autoritarismo do Estado na difusão de uma cultura hegemônica, os autores desconstruem o que chamam de “mito da competência”. O referido mito reforçaria a capacidade técnica e intelectual de alguns poucos, de maneira a coibir a participação da sociedade nos canais decisórios a respeito da cultura, por considerá-la carente das competências necessária para a fundamentação de seus posicionamentos⁷. Em tal

⁷ Chauí aprofunda a questão da ideologia da competência em outros textos, reunidos posteriormente em forma de livro: CHAUÍ, 2014a.

desconstrução, os autores arrogam a todos a capacidade de opinar e de participar das decisões do governo. A própria divisão entre cultura erudita e cultura popular, nessa leitura, seria entendida como uma forma de desqualificação da produção cultural dos ditos excluídos e trabalhadores:

À luz do conceito de ideologia torna-se ainda mais nítido o primeiro ponto de que falávamos, pois a separação entre produtores e consumidores de cultura, além de decorrer da separação entre trabalho material e trabalho intelectual, também decorre do fato de que somente uma parte da produção cultural é vista como “cultura propriamente dita”, o restante sendo designado com o nome vago de “cultura popular”; em geral identificada com o folclore, com uma subcultura e com o resíduo empobrecido e arcaico da boa cultura (CHAUÍ et al., 1984, p. 26).

O documento postulava, portanto, a defesa do direito de todos os cidadãos de não apenas ter acesso à produção cultural, mas de poderem participar dela enquanto criadores. Ou seja, a preocupação com uma democracia cultural ao lado de uma democratização da cultura estava prematuramente esboçada por esses intelectuais no início dos anos 1980.

A citação acima abre-nos espaço para entrar numa questão conceitual amplamente discutido por Chauí em seus trabalhos daquele período, o conceito de “cultura popular”. Se o termo “cultura erudita” pode ser facilmente entendido com a cultura das belas artes e da academia, o termo “cultura popular” nos parece mais complexo e exige maior aprofundamento antes de adentrarmos no conceito de cidadania cultural cunhado pela filósofa.

No entendimento de Chauí (2014b (1986)), o termo cultura popular adquire diferentes esfumaduras a depender da camada social de onde parte o seu emprego. Para o Estado autoritário e populista, “populares” seriam as manifestações culturais consideradas regionais e tradicionais e, neste caso, podem ser entendidas também por folclore. As classes ditas populares, por sua vez, não entendem suas manifestações culturais como “populares”, sendo o termo cunhado e empregado sempre por outras camadas da sociedade, militantes políticos, intelectuais ou por agentes do Estado. Para melhor entender o que seria cultura popular, Chauí volta-se às origens das concepções modernas de cultura, de povo e de cultura popular, gestadas no pensamento filosófico. De acordo com a autora, duas correntes de pensamento se consolidam na modernidade, a dos românticos e aquela dos ilustrados. Os românticos falam em “alma popular”, “sentimento popular”, “pureza popular”, capazes de superar o racionalismo e o utilitarismo. Voltar-se-iam para o povo na busca das origens perdidas, da tradição e da memória. Nesta concepção, a cultura popular é considerada um elemento constitutivo dos nacionalismos emergentes. Os ilustrados, por sua vez, configuram uma relação ambígua com o povo, pois a categoria povo teria dois sentidos: o da generalidade política e o do povo enquanto referido ao “popularesco”, os “pobres”, aqueles que precisariam ser educados à luz da razão e que, portanto,

carecem de filantropia. A ignorância e selvageria presentes na memória e na tradição do povo, de acordo com a concepção dos ilustrados, deveriam ser extirpados pelas luzes da razão. Para Chauí, variantes dessas concepções são perceptíveis na maneira como a cultura popular foi e é tratada no Brasil, como podemos perceber em alguns grupos políticos que, ao modo dos ilustrados, dedicam-se ao povo para educá-lo, como também alguns movimentos artísticos, ao modo dos românticos, buscam humanizar as elites com a cultura do povo. Na leitura de Chauí (2014b (1986), p. 26-27), ambas concepções erram por encarar a cultura popular como categoria “autêntica”, imaculada, fechada em si mesma, à espera ou do resgate ou da superação. Essas concepções ignoram que as diferenças culturais estão colocadas “pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes”, entendimento este central no conceito gramsciano de cultura, o qual Chauí adota em todos os seus textos sobre cultura. Gramsci inclui no seu conceito de hegemonia tanto a cultura, enquanto “visão de mundo” de um tempo e de uma sociedade, quanto a ideologia, que impõe como universal a cultura de uma classe específica. Na visão da autora:

Pode-se dizer que, para Gramsci, a hegemonia é a cultura numa sociedade de classes. Hegemonia não é um “sistema”; é um complexo de experiências, relações e atividades cujos limites estão fixados e interiorizados, mas que, por ser mais do que ideologia, tem capacidade para controlar e produzir mudanças sociais. Em uma palavra, é uma práxis e um processo, pois se altera todas as vezes que as condições históricas se transformam, alteração indispensável para que a dominação seja mantida. Como cultura numa sociedade de classes, a hegemonia não é apenas conjunto de representações nem doutrinação e manipulação. É um corpo de práticas e de expectativas sobre o todo social existente e sobre o todo da existência social: constitui e é constituída pela sociedade sob a forma da subordinação interiorizada e imperceptível (CHAUÍ, 2014b (1986), p. 25).

A cultura popular, no pensamento de Chauí, é entendida como a “cultura dos dominados” e é construída tanto na resistência, quanto pela incorporação e interiorização de categorias da cultura imposta pela dominação, pela cultura hegemônica. É nesse jogo de conformismo e resistência que se configurariam os aspectos da cultura popular no Brasil ou, diríamos nós, das culturas populares no Brasil.

Imbuída, enfim, dessa concepção de cultura e de cultura popular, atravessada pelo debate travado no âmbito do PT, como revelado no documento assinado pela filósofa com outros intelectuais do partido, é que Marilena Chauí, como secretária da SMC, forjou o conceito de cidadania cultural, conforme a própria autora explica:

Trata-se, pois, de uma cultura política definida pela idéia de *cidadania cultural*, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque, no exercício do direito a cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural (CHAUÍ, 2006, p. 138).

Essa associação de cultura com cidadania tem por fundo um questionamento muito forte nos anos 1980 e 1990 sobre a deficiente experiência de cidadania na América Latina, preocupação que inclusive conduziu o trabalho de muitos intelectuais latino-americanos no período. De acordo com Lúcio Kowarick (2002), o que vivemos no Brasil é um processo de descidadanização, uma vez que as políticas implementadas no país tolhem do cidadão o direito de possuir direitos, colocando-o num constante estado de precarização. Os direitos civis são também diminutos; os grupos sociais estigmatizados, discriminados e endemonizados têm suas vidas colocadas em risco em uma sociedade que os temem no convívio social. O estado de precariedade do trabalhador no Brasil nem pode ser relacionado a uma crise do trabalho assalariado, afinal, segundo o autor, nunca conseguimos implementar amplamente semelhante modalidade no país. Ainda segundo Kowarick, as políticas sociais voltadas para o trabalhador não lidam com o desemprego enquanto elemento estrutural do modo de produção capitalista, culpabilizando o indivíduo pelo seu afastamento do mercado de trabalho. O autor reconhece que, na década de 1980, vivenciávamos um momento de lutas e reivindicações culminantes na promulgação da Constituição de 1988, mas estas não foram suficientes para reverter o quadro de precariedade e estabelecer políticas sociais de amplo alcance. Assim o autor avalia a década de 1980:

Abre-se então uma longa conjuntura de lutas que, não obstante seu vigor, raramente atingem suas reivindicações, traduzindo-se, no mais das vezes, naquilo que se convencionou denominar *experiências de derrota?*: é o período dos anos 1980, no qual se configura um bloqueio na mobilidade social ascendente, fato inédito na história republicana. A movimentação operário-sindical teve efeitos diminutos ou nulos do ponto de vista da expansão dos direitos: modernização tecnológica, produtiva e organizacional significou destruição do trabalho assalariado permanente e regular, em grande parte substituído pelo emprego precário, flexível, instável, irregular, autônomo, informal (KOWARICK, 2002, p. 17, grifo do autor).

A avaliação de Kowarick aponta para uma década de 1990 igualmente precária, quando se acomodou uma sociedade, na prática, destituída de direitos, a revelia do texto constitucional, o que levou as ciências humanas a se dedicar ao estudo da fragilidade de nossa cidadania:

[...] convém reafirmar que os déficits nos aspectos civis, sociais e econômicos da cidadania continuaram amplos nos anos 1990. Não cabe aqui detalhar as inúmeras formas de vulnerabilidade quanto ao emprego, aos serviços de proteção social ou ao aumento da violência criminal, mas ressalte-se que esses processos produziram um campo de investigações centrado na questão da fragilização da cidadania, entendida como perda ou ausência de direitos e como precarização de serviços coletivos que garantiam uma gama mínima de proteção pública para grupos carentes de recursos privados – dinheiro, poder, influência – para enfrentar as intempéries nas *metrópoles do subdesenvolvimento industrializado* (KOWARICK, 2002, p. 15, grifo do autor).

É no sentido de enfrentamento das fragilidades dessa cidadania que Chauí construiu o conceito de cidadania cultural sobre os pilares da cultura enquanto *direito* de todo cidadão

(CHAUÍ, 1992a, p. 39). Direito ao acesso à informação e à fruição, por meio de bibliotecas, arquivos, cursos, oficinas e seminários e gratuidade em espetáculos, exposições de filmes e exposições. Direito à criação cultural, entendendo cada sujeito e grupo social como detentor de sua própria memória, capaz de produzir cultura e arte. Direito do reconhecimento enquanto sujeito cultural, tendo acesso aos ambientes de discussões e podendo exibir trabalhos ligados a movimentos sociais e populares. E direito à participação nas decisões públicas da cultura, possível nos conselhos e fóruns deliberativos (CHAUÍ, 1995, p. 8). A autora entende cultura num sentido amplo, por considerá-la tanto na perspectiva antropológica, de práticas sociais e visão de mundo, quanto na perspectiva do *trabalho*, enquanto capacidade do homem em criar o novo. O direito à cultura, então, se daria tanto no acesso às condições para expressar a sua própria cultura, do seu grupo social, quanto aos meios de acesso e produção de obras culturais.

Ao definirmos a política cultural como Cidadania Cultural e a cultura como direito, estamos operando com os dois sentidos da cultura: como um fato ao qual temos direito como agentes ou sujeitos históricos; como um valor ao qual todos têm direito numa sociedade de classes que exclui uma parte de seus cidadãos do direito à criação e à fruição das obras de pensamento e das obras de arte. [...] Procuramos, assim, com a proposta da Cidadania Cultural tornar inseparáveis política cultural e cultura política que buscam a democratização de direitos (CHAUÍ, 1992a p. 39-40).

Uma questão proeminente nos estudos sobre as políticas culturais das esquerdas latino-americanas é o de fazer da cultura um mero instrumento de divulgação das ideias da esquerda, repetindo, portanto, a estratégia de que era crítica, de utilização da cultura como instrumento político. No documento assinado pelos intelectuais do PT, no início dos anos 1980, apontava-se para o perigo dos governos do partido “politizarem” a cultura, aspas dos próprios autores para indicar o sentido equivocado do termo, quando se considera política o incentivo exclusivo àquelas produções carregadas de conteúdos político-pedagógicos alinhados a um determinado posicionamento (CHAUÍ et al., 1984, p. 72-73). O documento apontava ainda para o perigo do PT querer administrar as manifestações culturais, sendo que elas são inerentemente espontâneas, por isso a necessidade de fomentar a autonomia e a autodeterminação, o que não significaria fragmentação e dispersão (CHAUÍ et al., 1984, p 73-74).

A fim de nos subsidiarmos nessas questões, recorreremos aos conceitos de Renata Rocha (2016), esboçados em sua tentativa de identificar as raízes do campo teórico das políticas culturais na América Latina. Segundo Rocha (2016), as políticas culturais no continente podem ser classificadas em dois grupos, o da abordagem formalista e o da abordagem crítica. Ambas as abordagens, emergentes na década de 1980, são caracterizadas pelo reconhecimento da diversidade cultural como qualidade constitutiva das comunidades nacionais, lindando, contudo, de maneiras distintas com tal pluralidade cultural da sociedade.

Os defensores de uma política cultural formalista ignorariam os valores em disputa nas manifestações culturais, ao entender que o Estado deveria privar-se de posicionamentos ideológicos. O Estado deveria, portanto, restringir-se a fomentar a pluralidade de manifestações por meio de políticas culturais ditas democráticas, ou formais. Estas buscariam ajustes institucionais para que todos tivessem acesso aos meios de produção, sem considerar os conteúdos cognitivos e, muito pelo contrário, evitando isolamentos ideológicos e manipulações monopolísticas que levariam ao patrocínio da cultura ao particular, o que fragilizaria o equilíbrio entre os agentes culturais. Essa abordagem formalista, embora ainda em disputa no campo das políticas culturais contemporâneas, foi veemente criticada por desconsiderar as desigualdades sociais e materiais características da América Latina e impeditivas de um posicionamento neutro do Estado, uma vez que inexistem na sociedade capitalista e de classes igualdade de condições de disputa entre os agentes culturais. Rocha (2016, p. 693) assevera a crítica, ao observar que “os valores sociais fazem parte da cultura”, o que impossibilitaria a implementação de uma política cultural alheia a tais valores. Segundo a autora, assim como o mercado e as empresas privadas intervêm nos conteúdos e formas das políticas culturais, caberia ao Estado também intervir e isso não significaria pautar-se pelo autoritarismo ou pela imposição, uma vez que o Estado pode também viabilizar formas democráticas de intervenção, principalmente se considerar as universidades, os centros de pesquisas, os meios públicos de comunicação, entre outras instituições estatais.

O outro grupo teórico de políticas públicas culturais na América Latina, aquele da abordagem crítica, ainda segundo Rocha (2016, p. 685), daria mais ênfase à “politicidade da cultura”, agora admitindo as dimensões econômicas, políticas e sociais presentes na disputa simbólica. Essa política priorizaria as manifestações culturais dos grupos populares a fim de gerar um novo consenso de transformação social. Rocha vê como positivo nessa abordagem a superação da equívoca concepção de neutralidade das políticas culturais, agora visualizadas pelo prisma dos conflitos sociais, mas não deixa de salientar sua preocupação de que essa abordagem transforme a cultura num meio e não numa finalidade em si — embora no nosso entendimento cultura seja sempre meio, mediação entre o homem e o mundo. Rocha considera problemático o vínculo, para ela demasiadamente obscuro, feito entre política cultural e intervenção cultural, que correria no perigo de transformar a política cultural numa metapolítica, cuja operacionalidade seria comprometida pela abrangência (ROCHA, 2016, p. 696). Essa segunda abordagem, segundo Rocha, está mais presente nos estudos contemporâneos de políticas públicas, por considerar as disputas sociais e as tecnologias de

poder, mas para a autora seria necessário admitir o teor político das ações sem transformá-las em mero instrumento de políticas (ROCHA, 2016).

No nosso entendimento, o pensamento de Marilena Chauí não apenas nega uma abordagem formalista, por considerar as disputas de classe na luta por representação na cultura, como escapa dos riscos da abordagem crítica, uma vez que não se pauta pela dicotomia entre cultura erudita e cultura popular, apoiando as expressões culturais dos mais diversos grupos sociais, sendo os processos decisórios conduzidos a práticas participativas, fortalecedoras das estruturas públicas. Atenta a essas discussões acerca da cultura, Chauí se posiciona:

[...] procuramos recusar o controle estatal sobre a cultura e a monumentalidade oficial da tradição autoritária, garantindo contra ela que o Estado não é produtor de cultura. Procuramos recusar a divisão populista entre cultura de elite e cultura popular (bem como o caráter messiânico atribuído a esta última, depois de transformada em pedagogia estatal) enfatizando uma outra diferença, aquela existente entre a produção cultural conservadora, repetitiva e conformista (que pode estar tanto no elitista quanto no popularesco) e o trabalho cultural inovador, experimental, crítico e transformador (que pode existir tanto nas criações de elite quanto nas populares). Enfim, procuramos recusar a perspectiva neoliberal, garantindo independência do órgão público de cultura face às exigências do mercado e à privatização do que é público, enfatizando por isto a ideia de Cidadania Cultural, isto é, a cultura como direito dos cidadãos, sem confundir estes últimos com as figuras do consumidor e do contribuinte (CHAUÍ, 1992b p. 4).

Justamente para dar legalidade à cidadania cultural e evitar privilégios e atendimentos exclusivos na pasta da cultura, em 1991, a Prefeita Luiza Erundina promulgou o decreto n. 29.472. O decreto reformulou a lei que criara a SMC, a de número 8.204, de 13 de janeiro de 1975, cujo texto atribuía à Secretaria a função de “promover o desenvolvimento de atividades, instituições e iniciativas de natureza artística e cultural no âmbito do Município” (SÃO PAULO, 1975). O novo decreto fazia referência a “todas as formas de expressão e manifestação culturais”, considerando a cultura como direito “acessível a todos os brasileiros” (SÃO PAULO, 1991a). Assim são expressos os novos conceitos:

Art. 1º - a promoção do desenvolvimento de atividades, instituições e iniciativas de natureza artística e cultural, previstas no artigo 1º da Lei nº 8.204, de 13 de janeiro de 1975, implica em assegurar o pleno exercício dos *direitos culturais* e *acesso às fontes da cultura, a todos os munícipes*.

Art. 2º - Considera-se atividade de natureza artística e cultural *tudo o que deriva da atividade humana, como resultado de sua criação intelectual, sob todas as formas de expressão*.

Art. 3º - Para os fins do dispositivo do artigo 1º deste decreto, a Secretaria Municipal de Cultura deverá apoiar e incentivar a valorização e a *difusão das manifestações culturais* e oferecer condições à população para *acesso aos bens culturais* (SÃO PAULO, 1991a, grifos nossos).

Causa estranheza o fato de o conceito cidadania cultural não aparecer explicitamente no texto. Todavia, o decreto trata da cultura enquanto direito e atribui a todos a capacidade para a produção de cultura. O texto busca institucionalizar uma visão ampliada de cultura, o que se dava pela necessidade de defesa e legitimação de ações que, segundo Chauí (CHAUÍ, 1992b,

p. 7), sofria impedimentos sob o argumento de que não se tratavam de ações tipificadas por cultura, campo reduzido, ainda segundo Chauí, à concepção de belas artes iluministas, segundo definição do século XVIII.

Importante notar ainda que no texto do decreto aparece a expressão “bens culturais”, sendo enfatizada a necessidade de se dar acesso a eles. Consideramos difícil que o termo seja empregado no texto simplesmente como sinônimo de equipamentos culturais, ou seja, teatros, cinemas, museus, arquivos etc., até porque o artigo anterior do decreto ampliou o conceito de cultura, assim como as “manifestações culturais” não poderiam mais se limitar àquelas das belas artes, sendo objetivo do decreto justamente superar tal visão reduzida de cultura. E quando falamos em bens culturais não podemos deixar de recorrer à acepção do termo dada por Aloísio Magalhães, na qual bens culturais seriam expressão das identidades culturais, num sentido muito próximo do que chamaríamos hoje de patrimônio imaterial, enquanto formas e modos de fazer, pensar e agir. Como bem pontuou Joaquim Falcão:

Sua noção de bens culturais [a de Aloísio Magalhães] se opôs à noção de patrimônio histórico e, ao mesmo tempo, a incorporou. Opôs-se na medida em que a noção de patrimônio foi, historicamente, apropriada e reduzida à noção de preservação do patrimônio de pedra e cal. De preservação arquitetônica dos monumentos da etnia branca e sua elite civil, militar ou eclesiástica. Incorporou-a na medida em que patrimônio histórico passou a ser a espécie, e bens culturais, o gênero. Trata-se, portanto, de conceito mais abrangente, que incorpora o bem ecológico, a tecnologia, a arte, o fazer e o saber. Das elites e do povo também. Da etnia branca e também da negra e da indígena. Pois, como [Aloísio Magalhães] gostava de dizer: “a cultura brasileira não é eliminatória, é somatória” (FALCÃO, 1985, p. 18).

A discussão conceitual entre bem cultural e patrimônio cultural foi relativizada, ainda no início dos anos 1980, por pensadores como Waldisa Rússio Camargo Guarnieri que a via como infrutífera diante da necessidade prática da preservação do patrimônio. Segundo a autora, o “patrimônio cultural é questão de consciência histórica” e, como tal, sua preservação depende da sua admissão pela coletividade enquanto “valor social”, por isso:

Há que se equacionar o problema em suas dimensões históricas, não em discussões acadêmicas e fosforescentes depoimentos pessoais; o que se deve procurar são as raízes e os afluentes sócio-históricos de uma coisa muito complexa, chamada cultura brasileira, que se há de encontrar nas múltiplas formas de vida, nos hábitos e costumes, no saber fazer e nas ideias, nesse corpo etéreo e quase abstrato que, na realidade, anima os resíduos materiais do passado, vivifica os testemunhos do presente e questiona a contribuição para o futuro (GUARNIERI, 2010 (s.d.)).

Guarnieri afirma ainda, num uso do termo “bem cultural” consonante com a acepção de Aloísio Magalhães, que “quando o bem cultural for efetivamente um valor, poderemos nos preocupar com nosso patrimônio, esteja ele no artefato-cidade ou no pequeno testemunho da criatividade humana, guardada em museus” (GUARNIERI, 2010 (s.d.), p. 122). A autora utiliza ainda o termo “bens culturais” como parte constitutiva do patrimônio cultural, quando afirma

que este último se trata de “o conjunto de bens que se preservam e o conjunto de bens que se realizam, que se constroem no presente” (GUARNIERI, 2010 (1989), p. 179). Esse patrimônio cultural constitui de variados tipos de bens culturais, podendo ser a “paisagem física”, enquanto patrimônio natural objetificado pelo homem, com a atribuição de significados; os artefatos imóveis, como edifícios, monumentos, caminhos, vilas, cidades; os “artefatos móveis”, incluem-se aqui os “objetos móveis da natureza”; e a “criação imaterial”, como modos de viver, de trabalhar e de se relacionar (GUARNIERI, 2010 (1989), p. 178). O patrimônio cultural seria, portanto, sempre no singular, criação de uma dada identidade, constituída por bens culturais, sempre no plural, selecionados para serem preservados e transmitidos às gerações do presente e do futuro.

O decreto assinado pela prefeita, enfim, amplia o conceito de cultura das políticas públicas, passando a abrigar formas de expressões culturais não consagradas no critério das belas artes, numa visão ampliada inclusive de patrimônio cultural, atravessado pelas ideias de manifestações culturais e de bens culturais. O texto não apenas legitima as ações realizadas pela SMC, mas as considera necessárias para o desenvolvimento da cidadania, deixando de ser mera diretriz de um plano de governo, para funcionar como meta de qualquer governo, a ser alcançada para o pleno exercício da cidadania no Brasil.

Chauí, como temos visto, produz uma abordagem crítica da cultura. Propõe uma política cultural, mas também propõe uma cultura política, baseada no exercício da cidadania. Neste sentido, entende a cidadania cultural enquanto valor, necessária para a ruptura do estabelecido na sociedade e para a superação das graves diferenças sociais, dos privilégios e do autoritarismo. De acordo com a filósofa, seria necessário no país a superação de três máquinas engendradas no imaginário social e político brasileiro, a máquina mitológica, a ideológica e a política (CHAUÍ, 1995).

A *máquina mitológica* se basearia no mito de que o povo brasileiro é pacífico, sendo por isso negada toda violência desencadeada pela estrutura social vigente, violência provocada pela desigualdade social e necessária à manutenção de tal estrutura. Tal mito é sustentado por alguns mecanismos de negação, elencados por Chauí (1995). O mecanismo da *exclusão*, aquele que não identifica como brasileiras as pessoas que perpetram atos de violência. O mecanismo da *distinção*, sendo a violência admitida como algo excepcional e passageiro, portanto, não estrutural. O mecanismo *jurídico*, caracterizando todo ato de violência como delinquência e ataque à propriedade privada, o que, na prática, potencializa a própria violência, agora legitimada pelo Estado para a repressão dos pobres, negros e periféricos. O mecanismo

sociológico que interpreta a violência como momento transitório à consolidação da modernidade, insurgido pelas populações migrantes ainda em adaptação ao novo modo de produção, necessário ao desenvolvimento da sociedade capitalista. E, por último, o mecanismo *da inversão do real*, dissimulador dos atos de violência, assumindo-os como imperativos, sendo o machismo encarado como indispensável à proteção da mulher, o paternalismo branco à educação dos negros e dos índios, a homofobia à salvaguarda dos valores da família, a destruição do meio ambiente ao desenvolvimento econômico e ao progresso.

A máquina ideológica é também erguida sobre a mitologia da não-violência, expressa nas formas das relações sociais, estruturalmente marcada pelo autoritarismo. Segundo a autora, teríamos herdado da sociedade escravocrata um autoritarismo que rege as relações sociais pela relação de mando e obediência, sendo o subalterno destituído de sua subjetividade e de seus direitos. Clientelismo, tutela, cooptação e opressão seriam as marcas dessa sociedade, atualizadas tanto na intimidade da família e das relações amorosas, quanto nos espaços coletivos, como na escola, nas ruas, na repartição pública, no mercado, na delegacia. O autoritarismo caracterizaria uma sociedade incapaz de reconhecer o princípio liberal de igualdade formal e jurídica, inábil para lidar com conflitos e contradições sociais, com os movimentos sociais e a pluralidade de ideias e interesses, uma sociedade que confunde o público e o privado, naturaliza as desigualdades sociais e tem fascínio pela distinção de poder e prestígio.

A máquina política, engrenada na mitologia e na ideologia, no lugar de promover um ambiente de luta social democrática, encobre a realidade com uma representação política teológica, promotora de uma adoração ou satanização dos governantes. As funções do Estado são desconhecidas pela sociedade, apreendidas apenas na face do poder executivo, sendo o legislativo encarado como corrupto e o judiciário como injusto. O Estado, por sua vez, entende a população como um perigo à manutenção da ordem, por isso tende a cercear os movimentos sindicais, sociais e populares. Essa concepção da política fortalece partidos políticos oligárquicos pouco comprometidos com as práticas de representação e participação, constitui um poder burocrático antidemocrático e estabelece leis que configuram privilégios, no lugar de garantir direitos sociais comuns. A todo esse conjunto político soma-se ainda o neoliberalismo, marcado pela preocupação econômica desprovida de interesse social e, por isso, perpetuador da lógica de carência verso privilégio, com forte exclusão das camadas populares nos processos de decisão política e no acesso aos seus direitos.

Diante desse quadro, na visão de Chauí, a fundação de uma nova política no Brasil deveria passar necessariamente pela constituição de uma igualmente nova cultura política, capaz de suscitar nos indivíduos, grupos e classes a percepção enquanto sujeitos sociais e políticos, conscientes das condições de privilégio, da exclusão enquanto produção social e não simplesmente determinados pela providência divina. O caminho necessário ao engendramento dessa nova cultura política seria a cidadania cultural, ou seja, o projeto cultural de Chauí busca fugir do risco da demagogia política, do aparelhamento pedagógico da cultura, sem abrir mão de seu caráter transformador. Em outras palavras, tenta seguir os rumos de uma abordagem crítica sem cair em suas armadilhas de instrumentalização política. A cultura democrática engendrada pela cidadania cultural passa necessariamente pela democratização da cultura, mas sempre pautada por uma abordagem crítica, o que parece estar no discurso da Secretária desde a sua posse, em janeiro 1989:

Se a Secretaria da Cultura pretende ser espaço de representação e de participação dos que trabalham na *criação dos símbolos* que constituem a cultura, se pretende ser o espaço de encontro para os que desejam fruir os *bens culturais* e descobrir suas capacidades como *criadores de símbolos*, ela só poderá fazê-lo concebendo a cultura do ponto de vista da cidadania cultural. Isso significa que tornará a cultura como um direito do cidadão [...] (CHAUÍ, 1989 apud CHAUÍ, 1992b, p. 3, grifos nosso).

E essa mudança de paradigma provocada pela cidadania cultural conduz o Estado a um novo papel que visualiza a todos como cidadãos, partícipes da república, detentores de direitos e autorizados a exigir novos direitos. É neste sentido que a política cultural de Chauí visa instituir uma nova cultura política. Por isso Chauí faz um apelo aos servidores públicos para que repensem seu papel social, fundamental à transformação cultural a qual a Secretaria se propunha trabalhar:

[...] será preciso, antes de tudo, que recusemos o significado, hoje perdido da ideia de REPÚBLICA. Se a Secretaria de Cultura pretende ser instrumento para a transformação da cultura política existente, é preciso que comece pela transformação interna, isto é, que nós que somos seus funcionários, compreendamos o que é a *res publica*, o que é a coisa pública, o fundo público, o que são os bens públicos e os serviços públicos. Essa compreensão não se refere apenas à ideia liberal que vincula coisa pública e impostos, serviços públicos e fisco. Em outras palavras, não basta a perspectiva que identifica os indivíduos e os contribuintes. É preciso tomar a república na perspectiva democrática, portanto, tomar os indivíduos não como consumidores e contribuintes, não como definidos pelas regras do mercado, mas torná-los segundo as polarizações do campo político e, portanto, como cidadãos e membros de classes sociais antagônicas e conflitantes. Não bastará, porém, que nós, funcionários desta Secretaria, nos pautemos pelos princípios da república democrática. É preciso que nos reconheçamos como participantes dela na qualidade de cidadãos que servem aos demais cidadãos (CHAUÍ, 1989 apud CHAUÍ, 1992b, p.4).

Chauí buscava posicionar o seu modo de gerir a área da cultura diante dos outros modos que, segundo a autora, teriam marcado a tradição administrativa da gestão cultural no Brasil. Para entender tais modos, Chauí criou uma classificação das políticas culturais, cuja

descrição sofrem algumas leves alterações nos discursos da autora, embora siga sempre a mesma lógica interpretativa. Em artigo publicado em 1995, no lugar de três modos dessas gestões, a filósofa acrescenta ainda outro na classificação. Segundo Chauí (1995, p. 7), a gestão cultural teria sido caracterizada, portanto, por quatro principais modalidades: a *liberal*, na qual as belas artes são a cultura por excelência, privilégio e distinção de poucos; a do *Estado autoritário*, quando o poder público é o produtor e censor da cultura; a *populista*, manipuladora da cultura popular, entendida restritamente como artesanato e folclore; e a *neoliberal*, centrada nos eventos de massa e na *mass media*, privatizadora das instituições públicas, confiadas à administração privada. Para enfrentar essas modalidades de gestão, oligárquicas e autoritárias, seguindo o discurso de Chauí, seria preciso uma nova forma de gerir a cultura, numa visão alargada desta, entendida como oriunda dos mais diversos indivíduos e grupos da sociedade, recusando a polarização entre cultura popular e de elite, e entendendo o papel do Estado como garantidor do caráter público da cultura, financiando as produções culturais demandadas pela própria coletividade. Caberia à administração municipal, ao compreender a cultura como direito do cidadão, fomentar uma política na área da cultura denominada por Chauí, como dito, de cidadania cultural.

Assim como Chauí, Néstor García Canclini (2019 (1987)) também elabora uma tipologia para classificar os modos de gestão da cultura, em certa medida coincidente com a tipologia da autora brasileira. Canclini, contudo, não constrói uma tipificação relacionada apenas na maneira como o Estado lida com a política cultural, mas busca salientar, mesmo que de maneira sumária, os outros agentes partícipes da produção cultural nesses modelos de gestão, como partidos políticos, fundações, empresas privadas, instituições culturais tradicionais. O intelectual argentino classifica os paradigmas das políticas culturais em *mecenato liberal*, que seria o que Chauí chama simplesmente de *liberal*, dedicado à chamada “alta cultura” – termo empregado por Canclini entre aspas e simplesmente refutado por Chauí; *tradicionalismo patrimonialista*, que em certa medida seria o que a autora brasileira identifica no modelo do *estado autoritário*, marcado por uma concepção de cultura dita oficial; *estatismo populista*, denominado por Chauí simplesmente por *populista*, reivindicadora da “cultura popular”; e *privatização neoconservadora*, que aparece em Chauí sob a denominação de *neoliberal*. Nos paradigmas de Canclini aparecem ainda os modelos de *democratização da cultura* e *democracia participativa* (ou *democracia cultural*), que não aparecem assim descritos no pensamento de Chauí, mas que utilizamos neste texto como conceitos para compreensão da cidadania cultural concebida pela intelectual brasileira. No nosso entendimento, Chauí funde

esses dois últimos modelos descritos por Canclini no seu conceito de cidadania cultural, como dito, valorizando tanto a cultura erudita quanto a cultura popular.

A cidadania cultural na bibliografia estudada aparece unanimemente como um avanço conceitual e, em muitos textos, como um desafio ainda em voga na gestão cultural das instituições públicas brasileiras. Chauí entendeu as especificidades dos problemas culturais locais, engendrando uma cidadania cultural que combina democratização da cultura com democracia cultural, colocando as mais variadas expressões culturais ao lado daquelas frequentemente consagradas e tidas como de elite. Elaborou um projeto a partir de uma abordagem crítica da cultura, de maneira a elevar a política cultural ao patamar de instrumento necessário à transformação social e política da realidade brasileira, necessária a consolidação de uma nova cultura política, uma cultura baseada na aquisição de direitos. E isso se deu, como se pode verificar em muitos dos textos de Chauí aqui citados, pelo reconhecimento dos conflitos inerentes a sociedade de classes, conflitos tradicionalmente escamoteados das políticas culturais por privilegiar uma cultura hegemônica. A revelação dos conflitos e das disputas serão centrais nas políticas de memória dessa gestão, na maneira como se geriu o patrimônio e o museu, como se construiu narrativas patrimoniais e museais. É neste sentido que entendemos essa gestão, fazendo alusão ao conceito de Abreu (2015), como uma tentativa de patrimonialização e musealização das diferenças.

1.2. ADMINISTRAÇÃO MUNICIPAL DA CULTURA E DO PATRIMÔNIO

Seguindo o nosso percurso, dedicaremos essa seção à Secretaria Municipal de Cultural (SMC), sempre tendo por foco o período de 1989-1992. Perpassaremos, em alguns momentos, pelo órgão da SMC dedicado à política de memória, o Departamento de Patrimônio Histórico (DPH). A fim de melhor entendermos as especificidades do período estudado, contudo, é necessário contextualizar tanto o momento da trajetória institucional desses órgãos, como a conjuntura política do país, com particular ênfase ao percurso das políticas culturais nacionais.

A primeira estrutura dedicada à cultura na capital paulista remete ao grupo de intelectuais paulistanos modernistas, na criação do Departamento de Cultura e Recreação⁸, em 1935. A ideia de um departamento municipal voltado à cultura partiu de uma série de frequentes

⁸ O Departamento de Cultura e Recreação foi criado pelo ato municipal n. 861, de 30 de maio de 1935. Fonte: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/acervo/?p=303. Acesso em 20/03/2019.

reuniões de intelectuais paulistas, em sua maioria modernistas, ocorridas no apartamento de Paulo Duarte, nas quais eram debatidos assuntos a respeito da cultura e do Brasil (ABDANUR, 1992). Num momento de conjuntura política regional estrategicamente favorável, a ideia foi amadurecida e consolidada num anteprojeto apresentado ao Prefeito Fábio Prado⁹, tendo este aprovado e criado, por ato próprio, o Departamento de Cultura e Recreação (SÃO PAULO, 1985a, p. 11).

É preciso ter claro que as ideias dos modernistas, no momento em que conceberam o Departamento de Cultura de São Paulo, foram ao encontro das ideias de um outro grupo que, naquele momento, conduzia a política do estado e da capital de São Paulo, conglomerado no Partido Democrático. Esse grupo tinha entre seus expoentes Júlio de Mesquita Filho, Armando de Salles Oliveira, Roberto Cochrane Simonsen e Fábio da Silva Prado, empresários e industriais paulistas imbuídos da vontade de “modernizar” o país, numa clara oposição tanto às oligarquias paulistas quanto ao movimento comunista. Para esse grupo, o campo da cultura era um instrumento “civilizatório”, pelo qual se deslumbrava fundar um pensamento hegemônico capaz de recolocar o Estado de São Paulo na condução do comando do país (ABDANUR, 1992). É no bojo dessa ideia que foram criadas, em 1933, a Escola de Sociologia e Política e, em 1934, a Universidade de São Paulo – nucleada em sua Faculdade de Ciências e Letras –, ambas instituições destinadas a forjar a classe dirigente política nacional e a entender os problemas da sociedade brasileira, sendo a sociologia o campo de conhecimento visto como o mais apropriado a tal investigação. O Departamento de Cultura da cidade de São Paulo se somaria a essas duas instituições, tendo por missão ser um laboratório para estabelecer uma política cultural baseada no conhecimento científico e sociológico sobre a classe trabalhadora, tendo em vista elevar o seu nível cultural e conter a sua mobilização política alinhada aos ideais comunistas (ABDANUR, 1992). O projeto desse grupo de “ilustrados” diferenciava-se do projeto dos modernistas. Os “ilustrados” desejavam educar o “popular” à vida moderna e constituir uma elite política alinhada com os princípios modernos capitalistas. Os modernistas – diversos e, por vezes, divergentes em modelos econômicos e políticos – desejavam reconhecer na “cultura popular” as marcas da tradição brasileira constituidora de sua identidade, fontes

⁹ Fábio Prado participou da fundação do Partido Democrático e era ligado ao jornal O Estado de São Paulo, da família Mesquita. Foi nomeado prefeito de São Paulo por Armando de Salles Oliveira, interventor federal com o qual possuía estreitas ligações políticas. Fábio Prado tinha proximidade com o grupo de modernistas e chamou Paulo Duarte para chefiar seu gabinete, o que configurou o contexto oportuno para a apresentação do anteprojeto para a área cultural da cidade (ABDANUR, 1992).

para formação das elites¹⁰. Essa divergência de princípios e de propósitos no interior do órgão, na leitura de Elizabeth França Abdanur (1992, p.159), “não impediu, no entanto, que muitos trabalhos do Departamento de Cultura efetivamente criassem condições de vulgarização da arte e do saber”.

A estrutura do novo departamento era composta por divisões confiadas aos principais modernistas frequentadores daquelas reuniões embrionárias na casa de Paulo Duarte. A Divisão de Educação e Recreio, ficou a cargo do escritor e crítico de teatro e de dança, Nicanor de Miranda; a Divisão de Bibliotecas, para o bibliotecário, bibliógrafo e historiador Rubens Borba de Moraes; a Divisão de Documentação Histórica e Social, para o sociólogo, poeta e pintor Sergio Milliet; e a Divisão de Expansão Cultural, conduzida pelo próprio diretor do Departamento de Cultura, o escritor, poeta, musicólogo e folclorista Mario de Andrade (PEREIRA, 2005). No ano seguinte, foi também criada a Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos, confiada a Amador Florence, antigo redator da Agência Americana, e Nino Gallo, amigo de Paulo Duarte (BASTOS, 2020).

Alguns trabalhos se sobressaíram naquela administração e tiveram repercussão regional, nacional e, em alguns casos, até internacional. O Departamento de Cultura implementou os chamados Parques Infantis, destinados a filhos de operários, numa estrutura que, além de permitir o desenvolvimento de projetos educativos e esportivos, garantia o atendimento médico e dentários às crianças, numa busca por conciliar cultura e educação, na perspectiva sanitária e higienista (ABDANUR, 1992; PEREIRA, 2005). Como revela Elizabeth Abdanur (1992), nessa preocupação pelo desporto, o Departamento de Cultura também planejou a construção do Estádio Municipal, no bairro do Pacaembu, que teve o início das obras ainda na gestão de Fábio Prado. Passou ainda a promover concursos de monografias sobre assuntos históricos, sendo os trabalhos vencedores publicados na Revista do Arquivo, editada pelo órgão. Colocou em operação uma Biblioteca Infantil, ao lado da Biblioteca Municipal; implementou bibliotecas públicas circulantes, estas instaladas temporariamente em praças e parques, do centro à periferia da cidade; bibliotecas de bairros chegaram a ser planejadas, com terrenos escolhidos e projetos arquitetônicos desenhados. Numa época em que não haviam cursos de biblioteconomia no Brasil, o Departamento de Cultura deu início à Escola de

10 Aqui podemos retomar a crítica de Marilena Chauí a essa busca pela “cultura popular”. Segundo a autora, elas ocorrem em dois sentidos: “a razão ‘vai ao povo’ para educar sua sensibilidade tosca (eis o papel das vanguardas políticas), e o sentimento ‘vai às elites’ para humanizá-las (eis o papel das vanguardas artísticas)” (CHAUÍ, 2014b, p. 24).

Biblioteconomia, que passou a funcionar junto à Escola de Sociologia e Política, com apoio financeiro da Fundação Rockefeller, tendo o curso a duração de um ano. Desenvolveu projetos de pesquisas sociológicas sobre os problemas da cidade, a fim de pautar iniciativas da Prefeitura, numa visão cientificista alinhada com a Escola de Sociologia e Política, na qual a administração pública deveria se distanciar da política e se aproximar da ciência. A respeito disso, Patrícia Raffaini (2001, p. 61) comenta:

Com as pesquisas sociais pretendia-se conhecer a realidade da cidade, diagnosticar seus problemas e propor soluções para a ordenação da vida urbana. A referência à pesquisa como sendo uma possibilidade de ver a cidade por meio do microscópio revela uma percepção cientificista em que a estatística e a ciência são utilizadas como pretexto de neutralidade no analisar a cidade.

A preocupação com a forma pela qual a população vivia não só os momentos de trabalho mas também os de lazer, e a tentativa de controlar e guiar toda essa gama de atividades, apesar de parecer irrealizável, era um dos objetivos que o Departamento tentava alcançar. Essa visão parecia acreditar que a cidade, como um enigma, deveria ser pesquisada, destrinchada, analisada, para a partir de então, ser organizada e melhor controlada.

Alguns trabalhos do Departamento de Cultura, por estarem diretamente ligados a Mário de Andrade, evidenciam mais claramente as ideias de cultura e patrimônio do intelectual paulista e dos demais modernistas. Entre esses projetos, encontra-se a inauguração do curso de extensão universitária em Etnografia, destinado a instrumentalizar profissionais para as pesquisas folclóricas e etnográficas, inclusive promovendo a contribuição desses estudantes aos trabalhos desenvolvidas pelo órgão municipal (ABDANUR, 1992). Outro projeto, é a criação da Discoteca Pública Municipal, cuja missão era a de gerar um arquivo de música popular, a fim de não apenas registrar a produção musical dos diversos grupos sociais, mas de subsidiar a produção de uma nova música erudita, brasileira e nacional. Mário de Andrade visava, por meio da pesquisa folclórica e etnográfica, permitir ao Brasil conhecer o próprio Brasil, de forma a viabilizar novas construções coerentes com as tradições dessa terra. Por isso o Departamento de Cultura promoveu também concursos para a criação de novas composições musicais eruditas, exigindo pautar-se por referências do contexto brasileiro. Como se vê, o paradigma cultural de Mário de Andrade e dos modernistas conciliava cultura popular com cultura erudita. De acordo com Abdanur (1992, p.123):

Mário de Andrade buscava os traços de “brasilidade” presentes nas manifestações culturais populares. No seu entendimento, a cultura popular guardava as características particulares de nossa formação social, que constituem o material sobre o qual o artista deve se basear para fazer arte “brasileira”, arte “nacional”.

O trabalho de Mário de Andrade e dos demais modernistas foi, apesar dos sucessos, interrompido com a instalação da ditadura do Estado Novo, em 1937, sendo o poeta deposto da diretoria e Paulo Duarte, seu principal colaborador, exilado. O impacto do golpe de 1937, todavia, levou alguns meses para frear totalmente o Departamento de Cultura, período no qual

Mário de Andrade ainda conseguiu realizar um de seus maiores sonhos, a chamada Missão de Pesquisas Folclóricas, concretizada entre fevereiro e agosto de 1938 por uma equipe de quatro pesquisadores, Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, sob diretrizes determinadas por Oneyda Alvarenga e pelo próprio Mário de Andrade (ABDANUR, 1992). O grupo, equipado para realizar gravações em áudio e filme, percorreu Recife e o interior de Pernambuco, João Pessoa e o interior da Paraíba, São Luís do Maranhão e Belém do Pará, em busca das expressões populares marcadas pela música e dança. O objetivo era reconhecer o Brasil por meio de sua diversidade cultural, expressa na cultura popular e no folclore.

Foi devido a essa experiência de Mário de Andrade a frente do Departamento de Cultura de São Paulo que, em 1936, Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Cultura, requisitou ao intelectual paulista a elaboração de um anteprojeto para a criação de um órgão destinado ao patrimônio nacional (SALA, 1990). Na visão de Mário Chagas (1999), exposta em sua dissertação de mestrado dedicada a vislumbrar o “olhar museológico” do poeta paulistano, Mário Andrade possuía uma concepção de museu e de patrimônio dissonante do predominante em sua época, considerando-se que:

O autor de **Ode ao Burguês** atribui à instituição museal um sentido inteiramente diverso daquele que estava em voga. Para ele, as ações de preservação do patrimônio cultural estão identificadas com o processo de alfabetização (M.A., 1971) e os museus, enquanto agências privilegiadas de preservação, deveriam desenvolver funções educativas. Enquanto Gustavo Barroso, criador do Museu Histórico Nacional (1922), pensava o museu como um local destinado a realizar o “culto à saudade”, a “exaltação da pátria” e a celebração dos “vultos gloriosos”, M.A. [Mário de Andrade] o considerava como espaço de estudo e reflexão, como instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, como instituição catalisadora e ao mesmo tempo resultante da conjugação de forças diversas, como âncora de identidade cultural. No entanto, ambos debruçaram-se sobre o problema do nacional (CHAGAS, 1999, p. 65).

Todavia, como o próprio Chagas evidencia em seu trabalho, essa visão inovadora de Mário de Andrade não se tornou vitoriosa na construção do pensamento patrimonial e museológico brasileiro (CHAGAS, 1999, p. 12). O anteprojeto de Mário de Andrade não encontrou êxito para sua plena realização, tendo sido alterado em pontos fundamentais no decreto-lei nº 25, que constituiria o patrimônio nacional, e na lei nº 378, que criaria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), ambos textos promulgados em 1937. Mário de Andrade havia construído seu anteprojeto calcado na diversidade cultural como cerne constitutivo do nacional e entendia o patrimônio pela chave da cultura popular e do folclore, numa visão que, hoje, chamaríamos de patrimônio integral, por correlacionar tanto a materialidade quanto a imaterialidade do patrimônio cultural. O projeto vencedor, orientado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, apesar de inspirado no anteprojeto de Mário de Andrade, acabou por forjar um patrimônio nacional restrito ao âmbito material, exaltador da arquitetura

colonial, mais condizente com o almejado pela ditadura de Vargas, como conclui Dalton Sala em sua pesquisa:

[...] Não escapou aos teóricos e articuladores do Estado Novo o perigo representado pela iniciativa paulista em seu sentido de democratização da cultura, principalmente uma cultura imaterial representativa de etnias que tinham no Brasil o seu lugar geográfico e que atrapalhavam das mais diversas formas seu projeto nacionalista. Basta ver que nada foi feito em função do índio ou do negro, ou mesmo da cultura ligada ao sindicalismo anarquista dos operários italianos em São Paulo, até que essas questões fossem recentemente recolocadas [o autor escreve em 1987]. Como também não escapou a esses mesmos teóricos, conhecedores que eram das técnicas fascistas de propaganda, a função do bem cultural material, no duplo sentido de cooptar elites dominantes proprietárias ou de passado ligado a esses bens e de utilizar a função teatral da monumentalidade arquitetônica transformada em símbolo da pátria (SALA, 1990, p. 25).

Apesar de ter sido derrotado, o anteprojeto de Mario de Andrade é comumente retomado em análises e discursos como sendo o embrião do SPHAN, hoje denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). De acordo com Márcia Chuva, essa constante retomada que, política e ideologicamente, institui um discurso fundador para a política cultural e patrimonial, reitera uma equivocada ideia de que a noção de patrimônio no Brasil foi construída historicamente em “uma linha reta de continuidade em que bens culturais de diferentes naturezas e tipos foram sendo agregados a essa categoria” (CHUVA, 2012, p. 149). Na visão da autora, as diversas concepções de patrimônio cultural são costuradas em embates travados no campo político e na esfera acadêmico-científica. Se retomarmos a criação do SPHAN, na visão de Márcia Chuva, o que ocorreu foi uma ruptura entre patrimônio material e cultura popular, constituindo campos distintos nas instituições e nas políticas públicas do Estado. As posteriores tentativas de valorizar a cultura popular e o folclore enquanto patrimônio, ou de promover o conceito de patrimônio cultural integral, acabaram por utilizar a figura de Mario de Andrade como forma de legitimação de seus novos projetos. Mas esse recurso de validação das novas proposições com a filiação ao conceito de Mario de Andrade acaba por ofuscar os posicionamentos políticos e os conceitos acadêmicos-científicos em disputas, como afirma a autora ao se referir à memória institucional do IPHAN:

Desse modo, a insistente recorrência à figura de Mário de Andrade como fundador das práticas de preservação cultural no Brasil pareceu estratégica: ela empresta forte carga simbólica e concede legitimidade a todos que pleiteiam parte de sua herança, apesar da distância já constituída no tempo, de mais de 50 anos de sua morte. No entanto, essa memória histórica tem obscurecido as tensões que historicamente caracterizaram o campo do patrimônio cultural (CHUVA, 2012, p. 148).

Acabamos por nos estender nessa passagem pelo Departamento de Cultura na época de Mário de Andrade, assim como pelas suas concepções de patrimônio e cultura, não apenas pela relevância para o nosso tema, mas por serem experiências comumente retomadas como referência pelo próprio DPH em seus discursos. As experiências daquele Departamento nos

parecem singulares, não só por conciliar o que hoje chamamos por patrimônio material e patrimônio imaterial, mas também por dotar a cultura de uma potência na transformação social, assim como promover diálogo entre as chamadas cultura popular e cultura erudita. Os trabalhos desenvolvidos pelos modernistas naqueles anos 1930 são entendidos por estudiosos, como demonstra Francini de Oliveira (2005, p. 12), como a primeira experiência republicana brasileira em que “políticas culturais visaram articular questões discutidas pela nação ao desejo de construção de uma *cultura autônoma*”. Esse desejo visava a democratização da cultura e da vida social, ou seja, a cultura era vista como “elemento de transformação da realidade brasileira, bem como de cidadania” (OLIVEIRA, 2005, p. 12).

A trajetória do Mário de Andrade na área cultural paulistana foi esporadicamente revisitada pelo DPH, ao longo de sua trajetória, entre mitos e conhecimentos efetivos sobre os trabalhos do antigo Departamento de Cultura e Recreação. Nos discursos do DPH, a experiência do Mário de Andrade é comumente assumida como gênese do novo órgão do patrimônio municipal (SÃO PAULO, 1985a). Essa origem quase épica estaria, em certa medida, na Divisão de Documentação Histórica e Social, chefiada por Sergio Milliet, que, de fato, teve suas atividades mantidas ao longo do tempo e, algumas delas, modificadas ou ampliadas. Entretanto, dificilmente poderíamos afirmar que sua trajetória deu continuidade à herança de Mário de Andrade, sendo a atribuição de tal filiação, no nosso entendimento, mais uma tentativa, como diria Chuva, de atribuir carga simbólica a projetos em disputa no presente ou, simplesmente, de abrilhantar o órgão com uma nobre narrativa sobre sua gênese.

O Departamento de Cultura de São Paulo, após a passagem de Mário de Andrade e dos modernistas, atravessou – e sobreviveu a – algumas reformas institucionais. Em 1945, passou a ser subordinado à Secretaria de Cultura e Higiene, por meio do Decreto nº 333, o que denota um entendimento de aproximação da área da cultura à política higienista¹¹. No ano seguinte, foi definida sua nova estrutura (SÃO PAULO, 1946), quando o Estádio Municipal – que, como dissemos, teve seu projeto originado no Departamento de Cultura – passou a ser de sua administração, sendo criada uma nova divisão para isso. A Divisão de Documentação Histórica e Social foi desmembrada em Divisão de Estatística e Documentação Social e Divisão do Arquivo Histórico.

11 A criação da nova secretaria fez parte de uma reestruturação dos órgãos municipais, implementada pelo Prefeito Abrahão Ribeiro, indicado para o cargo logo após o fim da Ditadura Vargas. A reestruturação, segundo o texto do decreto, visava a descentralização dos serviços da prefeitura e maior autonomia da municipalidade para solução de seus problemas locais, sendo realizado alguns agrupamentos de “serviços que sejam afins ou correlacionados, por forma a se garantir a necessária eficiência e unidade de ação” (SÃO PAULO, 1945).

Tal estrutura não se manteve intacta por muito tempo. Em 1947, a Secretaria foi desmembrada em Secretaria de Higiene e Secretaria de Educação e Cultura, sendo o Departamento de Cultura vinculado a esta última, por meio do decreto-lei nº 430, migrando o vínculo da cultura agora à função educativa do município. Nessa nova organização, embora educação e cultura aparentemente estivessem juntas, a Divisão de Educação e Recreio, presente no Departamento de Cultura desde a sua criação, tornava-se um departamento à parte e independente na nova secretaria, ou seja, o braço educacional do Departamento de Cultura era retirado de seu corpo institucional. O Departamento de Cultura continuava voltado à defesa do patrimônio histórico e artístico do município, sendo seu objetivo também patrocinar campanhas e eventos ditos culturais, instituir e manter bibliotecas, além de “preparar futuros cidadãos para bem servir à Pátria” (SÃO PAULO, 1947).

O somatório dessas reformas comprometeu o conceito mais amplo de cultura presente no projeto inicial dos modernistas. As atribuições do Departamento passavam a ficar centradas na defesa do patrimônio cultural e artístico da cidade, perdendo o caráter investigativo implementado pelos modernistas, que tinha por objetivo conhecer o cotidiano dos paulistanos, em suas dimensões históricas e sociais, de forma a contribuir ao desenvolvimento da vida urbana e social, numa visão, portanto, mais ampla do que vinha a ser cultura (PEREIRA, 2005). O papel educativo do Departamento de Cultura também sofreu restrições e perdeu sua abrangência, passando a ser aquele estritamente vinculado às belas artes, através da música, cinema, rádio, dança e teatro reconhecidos como tal, embora ainda se falasse em certos “divertimentos públicos inspirados na tradição nacional e popular” (SÃO PAULO, 1947).

A área da cultura no município de São Paulo, ao longo dessas décadas, portanto, na avaliação do próprio DPH, “permaneceu carente de olhos que a reconhecessem e relegada a segundo plano em secretarias que, acumulando pastas, descaracterizavam o verdadeiro e valoroso papel da cultura numa sociedade” (SÃO PAULO, 1985a, p. 12). Apenas em 1975 tínhamos notícia de uma considerável retomada de atenção à área da cultura na cidade São Paulo, quando foi enfim criada a Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Estabelecida de maneira autoritária¹², como era a tônica do período, a SMC foi pensada sem a participação da sociedade e sem um debate feito às claras na Câmara Municipal. Foi instituída pela lei nº 8204,

12 O Prefeito Miguel Colasuonno, no final de seu mandato, remeteu um projeto de lei para criação da SMC à Câmara Municipal, no dia 16 de dezembro de 1974. Em apenas quatro dias as comissões técnicas da Câmara deram o parecer favorável ao projeto, o que indica prévio acordo entre Prefeitura e Câmara, como fragilidade desta última frente ao regime ditatorial (PEREIRA, 2005).

de 13 de janeiro de 1975, desenhada pelo então Prefeito Miguel Colasuonno, e entrou em operação no início da gestão seguinte, de Olavo Setúbal, prefeito nomeado para o cargo por indicação do governador do Estado, Paulo Egídio Martins. A nova pasta tinha por função “promover o desenvolvimento de atividades, instituições e iniciativas de natureza artística e cultural” (SÃO PAULO, 1975), numa visão de cultura nada inovadora em relação ao que vinha sendo feito nas últimas décadas, conquanto inaugural no sentido de dotar o município de um órgão em primeiro escalão destinado exclusivamente à cultura, o que permitiria, ao menos em tese, a construção de políticas culturais para ou na cidade. O mesmo decreto-lei que criava a SMC instituía em sua estrutura o Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), órgão que sofreu algumas mudanças estruturais ao longo do tempo, mas que, desde sua criação, manteve atividades destinadas à área de arquivos, de museus e de preservação do patrimônio cultural, especialmente aquele edificado.

As gestões que se seguiram a 1975 na SMC buscaram fomentar a cultura na cidade de São Paulo, com experiências e avanços conceituais que, a nosso ver – ao menos no que diz respeito ao DPH –, forjaram uma tradição aproveitada por Marilena Chauí durante a sua administração. O primeiro secretário municipal da cultura, o teatrólogo, crítico de teatro e professor Sábato Magaldi, buscou dar estrutura à SMC, sendo seu primeiro ato a criação do Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART), dedicado à arte contemporânea, erudita, popular e folclórica (PEREIRA, 2005). Magaldi, além de dedicar atenção a reformas de teatros e a restauração de monumentos, ampliou o serviço de bibliotecas, retomando uma experiência da época de Mário de Andrade, de sistema de empréstimos de livros na periferia da cidade, trabalho posteriormente potencializado por Chauí (SOUZA, 1997). A administração seguinte, de 1979 a 1983, a do poeta e crítico literário Mário Chamie, buscou romper com os cânones da cultura erudita, abrindo espaço para os chamados “públicos marginalizados” (SOUZA, 2012, p. 54). Sua gestão tinha por foco a “popularização da cultura”, a “descentralização das decisões” e a “substituição do evento cultural pelo planejamento” (PEREIRA, 2005, p. 129). Chamie implementou o Projeto Periferia, por meio do qual se levavam apresentações teatrais para as regiões mais longínquas da cidade (SOUZA, 2012). Concedia verba para o patrocínio de projetos, mas não deixava claro seus critérios de seleção, nem divulgava os valores destinados, o que evitava acompanhamento pela sociedade e viabilizava financiamentos seguindo motivações personalistas (PEREIRA, 2005). Na avaliação de Valmir de Souza (2012), embora a gestão de Chamie tenha ampliado o alcance da SMC, tal

experiência foi muito centrada na irradiação cultural, sem levar em conta a capacidade de produção cultural da própria periferia urbana.

Nessa trajetória, ainda na visão de Valmir de Souza (2012), a gestão do ator, diretor e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, secretário da cultura de 1984 a 1985, foi aquela que pela primeira vez associou cultura e cidadania, abrindo ainda mais os espaços na periferia, agora levando em conta sua capacidade produtiva e criativa, numa descentralização dos trabalhos da SMC. Na gestão de Guarnieri, os projetos da SMC visavam a incorporação da periferia às preocupações da administração municipal. Contudo, na visão de Souza, o momento político e social não era dos mais propícios a esse tipo de política cultural, como evidenciou no seguinte trecho de sua análise:

Essas duas administrações [de Chamie e Guarnieri], ainda que tenham tomado algumas iniciativas importantes, atuavam num momento histórico em que a movimentação social estava mais voltada para as necessidades básicas da população e também envolvida com o trabalho de resistência ao regime militar. Não havia, assim, os novíssimos atores dos bairros atuando no campo das políticas culturais.

Dentro da política *difusionista* dessas gestões, levar uma cultura artística para os bairros periféricos denunciava certa predominância do centro sobre a periferia. Essa oposição centro/periferia, numa cidade metropolitana como São Paulo, não se sustentava mais devido à constituição da cidade pelas centralidades dos bairros periféricos com suas próprias culturas (SOUZA, 2012, p. 55, grifo nosso).

Por isso, na prática, essas iniciativas se reduziram a uma política, como o autor diz, difusionista da cultura, sem impulsionar a potencialidade criativa das periferias, o que só ocorreria na gestão de Marilena Chauí, mesmo que de maneira incipiente. Na administração de Chauí, de certa maneira, a vontade política dos governantes coincide com um contexto histórico e social mais propício à valorização de expressões culturais ditas periféricas. E Chauí possuía plena consciência do privilégio de seu momento histórico. Ela e outros intelectuais do PT denunciavam que a política nacional de cultura do final dos anos 1970 e início dos 1980, embora falasse em democratização da cultura, descentralização e estímulo à criatividade cultural, expressos em documentos oficiais, o emprego de tais termos apenas dissimulava o autoritarismo antes explicitado nos planos culturais dos anos 1960 e início dos 1970 (CHAUÍ et al., 1984). Termos da esquerda e da igreja progressista, como comunidade, comunitário, criatividade, autodefinição e autoprodução, segundo os autores, viriam esvaziados de sentido nos documentos oficiais do Estado, uma vez que o aparato de controle estatal, vigente no país mesmo com o fim da ditadura, impediria a viabilidade prática de tal autonomia da sociedade. Mas o final dos anos 1980 e início dos 1990, protegidos pela considerada Constituição Cidadã, abria-se um novo momento para as práticas democráticas.

A gestão de Chauí na SMC entendia-se como inédita na história da cidade de São Paulo, não só por ser feita num momento de esforços coletivos para a construção da experiência democrática do país, mas por ser a primeira efetuada pelo Partido dos Trabalhadores (CHAUÍ, 1992, p. 3), um partido ligado aos movimentos sociais e ao pensamento da esquerda e aberto à participação da sociedade nas decisões do governo. Por considerar aquela administração singular, Chauí via na história paulistana da gestão pública de cultura apenas alguns casos isolados de experiências positivas, citando explicitamente apenas Mário de Andrade e Sábato Magaldi. É importante destacar que a gestão cultural anterior a de Chauí, quando Jânio Quadros era prefeito, foi marcada pela “inércia e o *laissez-faire*”, pelo “signo da disputa de cargos e poder” (SOUZA, 1997, p. 28), o que facilitou um discurso de excepcionalidade da gestão do PT, quando colocada em oposição ao que vinha sendo feito na cidade.

É importante entender a gestão da cultura de Chauí não apenas no contexto paulistano, mas no momento político porque passava a área da cultura no Brasil. Se o período posterior à promulgação da Constituição de 88 abriu espaço para um fortalecimento institucional da área e para a implementação de novos conceitos de patrimônio e cultura, a política nacional estabelecida após o longo período ditatorial, com o primeiro pleito popular para eleição presidencial, não constituiu um ambiente favorável a tal desenvolvimento. O Governo Collor logo no seu início, em 1990, extinguiu o Ministério da Cultura (MinC), substituindo-o por uma Secretaria diretamente ligada à Presidência da República, pasta confiada ao cineasta e produtor teatral Ipojuca Pontes (FONSECA, 2017). No mesmo bojo, foram extintas também a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a Fundação Nacional Pró-Memória, substituídas pelo então criado Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), sob presidência de Lélia Coelho (FONSECA, 2017). Seguindo o mesmo modelo, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) foi transformada em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC). Foram igualmente extintas a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), a Fundação do Cinema Brasileiro (Embrafilme), e a Fundação Nacional Pró-leitura, assim como o Conselho Federal de Cultura e o Conselho Consultivo do SPHAN (CALABRE, 2007). Foi também revogada a lei nº 7.505, de julho de 1986, a chamada Lei Sarney, que havia sido desenhada pelo então ministro da cultura Celso Furtado para permitir à iniciativa privada o patrocínio de projetos culturais por meio da dedução de impostos, uma forma então encontrada para “superar as dificuldades financeiras que o campo da administração pública federal da cultura sempre encontrou” (CALABRE, 2007, p. 94).

As iniciativas do novo presidente desestabilizavam a área cultural no Brasil, embora, como descreve Fabio Maleronka Ferron (2017), em dissertação de mestrado dedicada ao tema, o MinC forjado no Governo Sarney, de 1985 a 1990, carecesse de consolidação, estabelecido com pouco empenho do governo que o manteve com um orçamento ínfimo, equipe reduzida e não corrigiu os desajustes identificados nos anos de prática da Lei Sarney. Ou seja, a estrutura de sustentação da área da cultura era de fácil desmoronamento, permitindo a abertura de um vasto campo à implementação das ideias neoliberais, preponderantes no Governo Collor, com todas as ambiguidades e incoerências que lhe foram próprias. O avanço do novo governo sobre o terreno da cultura foi aplaudido pelos jornais de grande circulação do país (FERRON, 2017), mas encontrou ampla crítica do setor artístico que, embora tenha se mobilizado em reuniões, fóruns e manifestações públicas, acabou por se mostrar insuficiente para barrar as ações do governo, talvez por ter tido dificuldades em superar os desacordos entre os artistas a respeito da estratégia a ser tomada no momento (FERRON, 2017); talvez, arriscáramos nós em supor, porque careciam de apoio popular. Nesse processo de planificação do terreno da cultura, a área ficou sem investimento do governo federal por quase dois anos, sendo mantida em funcionamento por obra dos estados e municípios (CALABRE, 2007), uma vez que a Constituição de 88 garantira maior autonomia à esfera municipal, o que se revelou vantajoso em épocas de instabilidades na federação. As políticas que se seguiram¹³, segundo Lia Calabre (2007), conformavam no país uma política cultural voltada às leis de mercado, com redução do poder de influência do Estado; política que teve seu ápice, na acepção da autora, na gestão do Ministro da Cultura Francisco Weffort, de 1995 a 2002, durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso.

É nesse contexto de hiato da política federal de cultura, no último ano do Governo Sarney e durante o Governo Collor, que se deu a implementação do programa cultural de Marilena Chauí na SMC da cidade de São Paulo. Chauí, como uma intelectual preocupada com as questões em torno da experiência brasileira de cidadania, forja a cidadania cultural não apenas como um conceito, mas também como uma prática de gestão na área da cultura. Conceito e prática que têm obtido destaque entre os estudos dedicados à trajetória da gestão cultural implementada pelos governos do PT. O trabalho desenvolvido por Chauí chega a ser considerado por alguns autores como a “primeira referência teórica mais sólida [no campo da

13 Foram criados o Programa Nacional de Apoio à Cultura, ou Lei Rouanet (1991) e a Lei do Audiovisual (1993). A Lei Rouanet sofreu inúmeras alterações ao longo dos governos Sarney e FHC, dando mais espaço e vantagens à iniciativa privada (CALABRE, 2007).

cultura] que resultou de uma experiência de gestão [do PT]” (LIMA, 2016, p. 38). De acordo com Roberto Lima (2016, p.53), a cidadania cultural seria uma “promessa-desafio”, que ainda hoje “vem desafiando militantes petistas a pensar e implementar mecanismos de gestão adequados àquela concepção, o que levou à construção de uma agenda própria, mas que só veio a se consolidar no início do século XXI” (LIMA, 2016, p. 39). Márcio Meira (2016, p. 19-20) considera a cidadania cultural de Chauí “um dos princípios norteadores das gestões de política cultural realizadas nas cidades governadas pelas esquerdas”, nos anos 1980, 1990 e 2000, o que lhe parece plausível “pelo peso demográfico, político e econômico da cidade de São Paulo no contexto do país”. Ainda segundo Meira (2016, p. 21), entre as gestões municipais de esquerda, nos anos 1980 e 1990, “não haveria política cultural que não incorporasse a ideia de cidadania cultural, tanto como referência conceitual quanto como promoção do protagonismo político dos cidadãos nas decisões sobre o futuro das cidades, na perspectiva de transformação da sociedade”.¹⁴

É preciso se ater ainda que esse novo modelo de administração da cidade de São Paulo era fruto de uma das primeiras presenças no âmbito executivo do Partido dos Trabalhadores (PT), fundado em 1980. E por se tratar da administração de uma cidade de repercussão nacional, devido à sua importância econômica, configurava-se uma grande oportunidade para dar visibilidade ao chamado “modo petista de governar”. O início do mandato de Erundina se deu em 1989, ano das eleições presidenciais e o sucesso de sua administração era tido como um trampolim para consagração da eficiência do partido no executivo, o que poderia, inclusive, contribuir para a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, candidato do PT, à presidência da república. O programa de governo de Luíza Erundina tinha por lema “São Paulo para todos” e almejava viabilizar uma gestão que atendesse a necessidade da maior parte da população. De acordo com Lúcio Kowarick e André Singer (1993), em artigo assinado conjuntamente ainda no calor do encerramento desse governo, a prefeita buscou em sua gestão justamente aumentar os impostos dos grandes proprietários da cidade e reverter essa arrecadação em serviços destinados a grande maioria da população, marcada por uma situação de precarização no que tange ao atendimento de necessidades básicas de educação, saúde, moradia, segurança e transporte. Essa postura do governo municipal priorizar o atendimento às demandas da maioria

14 Meira (2016), Lima (2016) e Flávio Aniceto (2016) atestam que as ideias e as experiências da cidadania cultural, pensadas por Marilena Chauí e colocadas em prática na cidade de São Paulo, serviram de referência na posterior formatação do programa do Ministério da Cultura (MinC) durante o governo federal do PT, a partir de 2003.

da população, em detrimento de queixas particulares ou de grupos restritos, será buscada também pela SMC.

A prática da gestão de Chauí, todavia, pagava o preço da inovação e, como tal, enfrentou inúmeras dificuldades para a implementação de suas ideias. De acordo com Valmir de Souza, a gestão se deparou com “a falta de uma tradição de política cultural que tivesse a cidadania como foco” (SOUZA, 2018, p. 103). A novidade da gestão cultural de Chauí, ao considerar a cultura como direito, significava, na época, um desafio porque configurava “uma novidade no campo das políticas públicas, e implicava colocar novas tarefas ao Estado como indutor do fazer cultural” (SOUZA, 2018, p. 103). O autor, ao avaliar a gestão de Chauí à frente da SMC, tece algumas críticas. Segundo Souza, a cidadania cultural desenvolvida por Chauí exagerou na ênfase à democratização da cultura, ou seja, na difusão cultural e ampliação de públicos, enquanto a democracia cultural, cuja tônica está na participação da sociedade na produção cultural, ganhou maior vulto apenas no final da gestão, principalmente por meio das assembleias e audiências públicas (SOUZA, 2018, p. 105). Para o autor, a predominância na gestão foi a característica “difusionista”, em detrimento da participação social nos mecanismos de produção cultural, embora esta última característica não tenha se ausentado da prática cultural da administração de Chauí. Segundo ele:

[...] no caso do direito à produção de cultura por parte da população, a gestão paulistana teria se limitado a proporcionar instrumentos para produzir um determinado tipo de cultura, não indo além da capacitação de agentes culturais, o que coloca em questão a proposta de uma política cultural “radicalmente” democrática, isto é, uma *democracia cultural* efetiva, que valorizasse a cultura praticada pela população. O que a aproximava mais ao paradigma de democratização cultural francês. Isso demonstra os limites e dilemas das políticas culturais que pretendiam alterar as condições de produção e criação culturais e artísticas (SOUZA, 2018, p. 105, grifo do autor).

Ainda no que se refere à abertura da administração de Chauí à participação popular nos processos decisórios da política cultural, Luiza Aparecida Ferreira (2006), que dedicou sua tese de doutorado a essa questão, percebeu um distanciamento entre teoria e prática e, embora tenha verificado avanços, considerou as tentativas tímidas frente à necessidade de se romper com os “padrões vigentes de disseminação da cultura” (FERREIRA, 2006). Nessa discussão sobre as políticas participativas na gestão paulistana, Kowarick e Singer (1993) perceberam que o governo insistiu na participação direta dos movimentos sociais nas tomadas de decisão no primeiro ano do mandato, porém, segundo os autores, essa prática foi reduzida nos anos seguintes, quando o modelo de participação foi “substituído por um modelo de negociação de conflitos e interesses no qual a autoridade do executivo decorre da autonomia de um mandato” (KOWARICK; SINGER, 1993, p. 205). Isso representou, na concepção dos autores, não só

uma mudança na concepção de democracia, fortalecedora da noção de cidadania e de negociação política, mas uma transformação no estilo do governo, que priorizou o atendimento às necessidades da maioria da população que nem sempre vinham devidamente representadas nos fóruns de participação popular¹⁵. De acordo com os autores:

Um partido que chega ao poder municipal para realizar uma plataforma classista termina por redescobrir valores tão pouco "ortodoxos" quanto os de moralidade pública, governo enquanto representação de todos os habitantes, resgate da noção de cidadania e negociação política.

Seria, entretanto, um erro considerar que a trajetória petista em São Paulo consiste num abandono dos próprios princípios ou na abdicação do intuito fundamental de reverter prioridades para atender as maiorias desassistidas da cidade. Também seria um equívoco não perceber que a vontade democrática que estava na base do programa "participacionista" original foi o motor da construção dos conselhos e câmaras de negociação que, em certa medida, terminaram por converter-se em ponto forte da administração (KOWARICK; SINGER, 1993, p. 215).

A fim de compreender melhor os limites dessa e de outras práticas da gestão especificamente no caso da SMC, acredito ser apropriado nos aproximarmos das dificuldades enfrentadas por Chauí, de acordo com seus próprios relatos. Ao final da gestão, a SMC apresentou, em forma de publicação, um relatório de prestação de contas, intitulado Cidadania Cultural em Ação. Na apresentação do relatório, a secretária da cultura enfatizava que devido a necessidade de administração rigorosa dos recursos, decorrentes do contexto de crise econômica não superada na década de 1980, foi preciso definir prioridades, tendo em vista “garantir direitos existentes, criar novos direitos e desmontar privilégios” (CHAUÍ, 1992b, p. 3), uma vez que as diferenças sociais, políticas, econômicas e culturais existentes impediam a superação de uma política cultural meramente identificada com o universo das belas artes. No relatório, a secretária apresenta as dificuldades enfrentadas pela SMC na implantação da cidadania cultural.

Um dos maiores complicadores enfrentados não apenas na área da cultura, mas em toda a administração municipal, de acordo com o relatório, foi a difícil superação da dicotomia entre carência e privilégio, necessária para a criação de um ambiente democrático de direitos. De acordo com o texto, as urgentes necessidades de moradia, alimentação, saúde, educação e

15 De acordo como Kowarick e Singer (1993), três aspectos dificultavam a gestão ter por base administrativa a participação direta da sociedade nas tomadas de decisão, tendo em vista a maneira como os movimentos populares estavam organizados naquele momento. O primeiro seria a constatação de que os fóruns representavam parcelas minoritárias da população e de que havia um grande contingente da sociedade fora das bases organizadas. O segundo aspecto seria a heterogeneidade dos movimentos sociais, cuja representação correspondia a contingentes distintos da população, portanto, o voto de um membro de um fórum poderia representar a demanda de 200 pessoas ou de 10 mil famílias. O terceiro seria a verificação de que as demandas dos movimentos sociais representavam demandas de interesses particulares e não os interesses gerais da cidade e reduzir a gestão à correspondência de seus apelos constituiria o que os autores chamam de “clientelismo da esquerda” (KOWARICK; SINGER, 1993, p. 213).

trabalho tendiam a se individualizar em demandas pontuais apresentadas à Prefeitura sob a forma do clientelismo, perdendo seu caráter coletivo. O privilégio, por sua vez, se dava justamente na recusa à universalização dos direitos, o que tornava ambos os polos dessa dicotomia, no caso da pasta da cultura, impedimentos à consolidação da cidadania cultural, uma vez que a Prefeitura não podia responder a todas as demandas individuais da carência, nem impedir plenamente a força tradicional do privilégio. O ambiente democrático de direitos era ainda afrontado por uma corrente neoliberal, de parceria com a iniciativa privada, que, segundo o texto, era constituída por poucas empresas interessadas no bem público, e muitas outras obstinadas a aumentar seus lucros. Foram justamente nesses embates que a cidadania cultural se revelou um processo político-cultural, na leitura da secretária, exigente de sensibilização tanto dos cidadãos quanto dos funcionários da SMC (CHAUÍ, 1992b).

Outra dificuldade destacada no relatório foi a do enfrentamento da burocracia para a implementação de uma “democracia cultural”. A burocracia, revestida da impessoalidade racional, tida por necessária para se evitar desvios no uso do patrimônio público, em realidade funcionava sob “relações de favor, clientela, tutela, boa ou má vontade, interesse ou desinteresse de seus membros” (CHAUÍ, 1992b, p. 6). A burocracia alicerçada na hierarquia, no segredo da informação e na rotina, de acordo com o documento, definia os escalões de poder, o controle dos superiores e a indiferença às especificidades das demandas.

O poder legislativo, no lugar de contribuir na criação de um ambiente democrático, na visão do relatório, configurou também uma dificuldade para o governo¹⁶. Solicitações de vereadores para uso da SMC e de seus espaços tradicionalmente teriam tido por base o favorecimento pessoal e o desconhecimento da missão do órgão público e da política cultural em via de implementação. A recusa a tais demandas dos legisladores, segundo o texto, gerou desconfortos e perseguição aos trabalhos da SMC, tendo por cume a abertura de CPI para apuração de possíveis irregularidades nas obras de restauração do Teatro Municipal (CHAUÍ, 1992b, p. 7).

16 De acordo com Lúcio Kowarick e Paul Singer (1993), o governo de Luíza Erundina enfrentava dificuldades na Câmara Municipal não só com os opositores ao seu governo, como também com vereadores do próprio PT, uma vez que Luíza Erundina havia sido eleita com apoio de bases populares e com tendências minoritárias do diretório paulista do PT. Por conta disso, nos dois primeiros anos, o governo de Erundina sofreu críticas do seu próprio partido, dificuldade superada apenas com a criação do Conselho Político, em 1990, composto pela prefeita e alguns de seus auxiliares, além de secretários, presidentes e líderes da bancada do PT nos níveis municipal, estadual e federal.

A SMC gerou ainda frustrações por não conseguir, ou não poder, corresponder a muitas demandas, enraizadas em uma prática cultural de clientelismo ou de favorecimento, o que feria aos propósitos da política de cidadania cultural. Segundo o relatório, muitas demandas provinham da mídia e da indústria cultural, consagrando o já consagrado, ou eram frutos de hábitos corporativos, sem uma visão ampla de atendimento a todos os cidadãos. As classes economicamente mais abastadas, em geral detentoras de prestígio e/ou poder político, a quem habitualmente compete orientar a política cultural, acabava por priorizar as belas artes ou o entretenimento, estimulados por uma indústria desejosa de utilizar a cultura como mercadoria. O lobby da mídia, da elite econômica e da indústria cultural não tinha por contraponto as demandas de fortes movimentos culturais ou de tradições populares organizadas, o que tornava ainda mais difícil à gestão municipal dar freio a propostas pouco condizentes com o propósito de fomentar a cidadania cultural (CHAUÍ, 1992b).

Outra dificuldade, demandante de muito dos recursos da municipalidade, segundo o relatório, foi a situação física em que se encontravam os equipamentos da SMC. Teatros interditados, casas históricas em ruínas, obras inacabadas, falta de manutenção, necessidade de ampliação de edifícios e objetos roubados foi o quadro que se afirma ter encontrado (CHAUÍ, 1992b, p. 8). De acordo com o relatório, o desejo de ampliar o número de equipamentos culturais, indo ao encontro da periferia, foi frustrado pela necessidade de se dedicar à recuperação dos equipamentos existentes, para a garantia do uso e das condições mínimas de trabalho.

Esse leque de embates enfrentados pela SMC tem ainda como fundo uma oposição, vinda de diversos lados, políticos e econômicos. De acordo com Lúcio Kowarick e Paul Singer (1993), o governo de Luíza Erundina sofria boicotes dos governos estadual e federal, aliados a grupos econômicos de poder na capital paulista e a uma vigilância acirrada da imprensa, uma vez que o sucesso da gestão municipal poderia impulsionar uma possível vitória do PT na eleição presidencial prevista para 1993. Segundo Chauí, esses embates eram constitutivos da própria luta de classes e da disputa de interesses:

E, diante de nós, uma cidade cujas carências e demandas são muito superiores a qualquer possibilidade de atendê-las, cuja oposição a nós e cuja guerra contra nós foram muito maiores do que havíamos imaginado e que nada, gesto algum, ação alguma, poderia minorar porque estão inscritas no coração da luta de classes na esfera da política. Frustrações e alegrias, pavores e descobertas, injustiças e solidariedades, rotina cansativa e criação apaixonada foram marcando o caminho que percorremos (CHAUÍ, 1992b, p.4).

O relatório segue elencando as realizações da SMC, organizadas em blocos intitulados Direito à Informação, Direito à Fruição Cultural, Direito à Produção Cultural e Direito à

Participação. Aqui não pretendemos reproduzir essa lista minuciosa, por fugir do nosso escopo, mas vale dizer que ela é repleta de referências a cursos, debates, seminários, exposições, gratuidades de bilheterias, programas de subvenção à produção artística e à criação de grupos das mais diversas linguagens artísticas, assim como à implantação de colegiados, conselhos, comissões e audiências públicas para a participação democrática nas decisões da Secretaria.

No que se refere ao modelo de gestão participativa, Chauí considera ter obtido avanços em casos singulares, conquanto assume não ter conseguido engendrá-lo na totalidade da SMC. Segundo ela, o exemplo mais acabado do que seria um modelo de gestão participativa é o implementado nos Projetos Especiais do gabinete, por transferir à sociedade o papel de produtor cultural, restando ao órgão público a função de criação das condições sociais, com coordenação e financiamento, além de serem justamente os Projetos Especiais a garantia de espaço para a abordagem dos grandes temas políticos e culturais, da cidade e do país. Para Chauí (1992b, p.7), os Projetos Especiais foram a “concretização da ideia mestra da Cidadania Cultural”. Portanto, no balanço que fez de sua gestão, Marilena Chauí assume como marcantes do período tanto os avanços obtidos em sua administração, quanto os limites impostos pelo contexto histórico, sociocultural e político-econômico de São Paulo e do Brasil. Ainda assim, a política cultural implementada em sua gestão é considerada por alguns autores, como os anteriormente citados, uma referência para outras administrações brasileiras e, certamente, um marco na trajetória dos servidores públicos da SMC.

Adentrando especificamente no DPH, verificamos que, naquele momento, a estrutura do órgão era composta por três divisões: Divisão de Arquivo Histórico, Divisão de Iconografia e Museus (DIM) e Divisão de Preservação (DP). Os cargos de chefia do DPH eram (e ainda são) normalmente definidos pelo(a) titular da pasta, para garantir o alinhamento político da gestão. Seguindo esse ritual, Chauí colocou à frente do DPH a historiadora e professora da PUC/SP Déa Ribeiro Fenelon, que se manteve no cargo por toda aquela administração. Descendo o escalão, a Divisão de Iconografia e Museus ficou sob a direção da também historiadora e professora da Unicamp Silvia Hunold Lara¹⁷; a Divisão de Preservação, sob a direção da arquiteta e urbanista Leila Regina Diégoli¹⁸, que era servidora municipal e trabalhava

17 Doutora em história pela USP, é professora da UNICAMP desde 1986, tendo sua pesquisa voltada para a história colonial e para a história da escravidão no Brasil. Durante toda a gestão de Luiza Erundina foi diretora da Divisão de Iconografia e Museus. Fonte: Currículo na Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783146E1>. Acesso em 23/04/2019.

18 Arquiteta e urbanista, foi servidora da prefeitura no DPH, de 1981 a 2013. Mestre e doutora em história (1995; 2000), sempre pela PUC/SP, tem sua pesquisa voltada para o patrimônio arquitetônico urbano. Desde 1990 é

no DPH desde 1981; a Divisão do Arquivo Histórico passou a ser chefiada pela arquivista Daíse Aparecida Oliveira¹⁹.

É interessante destacar o perfil de formação do profissional destinado a cada uma das divisões do DPH. A área de preservação foi designada a uma arquiteta, perfil profissional preponderante nos diversos órgãos de preservação do patrimônio do país; a área de arquivo, sempre vista como uma área técnica, foi designada para uma profissional de arquivo; e a museologia ficou a cargo de uma historiadora, o que não é estranho porque neste período, e em certa medida ainda hoje, raramente os museus eram dirigidos por museólogos. Ademais, colocar uma historiadora, quanto poderia ter sido uma arquiteta ou uma socióloga, por exemplo, pode indicar que havia a compreensão de que a atividade museológica do DPH estava prioritariamente ligada à história²⁰. A presença de uma historiadora à frente do DPH indica também a preferência pela história em detrimento da arquitetura que, normalmente, era a área privilegiada quando se tratava de preservação do patrimônio.

Interessante, por outro lado, perceber a marcação de gênero na área da cultura nesse momento. Somos inclinados a não tomar como coincidência o fato dos cargos de secretária, diretora do DPH, chefias de divisões e de muitas sessões serem ocupados por mulheres. A prefeitura ser também conduzida por uma mulher evidencia uma espécie de coroamento de uma rede de mulheres à frente da gestão da cultura e da preservação patrimonial na cidade. Outras mulheres foram ainda conduzidas do mundo acadêmico para a assessoria técnica ou para a chefia de sessões do DPH, como Maria Clementina Pereira Cunha²¹, historiadora e professora da UNICAMP; Maria Célia Paoli²², socióloga e professora da USP; e Olga Brites da Silva²³,

professora na UNISANTOS. Fonte: Currículo na Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4799917J0>. Acesso em 23/04/2019.

¹⁹ Autora do livro *Planos de Classificação e Tabelas de Temporalidade*, referência na área. Foi presidente do Fórum Nacional de Dirigentes de Arquivos Municipais e membro do Comitê Diretor da Seção de Arquivos Municipais do Conselho Internacional de Arquivos. Fonte: https://simagestao.com.br/wp-content/uploads/2016/01/os_arquivos_publicos_e_privados_parte_1-1.pdf. Acesso em 23/04/2019.

²⁰ Este é, por exemplo, o entendimento de Ulpiano Bezerra de Meneses (2013), ao contrapor à noção do museu como teatro da memória, a concepção dessa instituição como laboratório da história, e, por que não dizer, laboratório da memória.

²¹ Professora de história da UNICAMP desde 1974, é pesquisadora de manifestações coletivas, como o carnaval e as rodas de samba no Rio de Janeiro no início do século XX. Foi Assistente Técnico do DPH na gestão de Luiza Erundina. Fonte: Currículo na Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787779T9>. Acesso em 02/10/2018.

²² Professora no Departamento de Sociologia da USP, desde 1988, sua pesquisa em sociologia é voltada para temas como trabalho, cidadania e cidade. Fonte: Currículo na Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787641A0>. Acesso em 02/10/2018.

²³ Professora de história na PUC/SP desde 1986, sua pesquisa é voltada para a cultura e a cidade, com foco nos temas da infância, cidade, saúde e trabalho. No ano de 1991, chefiou a Seção de Levantamento e Pesquisa, da Divisão de Preservação do DPH. Fonte: Currículo na Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em:

historiadora e professora da PUC/SP. Além da Leila Regina Diêgoli, que ocupou cargo de chefia sendo funcionária de carreira do DPH, outras servidoras municipais também obtiveram destaque na gestão, como a arquiteta e urbanista Cássia Magaldi²⁴, chefe da Seção Técnica de Projetos, Restauro e Conservação, da Divisão de Preservação. Configurava no DPH, portanto, uma equipe de gestoras de perfil acadêmico ao lado de servidoras de carreira do município. Importante frisar ainda que Déa Ribeiro Fenelon, por ser diretora do DPH, ocupava também a presidência do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), órgão responsável pelos tombamentos na cidade, sendo que o DPH também atuava para dar suporte técnico e subsídios às decisões a serem tomadas por esse Conselho.

Adentrando especificamente às realizações da gestão priorizada em nossa pesquisa, no que se refere ao DPH, de acordo com Chauí (2006), o órgão foi pautado por uma série de parâmetros que tinham por base o direito do cidadão à memória. Buscou-se evidenciar os múltiplos agentes em disputa na constituição do patrimônio e afirmar a diversidade de memórias na cidade, de diferentes classes, etnias, gêneros e oriundas de lutas sociais e políticas, de forma a desestabilizar a memória instituída e recusar a história como celebração. A gestão do DPH priorizou esclarecer e comunicar as práticas do órgão público, de forma a permitir a participação da sociedade. Os processos de tombamento priorizaram os estudos por manchas urbanas, lendo a cidade por meio de sua história econômica, social, política e artística. Monumentos foram preservados nos lugares onde se encontravam instalados, mesmo que tal instalação tenha sido um equívoco no passado, uma vez que tais presenças se tornaram referências importantes para os habitantes.

No que tange à museologia, o DPH recusou o museu enquanto “folclore, espólio, pilhagem e invenção de um passado comum”, preferindo-o como articulador do passado e do presente, “um espaço de diálogo cultural e de formação da cidadania” (CHAUÍ, 2006, p. 126). As exposições, realizadas nos espaços internos e nas ruas da cidade, foram concebidas a partir de coletas de depoimentos ou por sugestão de “memorialistas” e frequentadores das casas históricas do DPH, ou ainda tendo em vista desconstruir “a memória oficial da classe dominante

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4792428Z9>. Acesso em 02/10/2018.

24 Arquiteta especializada em restauração, técnica do DPH desde 1983. Em 1996, concluiu mestrado em história e em 2001 o doutorado, os dois títulos obtidos na PUC/SP. Atualmente, além da atividade no DPH, é professora de Proteção do Patrimônio Arquitetônico no Centro Universitário Assunção – UNIFAI. Fonte: Currículo na Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4799917D1>. Acesso em 02/10/2018.

e do Estado”, sempre que possível conjugando pesquisa histórica e memória dos sujeitos da exposição (CHAUÍ, 2006, p. 127) e tendo por meta permitir o acesso a públicos normalmente excluídos do circuito cultural.

No que se refere ao trabalho de arquivo, houve investimento em uma reorganização e ampliação dos acervos, num trabalho de melhoria das condições de guarda e de informatização, assim como na implementação do Sistema Municipal de Arquivos. Ao encarar o documento como fonte de conhecimento sobre a cidade, se trabalhou tendo em vista o direito à informação e à pesquisa, portanto, de maneira a facilitar o acesso da sociedade ao arquivo (CHAUÍ, 2006).

Como entraremos no próximo capítulo especificamente em uma análise mais aprofundada das práticas do DPH, nos limitaremos a essa breve narrativa, a título de introdução. Uma vez que este capítulo é voltado para os conceitos em torno das políticas de cultura e de memória, preferimos agora avançar na discussão a respeito dos conceitos de memória, travada no DPH durante a gestão de Chauí, quando a diretoria do órgão estava sob a condução de Déa Ribeiro Fenelon.

1.3. CONCEITOS DE MEMÓRIA NA GESTÃO

A presente parte do nosso percurso analisa a concepção e as questões acerca da memória nessa gestão de Marilena Chauí, em uma aproximação das discussões que percorriam as salas e corredores do DPH sobre os posicionamentos teóricos e práticos em torno da memória. Antes de adentrarmos propriamente nesse caminho de entendimento da memória pelo DPH naquela gestão, são necessários alguns esclarecimentos conceituais.

Falar em memória é abrir um campo de estudo muito vasto, localizado nas fronteiras da multidisciplinaridade, por tocar questões da área da biologia, da psicologia, da sociologia, antropologia, linguística, literatura, história etc. Por isso, é importante precisar sobre o que entendemos por memória e até onde queremos ir com esse entendimento no presente trabalho. Compreendemos memória no seu vínculo à cultura, numa linha de estudo teoricamente germinada nas discussões estabelecidas nos anos 1980, em um desdobramento da leitura de Maurice Halbwachs. Halbwachs (1990) importou as discussões da memória do campo da psicologia para o campo das ciências sociais, ao verificar que também a memória individual, aquela particular de cada sujeito, sofre interferência do que ele chamou de “memória coletiva”, uma memória constituída nas e a partir das relações sociais, derivada de conexões próprias da vida em sociedade. Jan Assmann foi um desses autores que buscou investigar a relação entre memória e cultura, em uma tentativa em desmembrar o conceito de memória coletiva de

Halbwachs, postulando subcategorias que, segundo o autor, estariam contidas no conceito do intelectual francês. Assmann fala da memória propagada ou fortalecida por recursos comunicacionais institucionalizados, como rituais, livros, audiovisuais, exposições museológicas, uma série de objetos e mídias. Essa memória, na visão do autor, se explicitaria também nos museus, nas bibliotecas, nos arquivos e outras instituições. Apesar dos problemas teóricos existentes na teoria de Assmann (SEYDEL, 2014), o autor abriu caminho para um debate a respeito da memória propagada ou fortalecida pelas instituições e pelos meios de comunicação contemporâneos. Astrid Erll (2012) segue essas pistas e busca compreender o que chama de “cultura da lembrança”, percebendo três dimensões socioculturais da memória: a *dimensão material*, dos meios e dos artefatos culturais, como documentos, monumentos, objetos, fotos, ritos etc.; a *dimensão social*, referente às pessoas e instituições que participam das práticas de preservação e evocação do saber social, como o arquivo, o museu, a universidade etc.; a *dimensão mental*, configurada pelos esquemas e códigos culturais de lembrança, as bases de transmissão simbólicas, reveladas no modelo de pensamento, na hierarquia, na imagem da história, no estereótipo cultural etc. A memória se configuraria, portanto, nessas dimensões da cultura da lembrança, específicas de cada sociedade.

Importante nessas discussões, pensando aqui em nosso estudo, é o estabelecimento da relação entre a memória e o campo da produção cultural e dos meios de comunicação, com seus artefatos e suportes diversos, como o uso dos recursos midiáticos, sendo a memória também elaborada por instituições, grupos e pessoas oriundos dos mais diversos setores da sociedade, todos nesse jogo de disputa por estabelecer uma memória comum aos sujeitos. De acordo com Erll:

No es posible pensar la memoria colectiva sin medios. [...] La formación y la transmisión del saber y de las versiones de un pasado común en los contextos sociales y culturales (la cultura como fenómeno de la memoria/collective memory) sólo son posibles gracias a los medios, gracias a la oralidad y a la escritura en cuanto medios tradicionales fundamentales que guardan los mitos fundacionales para las generaciones venideras, gracias a la impresión de libros, a la radio, la televisión y el internet, medios que se utilizan para la transmisión de versiones del pasado común en círculos amplios de la sociedad, y finalmente, gracias a medios como los monumentos, los cuales portan un significado simbólico en cuanto ocasiones para el recordar colectivo que a menudo se convierte en ritual (ERLL, 2012, p. 169).

Os meios de comunicação e difusão são vistos, por Erll, enquanto “instâncias de mediação” entre a memória individual e a coletiva, não sendo formas neutras de informação sobre o passado, mas versões da realidade do passado tendo em vista as sociedades do presente, transmissores, neste sentido, de valores e de conceitos das identidades dos grupos sociais. A memória tem, portanto, amplo papel na configuração das identidades contemporâneas. Como

nos demonstra Michael Pollak (1992), a memória, seja esta individual ou coletiva, é sempre composta por elementos provindos das experiências pessoais do indivíduo e daqueles relacionados aos grupos ou coletividades a que o indivíduo possui elo de pertencimento. Pollak percebeu, ainda, que a memória é seletiva e construída, pelos indivíduos e grupos, sempre por meio de pontos invariantes e imutáveis, o que se dá porque a memória está sempre ligada a identidade dos indivíduos e dos grupos, sendo necessário, por esse motivo, a construção de uma narrativa coesa, constitutiva do sentimento de identidade.

Nas observações de Pollak (1992, p. 206), interessa-nos destacar o conceito de “enquadramento da memória”, operação, segundo o autor, realizada em grande parte por historiadores e outros especialistas que buscam costurar uma narrativa hegemônica para um determinado grupo, a fim de fortalecer elos de pertencimento necessários a manutenção de uma dada identidade coletiva. De acordo com Pollak, é possível observar operações de “enquadramento da memória” não apenas nas nações, mas também nas organizações políticas, igrejas e “em tudo aquilo que leva os grupos a solidificarem o social” (POLLAK, 1991, p. 206). E uma vez enquadrada, a memória passa a funcionar, ao menos imaginariamente, por si só, como pontua o autor em sua análise, tomando como exemplo o Partido Comunista, mas que poderia ser observado em qualquer organização social:

Além do trabalho de enquadramento da memória, há também o *trabalho da própria memória em si*. Ou seja: cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização. Por exemplo, a partir do momento em que o Partido Comunista amarrou bem a sua história e a sua memória, essa mesma memória passou a trabalhar por si só, a influir na organização, nas gerações futuras de quadros; os investimentos do passado, por assim dizer, renderam juros. [...] Cada vez que ocorre uma reorganização interna, a cada reorientação ideológica importante, reescrevera-se a história do partido e a história geral. Tais momentos não ocorrem à toa, são objeto de investimentos extremamente custosos em termos políticos e em termos de coerência, de unidade, e portanto de identidade da organização (POLLAK, 1992, p. 206).

Pollak (1989) pontua que Halbwachs havia considerado os pontos de referências que estruturam as memórias das coletividades, como os monumentos, o patrimônio arquitetônico, as paisagens, datas comemorativas, personagens históricos, as tradições, costumes, folclore, música, culinária e regras de interação. Halbwachs não havia, porém, na leitura de Pollak, considerado as disputas no enquadramento dessa memória. Hoje, segundo Pollak (1989, p.4), nos estudos da memória, “não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas”. Outro conceito do autor que nos parece apropriado nessa pesquisa é o de “memórias subterrâneas”. Segundo o autor, embora se sustentem por longo tempo mitos históricos e uma memória oficial, existe momentos em que essa estabilidade se rompe e é nesse momento que despontam nos espaços públicos as

“memórias subterrâneas”, transmitidas silenciosamente na sociedade, anunciadas sob o tom de reivindicações. Segundo o autor, seria importante nos estudos da memória distinguir os momentos favoráveis e desfavoráveis para a emergência dessas “memórias subterrâneas”, a fim de “reconhecer a que ponto o presente colore o passado” (POLLAK, 1989, p. 8).

O termo memória aqui nesse trabalho, portanto, está aberto a uma grande gama de interpretação, o que para alguns pode causar confusão, mas para nós explicita a necessidade de ampliação do termo para compreensão das entranhas político-sociais que compõem a memória, ou melhor, as memórias em suas múltiplas expressões. Memória aqui é aquela dos indivíduos, mas também a de grupos sociais; está conectada não apenas a uma identidade, mas a múltiplas identidades. Memória é a apreensão que os grupos e indivíduos possuem do passado, numa narrativa calcada nas disputas do presente, expressa e informada por práticas coletivas e por narrativas institucionais, divulgadas por filmes, programas de televisão, artes plásticas, livros, e, particularmente relevante para nós, por meio de exposições museais e seleção do patrimônio material, objetos de nosso estudo.

O significado atribuído ao termo memória nem sempre é devidamente explicitado nos textos que leremos de Chauí, de Déa Fenelon e de outros intelectuais ligados à gestão do DPH no período. Contudo, é bom termos em mente essa concepção aberta da memória, a fim de melhor compreendermos os efeitos teóricos e práticos das ideias presentes no órgão municipal. Como nosso estudo está no campo do patrimônio e da museologia de uma administração municipal, naturalmente a memória a que normalmente nos referimos é aquela vinculada aos meios de armazenamento, comunicação e de difusão promovidos pela instituição pública. No entanto, também tem relevância para nós a memória enquanto fenômeno dos grupos e indivíduos que refazem seus discursos sobre o passado por meio do cotidiano e dos seus rituais. Às vezes, aparentemente, distantes da influência institucional dos órgãos estatais, essas operações da memória são também demandantes por objetos e referências materiais, portanto por patrimônio, muitas vezes sob influência do poder do Estado e, por isso, os conflitos e disputas aparecem nas tomadas de decisão dos órgãos públicos de patrimônio.

A problematização da memória, nos sentidos aqui expostos, aparece no pensamento de Marilena Chauí no final dos anos 1970, relacionado à preservação das condições materiais de comunicação da memória dos velhos. O texto que explicita essa problemática foi elaborado por Chauí (1994 (1979)) para a defesa da tese de livre-docência de Ecléa Bosi, na Universidade de São Paulo, em 1979, posteriormente transformado em apresentação da publicação da referida tese, no livro intitulado Memória e Sociedade. Vale a pena nos aproximarmos de alguns pontos

dessa fala de Chauí, por se tratar dos seus apontamentos decorrentes da leitura da pesquisa de Bosi, que se tornaria, nas décadas de 1980 e 1990, em referência obrigatória entre aqueles dedicados aos trabalhos relacionados à questão da memória e da história oral no Brasil, referência inclusive para o DPH, como pudemos constatar em documentos da administração. Chauí parte seu discurso de uma frase de Bosi em que esta clama a todos para que lutemos pelos velhos, uma vez que eles são desprovidos de armas para sua luta e vê, nesse apelo de Bosi, a vinculação entre luta e proteção do direito dos velhos, o que atrelaria memória à necessidade de justiça. Garantir, portanto, os meios da memória e a sua expressão seria uma questão de justiça social. Ao endossar a hipótese de Bosi de que a luta de classes se sobrepõe aos conflitos geracionais, Chauí entende que a situação de desprezo dos velhos, antes trabalhadores e agora colocados às margens da vida social, por uma questão etária, se dá como ápice de toda uma história de opressão a que estes indivíduos sempre foram submetidos, em uma degradação da pessoa que trabalha, em uma sociedade que sempre considera a produção do trabalhador insuficiente ou desnecessária diante da “sociedade pragmática”. A luta, na leitura de Chauí (1994 (1979), p. 20), se daria ao elevarmos o grau de importância da atividade de lembrança exercida pelos velhos, considerando-a trabalho fundamental “sobre o tempo e no tempo”, exigente e digna de condições necessárias para o seu exercício.

Como barreiras ao exercício desse trabalho, por comprometerem a capacidade de lembrança dos velhos, Chauí (1994 (1979), p. 19) elenca os mecanismos institucionais, psicológicos, técnicos e científicos utilizados pela sociedade capitalista para reduzir a vida dos velhos à repetição e à monotonia. Elenca ainda entre essas barreiras a destruição dos “suportes materiais da memória” que dilaceram as referências espaciais dos velhos, impedindo-os de refazer o percurso de sua trajetória, destruição acarretada pelos “preconceitos da funcionalidade”, demolidores das “paisagens de uma vida inteira”. Por último, e mais agressivo segundo a autora, elenca a “história oficial celebrativa” que polui a memória dos velhos, fazendo-os reproduzir um discurso oficial quando convocados a lembrar sobre os acontecimentos políticos.

Interessa-nos nesse discurso de Chauí perceber como são tidos por elementos constituidores da memória os “suportes materiais da memória”, entendidos não apenas como as referências paisagísticas da cidade e dos objetos pertencentes aos grupos sociais, mas também como as condições de existência material, uma vez que a autora se fundamenta em uma leitura marxista da sociedade. Esse conceito de “suportes materiais da memória”, portanto, funde a dimensão material e imaterial do patrimônio. Isso fica ainda mais claro em outro texto

de Chauí (2006, p. 114), no qual ela volta a falar em “suportes da memória”, explicitando que estes se tratam dos monumentos, documentos, coleções e objetos como formas de “expressão objetivada da lembrança coletiva”. Esses suportes da memória, numa visão de Chauí baseada na leitura de Krisztoff Pomian, seriam admitidos como patrimônio histórico e cultural na categoria de semióforos, sendo estas coisas cujos valores não são mensurados por sua materialidade, mas pela força simbólica de tais coisas, pela capacidade em “estabelecer uma mediação entre o visível e o invisível, o sagrado e o profano, o presente e o passado, os vivos e os mortos” (CHAUÍ, 2006, p. 117), e, por esse motivo, destinadas à exibição e contemplação. Por isso, Chauí, naquele discurso de 1979, atribuía importância à garantia de condições sociais de transmissão da memória, assim como a preservação das referências físicas na cidade, de forma a permitir a reativação da memória dos indivíduos e grupos sociais.

Interessa-nos também perceber, ainda naquele discurso de 1979, a preocupação de Chauí com os danos acarretados por essa “história oficial e celebrativa”, que para nós não é história, mas memória difundida pelo Estado, forma de ingerência estatal sobre as memórias das coletividades, tendo em vista a difusão de discursos de ordenamento social. Lembramos aqui, tal como reflete Mikhail Bakhtin (2020), da violência das palavras perpetradas pelo Estado, que tende a impor um sentido absoluto, único e monológico à realidade, configurando, portanto, uma só memória, oficial, celebrativa e reprodutiva da hegemonia. Interessa-nos ainda notar, nesse discurso de Chauí de 1979, o elo entre memória e justiça, mais tarde cunhado como direito à memória, tão propalado pela administração municipal aqui estudada. Interessa-nos, por último, perceber a importância que Chauí (1994 (1979), p. 26) atribui à metodologia da história oral, considerada como um recurso no qual “a tradição dos oprimidos conquistou o direito à palavra”, afirmação considerada por nós relevante pelo fato de tal metodologia de pesquisa ter sido intensamente utilizada nas atividades do DPH durante gestão aqui estudada.

Memória, nessa leitura de Chauí, é concebida enquanto conjunto de lembranças partilhadas entre pessoas que constituem uma dada comunidade, uma dada classe, sendo a memória transmitida e “re-feita” no momento da comunicação entre gerações (CHAUÍ, 1994 (1979), p. 19), tendo por único meio possível a oralidade. A acepção do termo, portanto, não seria a da memória elaborada pelos meios de comunicação, como edição de livros, composição de músicas, produção de vídeos, construção de monumentos, enfim, por meios de difusão da produção cultural, mas a memória vinculada à oralidade, o que é compreensível por se tratar de uma leitura do trabalho de Ecléa Bosi, como dito, centrado na história oral. Essa acepção da memória, enquanto relacionada aos meios de armazenamento, comunicação e difusão cultural,

aparece, contudo, em outros textos de Chauí, embora muitas vezes como sinônimo de “história oficial”, como poderemos perceber no documento Políticas Culturais, redigido por Chauí e outros intelectuais do PT no início dos anos 1980, citado anteriormente nesse capítulo. Em uma alusão direta às questões da memória e da história, o documento incorpora tais questões ao lado de outras produções da área da cultura, como um dos pilares sustentadores do conceito gramsciano de hegemonia, ou seja, quando os dominados que lutam pela própria libertação reproduzem as mesmas ideias da classe dominante. A memória e a história seriam construídas pela classe dominante e mantidas pelos dominados, o que tornaria ainda mais difícil a ruptura de tais narrativas:

[...] sendo ideologia da classe dominante, [esta ideologia] fabrica uma história oficial que celebra os “vencedores”, os “grandes”, enfim, os poderosos – não deixa existir uma história dos vencidos, dos excluídos, dos silenciados, dos escravos, dos servos, dos trabalhadores (os estudantes negros não aprendem na escola que a abolição da escravidão foi feita pela Princesa Isabel, sem qualquer referência às longas e terríveis lutas dos escravos pela liberdade?). Na ideologia, os vencidos, os excluídos, os trabalhadores sempre são apresentados tais como os vencedores os enxergam e nessa história o único sujeito histórico é a classe dominante (CHAUÍ et al., 1984, p. 25-26).

O documento evidencia que, apoiado no mito da não violência – ou seja, de que a sociedade brasileira é pacífica e ordeira –, a narrativa oficial do passado elimina “da memória e da história todas as lutas populares por direitos, sobrando apenas a história oficial dos ‘grandes homens’ e dos ‘grandes feitos’” (CHAUÍ et al., 1984, p. 34). Ao analisarem a política cultural nacional, os autores apontam que, ao disseminar a ideia de unidade nacional, o Estado tende a ocultar em sua narrativa as divisões sociais, diferenças raciais, culturais e sexuais, atribuindo às ações de determinados indivíduos sempre um caráter nacional. Oculta também o processo de construção da narrativa histórica, tomada como um conjunto de fatos históricos constitutivo de um povo que se mantém o mesmo, ontem e hoje, camuflando justamente seu caráter inerente de constante mudança. O documento dedica páginas a uma revisão da narrativa da história nacional brasileira que, ao fazer da nação um ato de vontade de grandes sujeitos e grupos sociais específicos, camufla a participação da coletividade e confunde conceitos como povo, nação e Estado – na interpretação dos autores, povo é um conjunto de indivíduos que partilham da mesma cultura, nação é um pacto social entre indivíduos e povos e Estado é um aspecto específico deste pacto, que privilegia o controle e a jurisprudência (CHAUÍ et al., 1984, p. 46-54). Na confusão desses conceitos, a narrativa oficial sobre a história acaba por ocultar sua própria origem, a de um Estado que produz narrativas. Os autores apontam, portanto, que a narrativa histórica da nação é construída de forma a privilegiar a ideia de continuidade, em que tradições são mantidas; a ideia de que a história é feita pela ação de grandes homens, pelos

governantes e pelo Estado, num desenvolvimento progressivo da nação, sendo ocultadas as lutas populares, a repressão e exploração (CHAUÍ et al., 1984, p. 66).

Chauí retoma essa questão do mito em outros de seus textos, chegando a identificar na narrativa da história brasileira um mito fundador em relação orgânica com a estrutura social e política do Brasil. Entende tal narrativa como mito por dar uma solução imaginária inibidora dos conflitos e tensões sociais perpetuando-os no tempo; entende como fundador por dar sustentabilidade, forma e sentido à vida social, ao conectar o presente a um passado continuamente reiterado. Chauí retoma aqui argumentos tratados anteriormente neste capítulo, nos quais a mitologia da não-violência e a ideologia autoritária são entendidas como a tônica do mito fundador, cunhado sobre a imagem do Brasil como um paraíso terrestre, de natureza exuberante e exótica e de terra abundante em frutos, habitada por uma população inocente e indômita, cordial, pacífica e ordeira. Por isso a violência e o autoritarismo não poderiam ser percebidos, pois não combinariam com essas terras e com sua gente. Nessa terra escolhida por Deus, a vida política só poderia ser marcada pela teocracia, sendo os dirigentes escolhidos por ordem divina e o acesso político da população dado por via da igreja, numa visão messiânica e de satanização do poder. Esse mito fundador, segundo Chauí, estaria presente desde os textos dos primeiros viajantes, passando pelos inconfidentes, pelas revoltas populares do XIX, atravessando o Estado Novo e a Nova República, culminando na então eleição de Fernando Collor de Melo, sempre nessa visão teocrática e messiânica da política, na ótica de um país escolhido por Deus, de terras abençoadas e população pacífica (CHAUÍ, 1995, p. 6-7)²⁵. Consonante com essa avaliação de Chauí, o historiador José Murilo de Carvalho evidencia que na experiência democrática brasileira após 1945, nas cinco eleições presidenciais realizadas, três dos eleitos possuíam caráter messiânico, Getúlio Vargas, Jânio Quadros e Fernando Collor, e curiosamente “nenhum deles terminou o mandato, em boa parte por não se conformarem às regras do governo representativo” (CARVALHO, 2004, p. 222).

Diante dessa memória hegemônica, denunciada por Chauí em outros termos, cuja narrativa reforça as estruturas sociais tais como estão, camuflando tentativas de mudança e desencorajando iniciativas inspiradas na ideia de transformação social, a pergunta que Chauí se faz é se o patrimônio cultural e o patrimônio ambiental – termos empregados pela autora –

25 Interessante perceber como essas ideias de Chauí nos permitem entender também a história recente do Brasil, com as eleições do Presidente Jair Messias Bolsonaro. Aclamado como “mito” pelos seus “seguidores” que viam na sua figura a possibilidade de “salvação” da política e do país, Bolsonaro, com explícito apoio de pastores e igrejas cristãs, se valeu de um apelo personalista e messiânico, sentido potencializado midiaticamente pelo atentado ocorrido contra ele, durante sua campanha eleitoral, em setembro de 2018.

estariam fadados a essa “forma mísera e pomposa da memória” (Chauí, 2006, p. 123), marcada pela celebração dos vencedores, ou se seria possível a implementação de uma outra política patrimonial. A autora se adianta na resposta ao afirmar a viabilidade de uma gestão diversa do patrimônio, colocando o trabalho desenvolvido pelo DPH, durante sua gestão como secretária da cultura, como exemplo dessas outras possibilidades. De acordo com a autora, é possível gerir o patrimônio de forma a contestar uma memória única e oficial:

Memória contestadora do triunfalismo dos poderes estabelecidos, que desorganizaram o espaço, o tempo e a participação, a história dos vencidos (em contraposição ao que Benjamim chamou de história do vencedor) não é sacralização e construção de uma *história contínua e única*, pois isso seria simplesmente transferir para movimentos populares e sociais os mesmos procedimentos de apropriação do passado usados pela história do vencedor [...]. Do que se tratava [esse trabalho do DPH]? De tornar visível a *disputa pela memória social*, deixando aparecer ações até então invisíveis, capazes de questionar as significações institucionalizadas com que a sociedade constrói para si mesma seu próprio significado. Por isso mesmo, tratava-se de uma prática reflexiva sobre a concepção de patrimônio histórico, cultural e ambiental [...] (CHAUÍ, 2006, p. 124, grifos nosso).

É preciso ter claro que esse trabalho desenvolvido pelo DPH se apoiava num questionamento da memória hegemônica e em demandas por novas políticas de memória que ecoavam não só na fala de Chauí, mas igualmente nos movimentos sociais dos anos 1980, tendo em vista o movimento de transformação porque passava a própria sociedade diante do desejo de democratizar o país. Buscando compreender esse novo contexto político social inaugurado nos anos 1980 e seu desdobramento na questão da memória, citando inclusive o projeto de Marilena Chauí na área da cultura, o historiador Antônio Gilberto Ramos Nogueira assim afirma:

A efervescência dos movimentos sociais, sobretudo os ligados à etnia e ao gênero, colaborou para a emergência de uma nova relação entre Estado e Sociedade, incidindo diretamente sobre as políticas públicas, respaldadas, no futuro próximo, pela constituição de 1988. Dos movimentos indigenistas, estão a pressão pela demarcação das terras e o reconhecimento de sua cultura; do movimento de consciência negra, está a radicalização da luta contra qualquer forma de preconceito e discriminação racial, exigindo, com base no direito à diferença, o estudo e a valorização dos aspectos da cultura afro-brasileira. No conjunto das reivindicações que exigiam uma maior participação e o efetivo direito à cidadania, encontramos o que Marilena Chauí denominou de cidadania cultural, na qual o direito à memória tornou-se um substrato relevante no escopo das políticas inclusivas (NOGUEIRA, 2008, p. 242).

As questões preliminares de Marilena Chauí, antes de assumir a SMC e tratadas acima, somadas ao contexto político e social brasileiro é que germinam a cidadania cultural no terreno da prática de gestão da museologia e do patrimônio, fertilizando novas abordagens de história, memória e patrimônio, no eirado daqueles que se dedicavam a esses campos na cidade de São Paulo. Isso fica evidente no congresso internacional Patrimônio Histórico e Cidadania, promovido pelo DPH, em agosto de 1991, que se tornou um fórum de discussões sobre memória, patrimônio, musealização e políticas culturais. O congresso ocorreu quando o órgão

vinha de um percurso de quase três anos da nova gestão e buscava avaliar e rever sua trajetória, a fim de subsidiar o último ano de governo e de consolidar práticas e conceitos nas instituições municipais. O evento anunciava ter por objetivo abrir espaço para um debate técnico acerca da preservação patrimonial, trazer para a discussão pública a precária situação das entidades públicas de preservação e voltar-se especificamente para a cidade de São Paulo, numa rediscussão das práticas até então adotadas e fazer a comparação destas com as de outras cidades mundo a fora (SÃO PAULO, 1991b). A publicação que sintetizou parte dos trabalhos do congresso tem a primeira parte dedicada a textos elaborados por chefes e técnicos de divisões e sessões do DPH, material que servira para o fomento dos debates durante o evento. Esses textos, lidos conjuntamente, permitem uma aproximação das ideias que vinham sendo germinadas e discutidas no órgão do patrimônio paulistano, pautando muitos de seus trabalhos e, por isso, consideramos oportuno nos avizinharmos de seus conteúdos, o que faremos nos próximos parágrafos.

Se pudéssemos localizar um ponto convergente dos debates presentes no conjunto desses textos, seria o de buscar reformular as práticas e conceitos do trabalho do agente de preservação do patrimônio. Trazer à tona a consciência do contexto de disputas sociais no qual esse agente desenvolve seu trabalho e do seu papel na reprodução da imagem da cidade, mesmo quando aparentemente execute tarefas tidas como meramente técnicas. Com o congresso, almejava-se uma revisão da postura desse profissional frente às tensões urbanas, tendo o conceito de cidadania cultural e a política do direito à memória como bússolas do seu trabalho. Esse reposicionamento do técnico do DPH em um contexto político de ação passa a ser considerado indissociável ao exercício de sua função, uma vez que a memória, matéria sobre a qual incide seu trabalho, se constitui e se reconstitui num campo de fértil disputa. Isso fica claro na afirmação de Maria Clementina Pereira Cunha, remetida aos intelectuais envolvidos com o exercício das políticas de preservação:

Nos planos federal, estadual e municipal práticas diferenciadas e orientações por vezes opostas indicam ainda que a memória constituiu um campo privilegiado da política – e em torno dela se desenvolve surdamente um embate nem sempre explicitado. Nesta perspectiva, à nossa condição de sujeitos do conhecimento deve se juntar a de sujeitos da história. A questão da memória como uma dimensão fundamental da cidadania aparece aqui como um eixo fundamental da discussão capaz de associar nosso papel profissional com a dimensão política de nosso trabalho (CUNHA, 1992a, p. 11).

No conjunto dos textos, percebemos também, no elo entre a preservação e o planejamento urbano, uma marcante crítica às ideias de “progresso e modernidade”, identificadas como modelo norteador da constante remodelação dos espaços urbanos, impulsionador de uma corrida desenfreada pelo novo e de descaso pelos registros e artefatos do

passado, ferindo as identidades de grupos e comprometendo o exercício da cidadania²⁶. Nessa lógica calcada no moderno, segundo Cássia Magaldi, o passado é sempre tratado como inferior ao presente. Contudo, a cidade revela teimosamente em suas marcas “os rastros de um passado que permanentemente se tenta ocultar e maquiado” (MAGALDI, 1992, p. 21). Segundo a arquiteta, caberia aos preservadores enfrentar esses “procedimentos de destruir e edificar” (MAGALDI, 1992, p. 21), uma vez que preservação patrimonial não é apenas um trabalho em prol da identidade cultural, mas também da qualidade de vida, por manter referências importantes ao desenvolvimento da cidadania e ao bem estar na cidade. Embora essas questões conceituais e de reverberação prática acerca do patrimônio estejam reservadas para o próximo capítulo, dedicado à questão da museologia e do patrimônio, nos adiantamos em dizer que a defesa pela manutenção das construções no lugar da constante destruição e reformulação dos espaços urbanos, além de ser uma questão de economia dos recursos, por ser menos dispendioso (MAGALDI, 1992), está na ordem da cidadania cultural, em clara defesa da “função social da propriedade”, promulgado pela Constituição de 1988, como fica explícito no texto:

E, entre as muitas demandas dos múltiplos agentes que produzem a cidade, aquela que diz respeito à preservação da memória é tão importante quanto qualquer outra: se não está ligada diretamente a “interesses”, incide sobre a identidade cultural e social dos habitantes da cidade, sobre o controle do seu passado em suas relações com o tempo presente, em seus direitos de cidadania (indissociáveis da dimensão temporal) que implicam a luta de apropriação e gestão dos espaços urbanos para todos os cidadãos, na luta pela democracia. Se estes direitos não podem estar subordinados a nenhum outro, então não constitui nenhuma heresia afirmar que ele pode mesmo sobrepor-se ao sagrado direito do uso do solo urbano. Amém (MAGALDI, 1992, p. 24).

Magaldi denuncia ainda a dificuldade em se incorporar no planejamento urbano os conceitos de preservação do patrimônio histórico. De acordo com Cunha (1992a), mesmo no interior da gestão municipal do PT, de cunho popular e democrático, quando a discussão em pauta foi a intervenção urbana, a implementação de estratégias de preservação patrimonial encontrou entraves em setores do governo. A gestão nem sempre conseguiu atenuar o enfrentamento entre os interesses da reformulação urbana e aqueles da preservação paisagística, tensões que serão melhor trabalhadas no último capítulo do presente trabalho.

A memória é localizada nos textos no campo das tensões e das disputas sociais em curso, campo lido de diferentes maneiras pelos autores do DPH. De acordo com Nilson Moulin Louzada, a evidência dessas tensões se dá porque no contexto contemporâneo a hierarquia sofre

26 Essas questões sobre o progresso e a modernidade foram problematizadas por muitos autores do patrimônio. Elas têm por fundo o modo de produção capitalista, como bem demonstra Octavio Ianni (2003) e Renato Ortiz (1991), numa civilização marcada pela busca frenética do novo, por inovações que rapidamente são consideradas obsoletas.

rupturas, o que impede ao Estado e às elites disseminar suas versões do passado como as únicas “socialmente verossímeis” (LOUZADA, 1992, p. 15). O monopólio das narrativas teria sido, na visão do autor, abrandado pela aceleração da reprodutibilidade técnica que, por sua vez, aumentaria as possibilidades de registros, contribuindo na percepção da multiplicidade de memórias em disputa na sociedade. Embora caia em alguns equívocos, por não considerar, por exemplo, que, apesar da existência de novos canais de difusão de narrativas, o Estado continua mantendo o monopólio de espaços privilegiados de disseminação, Louzada contribui por colocar os técnicos do DPH como um dos sujeitos em um complexo campo de disputa por narrativas e por afirmação de identidades.

Maria Célia Paoli, diante desse quadro de conflito e de disputa pela memória, entende que são os aspectos da cultura plural que deveriam provocar a noção de patrimônio enquanto dimensão de um “passado vivo”, no qual acontecimentos e coisas “merecem ser preservadas porque são coletivamente significativas em sua diversidade” (PAOLI, 1992, p. 25). As atividades preservacionistas, segundo a autora, referindo-se ao patrimônio arquitetônico, são comumente marcadas seja por uma ideia de passado enquanto antigo e superado, e neste caso se preservariam exemplares a partir de categorias proeminentemente estéticas, seja de passado enquanto antigo e perdido, e, neste caso, a preservação estaria pautada pela nostalgia e pelo medo da perda. Em ambos os sentidos preservacionistas, um mais em busca do exemplar excepcional e o outro pela totalidade da preservação, cairiam no mesmo erro de ignorar a “inscrição do significado coletivo de ‘legado’ do passado”, o que apontaria “claramente para uma sociedade destituída de cidadania, em seu sentido pleno, se por esta palavra entendermos a formação, informação e participação múltiplas na construção da cultura, da política, de um espaço e de um tempo coletivos” (PAOLI, 1992, p. 26). Paoli propõe, neste sentido, que o trabalho de preservação passe pela significação coletiva e plural do patrimônio, a fim de contribuir ao desenvolvimento da cidadania. Esta nova via seguiria uma tendência historiográfica de priorizar a história dos vencidos e não a dos vencedores, o que explicitaria “o quanto o poder desorganizou a posse de um sentido das participações coletivas, destruindo a possibilidade de um espaço público diferenciado” (PAOLI, 1992, p. 27). A autora, ao defender essa nova postura nas atividades de preservação do patrimônio incorpora, enfim, os princípios da cidadania cultural:

O reconhecimento do *direito ao passado* está, portanto, ligado intrinsecamente ao significado presente da generalização da *cidadania* por uma sociedade que evitou até agora fazer emergir o conflito e a criatividade como critérios para a consciência de um passado comum. Reconhecimento que aceita os riscos da diversidade, da ambigüidade das lembranças e

esquecimentos, e mesmo das deformações variadas das demandas unilaterais (PAOLI, 1992, p. 27, grifos nosso).

Déa Ribeiro Fenelon segue o mesmo caminho de Paoli, ao perceber que é preciso ir além do discurso técnico do patrimônio e politizar a questão, reconhecendo as diversas forças sociais que nortearam as práticas preservacionistas e buscando o sentido coletivo do patrimônio, tendo em vista a cidadania cultural:

Quando propomos o debate e a reflexão sobre as políticas de patrimônio histórico, queremos tratá-lo não apenas no âmbito restrito das técnicas de intervenção ou dos critérios de identificação e preservação e seus conceitos operacionais. Para além desses aspectos, é preciso politizar o tema, reconhecendo as condições históricas em que se forjaram muitas das suas premissas – e articulando-as com as lutas pela qualidade de vida, pela preservação do meio ambiente, pelos direitos à pluralidade e sobretudo pelo direito à cidadania cultural. Com isso esperamos retomar um sentido de patrimônio histórico que nos permita entendê-lo como prática social e cultural de diversos e múltiplos agentes (FENELON, 1992, p. 31).

Por isso a questão dos registros documentais, forma de armazenamento institucional da memória, aparece com frequência nos textos, pois, como afirma Louzada (1992, p. 16), “os registros da diversidade das experiências sociais e dos valores culturais tornam mais premente a necessidade de questionar os critérios que definem quais são as fontes e formas mais abrangentes para tentar dar conta da multiplicidade de vivências e lutas”. Todavia, na visão de Olga Brites da Silva, os órgãos governamentais deveriam superar a comum prática de apropriação dos acervos dos movimentos populares, normalmente admitida como recurso necessário à garantia da perenidade. Ao Estado, na visão da autora, caberia as funções de apoio por meio de seus especialistas, de assessoria a questões técnicas e teóricas, e de garantia das condições para que os próprios movimentos populares selecionem seus acervos e os administrem. Silva, opondo-se ao que seria uma tradição na política de preservação do patrimônio no Brasil, de valorização dos especialistas enquanto sujeitos capazes de decidir sobre o patrimônio da sociedade, conclama os técnicos a um novo paradigma de trabalho, no qual outros segmentos sociais, normalmente inaudíveis nas políticas patrimoniais, ditariam as escolhas e os caminhos a seguir. Esse novo paradigma seria pautado por uma metodologia capaz de incorporar “outras formas de saber como legítimas e capazes de alargar o nosso próprio trabalho”. Para a autora, a função dos técnicos do DPH, nessa nova conjuntura histórica e sociopolítica, só fará sentido se este abdicar de uma tradição na área do patrimônio – e, diríamos também, da museologia –, considerada por ela impopular e de constante reiteração da “unicidade do passado” (SILVA, 1992, p. 20).

O conceito de cidadania cultural, como se pode ver nesses textos, fecunda o terreno de discussões acerca da memória, indicando novas práticas preservacionistas pautadas por um reposicionamento também da função do técnico do DPH, agora, ao menos conceitualmente,

voltado aos diversos grupos da sociedade como protagonistas das decisões e escolhas relacionadas ao patrimônio e à museologia. Esta última, conquanto menos citada nos textos, também foi problematizada e repensada na prática do DPH e contemplada na programação do Congresso Internacional Patrimônio Histórico e Cidadania, que contou com duas convidadas internacionais para palestras acerca da museologia. As duas convidadas tratam da trajetória museológica em ambiente internacional e traz para suas falas a experiência de suas localidades. Embora trataremos no próximo capítulo sobre a museologia propriamente dita, vale a pena trazermos aqui algumas considerações sobre a memória feitas por essas duas convidadas, para percebermos a perspectiva museológica abordada no Congresso.

Uma das convidadas foi Madeleine Rébérioux que, na época, era vice-presidente do Museu d'Orsay, em Paris. Com sua palestra intitulada “Os lugares da memória operária”, Rébérioux (1992) se propõe a falar sobre “a memória do patrimônio revolucionário”, uma vez que trata dos elos entre memória, patrimônio e militância da classe operária. A autora entende como “lugares de memória” a oficina da fábrica onde o operário executa seu trabalho e exerce suas resistências cotidianas; como também o café onde o operário encontra seus colegas de trabalho e, em muitos casos, exprime sua cultura, com concertos e composições musicais; e ainda os “lugares simbólicos”, cenários dos processos de luta e de confronto, sendo utilizado como exemplos a Nation-Bastille e o Mur de Fédérés, lugares da região central de Paris relevantes na história da luta operária francesa e reiteradamente ressignificados pelos próprios trabalhadores. A autora vê, nesses “lugares carregados de memória”, ambientes propícios para o despertar da “memória cotidiana ou militante” da classe operária e, por isso, esses lugares são considerados patrimônio e exigem ações de preservação. Mas, para a autora, o passado proletário existe apenas quando compartilhado e, por isso, vê como importante a história oral e considera relevante fortalecer as “redes de memória” em torno desses lugares e dos objetos de museu, para que sirvam de “espelho para outras memórias”.

A outra convidada internacional do campo da museologia foi a mexicana Miriam Arroyo de Kerriou, do Instituto Nacional de Antropologia e História, na Cidade do México. Com sua palestra intitulada “Museu, Patrimônio e Cultura: reflexões sobre a experiência mexicana”, Kerriou (1992, p. 94) defende que “não se deve mostrar o passado sem que se coloque em função do presente”, uma vez que a compreensão do passado permite “o entendimento do presente que se vive”. A museóloga mexicana está preocupada com a superação de um discurso do museu que, por anos, prevaleceu nessa instituição, excluindo a diversidade de culturas e fortalecendo um discurso do Estado que ocultava e negava outras

versões da história, assim como a memória de outros grupos sociais. Nesse sentido é que Kerriou fala da experiência dos museus comunitários como espaço de fortalecimentos dessas outras memórias. Por isso, voltar-se ao passado, segundo a autora, passa a ser um recurso possível para o entendimento dos processos históricos, tornando o museu um instrumento de comunicação e educação, tendo em vista a transformação:

O museu comunitário devolve a palavra àqueles que têm silenciado e que têm tanto a dizer, cuja história tem sido escrita por outros. Nesse sentido se regatam os testemunhos e a história oral que foram passados de boca em boca através do tempo com os mesmos significados. Este museu é participativo e de autogestão, é a própria comunidade que decide onde deve estar localizado, o que deve conter e como expressá-lo (KERRIOU, 1992, P. 96)

A autora fala ainda de uma “pesquisa participativa”, na qual os sujeitos históricos pesquisam sobre seu próprio passado, de forma a dar destaque a uma memória “que tem permanecido apesar de tudo” (KERRIOU, 1992, p. 97-98). Em certa maneira, a autora vê o museu como um potente espaço para se colocar em evidência memórias normalmente renegadas ao ocultamento, “memórias subterrâneas”, como diria Pollak.

Interessante perceber que, nessas autoras do campo da museologia, a memória de coletividades diversas está no centro da atividade de preservação patrimonial. Essa preocupação também esteve presente em algumas atividades do DPH, como revela Marinalda Garcia, que foi assessora técnica de projetos especiais do DPH, em um artigo descritivo e avaliativo da prática do DPH no período, assinado conjuntamente com Valmir de Souza. Segundo relato dos autores, o DPH, no período, visava “desmitificar a versão da história tradicional” e “problematizar os chamados símbolos nacionais” (SOUZA; GARCIA, 1997, p. 76). Os trabalhos do DPH apontariam, portanto, para uma revisão da história e da memória e para a preservação das memórias das camadas populares. Os autores entendem o patrimônio como referência coletiva e sua supressão como uma maneira de dificultar a continuidade de determinadas práticas culturais no espaço urbano (SOUZA; GARCIA, 1997). Se o patrimônio, tal qual é entendido, comporta as construções físicas e também os modos de vida, estando ambos interrelacionados, na visão dos autores, ao destruir um se comprometeria a existência do outro. Neste sentido, a gestão do patrimônio edificado interferiria na memória e, por isso, os autores admitem que o DPH, naqueles anos, buscava repensar suas funções enquanto órgão público, de forma a entender “que memórias preservar ou respeitar, quais seriam os suportes mais importantes” (SOUZA; GARCIA, 1997, p. 73).

Em um documento da SMC de avaliação do trabalho do DPH, tendo em vista a reestruturação do órgão, são tecidos alguns comentários sobre o que a gestão entendia como sendo seu papel na memória, comentários que, no nosso entendimento, condensam muitas das

discussões travadas nos primeiros anos daquela gestão frente ao órgão de preservação do patrimônio paulistano:

No campo da história, o interesse volta-se em direção a uma infinita ampliação de temas e questões relacionadas com a vida social, abandonando-se a noção de preservação como um mero exercício de reproduzir ou celebrar a *memória oficial*. A própria idéia de uma olímpica “verdade” histórica depositada nos arquivos públicos foi de muito abandonada em nome de uma perspectiva que pensa o próprio processo de constituição da *memória enquanto um campo de lutas e de conflitos*: a memória constitui uma poderosa ferramenta política utilizada quase sempre apenas por aqueles que foram capazes de esculpir o passado à sua imagem e semelhança. Estes debates que perpassam atualmente nosso campo profissional não podem ser ignorados quando se trata de redefinir nosso papel institucional, nossas funções e atribuições, pois carrega implicações tão decisivas quanto evidentes (SÃO PAULO, ca.1991-1992, n.p, grifo nosso).

A existência desse debate, travado no ambiente interno do DPH, impunha um clima de reflexão sobre as atividades em curso no órgão. Nesse debate, os conflitos sociais estão às claras e as disputas por memória estão no palco das discussões acerca da gestão da cultura, do patrimônio e do museu. Os holofotes estão sobre os próprios técnicos do DPH, tendo à frente uma responsabilidade como agentes políticos da qual não poderiam mais escapar, nem mesmo escamotear em discursos tecnicistas e de classe profissional. O patrimônio e a museologia, ao menos em termos conceituais, estão conectados com a memória pelo elo da democracia que se buscava consolidar no período, uma democracia efetivamente conduzida pela vontade popular.

Encerraremos esse capítulo, ainda no tópico destinado a discutir a concepção de memória desta gestão, com uma aproximação ao pensamento da diretora do DPH, Déa Ribeiro Fenelon. A intelectual aborda questões que consideramos fundamentais para o entendimento da maneira como ela empostou a política de memória do DPH, em sintonia com o conceito de cidadania cultural. Questões como a função social da história, a publicização da história, a dimensão educativa do patrimônio e o papel social do trabalho intelectual são proeminentes em seu pensamento.

A fim de bem compreender a fala de Déa Fenelon é preciso colocá-la naquele contexto de fim dos anos 1980 e início dos 1990, quando a intelectualidade brasileira se reposicionava não apenas diante das novas estruturas democráticas, mas também da emergência do neoliberalismo, que colocava em risco as conquistas da cidadania (COGGIOLA 2003), e do colapso euro-soviético de 1989-1991 (HOBSBAWN, 1995). A militância intelectual de esquerda enfrentava um retraimento frente a essas mudanças, assim como passava por um processo de profissionalização do perfil do intelectual e do especialista, e via, ora como oportunidade, ora com desconfiança, o crescimento de diversas novas mídias (PINHEIRO FILHO, 2011). O contexto provocava discussões dentro da academia sobre o papel da

universidade, do intelectual e da produção científica naquele borbulhante contexto político-social.

Déa Fenelon foi uma historiadora dedicada à história social do trabalho, alinhada com a teoria marxista da história da escola inglesa, que tem em Edward Palmer Thompson um de seus principais expoentes. Como ela mesma declarou: “Thompson sempre me pareceu o historiador em quem desejava me inspirar, com quem estabelecer diálogo, com quem aprender” (FENELON, 1995, p. 77). Na visão de Fenelon, Thompson buscava uma “coerência com a idéia de lutar pela transformação social, no agora, para forjar um futuro melhor” (FENELON, 1995, p. 78), partindo do pressuposto de que o trabalho intelectual devia estar atento ao presente, por possuir inexorável carga política, exigente de um posicionamento perante os rumos políticos da atualidade. No que se refere especificamente ao trabalho do historiador, este não poderia se reduzir a interpretar o já ocorrido, mas deveria voltar-se para o passado a fim de propor conceitos que contribuam para a interpretação do presente. E o posicionamento de Thompson, na leitura de Fenelon, não se verificava apenas na forma como o intelectual inglês constituiu o seu pensamento, mas na maneira como se posicionou diante do seu tempo. Fenelon destaca, entre alguns momentos da trajetória de Thompson, a sua militância nos anos 1980 pelo desarmamento nuclear. O historiador inglês buscou superar a interpretação binária da chamada Guerra Fria – que via o momento político como a luta entre dois modos de produção, o socialista e o capitalista –, para se atentar ao que ele chamou de “exterminismo”, um processo de investimento tanto dos EUA quanto da URSS no desenvolvimento dos meios de guerra e sua exportação para o resto do mundo, numa rivalidade competitiva por materiais bélicos e tecnologias militares. A sua busca naquele momento foi, a partir dos seus conhecimentos sobre a história, pensar num novo conceito capaz de permitir leituras diferenciadas da realidade em curso, sendo esta a postura que Fenelon tomara para si e pela qual buscou pautar também sua própria trajetória.

Fenelon, enquanto uma intelectual da academia, buscou, ao lado de outros, pensar politicamente a produção acadêmica, tendo “a capacidade de sistematizar no ofício do historiador, preocupações e questões que acompanhavam sua vida principalmente na universidade e na responsabilidade que assumia diante da realidade do país” (ALMEIDA, 2009, p. 21). Frente à discussão sobre o papel político do intelectual, Fenelon se posicionava na defesa do seu exercício não apenas para além dos muros da academia, mas no interno do seu trabalho específico, de produção de conhecimento. Por isso, não bastaria produzir trabalhos historiográficos, mas seria necessário pensar sobre qual história fazemos, qual mundo

edificamos com a nossa produção acadêmica. Nessa tentativa de refletir teoricamente sobre o trabalho produzido no campo da história, a autora se dedica à discussão sobre a categoria cultura, enquanto “campo de possibilidades” da História Social (FENELON, 1993, p. 73). Na sua visão, a grande diversidade de trabalhos acadêmicos permitidos com o desenvolvimento de tal categoria no campo da história deveria vir junto de um esforço teórico para o enfrentamento das “decorrências políticas das posições adotadas nos resultados da historiografia”, pois, independente da própria vontade, o historiador acaba por produzir “uma história que será sempre política” (FENELON, 1993, p. 74). Fenelon, inspirando-se em Thompson, buscava construir “a história vista de baixo”, dedicando-se ao que o intelectual inglês chamou de “reconstrução das vidas e ações das classes trabalhadoras e dos oprimidos” (THOMPSON, 1987, apud FENELON, 1995, p. 81), sendo este, na visão da autora, o caminho teórico aberto nos estudos culturais da chamada história social.

A autora se refere à cultura no sentido amplo, herdado das inovações da antropologia social e da antropologia política, que entende por cultura a “produção e criação da linguagem, da religião, dos instrumentos de trabalho, das formas de lazer, da música, da dança, dos sistemas e relações sociais e de poder” (FENELON, 1993, p. 87), sendo a cultura construída por toda a sociedade, na elaboração de símbolos e signos, práticas e valores. De acordo com a autora:

A base de discussão sobre a teoria da cultura vem da disposição de aceitá-la como processo social que modela “modos de vida global” e não considerá-la apenas uma teoria das artes e da vida intelectual em suas relações com a sociedade. Reforçar portanto a idéia da complexidade da conceituação de cultura parece já um lugar comum. Mas acentuar as intrincadas correlações estabelecidas por quantos se atiram a esta tarefa, constitui-se em necessidade, para não simplificar os conceitos e não aparecer com soluções mágicas acreditando e compondo a categoria cultura, outra vez, como conceitos que atendem a quaisquer interesses ou a tudo explica sem referencial teórico preciso (FENELON, 1993, p. 86).

E a cultura, no seu entendimento, com clara filiação à tradição marxista, é definida no embate entre as classes sociais, sendo tal compreensão a base para uma formulação teórica dos estudos da cultura na história social:

É neste campo [da história social dos trabalhadores] que queremos também redefinir nossas noções de lutas de classes, para perceber que esta cultura nada mais é do que o modo de vida das classes trabalhadoras e que aí se define o campo de forças, em embates constantes, tornando a cultura, assim entendida, o espaço privilegiado para o entendimento das contradições colocadas pelo processo. E o interesse nesta abordagem não passa por concepções de descrever ou constatar como se desenvolve esta vida e se desenrolam estas lutas, mas por tentar entender o como e o por que isto acontece, recuperando sim sentimentos, valores, sensações de perda e necessidade de reconstrução e sobrevivência para entender o constante fazer-se e refazer-se das classes trabalhadoras (FENELON, 2009 (1988), p. 46).

Em vista disso, e nisso mora a contribuição da historiografia marxista inglesa, não faria sentido buscar uma “cultura autônoma” da classe trabalhadora, porque essa não poderia existir

senão dentro “das forças da relação poder/dominação”, sendo a cultura o campo em que essas lutas são travadas (FENELON, 2009 (1988), p. 50). E esse campo proposto para produção do conhecimento histórico, segundo a autora, estava imbricado com “as nuances, tendências e rumos que tomaram os movimentos sociais no curso dos acontecimentos recentes” (FENELON, 1993, p. 81). Além de se referir aos movimentos sociais no contexto brasileiro, a autora cita explicitamente, na política europeia, a “quebra do socialismo” e as lutas nacionalistas no Leste Europeu, acontecimentos que, segundo ela, “deixaram muitos estudiosos ainda surpresos, para não dizer desorientados com a derrocada de algumas de suas utopias” (FENELON, 1993, p. 81).

Diante dessas transformações e lutas sociais, Fenelon se pergunta até que ponto o historiador contribui, tanto no ensino superior de história quanto do ensino regular, para a ruptura das narrativas hegemônicas, da “história oficial”, dos heróis e eventos, ruptura demandada pelo próprio contexto social contemporâneo. As questões em torno da narrativa histórica, na concepção da historiadora, deveriam ser travadas no interior da universidade, como também para além de seus muros, chegando aos bancos escolares. Fenelon questiona se as universidades produzem professores capazes de inovar, não no sentido da didática e das formas de transmissão, mas na construção do conhecimento, pois, para Fenelon (1981, p. 8), somos todos “produtores” na sociedade e, por isso, é fundamental “o posicionamento no presente”, para que contribuamos à construção da “sociedade que queremos democrática” e, para isso, seria preciso superar o lugar de “repetidores e reprodutores de concepções ultrapassadas”. Para a autora, o ensino de história deveria partir da realidade existente – do baixo reconhecimento do professor, salários baixos, salas cheias, degradadas condições de trabalho –, e não de contextos ideais que só geram frustrações e imobilidade. A autora se posicionava entre os intelectuais que acusavam a academia de cair no erro da reprodução do “mito do saber, da cultura, dos dogmas da ciência, que estão nos livros, na academia”, diminuindo no aluno, de graduação e, por conseguinte, do ensino escolar, sua confiança enquanto sujeito capaz de produzir pensamentos originais sobre a realidade (FENELON, 1981, p. 12).

Com essa postura, as ciências humanas no ambiente escolar, na perspectiva de Fenelon (1981, p. 13), acaba por reduzir seu papel à “formação de profissionais para a reprodução ideológica dos valores dominantes”, caindo, portanto, no erro de reforçar hegemonias, sendo a disciplina da história calcada na ideia de progresso, linear e glorioso, ufanista da nação, no qual o passado é mera exaltação da memória dita nacional. Nessa interlocução com seus colegas professores universitários, Déa Fenelon reflete sobre a prática nos cursos de graduação que, em

sua visão, tende a pouco contribuir para a superação dessa reprodução gratuita da versão hegemônica da história:

Vivemos o mundo dos livros e da bibliografia ou então dos papéis velhos e dos arquivos, nos esquecendo que a História se faz a todo o tempo e apesar de nós, também. Pouco se consegue com esta postura porque nos mostramos incapazes de abandonar uma perspectiva de classe. Fazemos a crítica, mas não caminhamos muito no processo de conhecimento, porque dissociamos nossa existência do mundo que nos rodeia, não queremos lidar com a realidade, participar dela, identificar-se com ela e vivê-la. Ao contrário disto nós escatelamos no lugar social da ciência pela ciência e de lá queremos falar como doutores em nossa disciplina (FENELON, 1981, p. 19).

Déa Fenelon questiona o lugar do acadêmico produtor de conhecimento histórico, vendo o pensamento não como monopólio de uma classe, mas uma capacidade de todos os indivíduos, ao mesmo tempo que não isenta o acadêmico do seu importante papel na construção de conceitos capazes de contribuir à compreensão da realidade contemporânea. Reitera inúmeras vezes em seus discursos a necessidade de uma construção do pensamento em diálogo com a sociedade contemporânea, sintonizada com seus problemas, forjada em novos conceitos capazes de responder às demandas do hoje, de forma a contribuir à construção de uma sociedade democrática. Segundo a historiadora, os estudos sobre os trabalhadores e as chamadas minorias costumavam ser renegados na academia ou vistos sempre como grupos contestadores da ordem estabelecida, o que fortalecia uma “História sacralizada e definida como patrimônio cultural” e consagrava uma “amnésia histórica” (FENELON, 2009 (1988), p. 34).

Essas ideias de Fenelon certamente têm relação com o que vínhamos falando sobre memória. Fenelon (1999, p. 274) vê a memória como expressão da cultura, ou seja, expressão “dos modos de viver, lutar e trabalhar como os de morar, festejar, cozinhar etc.”. Para ela, “o passado é construído segundo as necessidades do presente e daí ser importante atentar para os usos políticos dessa construção” (FENELELON, 1999, p. 276). É da definição do presente que se parte para o passado, numa inversão da relação passado-presente:

[...] há que definir uma concepção de presente, que nos permita atribuir significado ao passado, e mais, que nos oriente em direção ao futuro que queremos construir, ou estaríamos traduzindo em conservadorismo social o culto pelo passado e transformando a memória em instrumento de prisão e não libertação, como deve ser (FENELON, 2009 (1988), p. 29-30).

Fenelon aprofunda sua reflexão sobre o patrimônio durante o exercício de sua função enquanto diretora do DPH e presidente do CONPRESP. De volta ao Programa de Pós-Graduação em História da PUC/SP, dedica-se à linha de pesquisa *Cultura, trabalho e cidade*, partindo do pressuposto de que os contornos da paisagem urbana, assim como suas referências culturais, são construídos pelas “relações sociais entre moradores da cidade”, por meio de imagens e referências “impregnadas de memórias e de significações que se constroem e se modificam pelas experiências e vivências sociais”, exprimindo “diferentes temporalidades”

(FENELON, 1992, p. 289). Por isso, na linha de pesquisa proposta pela historiadora não bastaria entender as políticas patrimonialistas do Estado, mas seria necessário compreender a relação dos cidadãos com o patrimônio cultural:

Mais que apenas a idéia de patrimônio histórico e cultural associada às construções históricas do centro da cidade, aos estilos da arquitetura urbana ou aqueles marcos identificados como símbolos de tempos “antigos” ou merecedores da preservação e do tombamento do governo, nossa idéia se impõe como a de conceber esses referentes que buscamos investigar como um “patrimônio afetivo”, diríamos, para superar tentativas de lidar com o passado com a nostalgia de outros tempos gloriosos e memoráveis. Com essa perspectiva de investigação, a forma de encarar o passado se constrói tendo em vista a busca de referências culturais que a população vai conformando em suas vivências e em sua experiência social ao longo dos anos (FENELON, 1999, p. 290).

Fenelon (1999, p. 291) está menos interessada nos “símbolos do poder constituído” e deseja mais se aproximar das “várias memórias e das várias histórias da cidade e de seus moradores”, de maneira a entender como se deu a “construção social e histórica da paisagem urbana”, perpassando, portanto, pelas disputas e embates entre classes sociais.

Enfim, como podemos verificar nesse tópico do capítulo, o DPH daqueles anos estava diante de um contexto favorável a uma gestão diferenciada da memória, num órgão dirigido por pessoas imbuídas de pensamentos que levavam em consideração a dimensão política da história, da memória, do patrimônio e dos museus. É difícil, no entanto, dizer até que ponto o pensamento e as discussões travadas no DPH regeram a atuação do órgão, se a gestão deu realmente voz a camadas sociais antes isoladas dos discursos controlados pelo Estado, fazendo justiça às conquistas sociais estabelecidas na Constituição de 1988. Daremos alguns insumos para essa questão no próximo capítulo, mas a abordaremos melhor no terceiro e quarto capítulos deste trabalho, nos quais buscaremos verificar se de fato foi estabelecido na gestão um clima para um novo “enquadramento da memória” e de emergência de “memórias subterrâneas”. Todavia, é inegável a vontade política existente no período; o conceito de cidadania cultural voltava-se a uma estratégica política desejosa por escutar vozes abafadas por antigas narrativas, agora questionadas pelo seu privilégio por uma camada social em detrimento de outras. O direito à memória é tido como direito à fala, à representação social, à preservação de referências materiais dos mais diversos grupos e movimentos sociais.

* * *

Como podemos verificar nesse nosso primeiro percurso nos caminhos daquela gestão, o conceito de cidadania cultural, cunhado por Marilena Chauí, avançou no ponto de vista teórico

e de projeto prático por vincular cultura à cidadania. O novo conceito concebe uma política cultural marcada por um conjunto de diretrizes para a sua gestão. Trata-se de uma política baseada numa concepção antropológica de cultura, que tem por meta a democratização da cultura e a facilitação de uma democracia cultural. Prioriza tanto ampliar o público da produção cultural já consagrada, como permitir o acesso democrático aos meios de produção da cultura, bem como garantir à sociedade a participação nas decisões dessa política. Além de configurar diretrizes para uma política cultural, a cidadania cultural se revela também como um conjunto de valores apontado para a consolidação de uma nova cultura política, fundamentada sobre a ampliação de direitos.

É com essas duas esferas da cidadania cultural, enquanto diretrizes de uma política cultural e enquanto valor de uma nova cultura política, que o conceito penetrou as discussões acerca das políticas de memória. O DPH vivenciou um contexto de revisão de suas bases conceituais que, como veremos nos próximos capítulos, permitiu retomar projetos engavetados e conduzir antigas práticas aos objetivos da cidadania cultural.

O direito à memória passou a ser a guia-mestra nas atividades do DPH, colocando em xeque antigas práticas preservacionistas, assim como a postura dos técnicos frente ao desafio de consolidar uma cidade mais democrática, condizente com as novas estruturas constitucionais do país. As memórias dos diversos grupos sociais passaram a ser consideradas nas atividades de preservação, entendendo o patrimônio como importante elemento para as referências materiais das coletividades. A atividade dos técnicos do DPH passou a ser entendida como parte do jogo de disputas pela memória na cidade, devedora de um maior compromisso com a sociedade como um todo, de forma a superar uma tradicional postura de preferência pelo discurso de grupos restritos, de manutenção da ordem, sem apontar para a transformação e para a justiça social.

Como veremos ainda melhor nos próximos capítulo, é o direito à memória o elo entre patrimônio, museologia e arquivo, de modo que tanto as atividades de preservação do patrimônio urbano quanto aquelas de cunho museológico foram colocadas na função de instâncias de mediação na construção da memória da cidade e do país, tendo por principal meta contribuir na consolidação da democracia e da cidadania.

CAPÍTULO 2 – MUSEU E PATRIMÔNIO

Continuamos nosso percurso no entendimento da política de memória empregada pela administração municipal, dos seus métodos e atividades, tendo por foco a gestão institucional evidenciada nos processos museológicos e de preservação do patrimônio urbano. No presente capítulo, percorreremos o caminho trilhado pelo DPH nos campos da museologia e da preservação do patrimônio cultural edificado, atentando para a trajetória realizada pelo órgão até 1988 e, logo em seguida, para as especificidades da gestão em foco. Procuraremos entender os conceitos e experiências elaborados e vivenciados pelo DPH ao longo de mais de uma década de história e perceber como essas ideias e práticas desembocam naquelas construídas pelo órgão sob a gestão de Déa Fenelon e Marilena Chauí.

A fim de organizar nosso percurso, faremos dois saltos, um destinado à área de museus e o outro à de preservação do patrimônio. Cada um desses saltos se dará em duas fases (ou tópicos) desse capítulo, uma destinada aos antecedentes da respectiva área no DPH e a segunda destinada à administração aqui priorizada. Fazemos então nosso primeiro salto, à área de museus.

2.1. TRAJETÓRIA MUSEOLÓGICA

O DPH, desde sua criação, em 1975, contou com uma divisão destinada à área de museus, responsável pela gestão de espaços expositivos, desenvolvimento de atividades na área educativa e criação de um acervo iconográfico sobre a cidade. O setor intitulava-se Divisão de Iconografia e Museus (DIM) e se constituía no braço museal do DPH, como dito anteriormente, ao lado daquele destinado aos arquivos, a Divisão do Arquivo Municipal, e aquele à preservação do patrimônio cultural edificado ou monumental, a Divisão de Preservação. Sobre esses três pilares constituiu-se o órgão do patrimônio municipal. De acordo com Cristina Bruno (2006, p.120), “a gestão museológica desse departamento [o DPH] passou por diferentes perfis ao longo dos anos. Entretanto, a ideia de musealização da cidade nunca deixou de ser uma premissa”.

Quando foi criada, a DIM herdou as chamadas casas históricas, construções dos séculos XVII ao XIX transformadas em equipamentos culturais, assim como o acervo museológico destas casas. Herdou ainda um acervo iconográfico acumulado desde o extinto Departamento de Cultura, aquele de Mário de Andrade, cujo trabalho buscava registrar as

expressões artísticas e culturais tidas como constituidoras da identidade paulistana. Como vimos no capítulo anterior, a proposta de patrimônio cultural de Mário de Andrade foi derrotada, interrompida antes mesmo de consolidar políticas públicas. Sua concepção de museus enquanto “agências privilegiadas de preservação” (CHAGAS, 1999, p. 65), aptos a desenvolver sua dimensão educacional, não encontrou espaço institucional de realização. O trabalho de registro iconográfico para constituição de um acervo museológico, após a passagem de Mário de Andrade, passou a se dedicar à documentação de obras públicas, como aberturas de avenidas, canalização de rios, drenagens, além de registros de eventos promovidos pela prefeitura, como inauguração de equipamentos públicos e recepções de personalidades (ALVES; DALTÉRIO, 2006). O trabalho, portanto, perdeu seu caráter de registro da cultura vivida pela população em sua pluralidade de manifestações.

A DIM nasceu com uma visão crítica do que vinha sendo timidamente feito no campo museológico na cidade de São Paulo, sendo uma de suas primeiras tarefas desmontar, paulatinamente, as exposições existentes nas casas históricas, construídas sob uma ótica de historicidade duvidosa, de construção de ambientes artificiais, forjando uma vida cotidiana para preencher o vazio das casas. A Casa do Bandeirante²⁷ possuía uma exposição remetida ao ambiente de vida dos bandeirantes, concebida desde a festa do IV Centenário Aniversário da cidade, celebrada em 1954. A Casa do Grito²⁸ era remetida aos tropeiros, como personagens presentes na construída cena do dito “Grito do Ipiranga”. E a Casa Sertanista²⁹, por sua vez, remetia ao ciclo do ouro e à cultura indígena (ARRUDA, 2014).

Em sua estrutura, a DIM contava, ainda, com um setor intitulado Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, tendo o arquiteto Julio Abe Wakahara³⁰ à sua

27 A Casa do Bandeirante se localiza no bairro do Butantã. Foi construída entre os séculos XVII e XVIII em vasta área periférica. Identificada primeiramente por Mario de Andrade, como raro exemplar das mudanças ocorridas na cidade desde os primeiros séculos da colonização, a casa foi objeto de pesquisa de Luis Saia e incorporada, em 1953, à Comissão do IV Centenário de São Paulo, tornando-se, em 1955, um museu evocativo da época das bandeiras. Fonte: <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/quem-somos/casa-do-bandeirante/>. Acesso em 09/06/2019.

28 A Casa do Grito se localiza no bairro do Ipiranga, nas proximidades do Museu Paulista. Seu nome advém do fato de ter sido, por muito tempo, identificada com a casa pintada na tela de Pedro Américo, intitulada “Independência ou Morte”, obra encomendada para o salão nobre do Museu Paulista. Na gestão da Erundina, a casa integrava o roteiro do Serviço Educativo do DPH e até hoje é utilizada como espaço museal.

29 A Casa do Sertanista se localiza no bairro do Caxingui. A construção de taipa e pilão remonta a meados do século XVII. O imóvel serviu de moradia até ser adquirido pela Cia. City de Melhoramentos e doado à municipalidade em 1958. Após trabalho de recuperação, o imóvel foi aberto ao público em 1970, como Museu do Sertanista. Fonte: <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/quem-somos/casa-sertanista/>. Acesso em 09/06/2019.

30 Julio Abe Wakahara era arquiteto, com mestrado na FAU/USP, obtido em 1978. Foi professor no curso de Comunicação Visual da FAU/USP, entre 1970 e 1983. Foi ainda professor do curso de museologia na Escola de

frente³¹, que estava incumbido de divulgar o acervo iconográfico acumulado pelo órgão. Esse setor inovou o fazer museológico da cidade com o chamado Museu de Rua, projeto que desenvolveu totens para a exibição de imagens nos espaços abertos da capital paulista, como calçadas, ruas e praças. Com essa técnica, a DIM colocava o transeunte em contato com as imagens do passado, possíveis de serem confrontadas com aquelas da cidade do presente, percorrida cotidianamente. Segundo o chefe da equipe do projeto, a finalidade das exposições era mostrar “a evolução de São Paulo de forma direta, esperando que o conhecimento histórico sirva para criar maiores ligações afetivas da população com sua cidade” (WAKAHARA, 1977, p. 1).

Logo abaixo, inserimos uma imagem da instalação de uma das exposições do Projeto Museu de Rua. A estrutura de dois painéis acoplados e com bases de cimento de concreto será retomada em inúmeros momentos da trajetória museológica do DPH. Subsequentemente, inserimos outra imagem, dessa vez da gestão aqui priorizada para nosso estudo, entre 1989 e 1992. Como vemos, trata-se da mesma estrutura de totens expositivos, utilizada extensivamente nas exposições daquele período.

Sociologia e Política de São Paulo, entre 1970 e 1980. É museólogo em função de sua experiência na área. Foi Presidente do Conselho Regional de Museologia (IV Região - Estado de São Paulo) e membro da Diretoria do Conselho Federal de Museologia. Fonte: Currículo da Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K8948491H4>. Acesso em 03/05/2019.

31 Pelo o que indica os registros obtidos, Julio Abe Wakara permaneceu na Seção Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, na DIM, ao menos entre 1977 e 1985.

Imagem 01 – Projeto Museu de Rua. São Paulo, 1981. Foto de José Reiche Bujardão. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.



Imagem 02 – Totens da exposição *Anos 80: Uma década de lutas*, instalada na Praça Patriarca e no Viaduto do Chá, em dezembro de 1989. Foto de José Reiche Bujardão. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.



Uma das primeiras exposições exibidas pelo Museu de Rua, em 1977, referia-se à região do Anhangabaú e do Viaduto do Chá, com totens distribuídos em cinco agrupamentos: ao lado do então edifício Light, na passarela do Viaduto do Chá, em frente ao edifício Matarazzo, ao lado do edifício conde Prates e na calçada do Vale do Anhangabaú junto à Galeria Prestes Maia. As imagens exibidas datavam em sua maioria do final do XIX e início do XX, além de algumas das décadas de 1930, 1940 e 1970. Na exposição, o transeunte poderia vislumbrar uma imagem do passado da cidade, tirada no mesmo lugar em que ele se encontrava no presente, experiência reveladora das permanências e agudas transformações ocorridas no espaço urbano. Uma gravura, de 1889, da demolição da casa do Barão de Tatuí (que deu lugar à área sobre a qual passaria o Viaduto do Chá), foi exibida justamente no lugar onde, antes, ficava a casa e, hoje, encontra-se o caminho para o viaduto. Uma fotografia, de 1970, da demolição dos palacetes do conde Prates, de arquitetura eclética do início do século, foi exibida ao lado das obras de construção do atual edifício que carrega o nome do conde, por estar no lugar dos antigos palacetes. São estes alguns exemplos de imagens impactantes das transformações sofridas pela cidade. Conforme o texto de apresentação da exposição, os painéis expositivos focalizavam “a transformação do sítio em função do desenvolvimento urbano, abordando três momentos bem claros da vida paulistana: o Anhangabaú como chácara mais central da cidade, como parque e como avenida” (SÃO PAULO, 1977, n.p.). A novidade expositiva estava no trazer as questões da cidade para a rua, inovação que incorporava o transeunte como público provocado para pensar as transformações pelas quais a cidade passava. Desta maneira, a própria cidade era musealizada, com sua arquitetura e traçado de ruas.

O trabalho de musealização da cidade se verifica na DIM também pelo chamado Circuito Cultural, no qual técnicos da divisão guiavam visitas ao centro histórico, como recurso para pensar sobre o desenvolvimento urbano. Cristina Bruno (2006, p. 121) comenta que, nessa fase de musealização da cidade, a DIM “sinalizou para a relevância do exercício do olhar em relação aos lugares da cidade, para a compreensão sobre as suas transformações”.

Se no final da década de 1970 a DIM se abriu à musealização da cidade e à ampliação de seus públicos, foi na década de 1980 que ela alargou o entendimento de seu papel social e buscou incluir a sociedade na gestão museológica. O grande salto qualitativo se deu, em 1983, com a criação do Programa Museu Comunidade, elaborado na administração do Mário Covas [1983-1985], prefeito nomeado pelo Governador Franco Montoro e aprovado pela Assembleia Legislativa, sem consulta popular. Naquele momento, a SMC era gerida por Gianfrancesco

Guarnieri, teatrólogo ligado à esquerda brasileira. O novo programa, fruto do trabalho³² de Julio Abe Wakahara e José Antônio Segatto³³, entendia a gestão de Covas como o início de uma atitude “política-cultural democrática, pluralista, popular”, que teria por meta “recriar a consciência histórica” (SÃO PAULO, 1983a, p. 1). Como afirma o projeto do Programa Museu Comunidade (SÃO PAULO, 1983a, p. 2), é nesse contexto, de transição para o ambiente democrático, que se abriria espaço para uma “superação da antiga ou tradicional concepção de política museológica”, na qual o museu era entendido como depositário de coisas legadas pelo passado e expostas de “forma estática”. Lugar para o registro e catalogação de um “passado histórico compartimentado, linear e sem movimento”, o museu até então teria sido pautado por uma política cultural “asséptica, neutralizadora ou mesmo inútil”. O Programa declara ainda que:

A política posta em prática pelo Estado no pós-1964, esteve sempre calcada e permeada pelo autoritarismo, através da utilização de mecanismos como de intervenção e controle das atividades culturais: da censura ou da intimidação aberta ou velada e também por outras formas: entre elas, aquela embasada numa concepção elitista, que encara a população como massa inculta, submissa e passiva a espera de conselhos, esclarecimentos e instrução daqueles poucos que detém o saber e a verdade. Conseqüência: a exclusão deliberada da população, seus anseios, problemas, necessidades e pareceres (SÃO PAULO, 1983a, p. 4).

O Programa Museu Comunidade visava, portanto, romper com essa concepção tradicional e formular novos paradigmas para a museologia da cidade:

Cumpra, portanto, a elaboração [...] de uma política museológica voltada para a criação e recriação permanente da consciência e auto-consciência histórica. Uma política museológica capaz de tornar o museu um centro receptor, organizador, sistematizador e difusor de elementos do processo histórico de uma sociedade determinada com funções didáticas, objetivando a formação de uma consciência histórica crítica aplicável à realidade presente. Neste sentido deve ser um instrumental para a compreensão e explicação do passado como agente vivo na plasmação do presente e [...] captar a persistência do passado como força ativa no presente e como ele marca sua presença na criação do futuro (SÃO PAULO, 1983a, p. 2-3).

O museu, nessa concepção, não visaria a simples reprodução do passado, mas teria por propósito justamente a promoção de espaços para uma abordagem crítica dos processos históricos. A construção desses espaços significaria uma revolução de paradigmas para o trabalho museológico da cidade e, para sua implementação, exigiria uma “profunda renovação das posturas, dos métodos e das concepções” dos técnicos do DPH, dando “uma nova

32 Os nomes dos dois técnicos são mencionados como mentores do projeto em documento da DIM de avaliação do Programa Museu Comunidade (SÃO PAULO, ca. 1987, p. 4).

33 José Antônio Segatto é historiador, graduado pela USP em 1978. Trabalhou no DPH, ao menos entre 1985 e 1987, tendo posteriormente dado seguimento a vida acadêmica, com doutorado obtido em história pela USP, em 1993. Passou a lecionar na UNESP em 1995, onde permanece no exercício da função até a atualidade. Suas pesquisas se concentram nos temas da democracia, cidadania, literatura, política, socialismo, revolução e classes sociais. Fonte: Currículo da Plataforma Lattes do CNPq. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4222061531439095>. Acesso em: 07/05/2019.

configuração à política museológica” (SÃO PAULO, 1983a, p. 3). A fim de viabilizar essa “política museológica democrática”, o Programa estabeleceu algumas premissas de trabalho, tendo por reconhecimento do papel do museu enquanto mediador entre o Estado e a sociedade. Tais premissas centravam-se no respeito à autonomia e criatividade da comunidade e ao incentivo à sua participação num processo crítico para pensar sua própria história; os técnicos, por sua vez, se entendiam como assessores, buscando escapar tanto de uma postura intervencionista e de monopólio do saber, quanto de um mero serviço de “produtor de eventos”. No que se refere ao museu propriamente dito, as premissas o entendiam como um instrumento educativo para a compreensão do processo histórico e, por isso, o Programa faz muitas referências ao fomento de uma “consciência crítica”. O museu deveria, nessa concepção, criar novas pontes com a realidade da comunidade, de forma a responder a seus anseios e necessidades, sem cair, todavia, em uma “concepção paternalista ou populista de política museológica” (SÃO PAULO, 1983a, p. 6). A “participação ativa da população” se daria pelo envolvimento dos setores organizados, como sociedades amigas de bairro, clubes, igrejas, escolas, jornais locais, diretórios de partidos políticos, sindicatos etc., numa política em que “o Estado entra como animador e fornecedor de subsídios materiais e intelectuais, mas onde a comunidade local seja a principal organizadora e usufruidora das atividades e de seus produtos” (SÃO PAULO, 1983a, p. 7).

Munida dessas premissas, a equipe construiria coletivamente as exposições, constituídas basicamente por imagens ampliadas, tendo por temas a industrialização, o trabalho, a evolução urbana e a arquitetura, entre outros. A exposição não seria marcada pelo estabelecimento de relações imediatas e de curto prazo, mas seria parte de um processo de médio prazo, desencadeador de ações diversas, não sendo o fim de um trabalho, mas o centro de locomoção do movimento produtivo cultural. O contato com a comunidade forneceria também novas peças museológicas a comporem o acervo, este sendo fruto, agora, de um processo coletivo de valoração. A coleta de depoimentos também marcaria as atividades do Programa, trabalho que serviria para melhor compreensão da memória da localidade, constituindo fonte para as exposições, além de resultar na ampliação do acervo histórico da DIM.

O Programa Museu Comunidade fazia parte do que a DIM chamava de Museu da Cidade, um projeto ainda no papel, sem apoio institucional, numa clara tentativa dos técnicos do órgão em promover uma musealização do espaço urbano, com uma abordagem crítica do passado e das realidades do presente. Conforme Beatriz Cavalcanti de Arruda, esse movimento

de descentralização das atividades da DIM tem forte influência da Nova Museologia, como explicita em seu texto:

Uma evidente reorientação conceitual foi dada com esse projeto. Além das claras influências da Nova Museologia (nítida na participação comunitária e na extensão territorial dos trabalhos), as tendências historiográficas de subjetivação, de ampliação de sujeitos e de novas fontes de metodologias são incorporadas no *modus operandi* da instituição.

É perceptível o embricamento entre história e memória, sendo que a memória subjetiva das comunidades e dos sujeitos ganha maior respeitabilidade (ARRUDA, 2014, p. 50).

A Nova Museologia é um movimento iniciado dentro do campo da museologia que marcou inúmeras revisões práticas e teóricas que vinham ocorrendo no campo sobre a função do museu na sociedade. A função social do museu é um tema que ganhou forma na museologia a partir da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, considerada por Judite Santos Primo (1999, p. 19) como “a primeira reunião interdisciplinar, preocupada com a interdisciplinaridade no contexto museológico e, voltada para a discussão do papel do museu na sociedade”. Todavia, foi apenas em 1984, na Declaração de Quebec, que a Nova Museologia foi reconhecida enquanto movimento no campo museológico. No ano seguinte, foi oficializada, em Lisboa, no II Encontro Internacional Nova Museologia e Museus Locais, sob a denominação de Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINON) (PRIMO, 1999). A partir da Declaração de Quebec fala-se “de uma museologia de carácter social em oposição a uma museologia de colecções” (PRIMO, 1999, p. 13), por isso foi reforçada uma nova museologia em confronto com o que passava a ser admitida como “museologia tradicional”. No mesmo ano de 1984, a Declaração de Oaxtepec, no México, consideraria indissolúvel a relação território-patrimônio-comunidade, recuperando a ideia de “museu integral”, anunciada na Mesa Redonda de Santiago, mas agora sob o conceito de Museu Integrado na Comunidade, o que vinha a reforçar a dicotomia entre nova e velha museologia (PRIMO, 1999). Na visão de Bruno Brulon Soares, a Nova Museologia surge como uma maneira de fortalecer ideias que vinham sendo germinadas no campo da museologia, tendo por foco central a função social do museu:

A nova museologia foi, com efeito, um fenômeno histórico que atuou como a expressão de uma mudança prática no papel social dos museus. É também uma estruturação de valores, ou seja, qualquer coisa de mais subjetivo, mas que pode ser relativamente objetivada pela análise das ações e do discurso dos seus principais autores e idealizadores. Para Mure (1995), ela é a expressão de uma ideologia específica. O “novo museu” proposto com a sua principal forma de expressão se mostrou, por um lado, como um instrumento eficaz de mudança de valores e, por outro, como uma estrutura passível de ser apropriada pelos idealizadores das mudanças apresentadas, tanto para o seu benefício quanto para o benefício dos grupos sociais envolvidos (SOARES, 2015, p. 288).

Importante frisar que o MINON, como dito criado em 1985, ainda existe, uma vez que a função social dos museus permanece como paradigma museológico e desafio para

implementação nos museus³⁴. No contexto de surgimento da Nova Museologia, foram muito evidenciados os chamados ecomuseus, experiências de fortalecimento da função social do museu, por meio da valorização do patrimônio das comunidades ao ponto de utilizá-lo no desenvolvimento local (DEVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 62-63). De acordo com Rivière, o ecomuseu age sobre um território de forma a exprimir a relação do homem com a natureza ali constituída, expressa no patrimônio construído:

[...] ele [o ecomuseu] se compõe de bens, de interesses científicos e culturais reconhecidos, representativos do patrimônio da comunidade que serve: bens imóveis não construídos, espaços naturais selvagens, espaços naturais humanizados; bens imóveis construídos; bens móveis; e bens integrados. Ele compreende um centro de gestão, onde estão localizadas as suas estruturas principais [...], percursos e estações para a observação do território que ele compreende, diferentes elementos arquitetônicos, arqueológicos, geológicos, etc., assinalados e explicados (RIVIÈRE, 1978, apud DEVALLEES; MAIRESSE, 2013, p. 74).

A equipe da DIM declara seu vínculo teórico ao ecomuseu em um texto descritivo das atividades da Divisão, revelando seu explícito propósito de musealização da cidade:

O programa Museu-Comunidade possibilita a leitura museológica da cidade de forma espacial e temática. [...]
Algumas experiências já foram desenvolvidas e outras estão em curso na medida em que entendemos o Museu como processo, como obra aberta, inacabada.
O Programa Museu-Comunidade revela ainda o conceito de Eco-Museu onde o Museu de Cidade é entendido como um serviço museológico que tem como objeto (a cidade vista como habitat) desvela-a (in situ).
Neste caso frustramos a expectativa do Museu tradicional na medida em que o Museu da Cidade não é um prédio que abriga objetos mas se organiza através de sua estrutura-sede (Divisão de Iconografia e Museus) e núcleos museológicos organizados na cidade de acordo com o desenvolvimento de nossos trabalhos que se dá em etapas (SÃO PAULO, ca.1984, n.p.).

Essa abordagem museológica da cidade, que considera toda a espacialidade do ambiente urbano como patrimônio, é premissa teórica no ecomuseu, como assinala Mathilde Bellaigue, uma de suas precursoras:

A implementação de um museu está – ou deveria estar – ligada à consciência de um espaço físico, social, cultural, do mesmo modo que um museu “in situ” está ligado ao sítio arqueológico, ou um observatório a uma paisagem terrestre ou celeste. O museu deve tornar-se apreensível, legível, compreensível como território em sua especificidade, mas também em sua globalidade – quer dizer, em suas relações sistêmicas com o espaço evolutivo que o rodeia (este é o sentido da palavra ecomuseu, que estuda o homem em seu meio e a este último sob todos os aspectos e não as conotações ecológicas e paisagísticas) (BELLAIGUE, 2009, p. 1).

Esse vínculo das iniciativas museológicas da cidade de São Paulo com o conceito de ecomuseu e com os preceitos da Nova Museologia não se deu de maneira acidental. A cena museológica do estado paulista, naquele momento, era muito influenciada pela figura de

34 Como a própria entidade anuncia, atualmente, “O MINOM agrupa, numa vasta plataforma de tendências e de organismos, indivíduos dedicados a uma museologia activa, interactiva, preocupados com a mudança social e cultural”. Fonte: Site do MINOM, disponível em <http://www.minom-portugal.org/>, acesso em 11/03/2021.

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, uma museóloga atenta e partícipe das discussões internacionais do campo da museologia, empolgada com os conceitos de ecomuseu e da Nova Museologia, e posicionada pela defesa de uma prática museológica voltada às questões sociais. Julio Abe Wakahara, um dos mentores do Programa Museu Comunidade, era professor no curso de museologia da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, que tinha Guarnieri como coordenadora, sendo este curso o meio de difusão das ideias da museóloga paulistana no campo da museologia. É preciso constar ainda que o secretário municipal de cultura na ocasião era o ator e militante de esquerda Gianfrancesco Guarnieri, filho do maestro Edoardo Di Guarnieri, que era amigo do também maestro Mozart Camargo Guarnieri. Apesar da coincidência de sobrenome, os dois não eram parentes, mas ambos trabalhavam nas orquestras dos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo (SCHMIDT, 2013). Mozart, por sua vez, era irmão do poeta e também militante de esquerda Rossine Camargo Guarnieri, marido de Waldisa. Gianfrancesco Guarnieri e Waldisa Guarnieri encontravam-se no mesmo contexto da intelectualidade paulistana, num ambiente em que vínculos afetivos, familiares, intelectuais e artísticos se entrelaçavam. Para além desse vínculo acadêmico com Júlio Abe Wakahara, e afetivo com nomes da cultura paulistana, seria muito difícil imaginar que profissionais atuantes na área museológica na cidade de São Paulo desconhecêssem o pensamento e o trabalho de Waldisa R. C. Guarnieri, dada a sua expressividade no campo.

Waldisa Guarnieri compreende a museologia como ciência do “fato museológico” ou “fato museal”, ou seja, como ela mesma explica, a disciplina voltada para a relação do homem, enquanto sujeito perseguidor do conhecimento, com o objeto, enquanto testemunho da realidade, da qual o homem faz parte e tem capacidade de agir. Essa relação, a do “fato museológico”, seria fruto do exercício da consciência do homem, na medida em que ele atribui significados às coisas. O museu seria a base onde o “fato museológico” se realizaria, uma vez que “essa relação profunda se faz num cenário institucionalizado” (GUARNIERI, 2010 (1981), p. 123-123). Essa concepção de museologia de Guarnieri é insistentemente repetida por ela, em seus textos e discursos, numa defesa do papel social do museu. Inês Gouveia (2018), em sua tese de doutorado sobre Guarnieri, mostra como o pensamento da museóloga estava atrelado à sua prática profissional, uma vez que a ideia central de seu pensamento, a de fato museológico, não é algo abstrato, mas factível. Aliás, o fato museológico, segundo Guarnieri, não está presente em todos os museus, mas apenas naqueles cujos trabalhos favorecem um ambiente no qual é garantido ao homem agir diante do objeto musealizado, sendo que é justamente nesse

campo de ação, do homem em relação ao objeto, que se configura o museu e o campo da museologia. Nas palavras de Gouveia:

Enfatizo, desse modo, que no Brasil nos anos 1980, a compreensão teórica da Museologia – que teve em Waldisa sua principal representante – não estava dissociada da prática. Mesmo com o esforço de pensar os fundamentos de um conhecimento científico, encontrava-se na capacidade de agir a especificidade desse conhecimento. Isso sem dúvidas pode ser relacionado ao fato de que a trajetória de Waldisa Rússio não se dissociou do ambiente do museu e da atividade profissional prática, o que lhe deu uma escala objetiva para cotejar a teoria que formulava (GOUVEIA, 2018, p. 204).

Guarnieri entendia o museólogo enquanto trabalhador social, ou seja, um profissional cuja atuação interferia nos rumos da sociedade e, por isso, demandava uma formação não apenas técnica, como também política. Para ela, o trabalho museológico constituía uma potência de “transformação social” e, por isso, não poderia ser executado de maneira alienada, mas com consciência desta potência. Apoiada em Paulo Freire (GOUVEIA, 2018), que entendia a fuga da função política do trabalho como uma opção pela continuidade de uma sociedade baseada na injustiça, Guarnieri também enfatizava a necessidade do museólogo assumir seu papel social e exercê-lo com responsabilidade, apontando não para a permanência, mas para a transformação da sociedade.

Guarnieri entende que os bens culturais são criados na medida em que o homem atribui valor às coisas, mas, para ela, tal atribuição não deveria ser privilégio de uma “inteligência”, entre aspas como usa a autora, mas atribuição de “extensas camadas da população”, pois aqui não se trata apenas de atribuir “valor”, mas de atribuir “valor social” (GUARNIERI, 2010 (s.d), p. 121-122). Ao explicar o museu enquanto instituição na qual se realiza o “fato museológico”, a autora esclarece se apoiar no sentido do termo “instituição” dado por Marilena Chauí, esta por sua vez apoiada em Gramsci, segundo o qual, para existência de uma dada instituição, seria imprescindível o “reconhecimento público” (GUARNIERI, 2010 (1985), p. 150). Neste sentido, o museu só existiria enquanto tal quando encontrasse reconhecimento social, não apenas pelos seus fundadores, mas por uma parte significativa da sociedade.

De acordo com a autora, a ação de valorização do bem cultural poderia partir, num primeiro momento, de uma minoria, mas seria imprescindível alcançar a “sanção social”. A autora fala em “consciência” e em “consciência histórica” – conceitos, como vimos, muito presentes na DIM do período – e entende que apenas no desenvolvimento destas é que se atribui valor aos bens culturais e se constitui patrimônio cultural, meio de aquisição de maior consciência do momento em que estamos na história. Todavia, Guarnieri se distancia daqueles que, enquanto grupos seletos, visam despertar a consciência das massas, pois é nesse processo

junto à população que emergem os valores e os questionamentos necessários para se pensar num futuro possível para a sociedade brasileira:

Nossa tarefa é, realmente, construir uma memória e uma grande, uma gigantesca indagação; registro e questionamentos que nos situarão no presente e nos levarão ao futuro dentro de uma utopia sonhada, “fase que antecede ao plano, inserida nos possíveis do futuro”, contidos nas realidades presente e passada.

A ação pode pertencer, numa primeira fase, à “inteligência”, a uma minoria: mas a indagação da verdade como fator de consciência deve ser feita no nível das mais extensas camadas da população (GUARNIERI, 2010 (s.d), p. 122).

A dimensão educacional do patrimônio cultural aparece, portanto, enquanto capacidade de uma atribuição compartilhada de valor para a constituição dos bens culturais comuns. Nesse processo, segundo Waldisa Guarnieri, emerge o patrimônio cultural, enquanto referência para a memória social, tendo em vista a construção de uma “utopia”, de novas possibilidades para a organização social, ou, para ser mais fiel a autora, tendo em vista que “a *informação* passada pelo museu facilite a ação transformadora do Homem” (GUARNIERI, 2010 (1985), p. 148). Seria equivocado então o movimento do museu enquanto mero lugar de guarda e disseminação de conhecimento, porque o próprio museu deveria ser respaldado pela sociedade. No lugar de “difusão”, Guarnieri prefere falar em “socialização do patrimônio”, tendo em vista “orientar o futuro”, pois, segundo a autora, “não é possível falar em comunicação sem as pessoas e em socialização excluindo a sociedade, a começar pela comunidade e seus segmentos” (GUARNIERI, 2010 (1987), p. 169).

Como podemos ver, nessa breve referência ao pensamento de Waldisa Guarnieri, que será retomado em outros momentos no nosso texto, a museóloga, diante de um contexto de redemocratização do país, soube enxergar o papel da museologia na missão de consolidação de uma sociedade democrática e socialmente justa, sendo também o museu pautado pela participação social.

É nesse campo, de um museu facilitador do fato museológico e de um trabalho em prol da transformação social, que se nutrem algumas tentativas de musealização da cidade de São Paulo nesse período, sendo o Programa Museu Comunidade, desenvolvido pela DIM, uma dessas tentativas. O lançamento do novo Programa se deu com a inauguração da exposição *Tatuapé: sua história, sua gente*, ainda em 1983, localizada na estação de metrô Tatuapé, que serviu também para promoção do que seria o Museu da Cidade, nome que constou explicitamente no folheto de divulgação do evento (SÃO PAULO, ca. 1983). A exposição foi organizada conjuntamente com a Sociedade Amigos do Tatuapé e outras empresas e entidades

locais³⁵. O Programa Museu Comunidade seguiu com exposições realizadas em outros bairros, pautadas pela mesma metodologia de trabalho, com envolvimento da comunidade e captação de depoimentos e de fotografias de famílias. Em 1984, foi a vez da Freguesia do Ó e do bairro de Santo Amaro; em 1985, do bairro do Cambuci e da Lapa; em 1986, de Pinheiros; em 1987, da Moóca. As exposições, em grande parte, eram instaladas em ruas e praças públicas, seguindo a mesma concepção expográfica do extinto Museu de Rua (SÃO PAULO, ca 1987). Além das histórias sobre os bairros, o Programa Museu Comunidade abordava temas mais abrangentes, o que resultou nas exposições *Primeiro de Maio: imagem e história do trabalho*, de 1984, e *Participação da mulher na sociedade brasileira*, de 1985. Realizou ainda pesquisas de temáticas consideradas importantes para o momento político-social, que resultaram nas exposições *História das Eleições*, de 1984, e *Constituintes e Constituições Brasileiras*, de 1985, numa concepção itinerante, tendo circulado inclusive em outros municípios e estados (SÃO PAULO, ca 1987). Ou seja, a leitura museológica da cidade se deu tanto espacialmente, considerando as especificidades dos bairros e as comunidades locais, como tematicamente, destacando condições sócio-políticas comuns a toda a urbe.

Contudo, o Programa Museu Comunidade perdeu fôlego na gestão do Prefeito Jânio Quadros [1986-1988] e a experiência museológica não ganhou o vulto esperado pelos seus criadores. O Projeto Museu da Cidade não conseguiu sair do papel, o que abalou o ânimo daqueles que se dedicavam ao Programa Museu Comunidade. Os técnicos da DIM também cultivavam o projeto de criar museus de bairro³⁶, o que não se efetivou em nenhuma das experiências realizadas, sendo que apenas no bairro do Tatuapé chegou a ser implantado um núcleo museológico, experiência comprometida por falhas estratégicas (reconhecidas pela própria equipe em uma posterior avaliação), por ter encontrado dificuldade na mobilização da comunidade em sua diversidade de grupos e instituições (SÃO PAULO, ca. 1987). Apesar do Programa ter desenvolvido uma experiência rica na elaboração de uma metodologia de trabalho,

35 Além da Sociedade Amigos do Tatuapé, foram envolvidos no projeto expositivo a Administração Regional da Penha e as empresas Companhia Metropolitana de São Paulo (Metrô), Rohr S/A Industrias Tabulares, Vidrado Vidros e Cristais Ltda., Caderneta de Poupança Haspa, CBE Companhia Brasileira de Espetáculos e Gazeta Tatuapé (SÃO PAULO, ca. 1983).

36 Os museus de bairros seriam responsáveis localmente pela alimentação de um banco de dados com fontes bibliográficas e documentais localizadas sobre a história do bairro, responsáveis ainda por abrigar um acervo fotográfico, realizar um inventário do patrimônio arquitetônico do bairro e constituir um inventário tridimensional, como também estruturar um serviço educativo para atender as demandas escolares em visitas às exposições ditas temporárias e permanente, instaladas no espaço expositivo do museu (SÃO PAULO, ca.1987).

com reconhecimento de erros e redesenho para novas experiências, a ausência de apoio institucional comprometeu a continuidade das iniciativas.

Em 1988, a pedido do arquiteto chefe da DIM, com o argumento de que o Programa Museu Comunidade fazia parte de um projeto de Museu da Cidade nunca viabilizado, o Programa foi descontinuado por determinação do diretor do DPH (FERNANDES, 1988), não obstante pedidos da equipe para manutenção dos trabalhos, já tão esparsos e sucateados (ARANTES, 1988). Beatriz Cavalcanti de Arruda, em seu estudo sobre a gestão das casas históricas, também percebeu, no período, um enfraquecimento da atividade museológica nesses espaços. Segundo a autora, devido à carência de recursos humanos e materiais, ocorreu uma “gradativa desvinculação entre as unidades e um afastamento da programação original”, o que dificultou a criação dos núcleos museológicos nas casas históricas, como se havia pensado inicialmente (ARRRUDA, 2014, p. 53).

Apesar do desmantelamento das atividades, as experiências do Museu de Rua, do Programa Museu Comunidade, das atividades museológicas nas casas históricas e das visitas guiadas à cidade deixariam no órgão um legado importante de aprendizado no campo da museologia que, no nosso entendimento, foi resgatado durante a direção de Déa Ribeiro Fenelon. Essas experiências também revelam uma atenção do DPH para as mudanças ocorridas no país no que se refere à retomada da ordem democrática, sendo o órgão um instrumento utilizado pela municipalidade para forjar um ambiente de maior liberdade e de envolvimento da sociedade para as transformações em curso.

2.2. MUSEU E CIDADANIA CULTURAL

Quando se iniciou a gestão municipal de Luiza Erundina, em janeiro de 1989 – a primeira após a promulgação da Constituição de 1988 e a segunda eleita diretamente –, a equipe da DIM sobrevivia com dificuldade, após uma gestão de descaso e sucateamentos, durante a administração de Jânio Quadros³⁷. A nova gestão, todavia, não tem obtido muito destaque entre os autores dedicados à museologia, provavelmente por não ter sido o museu o grande mote da gestão. Cristina Bruno, ao apontar os grandes momentos de desenvolvimento da museologia na gestão da DIM, não cita diretamente a administração de nosso interesse, embora reconheça os

37 Jânio Quadros havia deixado a Prefeitura com “US\$ 1 bilhão de dívidas, US\$ 315 milhões em pagamentos atrasados de curto prazo, obras inacabadas de grande porte e de duvidosas finalidades sociais, prédios e equipamentos deteriorados, ônibus sucateados” (KOWARICK; SINGER, 1993, p. 204).

anos 1990 como um período importante para uma reelaboração teórica do órgão. Segundo Bruno (2006), no período, o DPH dedicou esforço no debate de questões acerca da preservação e da memória, o que provocou uma redefinição do escopo do órgão. De acordo com Arruda (2014), a gestão priorizou o arquivo em detrimento do museu, uma vez que não retomou o projeto de Museu da Cidade, mas buscou implantar A Casa da Memória Paulistana, da qual falaremos mais adiante.

A revisão conceitual de que fala Bruno, em relação aos anos 1990, tem muita consonância com o desenvolvimento teórico realizado pelo DPH durante a administração aqui estudada, tendo sido organizados no período importantes eventos para reflexão de temas acerca da memória e do patrimônio, como entrevimos no capítulo anterior. É inegável, como alerta Arruda, a prioridade dada à questão de acervos históricos, até porque a gestão havia encontrado o Arquivo Municipal e o Arquivo de Negativos – este último pertencente à DIM – com sério risco na integridade física. Contudo, no nosso entendimento, a gestão do DPH nesse período não negligenciou, nem mesmo ofuscou a atividade museológica do órgão, tendo sido, de certa maneira, resgatada, bem como ampliado o seu alcance de atuação. A experiência museológica realizada durante a gestão aqui em foco deve ser valorizada não apenas pelos avanços teóricos, inegavelmente importantes, mas igualmente por constituir uma prática de recuperação da tradição da DIM na área de museus, enriquecida pelos desdobramentos da cidadania cultural e é isso que pretendemos demonstrar nos próximos parágrafos.

A Casa da Memória Paulistana, pensada pela gestão, tinha por propósito reunir todos os acervos do DPH num só lugar, o que viabilizaria uma melhor preservação e facilitaria o acesso à documentação. Visava ainda se tornar um centro de referência da memória da cidade, por reunir dados de acervos de outros órgãos da municipalidade, facilitando, portanto, o acesso à informação em seu conjunto. Assim o projeto se entendia:

À reunião desses acervos e das condições técnicas para sua preservação deve-se somar, necessariamente, a organização de um *centro de referência da documentação e do patrimônio histórico, artístico e cultural da cidade de São Paulo*. A organização deste centro deve iniciar-se pela referenciação, catalogação e sistematização dos trabalhos técnicos desenvolvidos pelo D.P.H. (publicados ou não), dos acervos sob a guarda de outros departamentos da S.M.C., estendendo-se posteriormente para acervos pertencentes a outras instituições públicas e particulares (SÃO PAULO, 1989a, p. 10, grifo nosso).

O projeto não chegou a ser finalizado, uma vez que as obras do edifício para o abrigo dos acervos e das atividades, o Edifício Ramos de Azevedo, na Praça Tiradentes, foram concluídas com atraso, não tendo havido tempo hábil para a transferência ao novo espaço, tarefa legada e não realizada pela gestão posterior, a do Prefeito Paulo Maluf. O projeto, embora não finalizado, implementou processos de trabalho e avançou sobre algumas frentes, inclusive sobre

os acervos museais. O projeto recaía sobre o acervo, divididos como bidimensionais (documentos textuais, fotográficos etc.), tridimensionais (mobiliários, artes indígenas etc.), pictóricos (telas, gravuras e similares) e arqueológicos (objetos obtidos em prospecção arqueológica) (SÃO PAULO, 1989h). O projeto apontava para duas dimensões do acervo da cidade, a museológica e a arquivística. Pretendia desenvolver conhecimento interdisciplinar sobre a cidade, considerando inclusive o saber do campo da museologia, como fica evidente quando trata, por exemplo, do espaço de debate que visava promover:

[...] Promover cursos, conferências, simpósios, etc., relativos aos vários temas concernentes à atuação desenvolvida: historiografia, restauro, métodos arquivísticos, *métodos museológicos e/ou museográficos*, temas relacionados à questão da preservação da memória, etc. (SÃO PAULO, 1989h, p. 3, grifo nosso).

O projeto entendia a preservação ao lado da dimensão educacional do patrimônio e do acesso público ao acervo. A Casa da Memória Paulista seria, desta forma, mais do que um arquivo, por abrigar também tipologias normalmente confiadas aos museus, e visava uma atividade de pesquisa e de divulgação que levava em conta conhecimento de diferentes áreas, inclusive aquela da museologia. Pretendia-se ainda elaborar exposições e abri-las para a visitação pública (SÃO PAULO, 1990a). O projeto, pautado explicitamente pelas ideias de cidadania cultural, não tinha por intenção privilegiar o Arquivo Municipal, mas justamente romper com a fragmentação das atividades do DPH de forma a “integrar os diferentes setores do Departamento em atividades comuns e aglutinadoras, com objetivos claros e explícitos”. Desse modo visava contribuir para que “os funcionários se percebam como agentes de um projeto integrado e definido em função dos interesses dos habitantes da cidade” (SÃO PAULO, 1990a, p. 4).

O projeto visava ainda gerar novos registros iconográficos, trabalho sob a responsabilidade da DIM e interrompido na gestão anterior, assim como constituir um acervo de história oral, por meio de contínuas captações. Tanto a geração de novos registros iconográficos quanto a constituição de um acervo de história oral, assim como a identificação e divulgação do acervo museológico, foram práticas da DIM naquele período, entendidas como parte da Casa da Memória Paulistana, mesmo sem a sua consolidação. A preocupação com o acervo, desta forma, acabou por fortalecer ações tradicionalmente desenvolvidas pelo braço museológico do DPH e criou estruturas necessárias à sobrevivência de obras museais que corriam risco de degradação física. O acervo iconográfico da DIM possuía imagens desde 1860, constituindo na época um panorama da produção imagética de 130 anos de história urbana, acervo que, hoje, pertence ao Museu da Cidade de São Paulo, instituição que herdou os trabalhos da DIM. A gestão municipal providenciou uma reserva técnica para guarda dos

negativos e equipou um laboratório fotográfico para os trabalhos de higienização, reprodução e restauro do acervo. Os objetos tridimensionais, que segundo a administração estavam depositados em lugares impróprios, foram melhor acondicionados, o que permitiu o reinício dos trabalhos de identificação e pesquisa, culminantes, em 1989, na exposição intitulada “Objetos de uso cotidiano na casa colonial paulista”, constituída por 98 peças exposta na Casa do Bandeirante (SÃO PAULO, 1990b, p. 17-20). Numa incipiente tentativa de informatização dos trabalhos do DPH, o Arquivo de Negativos e o Cadastro de Bens Móveis Históricos foram contemplados com um projeto de informatização dos dados do acervo, o que permitiu maior controle e acesso às informações³⁸.

Os trabalhos da área museológica do DPH, assim como as arquivísticas e de preservação patrimonial, passaram a ser desenvolvidas de forma consonante a um projeto cultural enraizado na administração da SMC da Marilena Chauí. Arruda também percebeu isso quando entrevistou a diretora da DIM nessa administração; segundo o depoimento coletado:

[Marilena Chauí] fez um projeto geral para a Secretaria [Municipal de Cultura]. (...) A DIM não tinha um projeto dela. Tinha um projeto que envolvia toda uma concepção para patrimônio histórico, para ocupação e gestão dos vários espaços, para implementar projetos que nem sempre estavam ligados a espaços/equipamentos (...) e que fazia parte de um projeto mais amplo da Secretara. (...) E haviam vários projetos que foram desenvolvidos, em que eu tomei uma parte importante, mas que atravessavam não só a Divisão de Iconografia e Museus, mas muitas outras coisas [áreas] (LARA, 2003 apud: ARRUDA, 2016, p. 63-64).

O alinhamento entre as diversas áreas do DPH e até mesmo a criação de pontes entre outros setores da SMC foi o ideal buscado na gestão do período e o vínculo com as ideias norteadoras de Chauí deu a tônica de toda a administração, como se nota no Programa de Ação Cultural do DPH elaborado para a gestão de 1989 a 1992:

O princípio de cidadania cultural – diretriz básica de política cultural a ser implementada pelo governo petista – se desdobra em diversas práticas que possibilitam garantir, em todos os níveis, o direito à cultura a toda uma população diferenciada socialmente, diluindo as fronteiras culturais hierarquizadas das experiências culturais da cidade. Este princípio leva necessariamente à concepção de que os equipamentos culturais da prefeitura da cidade constituem bens públicos e, enquanto tais, devem ser colocados a serviço da população. Envolve, também, a democratização da produção cultural, seja do ponto de vista de guarnecer os trabalhadores e a população em geral de instrumentos capazes de possibilitar sua produção cultural autônoma, tanto quanto sua formação e informação culturais. Por outro lado, significa, por parte do governo, acolher projetos individuais ou coletivos fornecendo-lhes, a medida das possibilidades e limites da municipalidade, máximas condições de realização. As propostas de ação cultural do D.P.H. para essa gestão visam, no plano das especificidades de suas funções e atribuições, traduzir estes objetivos norteadores da política cultural do governo petista. Ao mesmo tempo, pretende integrar os diferentes setores do D.P.H. em atividades comuns e aglutinadoras, com objetivos claros e explícitos que, quebrando o isolamento das diversas divisões e a paralisia dos últimos anos, façam com que os

38 Também foram contemplados na informatização a Divisão de Preservação (Inventários e Cadastro de Bens Tombados), Divisão de Arquivo Histórico (Livros de Cemitério, Denominação de Logradouros, Centro de Referência) e Administração (Almoxarifado, Relatórios, Cadastros de Pessoal etc.) (SÃO PAULO, 1992e, p. 7).

funcionários deste Departamento percebiam-se como agentes de um projeto integrado e definido em função dos interesses dos habitantes da cidade (SÃO PAULO, 1989a, p. 3).

O documento segue com uma avaliação da trajetória do órgão, tendo por base as análises advindas de seus próprios técnicos. A avaliação, quando se refere às concepções tidas como mais inovadoras do órgão, se refere justamente à trajetória museológica da DIM, ao afirmar que tais concepções tentaram “definir a constituição do patrimônio através da divulgação do acervo e envolvimento da população na reconstituição da memória da cidade” (SÃO PAULO, 1989a, p. 5), tentativa, segundo o texto, fragilizada pela ausência de apoio institucional do governo anterior. O documento elenca ainda cinco projetos prioritários de trabalho. Destacamos aqui o Programa Museu-Escola e Passeio Centro Histórico e o projeto Memória e História dos Movimentos Sociais e do Cotidiano, por terem cunho museológico. Apenas a título de conhecimento, os outros projetos são o S.O.S. São Paulo, destinado à preservação do patrimônio material edificado no centro da cidade e que será tratado ainda nesse capítulo; a Casa da Memória da Cidade de São Paulo, ou Casa da Memória Paulistana, apenas abordado; e o Programa de Divulgação e Publicações, voltado à atividade editorial.

O Programa Museu-Escola e Passeio Centro Histórico retomava uma ação tradicionalmente desenvolvida pela DIM, voltada à dimensão educacional do patrimônio. No final da década de 1970, o serviço educativo da DIM começara a desenvolver um programa de visitas guiadas ao centro (SÁ, 2006). Em 1983, foi criado o Programa Museu-Escola que conduzia estudantes da escola formal, em sua maioria de escolas públicas, a visitas ao centro da cidade e às casas históricas. Contudo, o programa foi periodicamente sucateado ao longo de 1986 até 1988, o que levou à sua interrupção no final daquele mandato, por não haver verbas para a contratação de monitores e dos ônibus de transporte das turmas escolares (SÁ, 2006, p.89-90). Na leitura de Emília Maria de Sá, técnica do serviço educativo da DIM, foi em 1989 que o Programa Museu-Escola ganharia força efetiva, com prioridade aos professores e estudantes da rede municipal de ensino, em uma renovação também teórica conduzida por Nilson Carlos Moulin Louzada (SÁ, 2006, p.90). No entendimento de Marinalda Garcia e Valmir de Souza, nesse período, o serviço educativo o DPH buscava uma reaproximação de camadas sociais comumente excluídas do uso do centro da cidade e, nessa priorização, se davam os avanços teóricos e práticos:

Pretendia-se, com isso, que o resgate social estivesse relacionado também ao uso do espaço público pelos que foram historicamente excluídos da participação da cidade. Também o estudo da História deveria ser revisto e repensado a partir de uma ótica não-oficial: era necessário repensar os “novos” elementos culturais (o indígena, o negro, o pobre, a prostituta, o estudante, etc.). Professores e alunos podiam ampliar seus conhecimentos sobre a cidade, tendo um contato imediato com o espaço urbano e entender que a cidade poderia ser espaço

de todos. Entendeu-se que era necessário reconstituir a memória a partir de padrões organizativos que não constavam nos livros de história (SOUZA; GARCIA, 1997, p. 76).

Quanto ao projeto Memória e História dos Movimentos Sociais e do Cotidiano, este foi desdobrado em dois. O primeiro, destinado à recuperação da memória dos movimentos sociais das últimas duas décadas, com sede na casa histórica do Tatuapé; e o segundo, à memória dos idosos do bairro do Jabaquara, com sede no Sítio da Ressaca. O trabalho consistia no registro oral e na reunião de acervo físico, num projeto conduzido pelos próprios agentes de movimentos sociais e por moradores do bairro, com suporte de técnicos da DIM. Esse projeto comporta semelhanças com o extinto Museu Comunidade, por visar a aproximação com as comunidades e sociedade organizada, pelo registro de oralidades e pela recuperação de acervo documental e iconográfico de distintas origens. O novo projeto certamente perdia em termos de abrangência conceitual, se comparado ao Museu Comunidade, por não levar em conta a diversidade de grupos de um determinado bairro. Todavia, é preciso lembrar que esta abrangência também não saiu do papel na experiência do Museu Comunidade, tendo sido reconhecida pela própria equipe justamente sua incapacidade em mobilizar os distintos setores da comunidade. O projeto Memória e História dos Movimentos Sociais e do Cotidiano tinha por foco não apenas a parte documental e o registro das diversas memórias, entendidas como parte do patrimônio cultural da cidade, mas na legitimação de memórias, na abertura de espaços de fala para grupos comumente desprovidos de tais espaços na gestão municipal, enfim, na viabilização da emergência de “memórias subterrâneas”.

As casas históricas, espaços museológicos sob administração do DPH, também tiveram suas funções revistas no período. Como dito, a casa histórica do Tatuapé foi destinada à memória dos movimentos sociais e o Sítio da Ressaca, à memória dos idosos. Num folheto, produzido pelo DPH para divulgação das casas históricas, fica evidente o desejo da gestão de promover novos usos para esses espaços de forma a “resgatar do esquecimento testemunhos e práticas que configuram a diversidade de experiências e da memória de uma cidade fragmentada e marcada pelas diferenças” (SÃO PAULO, ca.1989-1992, n.p.). Em uma clara tentativa de estabelecer nessas casas um novo “enquadramento da memória”, o folheto afirma:

Originalmente, serviam de residência. Porém adquiriram outros sentidos na medida em que foram sendo incorporadas ao patrimônio público municipal. As casas do Bandeirantes, do Sertanista e do Grito, por exemplo, foram restauradas de modo a se tornarem *símbolos de uma certa memória*, pois não há, respectivamente, nenhum documento que comprove que nelas tenha morado um bandeirante, um sertanista ou que, a sua frente, tenha sido proclamada a Independência do Brasil. Isto mostra a intenção de glorificar um certo passado por parte daqueles que, a partir dos anos 50, transformaram estas moradias em “museus”. Fazem, também, parte deste acervo a Casa do Tatuapé, do Sítio Ressaca e a Capela do Morumbi, sendo que esta última foi interpretada como capela e restaurada pelo arquiteto G. Warchavchik, a partir de ruínas de uma edificação provavelmente datada do século XIX.

Estas casas são espaços culturais capazes de abrigar *diferentes práticas museológicas* que envolvem a ação de *sujeitos sociais diversos* e que, por isso, se constituem em *patrimônio de toda a população* da cidade (SÃO PAULO, ca.1989-1992, n.p., grifos nosso).

A redefinição do uso dessas casas não visava ocultar a prática museológica lá exercida, mas em rever essa prática, tendo em vista os pressupostos de democratização, segundo a receita da cidadania cultural, como fica evidente na maneira como o DPH apresenta sua proposta de “dinamização” das casas históricas:

[...] a reorganização das atividades da área de Museus significa também dar um passo em direção à transformação das formas de uso e relação da população com o patrimônio histórico. As casas históricas (em São Paulo, todas do “Ciclo Bandeirista”...) foram sempre entendidas como “cenários” ou como “altares” dos mitos da história paulistana, glorificando os personagens que a história oficial elegeu como seus símbolos (daí terem sido transformados em lugares de contemplação, reverência e reiteração da memória dos bandeirantes, sertanistas, etc.). Sua Democratização inclui, de um lado, a inversão desta perspectiva [...] e, por outro lado, sua abertura para múltiplos usos e atividades, não necessariamente relacionadas ao mundo colonial, capazes de estreitarem seus laços com a população da cidade. Inclui-se aí um programa de exposições com novas temáticas e abordagens mais reflexivas e “dessacralizantes” da história da cidade e sua relação com a vida dos cidadãos (SÃO PAULO, 1990c, p. 4).

A fim de divulgar a história dessas casas e explicitar os novos sentidos que a gestão buscava reforçar, foi elaborada a exposição “Os abrigos da memória” (SÃO PAULO, 1990g, n.p). A exposição revela que as casas, antes de se tornarem espaços museais, eram lugar de moradia, o que é evidenciado por fotografias, trechos de poemas e textos historiográficos, além de depoimentos de antigos moradores. Coloca a casa como lugar de lembranças da vida lá transcorrida, lembrança da infância e do trabalho. Pontua o momento em que as casas são incorporadas à Prefeitura Municipal e transformadas em “casas históricas”, quando passam a ser alvo de um trabalho técnico e investigativo, realizado por arqueólogos, historiadores e arquitetos. Tal trabalho culmina num projeto de “restauração”, colocado em prática por pedreiros, eletricitas, mestres-de-obras e encanadores, entre outros, que “se encarregam de concretizar o resultado de todas essas pesquisas, projetos e discussões” (SÃO PAULO, 1990g, n.p) – interessante perceber como a exposição valoriza profissões muitas vezes invisíveis na divulgação dos trabalhos de preservação do patrimônio. Apesar do trabalho técnico executado, como diria Muñoz Viñas (2003, p. 91), “la Restauración no es una actividad *neutra* o *transparente* para el objeto; por el contrario, siempre tiene un impacto sobre su evolución, e implica la realización de una serie de elecciones técnicas, pero también ideológicas”. Neste sentido, mesmo o trabalho de restauração realizado anteriormente nas casas tinha um cunho ideológico, o que reforçou a incorporação das casas a uma narrativa da história oficial. A exposição, visando justamente questionar essa narrativa, mostra como a casa dos Tavares de Oliveira fora desapropriada e, mais tarde, sofreu uma restauração que buscou assemelhá-la

àquela presente no quadro de Pedro Américo, tornando-se assim a “Casa do Grito”. Conta como a casa de uma fazenda no Butantã foi mobiliada para ser transformada em documento da época bandeirante. A exposição enfatiza a transformação da Casa do Caxingui no Museu Casa do Sertanista, em 1970, quando passou a servir para a valorização de uma memória bandeirante e sertanista, sendo que o Museu Casa “coleccionava, para os brancos, o espólio de uma guerra de conquista e extermínio transformado em acervos compostos de penas, cestos, cuias, canoas, armas e outros objetos indígenas” (SÃO PAULO, 1990g, n.p). Mostra que essas iniciativas museológicas da cidade, despontadas com a festa do IV Centenário, deixaram de lado os nordestinos, sujeitos cruciais na construção da cidade, assim como exaltaram a verticalização das moradias, evidente nos arranha-céus, sem citar a favelização na cidade, presente, já em 1954, no entorno do Ibirapuera, sede dos festejos.

É neste sentido que a gestão aqui estudada propõe “outras formas de ‘habitar’ a casa histórica” (SÃO PAULO, 1990g, n.p.). A Casa do Sertanista é transformada em Embaixada dos Povos da Floresta, servindo, em certos momentos, de hospedaria para grupos indígenas, além de constituir um acervo museal com “registros esquecidos e ignorados da história desta cidade”. A casa se tornaria assim um lugar de possível “convivência democrática de experiências diversas e de lembrar histórias e pessoas que ficaram por muito esquecidas pela ‘grande História’” (SÃO PAULO, 1990g, n.p.). A Embaixada dos Povos da Floresta é colocada como principal exemplo da gestão de Chauí no que tange à ressignificação de uma casa histórica. A relevância desse modelo, no nosso entendimento, está no fato da casa ser ressignificada levando em conta a sua trajetória e força simbólica; uma casa que expunha objetos indígenas como símbolo de uma conquista, passa agora a ser gerida junto a comunidades indígenas, o que abria espaço para a ressignificação dos objetos ali acumulados. Como a própria gestão afirma, ali se trata de uma “inversão de perspectiva” (SÃO PAULO, 1990c, p. 4).

Seguindo o exemplo da Embaixada dos Povos da Floresta, foi criada a Casa do Bom Viver, por meio do decreto nº 31.076, de 24 de dezembro de 1991, e instalada no Sítio da Ressaca, no Jabaquara. A Casa constituiria e divulgaria o Acervo da Memória e do Viver Afro-brasileiro. Tratava-se de uma parceria entre o terreiro de candomblé Axé Ilê Obá, idealizador da casa, a SMC e a Coordenadoria dos Assuntos da População Negra (CONE), órgão do governo municipal oficializado pela lei nº 11.321, de 22 de dezembro de 1992 (SÃO PAULO, 1992b). Apesar de um tenso entrosamento entre o Axé Ilê Obá e a SMC na administração da casa, o trabalho de constituição de acervo avançou e algumas atividades culturais foram

realizadas periodicamente no espaço, como o Curso de Civilizações Africanas, o Curso de Dança Afro e o Curso Relações Sociais e Sociedade Brasileira (ANDRADE, 1992, p.5)³⁹.

Com essas novas funções atribuídas às casas históricas buscava-se dotar a cidade de um acervo museal capaz de registrar outras memórias urbanas, tradicionalmente excluídas da narrativa oficial. As casas passaram, portanto, por um novo “enquadramento da memória”, destinadas agora para uma promoção cultural baseada no diálogo e no envolvimento de sujeitos normalmente afastados desses equipamentos culturais da cidade.

Alinhado ao perfil daquela administração municipal de criar trabalhos conjuntos entre as secretarias da prefeitura, em 1990, o Serviço Educativo da DIM estabeleceu parceria com o Centro de Educação Ambiental, do Departamento de Parques e Áreas Verdes (DEPAVE), da Secretaria de Serviços e Obras (SSO), no projeto Trilha do Guapuruvu. O Serviço Educativo da DIM guiava visitas escolares ao Parque do Ipiranga, percorrendo o Museu Paulista da USP, conhecido como Museu do Ipiranga, o Monumento da Independência, o jardim do parque e a chamada Casa do Grito. Com a criação do novo projeto, passou a fazer parte da visita um percurso ambiental desenvolvido pelo Centro de Educação Ambiental, de reconhecimento de características da flora da região. A meta era propor aos estudantes “análises explicativas e críticas sobre os múltiplos significados destes locais e sua simbologia” (SÃO PAULO, 1990d, n.p.), trabalho de musealização do espaço urbano que nos remete às origens conceituais de ecomuseu, se considerarmos sua abordagem relacionada ao meio ambiente, como “museu ao ar livre”.

A atividade museal desempenhada pelo DPH no período foi significativamente marcada por demandas da SMC surgidas ao longo da gestão, os chamados Projetos Especiais, quando se deu a elaboração de exposições que se utilizaram do saber museal acumulado pela DIM. Destacamos, dentre esses projetos um de grande repercussão, a exposição Pátria Amada Esquartejada. A exposição marcou a participação do DPH na programação do projeto especial 500 Anos: Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro, promovido pela SMC, em celebração ao aniversário da “descoberta” das Américas, em 1992. Outras datas foram celebradas na ocasião, além dos 500 anos da dita descoberta, como os 170 anos da independência do Brasil, os 70 anos da Semana de Arte Moderna e os 60 anos do movimento constitucionalista de 1932. Mas, entre todas essas datas celebrativas, destaca-se a dos 200 anos da morte de Tiradentes, evento

39 O trabalho teve continuidade, sendo que em 2018 foi sancionada uma lei da Câmara Municipal, de projeto do Vereador Eduardo Matarazzo Suplicy, de denominação do espaço por Centro Municipal de Culturas Negras do Jabaquara – Mãe Sílvia de Oxalá (CCNJ). (SÃO PAULO, 2018).

escolhido para nortear a narrativa de toda a exposição, que tinha o esquadramento de Tiradentes, mito nacional da república brasileira, como símbolo do esquadramento da própria nação. Pátria Amada Esquadrajada não se restringia a construir uma expografia sobre Tiradentes, sendo o projeto composto também por visitas monitoradas, material didático e aulas públicas. A exposição, composta por 40 painéis, possuía uma versão que, segundo o jargão da época, era denominada de permanente, exibida a céu aberto em torno do Monumento da Independência⁴⁰, e uma versão itinerante, exibida nos locais onde ocorriam as aulas públicas, também a céu aberto, além de percorrer alguns equipamentos da prefeitura, como o Centro Cultural de São Paulo.

As aulas públicas ocorriam sempre em praças e ruas da cidade. Eram antecipadas, durante 15 dias, por iniciativas de divulgação da aula e pela instalação da versão itinerante da exposição. Durante esses dias, visitantes da exposição eram interpelados por agentes da prefeitura munidos de gravadores, e eram entrevistados para serem ouvidos e terem suas falas registradas. Assim se iniciava um clima de interação, necessário ao sucesso da exposição e da aula. Foram realizadas oito aulas públicas, cada uma sobre uma temática específica. Trataram das crianças em situação de rua, dos idosos, dos migrantes, dos sem-teto e sem-terra, das nações indígenas, dos negros e da discriminação racial, do meio ambiente e, por fim, dos trabalhadores⁴¹. As aulas tinham o formato chamado de TV de Rua, ou seja, as pessoas eram filmadas, entrevistadores rodavam o público com microfones e tudo era projetado em um telão. Iniciava-se com a exibição de um vídeo de apresentação do projeto, elaborado pela TV Anhembí e pelo DPH. Como todas as aulas eram gravadas, a cada novo encontro era também apresentado um vídeo-resumo das aulas anteriores. A fim de iniciar a conversa, para cada aula eram convidadas pessoas envolvidas com o tema de discussão, tendo participado Antônio Galdino, presidente da Federação de Aposentados de São Paulo; Gilberto Cukierman, da

40 Monumento à Independência é um conjunto de esculturas que marca o lugar onde o príncipe herdeiro da coroa portuguesa teria gritado “independência ou morte”, fato amplamente utilizado em uma narrativa oficial da história do Brasil. Tal feito é normalmente ilustrado em livros didáticos com a imagem do quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte*, instalado no salão nobre do Museu Paulista (USP). O monumento é também mausoléu no qual repousam os restos mortais do primeiro imperador do Brasil e sua esposa.

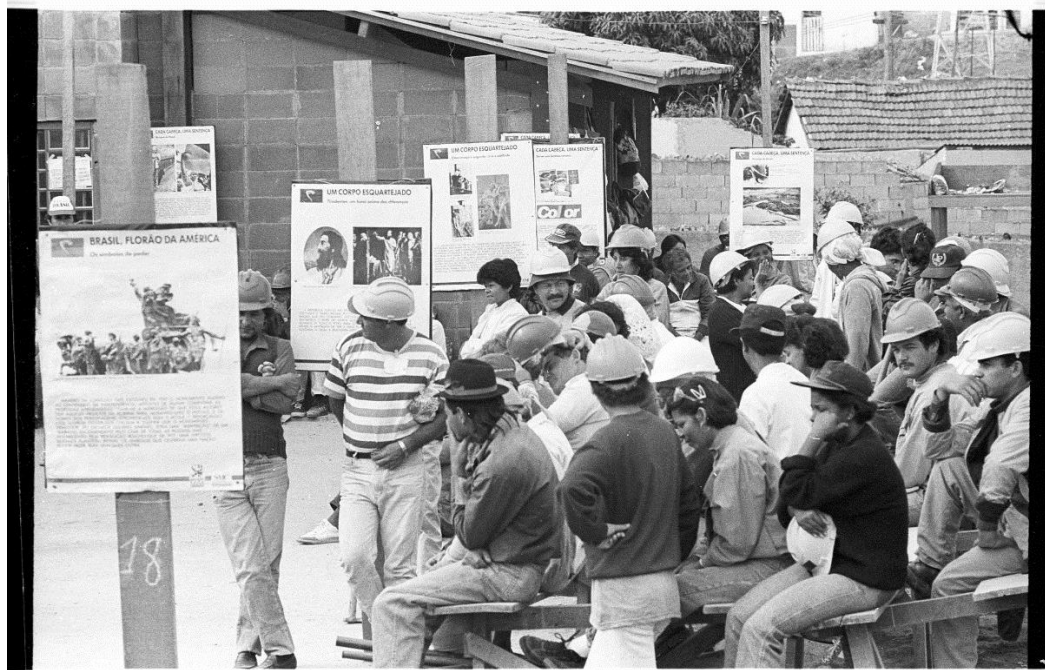
41 As aulas foram assim divididas na cidade: a Praça da Sé, no centro, a aula “Fora da Ordem: Os Meninos de Rua”; na Praça Miguel Dell’Erba, na Lapa, a aula “Também Já Fui Brasileiro: Os Idosos”; na Praça Floriano Peixoto, em Santo Amaro, a aula “Hoje Eu Mando um Abraço para Ti: Os Migrantes”; no Pátio do Mercado Municipal, em Guaianases, a aula “Plantar, Morar: O Brasil é Terra de Quem?”; no Parque da Previdência, no Butantã, “Riscando do Mapa as Nações Indígenas”; na Praça da Cultura, em Itaquera, “Preto no Branco: O País da Discriminação”; na proximidades da Estação Santana do Metrô, em Santana, “Meio Ambiente: A Nação Devastada”, e na Praça Ramos de Azevedo, também no centro da cidade, a aula “Trabalhadores do Brasil: Exploração Ilimitada S/A” (SÃO PAULO, 1992f).

Secretaria Municipal de Saúde; Edson Cardoso, do Movimento Negro Unificado; Aílton Krenak, da União das Nações Indígenas (NCI); e Luíz Inácio Lula da Silva, então presidente do PT, entre outros. O microfone era então franqueado ao público e as pessoas podiam falar livremente sobre o tema em debate. Em um relato sobre as aulas públicas, Maria Clementina Pereira Cunha, assistente técnica do DPH, assim comenta o pretendido com as aulas:

O Brasil é um país de pouca conversa. O diálogo entre as diferentes partes da nação praticamente não se estabelece – exceto, e com uma frequência crescente, como confronto. Por isso fomos às ruas, em um duplo processo de conversar e investigar as caras da nação, ouvir suas vozes e ver o que resultaria da tentativa de fazer com que elas se ouvissem mutuamente (CUNHA, 1992a, p.37).

As visitas monitoradas, por sua vez, foram realizadas pelo Serviço Educativo da DIM, e ocorreram durante todo o ano de 1992 na exposição instalada no Parque da Independência, como também no Centro Cultural de São Paulo, em Vergueiro, no período em que lá esteve instalada. A mediação, feita por monitores, tinha por alvo prioritário os professores e estudantes, inclusive aqueles do Movimento de Alfabetização de Adultos (MOVA) e do sistema municipal de Educação de Adultos (EDA), estes últimos projetos desenvolvidos pela Secretaria Municipal de Educação, sob a administração do educador Paulo Freire. Como atividade educativa, foi ainda elaborada uma versão resumida da exposição acompanhada por um “manual” para servir de orientação, material impresso numa tiragem de 1.500 exemplares, entregue para uso didático em todas as escolas municipais, bibliotecas públicas e equipamentos culturais da municipalidade. O material percorreu ainda iniciativas diversas da prefeitura, como atesta a imagem abaixo, que registra a exposição do material em um atividade de mutirão para construção de moradias populares:

Imagem 03 – Réplicas dos painéis da exposição Pátria Amada Esquartejada, expostas no Mutirão Fazenda da Luta, 1992. Foto de Márcia Inês Alves. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.



O projeto buscava, portanto, superar o alcance de uma exposição circunscrita a um espaço determinado. A versão itinerante levava a exposição para diversas regiões da cidade e o material didático impresso permitia alcançar o conjunto dos espaços educativos e culturais da administração municipal. As aulas públicas e as abordagens com gravadores constituíam um meio de buscar interação com o cidadão, como maneira de ouvi-lo e de ter a sua impressão registrada, num suporte que seria mantido como documento no acervo do DPH. Pátria Amada Esquartejada fazia lembrar em muito as exposições do Museu de Rua dos anos 1970. Aliás, utilizava a mesma estrutura de totens elaborada pela DIM naquele período. O projeto museal, portanto, fazia proveito de uma trajetória museológica percorrida pela DIM, potencializando os conhecimentos na área, ao vinculá-la com a cidadania cultural, que tinha por pilar a participação da sociedade e a abertura de espaços para o debate de temas sociais.

O projeto Pátria Amada Esquartejada se destaca entre aqueles de cunho expográfico justamente por ultrapassar tal função, tendo atuado na formação de acervo, com os depoimentos coletados; na dimensão educativa, com abertura de espaços para debates e conversa com o público, e na busca por grandes públicos. O recurso de exibir a exposição em espaços públicos era, por sua vez, utilizado por tantas outras exposições da DIM no período. Assim foi com a exposição Paulicéias Perdidas, exposta também em lugares públicos da cidade e tendo por tema as transformações urbanas que, por seu turno, provocam uma constante destruição das

referências da memória. Importante frisar que tanto Pátria Amada Esquartejada quanto Paulicéias Perdidas resultaram em publicação da série Registros do DPH – prática iniciada na gestão de Mário Covas e interrompida na de Jânio Quadros –, que visava publicizar as atividades e, assim, garantir maior transparência com a sociedade.

As temáticas dessas exposições e de outras realizadas no período – que serão abordadas no próximo capítulo – trazem uma abordagem de revisão da história e da memória correlata às questões da cidadania. Contudo, não podemos dizer que a dedicação a temas com essa investida tenha sido uma inovação da administração aqui estudada. Como dito anteriormente, na gestão de Mário Covas [1983-1985] foram realizadas exposições sobre o dia Primeiro de Maio, sobre a história das eleições presidenciais no Brasil, sobre a participação da mulher na política brasileira, sobre as Constituintes e Constituições do Estado Brasileiro e sobre a presença do negro nos espaços públicos da cidade paulistana, havendo, portanto, grande interesse por questões relacionadas à democracia e à cidadania brasileiras. A gestão de Jânio Quadros [1986-1988] amorteceu esse movimento de abordagem de temas a respeito da democracia brasileira, sendo que identificamos apenas duas exposições instaladas no Museu do Teatro Municipal, uma sobre a atuação de negros e outra sobre a de mulheres nos palcos daquele teatro.

Na administração de Luiza Erundina ocorreu, portanto, uma retomada dos temas a respeito da cidadania, agora sobre a ótica da cidadania cultural, em uma particularidade que será discutida no próximo capítulo, quando compararemos o conteúdo e a museografia das exposições realizadas pela DIM desde a sua criação até a gestão do nosso interesse. Nesta gestão, a exposição voltou a ganhar as ruas, nos moldes tradicionalmente empregados pela DIM, com os totens desenhados por Julio Abe Wakahara, formato que, tudo indica⁴², havia sido interrompido na gestão de Jânio Quadros. A tônica da SMC de Chauí se deu logo no início de sua gestão, em 1989, quando o Teatro Municipal foi reaberto com uma exposição sobre os trabalhadores que participaram da construção do Teatro e que, tradicionalmente, eram excluídos de suas plateias. No que se refere ao Teatro, foi na gestão de Chauí que o Museu do Teatro Municipal, precariamente instalado no vigésimo-sétimo andar do Edifício Martinelli, foi transferido para a Galeria Formosa, na parte de baixo do Viaduto do Chá, na Praça Ramos de

42 Foram consultadas todas as bonecas de exposições nos arquivos da antiga DIM/DPH, atualmente sob a guarda do Museu da Cidade de São Paulo. Entre as bonecas não existe nenhuma exposta em espaço público durante a gestão de Jânio Quadros. Todavia, algumas exposições não estão datadas e não conseguimos identificar a data precisa, o que nos impossibilita de sermos contundentes na afirmação de que não foi utilizado esse recurso expográfico durante a gestão de Quadros.

Azevedo, permitindo maior integração com o Teatro Municipal. Durante a gestão de Chauí, a sede da SMC ocupou um edifício alugado na Rua Frei Caneca nº 1402 e o seu saguão de entrada foi utilizado para a montagem de exposições temporárias, tais como sobre o dia da consciência negra, sobre o movimento zapatista e ainda uma de fotos de Nair Benedicto sobre os movimentos sociais na cidade paulistana.

Enfim, a área museológica do DPH no período de nosso interesse viveu uma efervescência, acompanhada de um redesenho conceitual. Marilena Chauí, então secretária da cultura, contudo, nunca produziu conhecimento no campo museológico e é difícil encontrar uma fala sua acerca do conceito museu e, quando aparece, remete a uma desinformação da autora em relação às transformações ocorridas no campo da museologia, ao longo dos anos 1970 e 1980. No documento Política Cultural, citado anteriormente, redigido por Chauí e outros intelectuais do PT, por encomenda da Secretaria Nacional de Cultura do Partido, a palavra museu aparece três vezes e não é para evidenciar a importância de tal instituição. O museu aparece, num primeiro momento, em uma crítica ao hábito de transferir pinturas e esculturas de lugares públicos, como igrejas, escolas, jardins e praças, para “os recintos fechados dos museus” (CHAUÍ et al., 1984, p. 14). Num segundo momento, a palavra museu aparece em uma crítica às elites dominantes por fazerem das produções culturais populares “um resíduo folclórico para museus”, esvaziando as obras culturais de um significado propriamente popular (CHAUÍ et al., 1984, p. 29). E, num terceiro momento, na última página do texto, o termo museu, no plural, aparece ao lado de bibliotecas, pinacotecas e discotecas, como possíveis meios de uma manipulação mercantil da cultura, por transformar obras culturais em propriedades de alguns poucos (CHAUÍ et al., 1984, p. 78). Chauí (2000) costuma falar do museu enquanto semióforo da nação, ou seja, na sua capacidade e função de criar símbolos da nação. Essa concepção de museu, presente nesses discursos de Chauí, embora remeta às origens da experiência museológica, ainda hoje evidencia o projeto de muitos dos museus existentes no país, os quais se mantêm como instrumentos de controle social e de manutenção do estabelecido. A crítica de Chauí, no entanto, parece desconhecer as transformações no campo da museologia, o que fica evidente quando a autora define sua política cultural como antimuseu, assim como “antifolclore, anticoleção, antiefeméride, anticelebração, anti-simulacro, antiespoliação, antiguardião e anti-reificação da memória” (CHAUÍ, 2006, p. 128).

Se, num primeiro momento, reduzir o museu a essa faceta tem por equívoco negligenciar o potencial da atividade museológica, num segundo momento, quando Chauí torna-se secretária municipal de cultura, e passa a conviver com especialistas da área, técnicos

do DPH, tal evidência funciona como desafio para a construção de uma experiência museológica diferente. Uma experiência mais afinada com a Nova Museologia e com as ideias de Waldisa Guarnieri, que também lia os textos de Chauí e inclusive a tinha como alinhada aos seus pensamentos na área cultural (GOUVEIA, 2018, p. 78 e 255). Em um documento da SMC, provavelmente datado entre 1991 e 1992, é possível perceber um ajuste nessa interpretação do termo museu no governo, conduzida pela equipe e gestores do DPH. Ao tratar da questão da preservação patrimonial, o documento aponta para uma visão, muito reduzida por sinal, que busca desqualificar a preservação patrimonial ao entendê-la como uma série de ações que faz da cidade um grande museu; tal visão, segundo o documento, atesta falta de conhecimento sobre o próprio termo museu, pois, se em uma concepção tradicional o museu se reduzia a conservação de bens móveis a partir de critérios da estética e da história oficial, na contemporaneidade, ele só tem sentido se “abrigar a diversidade, a multiplicidade e o movimento” (SÃO PAULO, ca. 1991-1992, n.p.). Portanto, de acordo com o documento, afirmar que a política de acautelamento do patrimônio faz da cidade um museu não poderia ser entendido como uma característica pejorativa dessas ações, mas como o coroamento de uma política que preserva os artefatos da criatividade humana e suas mais diversas referências culturais, em sua diversidade sociocultural em constante transformação. E é esse museu, desenhado em gestões anteriores da capital paulista, tendo por meta uma musealização crítica da cidade, apontada para a democratização dos espaços e para a preservação da paisagem, que foi retomado na gestão de Chauí. Uma estratégia de governança alinhada com a Nova Museologia e com as discussões sobre o museu e o patrimônio, em curso no período.

O termo “nova museologia” não aparece nos documentos do DPH no tempo da gestão aqui estudada, mas isso talvez se dê porque o próprio termo começava a perder força no período, em usos desvinculados do compromisso ético firmado no início da Nova Museologia (CHAGAS; GOUVEIA, 2014). As críticas feitas pela gestão aos museus, todavia, tem muita relação com àquelas elaboradas pela Nova Museologia, e a experiência perseguida tem clara relação com que, nos anos 2000, viria a ser chamada de “museologia social”, termo consagrado no Brasil em substituição ao de “nova museologia”, para designar experiências museais que têm compromisso com a dimensão social, como explicam Mário Chagas e Inês Gouveia:

[...] Toda museologia e todo museu existem em sociedade, mas quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente no que dizem respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio

e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras.

A museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate de preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 17).

Os valores éticos acima apontados, como esperamos tenha sido possível perceber ao longo deste capítulo, vão ao encontro da museologia perseguida na gestão de Marilena Chauí. Como vimos, nessa gestão a preservação de objetos museológicos não foi entendida como tarefa com um fim em si mesma, mas foi realizada tendo em vista a sociedade, de forma a facilitar o acesso e fomentar a crítica ao passado. A constituição de acervo foi uma tarefa priorizada como maneira de compor uma memória plural da cidade. Portanto, selecionar objetos implicava em critérios sociais e empurrava os técnicos ao contato e diálogo com a sociedade. As visitas monitoradas à cidade foram realizadas enquanto um direito do cidadão, direito à própria cidade, e, por isso, tal atividade foi retomada e tornada acessível aos estudantes das escolas públicas. A gestão dos espaços museais tiveram por fim não apenas a constituição de espaços expográficos, mas a constituição de espaços de uso da sociedade, de afirmação social e de legitimidade de culturas, voltada a “memórias subterrâneas”. A criação de exposições foi encarada como uma maneira de criar ambientes de reflexão e de diálogo. Por isso, mais do que falar, foi preciso escutar o que a sociedade tinha a dizer sobre o exposto. O conceito de cidadania cultural, como se percebe, colocou em debate as atividades do DPH e chegou inclusive à área museológica do órgão, retomando práticas, enfraquecidas pela administração municipal imediatamente anterior, consonantes com as metas de democracia e de valorização da diversidade social.

2.3. CONCEITO DE PATRIMÔNIO EM SÃO PAULO

Percorreremos nessa parte do nosso trajeto o caminho do conceito de patrimônio na cidade de São Paulo e sua acomodação nos trabalhos do DPH. Faremos também algumas comparações entre as administrações municipais no que tange ao patrimônio, mas deixaremos para o próximo tópico a análise da gestão aqui em foco, quando veremos a relação dos conceitos de patrimônio com o fundamento epistêmico e ético-político de cidadania cultural. Nosso percurso se faz na consulta a estudos sobre o patrimônio na cidade de São Paulo e na análise de documentos do DPH.

No Estado de São Paulo, ao longo da década de 1970, se configurou um conceito denominado patrimônio ambiental urbano, alinhado a entendimentos internacionais de patrimônio⁴³ e com abordagens de intelectuais brasileiros envolvidos com teorias e práticas de preservação patrimonial. O novo conceito começou a ser moldado no âmbito da Empresa Metropolitana de Planejamento da Grande São Paulo (Emplasa) (TOURINHO; RODRIGUES, 2016, p. 74). Criada em 1974 para pensar e executar o planejamento urbano da grande São Paulo, a Emplasa contou, desde 1978, com a contribuição de Eduardo Yázigi, geógrafo e importante autor na conceituação de patrimônio ambiental urbano. Neste conceito, o patrimônio é entendido em sua relação com o meio ambiente e com a qualidade de vida, ultrapassando os tradicionais conceitos de excepcionalidade e de valoração de bens isolados e de valor notável, para uma compreensão do patrimônio enquanto conjunto e de preservação por áreas de interesse, como explica Yázigi (2012: 28):

O patrimônio ambiental urbano é constituído de conjuntos arquitetônicos, espaços urbanísticos, equipamentos públicos e a natureza existente na cidade, regulados por relações sociais, econômicas, culturais e ecológicas, onde o conflito deve ser o menor possível e a inclusão social uma exigência crescente. Portanto, ele acompanha o processo social, assumindo todas as modernidades necessárias. É reconhecido e preservável por seus clássicos valores potencialmente qualificáveis: pragmáticos, cognitivos, estéticos e afetivos [...].

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, convencionou-se falar em patrimônio cultural, no lugar de patrimônio arquitetônico e patrimônio histórico, ampliando os valores correlatos aos bens. O valor patrimonial de determinado bem deixava de ser validado apenas pela sua qualidade artística e arquitetônica ou por sua relação com acontecimentos históricos, passando a ser considerada também a dimensão antropológica e social. O patrimônio migrava de um significado concatenado com o discurso de nação, para um significado ligado às diversas localidades e grupos sociais, migração consolidada, no caso brasileiro, na Constituição de 88 (TOURINHO; RODRIGUES, 2016). O patrimônio passava a ser associado às questões da memória e do meio ambiente, considerado importante à qualidade de vida nas cidades; passava a ser entendido como fato social imbricado com a dinâmica urbana. De acordo com Juliana Prata (2009), em sua tese de doutorado na área de arquitetura e urbanismo, o conceito de

43 Entre as normas internacionais que ampliaram o conceito de patrimônio no sentido aqui estudado é preciso citar as Carta de Veneza [ICOMOS, de 1964], por ultrapassar os limites de monumento isolado, ao considerar os sítios urbanos como documento histórico de significação cultural; as Normas de Quito [OEA, de 1967], por considerar a função social dos monumentos históricos e sua relação intrínseca com o conceito urbano e ambiental em que se inserem; a Declaração de Amsterdã [Congresso Patrimônio Arquitetônico Europeu, de 1975], por relacionar patrimônio ao planejamento territorial e urbano; a Recomendação de Nairóbi [UNESCO, 1976], por definir conceitos como conjunto e ambiência, também apontando para a necessidade de tratar a preservação no planejamento urbano; a Carta de Washington [ICOMOS, 1986] que não só reforçou a necessidade de se pensar a preservação nas políticas de desenvolvimento econômico e planejamento territorial urbano, como ainda apontou para o respeito às populações tradicionais e locais e para a diversidade das sociedades. (PRATA, 2009).

patrimônio passou por três fases. A primeira, denominada pela autora por monumentalista, é marcada pela constituição dos ícones da nação e dos imóveis preservados de maneira isolada, devido a seu valor de excepcionalidade. A segunda, chamada de centro historicista, em voga no período após a II Guerra Mundial, é quando as nações europeias se mobilizaram para a reconstituição de seus centros históricos. Por último, a fase da cidade contemporânea, em voga a partir da década de 1970, sendo o conceito de patrimônio ambiental urbano uma inflexão dessa fase:

Há um entendimento que a visão do monumento, enquanto um edifício isolado, ainda que considerando seu “entorno” ou vizinhança”, não dá mais conta da dinâmica urbana nos anos de 1970 – metrópoles e industrialização. E não basta tratar o conjunto urbano, como um grande monumento. Outros elementos entram em jogo como a mobilização social contra a destruição de determinados bens, a reivindicação social pela questão da memória, a questão ambiental, a qualidade de vida e a participação da sociedade civil nos processos de decisão política (PRATA, 2009, p. 20).

O conceito de patrimônio ambiental urbano funde esses novos entendimentos e indica uma nova prática de preservação, preocupada com a manutenção das referências materiais da memória, com o meio ambiente e com a qualidade de vida na cidade. Marco nesse desenvolvimento conceitual de patrimônio, foi a realização, em 1974, do Curso de Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos, promovido pelos parceiros IPHAN, CONDEPHAAT e USP (ANDRADE, 2012). O curso contou com grandes nomes da intelectualidade e dos órgãos de preservação do patrimônio no Brasil, além da participação de Hugues de Varine, na época secretário do International Council of Museums (ICOM). A contribuição de Varine (2013) estava relacionada à sua concepção de que o patrimônio era composto por três elementos: o patrimônio ambiental, criado pela natureza e pela intervenção do homem; o patrimônio intangível, constituído pelo saber, crenças e costumes; e os bens culturais, compostos por objetos, artefatos e construções forjados pelo homem ou pela natureza. Varine, inspirado no pensamento de Paulo Freire, admite a existência de um aspecto educacional do patrimônio e coloca a sociedade como sujeito primordial que muito tem a dizer aos gestores das instituições culturais. Ideia avançada, talvez muito avançada, para um país que ainda era governado por uma ditadura militar que mantinha freio à participação da sociedade nas decisões de governo.

Fundamental na difusão dessas ideias expressas por Varine é o livro de Carlos A. C. Lemos, intitulado *O que é patrimônio histórico*, cuja primeira edição data de 1981. Lemos constrói uma ideia de patrimônio configurada nos elos entre meio ambiente, saber e artefato, numa reformulação do tripé de Varine, como dito, composto por patrimônio ambiental, intangível e bens culturais. Lemos está preocupado com a preservação dos usos e costumes

populares e com a superação de um patrimônio construído pela “classe dominante”. Está atento ao valor social dos bens culturais e, nisso, afirma seu entendimento de patrimônio ambiental urbano:

O núcleo urbano é um bem cultural composto de mil e um artefatos relacionados entre si, que vão desde aqueles de uso individual, passando por outros de utilidade familiar, a começar pelas moradias, até aos demais de interesse coletivo. Assim, vemos que um conglomerado urbano se resume num local onde se desenrolam concomitantemente infinitas atividades exercidas através de infinitos artefatos dispostos no espaço segundo suas funções ou atribuições, e interessam à compreensão do que seja “Patrimônio ambiental urbano” somente os bens ou as coisas, móveis ou imóveis, que caracterizam ou permitam o bom desempenho do gregarismo ali existente (LEMOS, 2000, p. 47)

Apesar do avanço conceitual de patrimônio ambiental urbano, de acordo com Andréa Tourinho e Marly Rodrigues (2016) essa prática até hoje foi incapaz de influenciar significativamente os procedimentos e a metodologia de preservação. Estes continuaram por priorizar uma ação voltada à leitura da cidade, da preservação do ambiente urbano enquanto imagem, em detrimento de uma preservação que considere o patrimônio enquanto fato social, criado pelas coletividades, ligado às questões socioculturais, feito nas relações entre o material e o simbólico. O conceito, embora inovador segundo essas autoras, enfraqueceu ao longo do tempo e, na década de 1990, praticamente desapareceu dos discursos patrimoniais, que preferiram falar em patrimônio imaterial e paisagem cultural. Todavia, as autoras se unem a Ulpiano Bezerra de Meneses – intelectual que atuou no CONDEPHAAT, conselho estadual para as decisões de tombamento, e contribuiu para a conceituação de patrimônio ambiental urbano, principalmente no seu entendimento enquanto fato social – na defesa em se retomar esse conceito, por considerar nas práticas de preservação os “anseios sociais de reconhecimento de identidades diversas” (TOURINHO; RODRIGUES, 2016, p. 89).

O conceito de patrimônio ambiental urbano, todavia, penetrou em algumas iniciativas pontuais de preservação de órgãos públicos na cidade de São Paulo, chegando inclusive nos trabalhos do DPH, como veremos. Paula Rodrigues de Andrade (2012), em sua dissertação de mestrado na área de arquitetura e urbanismo, busca justamente percorrer essas experiências precursoras relacionadas ao patrimônio ambiental urbano, na cidade de São Paulo da década de 1970. Experiências consideradas pela autora como uma chama de “novas sensibilidades”, por entender a cidade como um fato social, cujo patrimônio é construído socialmente, carregado de história e cultura. A aplicação do conceito em práticas de preservação se deu por iniciativa de alguns técnicos, atuantes em órgãos municipais, preocupados em incluir a preservação do patrimônio no leque das preocupações do planejamento urbano, apesar da dificuldade de desenvolver plenamente tais tentativas em um ambiente marcado pelo autoritarismo e inflexibilidade institucional. As primeiras iniciativas de proteção do patrimônio na cidade de

São Paulo se deram na década de 1970, pela Coordenadoria Geral de Planejamento (COGEP)⁴⁴, criada em 1972 com a função de pensar a reurbanização da cidade tendo em vista a implementação do metrô (PRATA, 2009). Apoiada no Plano Urbanístico Básico do Município de São Paulo (PUB), de 1968, que previa a criação das chamadas zonas especiais, as Z8, a COGEP passou a eleger zonas que, no entendimento dos técnicos, requeriam maiores análises para a compreensão de sua função na cidade (ANDRADE, 2012). A COGEP classificou como zonas especiais os bairros da Bela Vista, Luz e Brás, por serem considerados zonas em processo de deterioração, demandantes de maiores estudos para definição de seus desempenhos no desenvolvimento da cidade, tendo em vista o valor histórico de certas edificações. A modernização da cidade, com a implantação do metrô, a abertura de vias expressas e a construção de viadutos, era vista como solução para a recuperação das áreas ditas degradadas. Contudo, nas décadas de 1960 e 1970, diante do contexto internacional, não se podia mais modernizar as cidades sem considerar os centros históricos e a valorização de bairros antigos, em uma noção de patrimônio, segundo Andrade (2012, p. 63), ainda em “processo de entendimento, digestão e amadurecimento”.

João Leão, diretor do COGEP, em 1974, convidou o arquiteto Benedito Lima de Toledo para elaborar uma lista de edificações da área central da cidade dignas de preservação. Toledo, por sua vez, convidou o arquiteto Carlos Lemos como parceiro em tal missão, cuja realização deveria ocorrer em apenas três meses de trabalho. Como resultado, na lei nº 8.328 de dois de dezembro de 1975, foi publicada uma lista de bens enquadrada como zonas especiais, as chamadas Z8-200, tendo sido considerado o valor histórico, artístico, cultural ou paisagístico, edificações isoladas e conjuntos arquitetônicos. A lista, constituída por cerca de 200 imóveis da área central da cidade, foi revista em 1977, em novo trabalho encomendado também à equipe do escritório de Toledo. Nessa revisão, foi elaborada uma classificação mais detalhada dos imóveis, por meio da elaboração de uma normatização por níveis de proteção, trabalho que pode ser considerado o primeiro inventário do patrimônio da cidade de São Paulo (ANDRADE, 2012). Toledo e Lemos, segundo Andrade, buscaram selecionar nesses trabalhos edifícios de épocas diferentes, de forma a perceber o processo de transformação na construção da cidade, influenciados tanto pela Lei Malraux, de Paris, que buscava justamente preservar conjuntos

44 Tal qual o COGEP na esfera municipal, a Secretaria de Estado de Economia e Planejamento (SEP) buscou implementar o conceito de patrimônio ambiental urbano no planejamento sob responsabilidade do governo estadual. Na esfera federal, também não podemos nos esquecer do Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), criado em 1973, e o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), de 1975, ambos conectados com essa ampliação conceitual do patrimônio e que se fundem em 1979 no IPHAN. (PRATA, 2009).

urbanos considerando a coexistência de estilos, quanto pelas iniciativas de Portugal de preservação da arquitetura popular, por considerar não apenas os valores formais e estilísticos, mas também aqueles socioculturais. Essa visão sensível ao popular e à justaposição de estilos arquitetônicos diversos parecia apropriada para a cidade de São Paulo, uma metrópole marcada pela contínua demolição e construção de novas edificações, de pouquíssimos remanescentes da fase de taipa e pilão, e convívio entre imóveis de tijolos em precária conservação com a estética moderna do concreto armado. Ao avaliar o trabalho elaborado por Toledo e Lemos, a autora afirma:

Vimos que acima de tudo, o pertencimento à história local é o mote para o reconhecimento do edifício e do conjunto urbano como “bem cultural”, visto sob o aspecto de sua representação simbólica na história de uma sociedade em particular, analisados os condicionantes e determinantes locais a que esse determinado bem se inseria na história da cidade. Nos discursos de Toledo e Lemos são frequentemente enaltecidas as produções materiais e a história do imigrante lutador que se adapta e recria, legitimando uma arquitetura fruto da miscigenação, que é colocada acima dos valores estéticos e estilísticos. Seus trabalhos valorizaram construções que dificilmente passariam pelo crivo dos técnicos do IPHAN na época, como os conjuntos de arquitetura modesta e o grande número de edifícios em estilo eclético. A “cidade sem preconceitos”, segundo eles, caracterizou-se por não segregar as etnias e tampouco teve uma arquitetura personalizada de acordo com a origem dos arquitetos (ANDRADE, 2012, p.80).

Toledo e Lemos diferenciavam, nos edifícios monumentais, arquiteturas meramente transpostas de tendências estrangeiras daquelas que, mesmo seguindo tais tendências, foram capazes de se constituir em modelos para a construção de outras novas edificações na localidade. Por isso, o edifício Martinelli era bem aceito pela dupla, já a Catedral da Sé e a Faculdade de Direito eram refutadas enquanto patrimônio histórico, por não terem se tornado referências para a tradição construtiva da cidade. A lista elaborada pela dupla privilegiava salvaguardar a arquitetura e paisagem predominantes do final do século XIX e das primeiras décadas do XX, ignorando tudo o que vinha depois desse período, sem contar que a narrativa privilegiada era a da história da cidade na perspectiva do imigrante e da industrialização, sem levar em conta os diversos outros grupos que compõem a metrópole. Em suma, a preservação pensada pela dupla de arquitetos, naquele momento, buscava constituir uma leitura da cidade pautada pelos materiais e métodos construtivos, a tônica sociocultural estava no processo histórico de criatividade construtiva da localidade. Se isso era um avanço em relação ao IPHAN, por outro lado, não podemos considerar um avanço muito significativo no que tange à crítica social do processo de valoração do bem cultural, por não levar em conta a gama de valores sociais ou sócio-simbólicos do patrimônio, atribuídos pelos diferentes, por vezes conflitantes, grupos sociais do presente. Apesar das limitações do trabalho, a lista contém um grande acervo

de informações sobre cada imóvel elencado para preservação, o que serviu como um legado metodológico para os técnicos municipais do patrimônio, incluindo do DPH.

A metodologia do COGEP de inventariar os bens culturais da cidade desemboca no DPH, até porque os órgãos chegaram a trabalhar conjuntamente no que seria o primeiro inventário produzido pelo DPH, realizado no segundo ano de sua criação. Trata-se do Inventário do Patrimônio ambiental urbano da Zona Metrô Leste, elaborado entre 1977 e 1978, idealizado e coordenado pelo COGEP, tendo o DPH como responsável pelos estudos de preservação, conservação e revitalização (ANDRADE, 2012). O inventário tinha por objetivo selecionar os bens culturais que deveriam ser preservados nas obras de construção do metrô no eixo Brás-Bresser⁴⁵. Nos critérios de seleção, foi dada prioridade às construções de fábricas e vilas operárias do final do século XIX e início do XX, período em que se deu a primeira industrialização da cidade, realizada naquela região. Segundo Andrade, os estilos arquitetônicos, formais ou estéticos em momento algum foram critérios para seleção dos bens culturais, que se pautou sempre pela representatividade desses bens para a história local, em harmonia com o conceito de patrimônio ambiental urbano, como afirma a autora:

O caráter de representatividade da histórica local, tomado como principal argumento, critério de abordagem e de seleção, assim como a dedicação ao estudo do conjunto urbano, do reconhecimento de um ambiente a ser preservado como testemunho da história [utilizados no eixo Brás-Bresser], são elementos que nos apontam ao conceito de “patrimônio ambiental urbano” em processo de afirmação nesse período (ANDRADE, 2012, p. 134).

Essa experiência forjou no DPH uma metodologia de inventário da cidade, testada de maneira independente pelo órgão no bairro da Liberdade, em 1978, trabalho que mais tarde serviria de modelo para o Inventário Geral do Patrimônio ambiental urbano (IGEPAC), iniciado em 1983 e desenvolvido pelo órgão até a atualidade. Ou seja, podemos verificar em uma atividade central do DPH, o IGEPAC, desenvolvido pela Divisão de Preservação, a filiação ao conceito de patrimônio ambiental urbano.

No que se refere às medidas de acautelamento do patrimônio cultural, é preciso ter em mente que a Z8-200, de responsabilidade do COGEP, constituía no único instrumento possível na esfera municipal para a proteção dos bens culturais, quadro que se modificou apenas com o

45 No início das obras do metrô na região Brás-Bresser, foi anunciado pela imprensa que seria realizada uma consulta popular para validação da proposta do COGEP/DPH para a preservação histórica. A dita consulta popular se deu de maneira controversa e o resultado foi a total rejeição da proposta elaborada pelos técnicos. Das 72 propostas de Z8-200 sugeridas pelo grupo, apenas 7 foram criadas, publicadas na lei 8.848 de 20 de dezembro de 1978 (ANDRADE, 2012). A maneira como isso se deu leva Andrade (2012, p. 133) a concluir que “[...] em virtude dos interesses financeiros e políticos dos empresários proprietários e do próprio governo que cedeu à pressão, a preservação do patrimônio se configurava como um obstáculo ao desenvolvimento, levando à falência do projeto, no que tange o seu objetivo principal, o da preservação daqueles imóveis”.

início dos trabalhos do CONPRESP, efetivado somente na administração de Luiza Erundina. Por meio da Z8-200, garantia-se, ao menos, a inclusão da preservação patrimonial na pauta de discussões acerca do planejamento urbano para a execução das obras públicas. Se a administração municipal ainda não dispunha de um órgão que pudesse tomar medidas legais de proteção do patrimônio, a esfera estadual, por sua vez, possuía o CONDEPHAAT, com interferência na capital paulista. Este Conselho era integrado, entre outros, por intelectuais que discutiram e conceituaram patrimônio ambiental urbano, como o próprio Carlos Lemos, o arquiteto Nestor Goulart Reis Filho, o geógrafo Aziz Ab'Saber e o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses. Contudo, o CONDEPHAAT não se resumia a esses intelectuais, abrigando diversas concepções de patrimônio, o que dificultava a implementação de uma política coerente. Ideias ligadas ao patrimônio colonial também despontavam em decisões do órgão, deixando-o sem uma pauta coerente de preservação, seguindo por vezes as recomendações do IPHAN, que também passava por transformações⁴⁶ e tinha suas decisões, naquele momento, também assinaladas por ambiguidades (ANDRADE, 2012, p. 32-33).

Conquanto a dificuldade de homogeneidade nas decisões, é importante assinalar o avanço conceitual do conselho estadual. Prata (2009) aponta para tal avanço no CONDEPHAAT, tendo em vista a relação entre patrimônio e cidade. A autora analisa alguns processos do órgão sobre tombamento de bairros da cidade de São Paulo, principalmente dos bairros Jardins e Pacaembu – os únicos que alcançaram o tombamento, em 1986 e 1991 respectivamente –, além de dois casos particulares de discussão sobre áreas em torno a bens tombados, o do bairro de Higienópolis e o do Instituto Biológico. A autora defende que o alargamento conceitual de patrimônio ambiental urbano, nos anos 1970, levou à inclusão de uma prática de preservação, nos anos 1980, atenta à relação dos bens patrimoniais com o ambiente urbano. Isso se deu em certa medida pelo uso que a sociedade passou a fazer do instrumento de tombamento como forma de manutenção do ambiente urbano, sempre em risco

46 Na década de 1970, os parâmetros de seleção de bens culturais operados pelo IPHAN passam a ser alvo de questionamentos. Uma importante experiência na época que trouxe novos paradigmas no tratamento do patrimônio foi o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em 1975 e dirigido por Aloísio Magalhães. O Centro buscava mapear, documentar e compreender a diversidade cultural do país, no desenvolvimento de programas de pesquisa e de levantamento documental sobre o artesanato, a história da ciência e a história sociocultural do Brasil. Em 1979, o CNRC é encerrando, sendo Aloísio Magalhães nominado diretor do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória. São essas duas instituições que se fundem em mais uma versão do IPHAN. Aloísio Magalhães à frente do SPHAN e do Pró-Memória, traz seus conceitos de cultura, que aliava diversidade cultural com desenvolvimento social e econômico, para o trabalho de preservação do patrimônio cultural nacional. É esse contexto, de mudanças no tratamento do patrimônio no interno do órgão nacional de preservação, que provoca mudanças e gera decisões conflituosas, colocadas em disputa na instituição. (OLIVEIRA, 2008).

devido ao avanço do mercado imobiliário. A prática do órgão de preservação patrimonial paulista, segundo a autora, passou a dialogar com a sociedade civil, e alguns de seus pareceres e decisões admitiram a relevância do patrimônio para a garantia da qualidade de vida na cidade. Importante perceber que a autora se dedica a um estudo entre 1986 e 1991, portanto, quando a sociedade brasileira retomava sua experiência democrática, num clima de maior participação e de busca de órgãos públicos para a garantia de direitos, o que se evidencia pelo fato do CONDEPHAAT se dedicar quase que exclusivamente aos processos de tombamentos partidos da sociedade civil. Concomitantemente, o CONDEPHAAT espelhou um avanço conceitual ocorrido no próprio campo do patrimônio, que, segundo Prata (2009), caminhou da monumentalidade dos bens culturais à inclusão de questões sociais, ambientais e urbanas. Estrada que levou à incorporação das questões patrimoniais nas preocupações de planejamento urbano. Ainda de acordo com Prata, nos anos 1970, a questão do patrimônio passou a ser entendida de maneira atrelada à complexidade das cidades, muito por conta dos novos discursos acerca de preservação do meio ambiente, diante dos problemas da poluição e finitude dos recursos naturais, bem como por conta dos novos sujeitos reivindicantes do patrimônio, estes últimos, no caso brasileiro, com muito mais espaço e organização a partir dos anos 1980, quando se deu a reabertura política do país:

A compreensão e consideração do contexto social e histórico são importantes para se entender, por exemplo, porque a questão do tombamento de bairros eclodiu. Tratava-se, no início dos anos de 1980, dos esforços coletivos pela redemocratização do país, e pela conquista de espaços para a participação social na tomada de decisão das políticas públicas. Na cidade, as questões urbanas ganham relevância, e o tombamento, como instrumento de controle e de intervenção, também foi utilizado como meio dos grupos sociais participarem da condução das transformações da cidade. A crítica (ou parte dela) que se faz, hoje, ao tombamento de bairros, desconsiderando a análise do contexto social em que se inseriam nos anos de 1980, corresponde a uma simplificação da questão. Analisando apenas os seus aspectos técnicos, a crítica chega à conclusão de que o tombamento foi interferência “indevida” na política urbana, e aponta até para a ausência de um valor histórico ou social que legitimasse o processo. Ao não inserir a ação da preservação em seu contexto de produção, também a desqualifica (PRATA, 2009, p. 14).

Essa nossa breve passagem pelas primeiras experiências preservacionistas na cidade de São Paulo e pelo desenvolvimento de um conceito abrangente de patrimônio que leva em consideração a paisagem, os artefatos culturais e a qualidade de vida, bem como o elo entre patrimônio e sociedade, nos faz perceber as ideias presentes nos primeiros anos de atuação do DPH. A experiência junto ao COGEP e ao CONDEPHAAT fomentou no órgão paulistano uma sensibilidade afeita ao patrimônio ambiental urbano, o que desembocou no IGEPAC como uma atividade contínua de identificação do patrimônio cultural da cidade.

Foi na década de 1980, segundo Prata, que o patrimônio passou a ser compreendido enquanto um elemento constitutivo de disputa social. Uma vez que a seleção dos bens dignos

de preservação se dá no campo da cultura e das relações humanas e, portanto, no campo do político, é lógico entender sua configuração na arena das disputas sociais. Mas esse entendimento tem implicações diversas a depender do interesse dos órgãos públicos e das gestões de governo, por isso é importante a análise dos órgãos em suas continuidades e descontinuidades. Compreender o DPH durante a administração de Luiza Erundina passa necessariamente por uma comparação com as gestões anteriores da municipalidade. Prata, ao comparar a gestão de Jânio Quadros [1986-1988] com a de Luíza Erundina, assinala:

É claro que a gestão Janio Quadros e a gestão Luiza Erundina foram muito diferentes. São políticos com uma trajetória bastante diversa. Mas interessa aqui problematizar como essa diferença é absorvida nas práticas e ações da preservação.

Jânio era um tradicional político paulista que venceu as eleições de 1985 para prefeito com um discurso moralizante e conservador. Seus planos urbanos eram baseados em uma concepção mais tradicional de planejamento e em conceitos como limpeza, reurbanização e embelezamento, vide as remoções de favelas e de cortiços da Ponte Cidade Jardim e da Rua da Assembléia e os projetos urbanísticos para Santa Ifigênia e Campos Elíseos. Desta forma, propõe uma política desenvolvimentista, na qual a figura do empreendedor privado é de um agente ativo e parceiro, mesmo que isso provoque processos de especulação imobiliária excludentes.

Luiza Erundina, por sua vez, era a antítese desse modelo: nordestina, mulher e de fora dos circuitos da tradicional política paulista. [...] Sua política cultural baseava-se no conceito de Cidadania Cultural, e no entendimento plural da cultura, e da memória e em uma tentativa de articular e permear a política de preservação com a política urbana (PRATA, 2009, p. 103-104).

Jânio Quadros havia praticamente substituído o DPH por uma Secretaria Especial de Patrimônio Histórico, criada por ele para permitir sua influência direta sobre a gestão do patrimônio, dispensando todo o conhecimento gerado pelo DPH em seus 10 anos de funcionamento, como denuncia o governo Luiza Erundina em relatório de balanço de sua gestão:

No caso da gestão Jânio Quadros – um exemplo, entre tantos – o Departamento havia sido praticamente substituído por uma mal explicada “Secretaria Especial de Patrimônio Histórico”, e totalmente paralisado para que o governo realizasse, com uma equipe retirada do próprio Departamento do Patrimônio Histórico, as obras do Teatro Municipal. As consequências deste tipo de gestão, destituída de quaisquer projetos culturais relevantes, relegaram o Departamento do Patrimônio Histórico a uma situação dramática (SÃO PAULO, 1992c, p. 2-3).

O empenho da nova gestão do patrimônio se deu por meio do fortalecimento também institucional do CONPRESP, conselho municipal responsável pelo tombamento dos bens culturais da cidade e apoiado pelo DPH como órgão técnico. Criado em 1985, na gestão do prefeito Mário Covas, o Conselho começou a operar apenas em 1988, nos dois últimos meses da gestão de Jânio Quadros, tendo sido realizados, no período, dois tombamentos de edificações

pertencentes à prefeitura: um imóvel na Av. Brigadeiro Luis Antônio n. 42⁴⁷ e o Estádio do Pacaembú⁴⁸. Na gestão de Luíza Erundina, por sua vez, o CONPRESP editou mais de 90 resoluções, entre elas a resolução 05/CONPRESP/91, tombando *ex-officio* os imóveis tombados anteriormente pelo CONDEPHAAT e/ou pelo IPHAN na capital paulista, e a resolução 37/CONPRESP/92, tombando a área do Vale do Anhangabaú, compreendendo 293 imóveis e nove logradouros.

Ainda nesse período, o CONPRESP buscou dar prioridade aos estudos de tombamento originados por demanda de grupos organizados da sociedade, bem como priorizar análises de conjuntos históricos, arquitetônicos ou ambientais, em detrimento da preservação de edificações isoladas (SÃO PAULO, 1991c). Foi também tentada uma reestruturação do Conselho, a fim de potencializar a “democratização e legitimidade de sua composição a ser atingida através da ampliação e da participação da sociedade civil organizada nas deliberações” (SÃO PAULO, 1991c, p. 6). A proposta de reestruturação se deu com a criação de grupos de trabalhos para pensar o órgão à luz da Constituição de 1988, tendo em vista a relação com a União e o Estado para a definição de suas políticas patrimoniais. Foi do próprio CONPRESP que partiu a minuta da lei para a sua reformulação (FENELON, 1991), a qual, entretanto, não foi concretizada por não ter conseguido aprovação na Câmara Municipal.

Maria Ester de Araújo Lopes, técnica da Divisão de Preservação do DPH desde 1991, em sua dissertação de mestrado em arquitetura, tecnologia e cidade, aponta para a pouca atuação do CONPRESP antes da gestão de Luíza Erundina e entende que o pouco apoio às instituições de patrimônio na gestão de Jânio Quadros se evidencia pelo fato do gestor prescindir do DPH e do CONPRESP nas suas decisões políticas em relação ao patrimônio da cidade. Segundo a pesquisadora, prova desse pouco apoio institucional é constituída pela promulgação de dois decretos do então prefeito tombando, em “caráter provisório”, bens imóveis considerados de valor histórico e cultural; atos efetuados por iniciativa do próprio executivo sem interferência

47 O sobrado da Rua Brigadeiro Luís Antônio n. 42, de inspiração neoclássica, data do final do século XIX e pertenceu a família do Barão de Limeira, fazendo parte do que o CONPRESP considerou o conjunto arquitetônico do Largo São Francisco. O imóvel passou a ser a sede do Centro de Estudos Jurídicos da PGM em março de 1988, sendo desapropriado pelo prefeito Jânio Quadros no mesmo ano, por meio do decreto nº 26.000, de 27 de maio de 1988. O imóvel foi restaurado pela municipalidade e tombado por meio da Resolução CONPRESP nº 03/88. Fonte: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/noticias/?p=4465>. Acesso em 09/04/2019.

48 O Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, mais conhecido por Estádio do Pacaembu em decorrência do bairro onde se localiza, foi inaugurado na década de 1940. As discussões dos conselheiros do CONPRESP tentaram levar adiante o tombamento de uma área maior, para proteger a região, sob o risco de descaracterização, tentativa sem êxito, sendo a resolução de abertura limitada a edificação do estádio, tombada pela Resolução CONPRESP nº 04/88. Fonte: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/noticias/?p=4465>. Acesso em 09/04/2019.

institucional do CONPRESP. Os bens urbanos objetos desses tombamentos “provisórios” foram o Pátio do Colégio e seu entorno, por meio do decreto n. 26.808, de nove de setembro de 1988, e a área do Largo São Francisco, Rua José Bonifácio e Praça Paulo Duarte, por meio do decreto n. 26.360, de oito de julho de 1988. Para Lopes (2016, p. 106), esses decretos geram “distorção em relação às diretrizes elaboradas pelo Conselho Municipal”, no que tange aos parâmetros para o tombamento da área central da cidade. Segundo a autora, o CONPRESP passou a atuar definitivamente a partir de 1991, com o tombamento *ex-officio* citado acima.

Fica evidente nos autores que comentaram a gestão de Jânio Quadros o reconhecimento de certo atraso em relação à questão do patrimônio, com ações autoritárias e pouco sintonizadas com as discussões que ocorriam na cidade em relação à preservação patrimonial, e em completa dissonância com os trabalhos do DPH. A gestão de Mário Covas, anterior a de Quadros, e que, não por coincidência, criou o CONPRESP, certamente foi mais sintonizada com as atividades do DPH. Contudo, se comparada à de Luiza Erundina, nos parecerá muito tímida no que se refere à implantação de uma abordagem histórico-político-social do patrimônio, considerado em sua complexidade. O próprio DPH, no período, avançava lentamente na compreensão e implementação dos novos conceitos de patrimônio, buscando alargar uma prática ainda marcada por imprecisões.

A Divisão de Preservação do DPH, em 1983, sob a administração de Mário Covas, falava abertamente em patrimônio ambiental urbano, como podemos ver em uma exposição elaborada pelo órgão e intitulada “São Paulo Patrimônio Ambiental”, instalada nas dependências da estação São Bento do metrô. O texto da exposição revela a concepção de patrimônio do DPH, sendo intenção do órgão divulgar tal conceito e mobilizar a sociedade para a causa da preservação patrimonial. A exposição foi organizada em cinco partes, dedicadas às transformações da paisagem urbana, aos exemplos de restauração realizados pelo DPH, à mobilização popular em prol da preservação do patrimônio, às propostas em andamento para restauração e à denúncia de alguns bens sob o risco de desaparecimento⁴⁹. No texto de abertura da exposição, encontramos uma citação de Mário de Andrade, na qual o autor defende o valor

49 Relação das cinco partes da exposição com os bens patrimoniais destacados: Transformações da Paisagem Urbana (Avenida Paulista, Vale do Anhangabaú, Largo São Bento, Praça da Sé, Freguesia do Ó e Parque Dom Pedro II), Exemplos de restauração realizados e Revitalização (Casa n.1, Casa do Tatuapé, Mercado de Santo Amaro, Casa das Retortas, Edifício Martinelli e Sesc Pompéia), Participação popular na Defesa do Patrimônio (Igreja da Penha, Igreja de São Cristóvão e Escola Caetano de Campos, este último um verdadeiro caso de mobilização da sociedade que impediu a demolição do imóvel nas obras de construção do metrô), Trabalhos e Propostas em Desenvolvimento (Solar da Marquesa de Santos, Conservatório Musical, Sítio Morrinhos, Antigo Matadouro Municipal de Vila Mariana e Assembleia e Jandaia) e Denúncia (Sítio Mirim, Sítio Piraquara, Casarões da Av. Paulista e Vila Maria Zélia). (SÃO PAULO, 1983b).

cultural das edificações da cidade de São Paulo, edificações consideradas simples se comparadas àquelas das cidades mineiras, da capital carioca, de Recife e Salvador, mas igualmente importantes devido seu valor “histórico” para a localidade. A tarefa do DPH é colocada como a de conciliar as transformações da cidade com a busca pela preservação, como explicita o folheto da exposição:

A tarefa que o Departamento do Patrimônio Histórico se propõe hoje, é justamente a de tentar estabelecer um “convívio saudável” com as transformações urbanas necessárias para a melhoria das condições de vida da população. [...] Este fato, aponta para a postura adotada pelo Departamento do Patrimônio Histórico de “negociar” em torno do espaço urbano. Sendo a sociedade a única e exclusiva criadora do ambiente urbano, esta “negociação” deve obrigatoriamente passar pela população que o cria e recria. Acreditamos que uma das atribuições precípuas de um órgão que se ocupa de preservação e revitalização do universo material gerado pela sociedade, é a criação de instrumentos para que as mudanças não tenham um caráter predatório e aniquilador da identidade urbana. Assim, ao lado das ações de recuperação, nos propomos uma atitude que poderá ser também profilática (SÃO PAULO, 1983b, n.p.).

É interessante perceber que, apesar da exposição se referir ao patrimônio ambiental urbano, aliás, citar explicitamente o termo, quando trata do tema da restauração e revitalização, os exemplos são de edificações e não de áreas urbanas. O texto da exposição trata de “negociação” para a preservação do patrimônio, mas quando se refere à sociedade fala em “sensibilização e motivação da população para que esta reverencie o seu passado cultural”, sendo este o primeiro gesto para a “restituição e resguardo da identidade da cidade de São Paulo” (SÃO PAULO, 1983b, n.p.). Ou seja, o caminho não é o de escuta da sociedade para atender às suas demandas, mas o de educar a sociedade para a valorização dos bens eleitos pelo DPH para a preservação. A “negociação” não se dá, portanto, com os usuários e a população em geral, mas com aqueles que determinam as intervenções urbanas na cidade, para esses é que as atitudes profiláticas se dirigem, principalmente por meio do IGEPAC. Desta forma, o DPH, embora considere o patrimônio como integrante da identidade local, objetiva com a exposição simplesmente sensibilizar a sociedade para tê-la como apoiadora dos trabalhos de preservação efetivados pelo órgão, sempre em conflito com as transformações urbanas. A tônica não está na participação da sociedade, mas na sua educação patrimonial, no sentido de levar ao conhecimento popular informações acerca do patrimônio cultural.

Como forma de contrapor esse discurso do DPH, da gestão de Mário Covas, com o discurso em voga na gestão de Luiza Erundina, recorreremos a um folheto de divulgação sobre os processos de tombamento, intitulado “Tombamento e Participação Popular”. Dessa maneira, contrapomos dois materiais de divulgação produzidos pelo DPH em gestões distintas, uma exposição, de 1983, e um folheto, de 1991. A importância desse folheto entre os materiais de divulgação do órgão pode ser medida pela sua reedição, revista e atualizada, em 2001, dez anos

depois da primeira edição. O folheto tinha por objetivo esclarecer sobre os meios de preservação, seus instrumentos legais e nível de controle urbano, de forma a corrigir possíveis equívocos presentes nos meios de comunicação, como o texto apresenta:

Quanto ao cidadão interessado, perdido em meio ao tiroteio [da informação e desinformação], acaba por desconhecer seus direitos e os procedimentos que pode acionar na defesa do patrimônio histórico e cultural da cidade. O objetivo dessa pequena publicação, organizada na forma de perguntas e respostas, é explicar para o público não especializado o que é tombamento e o que constitui a política de preservação em uma cidade como a nossa (SÃO PAULO, 1991d, p. 3-5).

É importante notar que o momento do órgão era outro, aqui a cidade contava com os processos de tombamento na ordem do dia, acontecendo em grande velocidade, por incentivo da própria prefeitura. Mas é importante notar que o desejado pela instituição não é cooptar a sociedade para apoiar seu trabalho, mas permitir que os cidadãos encontrem caminhos legais para a realização das suas aspirações individuais e coletivas de preservação do patrimônio. Aqui não se trata da instituição apontar para a sociedade o que é digno de interesse, da sua “reverência”, mas de indicar as possibilidades para conservação do que os próprios cidadãos consideram patrimônio comum. O folheto diferencia tombamento, desapropriação e usos dos imóveis. Esclarece que não apenas as edificações podem ser alvo de tombamento, mas também fotografias, livros, mobiliários, utensílios, obras de arte, ruas, praças, bairros etc. Alude ainda ao fato de qualquer cidadão ter aptidão e direito para solicitar um tombamento, assim como para emitir opinião sobre os processos em andamento, indicando para isso os meios formais de comunicação e as informações necessárias.

O DPH na época da administração de Luiza Erundina, portanto, aponta para um envolvimento da sociedade nas ações de tombamento ou preservação patrimonial, algo mais condizente com o conceito de patrimônio ambiental urbano. Essa tônica, evidenciada não apenas no material de divulgação, mas na maneira como o órgão conduz seus projetos de preservação do patrimônio, se deu, no nosso entendimento, porque a gestão cultural do período foi pautada pelo conceito de cidadania cultural, assunto que abordaremos melhor a seguir.

2.4. PATRIMÔNIO E CIDADANIA CULTURAL

Até agora vimos a maneira como se forjou o conceito de patrimônio ambiental urbano e qual foi a trajetória da preservação do patrimônio na cidade de São Paulo. Fizemos algumas comparações entre algumas gestões municipais, no que se refere à questão patrimonial e apontamos para o fortalecimento do CONPRESP na gestão de Erundina. A fim de entendermos melhor como o patrimônio ambiental urbano se desenvolveu nessa gestão, e como se deu o

encontro desse conceito com o de cidadania cultural, que, no nosso entendimento, o potencializou, percorramos alguns projetos e programas, desenvolvidos ou planejados, pela Divisão de Preservação do DPH nesse período. Por fim, entremos propriamente nos conceitos explícitos na documentação compulsada.

Um dos trabalhos primordiais da Divisão de Preservação do DPH foi a reestruturação dos imóveis sob administração da própria SMC⁵⁰ e de melhoria das condições de guarda dos acervos documentais e museológicos do DPH, então em precárias condições de conservação. O relatório final das atividades do DPH revela a perplexidade dos novos gestores com a situação de algumas dessas edificações:

[...] A primeira imagem era a de prédios e equipamentos virtualmente destruídos e acervos em franca deterioração. Ficou indelevelmente marcada em nossas retinas, por exemplo, a imagem do Solar da Marquesa com sua taipa sendo desmanchada pelo tempo e pela chuva que escorria de suas grossas paredes seculares, com seus cômodos mais “nobres” habitados apenas por cadáveres de pombos e ratazanas. A parte da frente, com suas paredes escoradas para evitar o desabamento definitivo, era como uma alegoria daquilo que a cidade fez com seu passado. Na parte de trás [anexo da casa onde funcionava parte do DPH] não mais alegoria, mas realidade: funcionários sitiados cuidavam de acervos que apodreciam lentamente pela força de inércia (SÃO PAULO, 1992c, p. 2).

No mesmo relatório, fica claro porque a área de preservação dedicou tanto esforço à reestruturação e restauração de bens culturais. O arquivo fotográfico da cidade, na época um dos maiores do país, abrigava-se em um recanto do Solar da Marquesa, na situação acima descrita, próximo de áreas com infiltrações. O arquivo municipal corria risco iminente de incêndio, abrigado na Chácara Lane, na rua da Consolação, num edifício com pontos de infiltração, goteiras, mofo e problemas estruturais. Parte significativa dos bens móveis do acervo do DPH estava entulhada em depósitos, sem identificação ou catalogação. As chamadas casas históricas – residências entre as mais antigas da cidade, algumas sob a guarda da SMC desde a festa do Quarto Centenário da cidade, celebrado em 1954 – também sofriam com graves

50 Quando Luíza Erundina assumiu a prefeitura, algumas casas históricas haviam passado por recente reestruturação, em alguns casos inconclusas: Sítio da Ressaca (faltava instalação elétrica), Capela do Morumbi, Casa do Bandeirante (faltava instalação de parte da iluminação), Casa do Sertanista (faltava revisão do piso, instalação elétrica e pintura), Casa do Tatuapé (faltava execução do novo piso de solo-cimento), Capela Imperial (obras realizadas sem envolvimento do DPH, sob a vigilância da Secretaria Especial de Recuperação do Patrimônio Histórico), Casa nº1 (obras parcialmente executadas). Por outro lado, o Sítio Morrinhos encontrava-se fechado; a Casa do Grito carecia de reparos na cobertura e instalação elétrica; o Solar da Marquesa estava em estado precário, com ante-projeto de restauração realizado pela equipe do DPH; a Casa das Retortas exigia reparos urgentes e o Edifício Ramos de Azevedo, desocupado, tinha suas obras de reparo apenas iniciadas sob a responsabilidade também da Secretaria Especial para Recuperação do Patrimônio Histórico, sem envolvimento do DPH. O DPH, no início da gestão, requeria valores monetários para conclusão de obras no Sítio da Ressaca, Casa Sertanista, Casa do Tatuapé e Casa do Grito, além de altos valores para recuperação do Sítio Morrinhos, Casa nº 1, Solar da Marquesa, Casa das Retortas, Edifício Ramos de Azevedo e Arquivo Histórico Washington Luís. (SÃO PAULO, 1989b).

problemas acarretados pela falta de manutenção, algumas fechadas ao público, outras, segundo o relatório, “de uso privativo de grupos políticos locais” (SÃO PAULO, 1992c, p. 3). Como vimos em item anterior desse capítulo, as casas históricas tiveram seu projeto museológico revisto, com apoio também da área de preservação que, com suas pesquisas, buscou contribuir na redefinição dos usos das casas, como evidenciam Valmir de Souza e Marinalda Garcia, ao comentarem os fundamentos do projeto de restauração das casas históricas:

O trabalho de restauro dessas Casas (reformadas e adaptadas) também foi importante para que elas pudessem ser utilizadas para certas atividades. A Divisão de Preservação fez pesquisas e estudos para poder rever as funções históricas das Casas, dinamizando-as e dando-lhes assim novos usos.

Esses são alguns exemplos de redefinição do perfil e do uso das Casas Históricas do município de São Paulo, efetivando um contra-discurso no âmbito do simbólico, colocando a história “a contrapelo”. Nessas Casas foram realizados cursos, eventos e exposições de documentos e materiais relacionados à história e à memória da cidade (SOUZA; GARCIA, 1997, p. 75).

No que se refere ainda à recuperação de imóveis⁵¹, as restaurações do Solar da Marquesa de Santos⁵² e do Edifício Ramos de Azevedo⁵³ foram concluídas apenas no final da gestão, sendo o atraso das obras deste último imóvel a causa de não se ter conseguido viabilizar a instauração definitiva da Casa da Memória Paulistana, como dito anteriormente. A chamada Casa nº 1, na Rua Roberto Simonsen, próxima ao Pátio do Colégio, ao lado do Solar da Marquesa de Santos, teve sua reestruturação concluída em 1989, quando passou a abrigar temporariamente o Arquivo Municipal (ARQUIVO, 1990). Era prevista a transferência definitiva do Arquivo Municipal para o Edifício Ramos de Azevedo, o que ocorreu apenas a partir de 1999⁵⁴, já dissociada do projeto da Casa da Memória Paulistana, abandonado pelas

51 Lista das principais obras realizadas consta no documento: SÃO PAULO (1992e, p. 4).

52 O Solar da Marquesa de Santos é localizada na região central da cidade, próximo à Praça da Sé. O edifício é uma residência datada provavelmente do século XVIII, com algumas paredes construídas de taipa de pilão, além de uma parte da casa acrescida nas décadas de 1930 e 1940. A residência foi desapropriada pela prefeitura em 1967 e, em 1975, passou a abrigar a Secretaria Municipal de Cultura. Atualmente, essa edificação é sede do Museu da Cidade de São Paulo. Fonte: <https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/solar-da-marquesa-de-santos/>. Acesso em 13/03/2021.

53 O edifício foi projetado pelo Escritório Ramos de Azevedo para abrigar os laboratórios da Escola Politécnica, tornando-se posse da Prefeitura de São Paulo na gestão de Jânio Quadros. Após a restauração, abrigou parte do DPH e CONPRESP e, atualmente, é todo ocupado pelo Arquivo Municipal de São Paulo. Ver: www.arquiamigos.org.br/info/info21/index.html#topo. Acesso em 26/03/2021.

54 Mais informações sobre os diversos edifícios-sedes do Museu Histórico Municipal ao longo de sua história: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/arquivo_historico/index.php?p=1114. Acesso em 12/04/2019.

gestões seguintes. O Beco do Pinto⁵⁵, viela entre a Casa nº 1 e o Solar da Marquesa, teve sua recuperação e tratamento paisagístico concluídos em agosto de 1992. O Sítio da Ressaca, casa remanescente da arquitetura rural setecentista, localizada no bairro do Jabaquara, teve as obras de restauro e recuperação finalizadas em 1991, assim como a Casa do Bandeirante, no Butantã. Foram ainda acompanhadas as obras na Casa do Grito e na Casa do Tatuapé⁵⁶, sob a execução do Departamento de Edificações (EDIF), e realizados restauros na Chácara Lane⁵⁷ e Sítio Morrinhos⁵⁸ (SÃO PAULO, 1991c). As obras no Teatro Municipal, iniciadas no governo Jânio Quadros, foram também concluídas na gestão de Luiza Erundina.

Importante nesse período também foi a restauração do Palácio das Indústrias e sua readequação para sediar a prefeitura de São Paulo (MARRETTI, 2017, p. 9-10). A ideia era reestruturar a centralidade política do centro, trazendo novamente para ele a sede da prefeitura, instalada desde 1961 no Pavilhão Padre Manuel da Nóbrega, no Parque do Ibirapuera. Confiado à arquiteta Lia Bo Bardi, o projeto contemplava também a recuperação do Parque D. Pedro II e a demolição do Viaduto Diário Popular, a fim de permitir um conjunto de intervenções para constituir uma área de lazer no entorno da Prefeitura, com a pretensão de aproximar a sociedade da sede do poder político municipal. O projeto foi parcialmente executado, sendo a restauração do Palácio das Indústrias realizada no governo Erundina, mas a transferência do gabinete se deu apenas no Governo Maluf, o qual não deu seguimento às intervenções previstas, comprometendo o possível ganho social na área (MARRETTI, 2017).

Os trabalhos tradicionalmente desenvolvidos pelo DPH, na gestão aqui estudada, são alinhados a uma política desejosa por ampliar os meios de participação e de pensar a cidade em seu conjunto. O IGEPAC, por exemplo, passou a pautar projetos não só de preservação, mas de planejamento urbano, visando a garantia da qualidade de vida na cidade, pressuposto do

55 O Beco do Pinto fica ao lado do Solar da Marquesa de Santos, no centro da cidade. É um remanescente das azinhagas que compunham o ambiente da vila de São Paulo de Piratininga. Provavelmente data do século XVIII e servia de atalho da Colina do Colégio para a Várzea do Tamanduateí. Fonte: <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/beco-do-pinto/>. Acesso em 13/03/2021.

56 A Casa do Tatuapé data do século XVII e carrega no nome em referência ao bairro onde se localiza. Do partido arquitetônico conhecido como bandeirista, a casa fazia parte de uma propriedade rural que fora incorporada ao ambiente urbano. Fonte: <https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/casa-do-tatuape/>. Acesso em 13/03/2021.

57 A Chácara Lane data do final do século XIX, fica na Rua da Consolação e fazia parte de uma antiga chácara. Foi residência do médico Dr. Lane, de quem herdou o nome. Desapropriada pelo Prefeito Prestes Maia, foi mantida como referencial cultural da região. Fonte: <https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/chacara-lane/>. Acesso em 13/03/2021.

58 O sítio Morinho é um conjunto arquitetônico de origem rural localizado na Rua Santo Anselmo, no Jardim São Bento. As edificações, instaladas em extensa área verde, datam dos séculos XVIII, XIX e início do XX. Fonte: <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/sitio-morinhos/>. Acesso em 13/03/2021.

patrimônio ambiental urbano. A conexão estabelecida entre os trabalhos de preservação e a melhoria da vida na cidade, com apoio de outras secretarias da prefeitura, fica evidente numa apresentação do DPH de 1990:

Os projetos em desenvolvimento nesta área [de inventário, proteção legal e revitalização] interferem diretamente na questão da *qualidade de vida na cidade* e nas diretrizes de *planejamento urbano*, para incorporar a ela a dimensão da memória. Configura uma política de tombamento e proteção legal que supõe estimular a *participação popular* em suas definições.

Pressupõe inventariar, propor medidas ao CONPRESP (atividades permanentes e sistemáticas), mas também coordenação de projetos intersecretariais que visa a recuperação de áreas urbanas de interesse e significado histórico e social (SÃO PAULO, 1990c, p. 6, grifo nosso).

Uma relevante iniciativa ligada à área de preservação planejada pelo órgão, logo no início da nova gestão, guiada pelo conhecimento da cidade gerado pelo IGEPAC, foi o programa de revitalização da área central da cidade. No planejamento, elaborado no primeiro mês de trabalho, esta iniciativa de revitalização aparece sob o nome de Programa S.O.S. São Paulo, tendo por pressuposto pensar medidas para a valorização do conjunto arquitetônico existente e planejar inserção de novas edificações, bem como estabelecer nova legislação para regulamentação do uso de painéis, luminosos e anúncios nas fachadas dos edifícios. A preservação, segundo redação do programa, não poderia resultar num fim em si, mas deveria contribuir à cidadania cultural, ao garantir o “acesso à cultura pela transformação do centro em espaço – (acessível a todos) de manifestação cultural” (SÃO PAULO, 1989a, p. 7). O Programa desejava criar espaços públicos para a apresentação de artistas independentes, de forma a dar uma vida cultural e de lazer ao centro, até então reduzido a lugar de trabalho e passagem:

Preservado e usado pela coletividade livremente, com intensa vida cultural, pode servir também como espaço estimulante para a compreensão do patrimônio (não só arquitetônico, mas também histórico e cultural) como bem público, podendo promover até mesmo mudanças na concepção e no uso da cidade por parte de seus habitantes (SÃO PAULO, 1989a, p. 7).

O documento, contudo, não fornece detalhes de como se daria a execução do Programa. Aponta para a continuidade de algumas iniciativas de técnicos do DPH, cujo sucesso não havia sido alcançado por falta de apoio institucional, como a aproximação com proprietários de imóveis na região, com as empresas Telesp, EBCT, entre outras, bem como parceria com outros órgãos da administração municipal, a fim de viabilizar melhorias na estrutura urbana do centro. O Programa S.O.S. São Paulo desaparece nos documentos consultados dos anos subsequentes, mas o relatório de 1991 descreve o Programa de Ordenação da Paisagem da Área Central, que retoma estratégias e parâmetros descritos de forma incipiente no Programa S.O.S São Paulo. Incluído no item destinado às atividades de preservação do patrimônio ambiental e cultural urbano, o novo Programa tinha por objetivo a “implantação de

uma política de atuação na zona central visando a sua revalorização” (SÃO PAULO, 1991c, p. 8).

O Programa de Ordenação da Paisagem da Área Central se desenvolveu e foi encampado por outras secretarias da administração municipal, sempre tendo como parâmetro de seus trabalhos os resultados do IGEPAC, inventário, como dito, que continuou a ser desenvolvido pelo DPH até a atualidade. O Programa teve início oficial no dia 30 de janeiro de 1991, com a presença da prefeita na assinatura de um convênio com empresários, quando foram apresentadas as propostas. Com foco no planejamento urbano, inspirado na experiência carioca do Corredor Cultural (MARRETI, 2017, p. 10), teve início com o projeto piloto do Eixo Sé-Arouche.

O eixo era composto pelo percurso que partia da Praça da Sé, passava pela Rua Direita, Praça Patriarca, Viaduto do Chá, Praça Ramos de Azevedo, Rua Barão de Itapetininga, Praça da República, Avenida Vieira de Carvalho, concluindo no Largo do Arouche. A proposta de intervenção apresentada pela Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU) foi elaborada a partir da análise do IGEPAC na região central e contou com colaboração de técnicos de diversas secretarias⁵⁹. Previa adequação de elementos publicitários, reordenamento e adequação de mobiliários e equipamentos urbanos, adequação dos pontos de ônibus, recuperação de pisos, ajardinamento e arborização, preservação de edifícios considerados históricos e recuperação e reordenamento de esculturas instaladas no espaço público. Na proposta, os técnicos da prefeitura declaravam ter intenção de contribuir para a melhoria da qualidade de vida na cidade e para a garantia da cidadania, uma vez que consideravam as intervenções relevantes para a apreensão visual da cidade e melhoria dos espaços de convivência, permitindo “o exercício da cidadania através do estímulo à apropriação dos fatos da história da cidade, de sua construção e transformação presentes nos edifícios e traçados” (SÃO PAULO, s.d.a, n.p.).

A redação do programa refere-se rapidamente à “participação da comunidade” como condição básica para a concretização do programa. Afirma que estarão abertos os canais de comunicação direta entre comunidade e administração pública, diálogo considerado necessário para receber contribuições de sindicatos, associação de moradores, usuários e comerciantes. A fim de engajar a sociedade, especialmente os comerciantes e empresários locais, foi elaborado um folheto de divulgação com descrição do projeto, inclusive listando as intervenções

⁵⁹ Participaram do projeto as Secretarias de Administrações Regionais, Secretaria da Habitação e Desenvolvimento Urbano, Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria Municipal de Planejamento e Secretaria de Serviços e Obras (SÃO PAULO, s.d.a).

planejadas, sinalizadas no mapa da região (SÃO PAULO, s.d.b). A intenção era conseguir parceria com empresários locais para o financiamento do projeto, uma vez que sempre foi preocupação da gestão evitar direcionar recursos de outras partes da cidade para a região central. A prefeitura obteve maior sucesso com comerciantes do trecho Vieira de Carvalho e Largo do Paissandu, onde de fato se deu o maior ganho paisagístico do projeto (MARRETI, 2017, p. 11).

Esse Programa, nascido nas primeiras conversas dos gestores com os técnicos do DPH e tendo adquirido a dimensão esperada inicialmente, extrapola a presente pesquisa, por se tratar de uma intervenção executada por outra secretaria municipal. A implementação do Programa, por conciliar projetos de distintas secretarias da prefeitura, comportou polêmicas. A aproximação da prefeitura com a classe empresarial foi alvo de crítica por membros do PT (MARRETI, 2017) e o trabalho chegou a ser considerado, inclusive por alguns técnicos do DPH, como uma ação de gentrificação do centro (SÃO PAULO, 1991o, n.p). Aqui para nós, todavia, vale a pena ressaltar que o programa visava conciliar planejamento urbano e patrimônio cultural, e se valia de elementos constitutivos do patrimônio ambiental urbano e da cidadania cultural para a defesa das iniciativas. Entendia, por exemplo, a leitura da cidade como dimensão importante ao exercício da cidadania, por facilitar a apropriação do espaço pelos cidadãos.

Entre os projetos de preservação de bens culturais, encontra-se uma proposta destinada à obtenção de cooperação técnica e financeira para a revitalização de um conjunto de imóveis vinculados à Igreja da Boa Morte⁶⁰. Os imóveis localizavam-se no centro da cidade, próximo à praça da Sé, num dos pontos mais antigos de ocupação da região, e foram entendidos como um conjunto, apesar dos exemplares datarem de diferentes épocas, por revelarem uma prática comum na ocupação da cidade, a de constante demolição e construção de novos edifícios. O conjunto é constituído por um núcleo do século XIX, formado pela igreja, a casa paroquial, o salão de festas e uma residência neogótica; pelo edifício do grupo escolar Miss Brown, datado de 1911, projeto do arquiteto Rosencrantz; um conjunto de residências da década de 1920, nas ruas do Carmo e Silveira Martins; um casario do final do século XIX com comércio no térreo e uso multifamiliar no piso superior; e, por fim, um par de prédios geminados com a mesma tipologia funcional e arquiteturas coetâneas, embora de épocas distintas. O projeto revela haver alto nível de deterioração da maior parte das edificações e refere-se inúmeras vezes ao seu uso:

60 A elaboração do projeto foi coordenada por Walter Pires, chefe da Seção Técnica de Crítica e Tombamento. A redação do projeto ficou a cargo de Pires e de Eudes de Mello Campos Júnior (SÃO PAULO, 1991f).

A consciência da complexidade e das dificuldades inerentes a uma proposta desse porte constitui, também, um estímulo na busca de soluções para os graves problemas que ultrapassam as questões mais imediatas da restauração dos edifícios dessa quadra – problemas como o encortiçamento, a deterioração física das edificações, as interferências construtivas, a poluição visual, etc. Tais soluções exigem, necessariamente, a articulação com outros órgãos da administração pública municipal e estadual que agem nas áreas de atendimento social, de planejamento e de preservação (SÃO PAULO, 1991f, n.p.).

A execução do projeto previa uma pesquisa histórica e socioeconômica feita por meio de levantamento documental e de coleta de depoimentos de “antigos moradores e usuários da igreja” (SÃO PAULO, 1991f, n.p.), para compreensão do valor simbólico do imóvel. Previa ainda a “definição do perfil sócio-econômico dos moradores e usuários”, para a previsão das intervenções. O projeto seguiria com o levantamento e diagnóstico arquitetônico e a elaboração das propostas de preservação e revitalização que detalharia a ação para a quadra “em conjunto com a comunidade local, prevendo as etapas das atividades, obras e a reocupação das edificações” (SÃO PAULO, 1991f, n.p.). Pelo o que pudemos verificar, o projeto não conseguiu avançar na execução, provavelmente por não ter obtido o apoio financeiro esperado, mas fica como importante registro dos caminhos que o DPH buscava traçar na gestão do patrimônio da área central da cidade.

Os estudos realizados para subsidiar o CONPRESP em suas decisões de tombamento, em alguns casos, não se restringiam a um mero levantamento de informações sobre os bens imóveis. A Divisão de Preservação do DPH, responsável por tais estudos, desenvolveu aos poucos uma metodologia de pesquisa que agregava arquitetura, urbanismo, história e sociologia, tendo por base entender os usos dos bens imóveis. Entraremos nesse assunto no quarto capítulo deste trabalho, mas vale a pena adiantar que a metodologia de pesquisa desenvolvida, em alguns casos, conseguiu abrir espaço para a participação da sociedade nos processos de escolhas do patrimônio, buscando pautar as decisões técnicas pelos habitantes da região e sua relação com o espaço.

A Divisão de Preservação, nos seus trabalhos de pesquisa, além de dar suporte às decisões do CONPRESP e de subsidiar os trabalhos de restauração e conservação, interessava-se pelo conhecimento da cidade de maneira mais independente, sem vínculo a finalidades específicas de trabalho. Nosso levantamento documental localizou duas importantes pesquisas com esse perfil, que abordaremos a seguir.

O primeiro estudo era dedicado à presença do arquiteto e engenheiro Ramos de Azevedo na configuração da cidade, e tinha por título “Adequação da ordem: o escritório

técnico Ramos de Azevedo e o processo de modernização da cidade de São Paulo”⁶¹. O escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo foi responsável por quase todas as obras de edificações públicas da cidade de São Paulo e de muitas das residências da aristocracia paulistana, entre os anos de 1890 e 1930. O estudo do DPH objetivava compreender a relação entre a modernização da cidade e os trabalhos desse escritório, ou seja, partia do pressuposto de que o padrão estético de Ramos de Azevedo, desejado pela elite paulistana da época e inspirado no ecletismo europeu do final do século XIX, traduzia em obras arquitetônicas o modelo moderno de urbanização. O estudo, portanto, era dedicado à compreensão da configuração estética como parte de um projeto de construção simbólica da cidade. A criação artística das edificações era abordada no processo de transformação urbana, na conjunção de elementos econômicos, sociais, urbanísticos e arquitetônicos, marcados sempre pelo conflito social e pela disputa por poder.

O estudo visava, também, desmitificar uma interpretação histórica caracterizada pelo personalismo e voluntarismo de Ramos de Azevedo. Para superar uma memória normalmente propagada de originalidade de Ramos de Azevedo e de sua contribuição inquestionável ao embelezamento da cidade, ressaltava outros perfis do arquiteto e engenheiro, como o de empresário e de homem da política. Preferia dar ênfase ao escritório, à equipe, em detrimento do famoso arquiteto, a fim de entender as obras como criação de um grupo de profissionais, o que superaria uma ideia de personagens ditos iluminados e traria a produção artística para o campo das relações sociais. O foco nas disputas sociais se evidencia pelo fato do estudo colocar o ecletismo paulistano como parte do processo de higienização da cidade, que expulsava as camadas mais pobres das regiões centrais, demolindo construções coloniais e substituindo-as por novas, edificações ecléticas. Neste processo, os recursos financeiros da cidade não eram destinados à estruturação urbana dos novos bairros populares, mas se concentravam naqueles da aristocracia paulistana, sendo os únicos providos de água encanada, eletricidade, calçamento nas ruas e transporte público na porta das residências.

A pesquisa do DPH procurava, portanto, não se limitar a um estudo puramente estético e admirador da opulenta arquitetura do escritório de Ramos de Azevedo, mas entender tais arquitetura e estetização dentro das disputas sociais da cidade. Visava, inclusive, interferir na

61 O estudo foi realizado em 1991 pelos historiadores da Seção Técnica de Levantamentos e Pesquisa, a saber: Cláudia Sapag Ricci, Jaime Rodrigues, Laura Antunes Maciel, Maria Thereza Didier de Moraes, Mirna Penna, Sonia Foianesi e Yara Schreider (SÃO PAULO, 1991e, p. 9).

leitura normalmente feita dessas edificações na paisagem urbana, leitura negadora de conflitos e injustiças sociais, como afirma o relatório da pesquisa:

[...] se é verdade que estes edifícios [projetados pelo escritório de Ramos de Azevedo] constituem hoje marcos no centro da cidade e são referências claras de uma época e um tipo de expressão arquitetônica que se imbrica com o processo de construção e afirmação da identidade da burguesia paulista, é preciso não esquecer que este era um dos projetos de cidade e que ele não possuía o mesmo significado para todo o conjunto da população. Em outras palavras, o projeto de reforma urbana de São Paulo, tal como foi definido pela elite da cidade, tinha como pressuposto a exclusão de outros personagens, de outras propostas, outros usos, que precisaram ser “esquecidos”. Cabe, então, recuperar as especificidades das falas e atos desses agentes e procurar compreender o contexto em que eles surgem, no âmbito de uma cidade desde há muito marcada pelo confronto de práticas de sujeitos com inserções sociais diferenciadas no seu tecido social. Há, ainda muito por ser feito nessa recuperação, sendo este trabalho uma contribuição inicial (SÃO PAULO, 1991e, p. 9).

O segundo estudo localizado em nosso levantamento é o intitulado “Experiências profissionais no Liceu de Artes e Ofícios: as palavras de artesãos e ex-alunos”, concluído também em 1991. O Liceu de Artes e Ofícios, criado em 1873, sob o nome de Fundação da Sociedade Propagadora para a Instrução Popular, denominação mantida até 1882, era dedicado à formação da mão de obra, tendo por pressuposto a racionalização do trabalho e o controle e aproveitamento do tempo dedicado à produção (SÃO PAULO, 1991g, p. 17). O estudo do DPH, no lugar de dar ênfase à história institucional do Liceu, preferiu concentrar a investigação na experiência dos trabalhadores e alunos partícipes da construção da instituição. Por isso, o estudo optou pelo uso da metodologia de história oral, entendida como maneira de superar a dicotomia entre racional e irracional, dando ênfase à subjetividade da ação histórica, feita na relação entre indivíduo e coletividade, sob a égide da mediação e dos conflitos. O uso da metodologia da história oral foi entendido pelos pesquisadores do DPH como uma “humanização da história”, por levar em conta não apenas as ideias, mas os “modos de vida” (SÃO PAULO, 1991g, p. 3). O relatório final da pesquisa é composto por três volumes, constituídos pela transcrição dos depoimentos, a exceção de um texto introdutório contido no primeiro volume. A ênfase do trabalho, até mesmo pela composição do relatório final, recai sobre o indivíduo e seu papel na construção da história e das instituições.

Interessante perceber que essas duas pesquisas se valem de uma nova abordagem do campo da história que tem suas raízes na Nova História, terceira geração da Escola dos Annales, que, nos anos 1970, propôs novos objetos e abordagens para a história. A Nova História apontou para uma história em diálogo com os outros campos do conhecimento, que supera uma narrativa dos acontecimentos para uma compreensão das estruturas, além de reconhecer a legitimidade das mais variadas fontes para o conhecimento da história (BURKE, 1992). O uso da história oral, que também nos remete aos anos 1970, legitima, por fim, o depoimento oral como fonte

de conhecimento, o que ganhou força no Brasil nos anos 1990. Nesses trabalhos se percebe uma tentativa de, municiados por esses instrumentos e abordagens do campo da história, promover uma revisão de memórias comumente propagadas na cidade e propor novos conhecimentos acerca do patrimônio. Esse método e interesse da história atendia aos pressupostos e objetivos da cidadania cultural, o que facilitava a abertura de espaço institucional para o desenvolvimento de tais pesquisas.

Para adensar e finalizar nossos apontamentos sobre o que foi feito pelo DPH na gestão em foco nesse trabalho, nos voltamos para o relatório final do órgão, referente a todo o período daquela administração, de 1989 e 1992. O documento nos auxilia a compreender o que foi feito pelo órgão, a relevância atribuída a cada atividade e o discurso norteador das atividades desenvolvidas. O documento tem por finalidade apresentar não apenas os feitos, mas também os fracassos, os limites enfrentados bem como os projetos inconclusos, e, segundo o próprio texto, pretendia ser “uma contribuição importante para a formação da cidadania – sobretudo em uma cidade cujos habitantes deixam-se enganar com tamanha facilidade por ‘competências’ criadas por máquinas publicitárias” (SÃO PAULO, 1992c, p. 2). De acordo com a apresentação do documento, “São Paulo cresceu marcada pela destruição de sua memória, movida pelo único critério do lucro” (SÃO PAULO, 1992c, p. 2) e, desta forma, a atual gestão teria por meta forjar uma política preservacionista carente de tradição. Consideramos excessiva a crítica feita nesse relatório segunda a qual o DPH, antes da gestão do PT, “constituía um apêndice secundário do governo municipal”, que suas atribuições eram “meramente teóricas” e que “ninguém creditava qualquer importância ou relevância a esse trabalho” (SÃO PAULO, 1992c, p. 2). Afinal, o DPH existia e sua constituição por si só representava um avanço nas políticas públicas municipais na área da preservação do patrimônio cultural, sem contar que, mesmo antes dessa gestão, o DPH havia desenvolvido o IGEPAC e, apesar do inegável precário apoio institucional, buscava implementar iniciativas de preservação na cidade.

Segundo o relatório, o DPH também sofria com problemas no seu quadro funcional, em quantidade insuficiente para a realização dos trabalhos, além de não contar com funções como historiadores, arquivistas, museólogos, arqueólogos, entre outras, e, nos cargos de chefia, não existia gratificação a funcionários com formação de nível superior. Entre as realizações não alcançadas, o relatório cita a reformulação da estrutura administrativa do Departamento, considerada necessária para transformar divisões e seções administrativas em técnicas, dadas as suas especificidades, o que não foi obtido por fazer parte de uma reforma administrativa maior, de toda a Prefeitura, cuja proposta não foi aprovada pela Câmara Municipal. A gestão

também não conseguiu aprovar na Câmara o projeto de lei de criação de novos cargos no DPH, como historiógrafo, museólogo e arquivista.

O relatório é dividido em tópicos que podemos agrupar, grosso modo, nas três principais áreas de atuação do DPH desde a sua criação: arquivologia, museologia e patrimônio. Sobre a política de preservação do patrimônio urbano, o relatório destaca de forma introdutória:

Inaugurando uma nova postura sobre a preservação dos marcos físicos da memória da cidade, o CONPRESP e o Departamento de Patrimônio Histórico sob esta gestão empreenderam um esforço de *tornar a preservação num elemento importante na definição de políticas urbanas*, visando garantir *a qualidade de vida e o direito à memória*. Utilizando-se das diretrizes definidas por organismos internacionais como a UNESCO, e dos instrumentos técnicos indispensáveis como os inventários, levou-se adiante a proteção (através de seus instrumentos legais, entre os quais o tombamento) de áreas inteiras da cidade, como o Bexiga ou o Vale do Anhangabaú.

Tal inovação acarretou um forte debate entre estes órgãos de preservação e os organismos de representação do capital imobiliário. O debate envolveu também a imprensa e alguns setores do próprio governo municipal, levando a um depuramento recíproco de nossas concepções sobre urbanismo e preservação. De qualquer forma, o Departamento do Patrimônio Histórico obteve nesses últimos quatro anos uma *visibilidade inédita* até aqui, e foi capaz de explicitar e tornar público a intensa discussão sobre os *significados sociais e políticos da preservação*. Trabalhos intersecretarias, como o do Eixo Sé-Arouche, evidenciaram a importância da questão e os benefícios que iniciativas de proteção legal, se conduzidas com uma *perspectiva ampla e democrática*, trazem para a cidade: seus resultados já são visíveis naquele trecho da cidade, que paulatinamente se redescobre e se ergue da deterioração sofrida nas últimas décadas (SÃO PAULO, 1992c, p. 18, grifos nosso).

Como vemos, o próprio relatório dá destaque a dois dos processos que elencamos como prioritários nessa pesquisa, o do bairro do Bexiga e o do Vale do Anhangabaú, que serão analisados no quarto capítulo. Interessante perceber que o relatório relaciona patrimônio com política urbana, atributo do conceito de patrimônio ambiental urbano gestado em São Paulo nas décadas de 1970 e 1980, presente no DPH desde o início de seus trabalhos, como vimos anteriormente. A qualidade de vida é colocada ao lado do direito à memória, ou seja, um dos elementos centrais do patrimônio ambiental urbano é relacionado com o cerne da cidadania cultural e encontra destaque no texto. A gestão recupera o conceito de patrimônio ambiental urbano justamente naquilo que possui confluência com a cidadania cultural, uma vez que a intenção era tirar do esquecimento grupos sociais tradicionalmente excluídos das políticas públicas e dos discursos proferidos pela linguagem do estado.

O texto se refere ao contexto democrático, presente na interlocução com os mais variados setores da sociedade. É preciso atentar para o fato histórico que, no início da década de 1990, como tratamos no capítulo anterior, a área de cultura no nível da federação sofria uma série de cortes orçamentários e de enfraquecimento da estrutura institucional, recaindo no desmonte de instituições federais tradicionalmente dedicadas ao patrimônio e à memória, como o SPHAN/Pró-Memória, a Funarte e a Cinemateca Brasileira. Na Prefeitura de São Paulo,

segundo relatório do período, o orçamento da cultura aumentou e a cidade se tornou “um dos raros oásis culturais deste país” (SÃO PAULO, 1991h, p. 9), com a revitalização de edifícios e estruturação de locais de trabalho, conservação de acervos, criação de novas exposições e geração de novos registros documentais.

Para além do que a gestão conseguiu realizar efetivamente na administração dos bens culturais da cidade, nos interessa perceber quais as ideias centrais desse programa de governo no que se refere ao patrimônio. A partir do que foi visto anteriormente, o elemento central na concepção de patrimônio da gestão é o seu elo indissolúvel com a memória. O trabalho de preservação patrimonial, justamente por seu vínculo com a memória, escapa de ser uma mera execução de técnicas de conservação e restauração, sendo agora entendido como interferência nos suportes materiais da memória e no valor simbólico das coisas, cerne do campo da cultura. A gestão, logo no seu primeiro planejamento de atividades, em um tom mais ameno, reconheceu a importância dos trabalhos tradicionalmente operados pelo órgão, de restauro e recuperação de bens arquitetônicos, de catalogação e inventário de monumentos, acervos e edificações e de construção de critérios para a preservação, mas entendeu que essas atividades encontravam-se limitadas pela “ausência de uma política cultural em relação ao patrimônio histórico” (SÃO PAULO, 1989a, p. 5), como fica evidente no documento:

Tradicionalmente, no Brasil, uma política em relação ao patrimônio histórico é entendida como uma política de catalogação, identificação e preservação das condições físicas de bens móveis ou imóveis considerados significativos em termos históricos, a partir de critérios que validam a cristalização de um passado longínquo passível de ser exposto em termos museológicos. Na prática, esta política acaba se limitando a uma concepção arquitetônica de restauração e preservação e, nesta concepção, as práticas e os fazeres culturais e simbólicos estão esquecidos ou postos à margem. As atividades desenvolvidas pelo D.P.H. nos últimos anos não têm escapado destes limites, apesar das tentativas em sentido contrário por parte de setores do próprio Departamento. Assim, uma das primeiras tarefas desta administração é promover a crítica destas concepções dominantes de patrimônio histórico, construindo uma noção ampla que abarque práticas, fazeres e memórias individuais e coletivas e, ao mesmo tempo, possibilitar que esta discussão não restrinja aos funcionários do D.P.H. e da S.M.C., mas que primordialmente se faça através da participação de setores da sociedade diretamente envolvidos e da população em geral (SÃO PAULO, 1989a, p. 3).

A preocupação do DPH passava, naquela gestão, a ser aquela ligada à memória e ao fazer cultural, preocupação basilar de todas as operações técnicas de preservação que o órgão viria a exercer, como fica claro quando se aguça a crítica especificamente ao trabalho da Divisão de Preservação:

A Divisão de Preservação, embora tenha ampliado seu interesse em elaborar programas de valorização de determinadas partes históricas da cidade, tem se limitado a continuar o trabalho de restauro e conservação de Casas-Museu, quando há verbas e disposição em aplicá-las (SÃO PAULO, 1989a, p. 5).

O patrimônio também aparece na sua relação com o planejamento urbano. No documento de planejamento do DPH para o ano de 1991, as ações do órgão foram distribuídas por temas e prioridades de acordo com as diretrizes da SMC, o que evidencia que o órgão buscava se alinhar às metas estipuladas pelo projeto da SMC, o qual foi desenhado a partir do conceito de cidadania cultural. O tema “Qualidade de vida na cidade: viver e morrer em São Paulo” tem por prioridade, no documento, a “Preservação do Patrimônio Ambiental e Cultural Urbano”, ou seja, a preservação do patrimônio é entendida como principal ação do órgão vinculada à garantia da qualidade de vida na metrópole. A gestão do patrimônio urbano na cidade de São Paulo passava a ter por objetivo claro conter o movimento desenvolvimentista do espaço urbano, conduzido pela especulação imobiliária, por isso pensar o patrimônio junto ao planejamento urbano, a fim de garantir qualidade de vida aos cidadãos. Isso remonta às primeiras iniciativas de preservação do patrimônio do órgão, de meados dos anos 1970, frustradas pelas decisões autoritárias características do período de ditadura militar.

Um documento dessa gestão que mais expressa essas tentativas de caracterizar a ordem urbana pela prioridade à qualidade de vida, em detrimento de uma pura conformação do espaço ao desenvolvimento do capital, intitula-se “DPH, Memória, Preservação e Tombamento: contribuições para uma política urbana” (SÃO PAULO, ca.1991-1992, n.p.), emitido entre 1991 e 1992. O documento é organizado em quatro partes e funciona como um compêndio de outros documentos produzidos ao longo da gestão. A primeira parte é constituída por um texto descritivo da contribuição do DPH ao trabalho de preservação, tombamento e de política urbana para a cidade. A segunda, denominada “textos de apoio”, é composta pela resolução do “Congresso Patrimônio Histórico e cidadania: o direito à memória”, realizado em agosto de 1991, e por uma palestra de Riccardo Mariani. A terceira, contém o projeto de lei de reestruturação do CONPRESP e a relação dos bens tombados ou em análise, o que nos faz crer que o documento data de 1991. A quarta, denominada Anexos, possui um documento intitulado “DPH: Origens, Atividades e Atribuições”. Gostaríamos de nos ater à primeira e à última parte desse documento, por historicizar o trabalho do DPH e do CONPRESP e apontar para o projeto empregado na gestão, sem contar que as demais partes, de certa maneira, foram objetos de análise em outros momentos dessa tese.

O texto parte da constatação de que a cidade teve um processo de expansão “caracterizado pela violência contra a maioria de seus habitantes” (SÃO PAULO, ca.1991-1992, n.p.). Nesse processo, as camadas mais pobres foram constantemente expulsas do centro e empurradas para a periferia, e as obras realizadas privilegiavam a necessidade de circulação

de mercadorias e pessoas, sendo conduzidas por uma lógica do capital em detrimento do bem estar na cidade. A gestão, diante desse quadro, ainda segundo o documento, se viu diante de um desafio, uma vez que seu compromisso com a classe trabalhadora implicava em “reverter uma arraigada cultura de submissão aos desígnios dos incorporadores”. O recurso fundamental para o enfrentamento desse desafio, no que tange ao planejamento urbano, foi a elaboração do Plano Diretor da cidade, único documento redigido pela gestão neste setor que encontrava ainda entraves para aprovação pela Câmara Municipal, por relativizar o direito individual sobre a propriedade privada diante do direito “dos cidadãos em seu conjunto”, além de criar “canais de participação popular nas decisões” (SÃO PAULO, ca.1991-1992, n.p.).

A iniciativa de tombamento e de preservação do patrimônio é entendida, no documento, sob quatro aspectos. O primeiro refere-se à qualidade de vida na cidade, entendendo o tombamento como maneira de legitimar o patrimônio ambiental urbano, considerado central à atividade preservacionista, mas denunciado, no próprio texto, por seus usos equivocados, por privilegiar, tradicionalmente, nas políticas públicas, os marcos da “história oficial” e os exemplares de “excepcional valor”, gerando uma “decoração” da cidade ao gosto das classes dominantes. O documento entende que a garantia da qualidade de vida passa pela preservação de “testemunhos físicos das múltiplas e contraditórias vozes do passado”, conectando, mais uma vez, memória com qualidade e vida. O texto acusa ainda a degradação do centro da cidade como resultado da conjunção entre descaso público e especulação imobiliária, cuja tônica é a destruição de imóveis e construção de novos, a abertura de vias e o conseqüente comprometimento da vida em seu entorno.

O segundo aspecto do patrimônio refere-se ao dito sagrado direito à propriedade, característicos de uma “noção vulgar de modernização”, marcada pela constante renovação urbana, pelo “território arrasado e limpo”. Afirma que as ações de preservação incomodam porque ferem o direito da propriedade privada e buscam manter a classe trabalhadora em áreas de elevado valor imobiliário. Como exemplo, o documento cita os casarões demolidos na Avenida Paulista que deram lugar a estacionamentos, permitindo a exploração capitalista do imóvel com reduzido benefício à coletividade.

O terceiro aspecto aponta para a conciliação entre preservação e renovação, fator considerado como ideal, uma vez que esses termos não estão em oposição, como comumente se compreende. A gestão exemplifica este ponto citando o SESC Pompeia e a Casa das Rosas, admitindo que a solução obtida para esta última seja passível de discussão. Cita ainda a Mansão Matarazzo que, na época, havia sido tombada, decisão revertida em 1994, o que permitiu a

demolição do imóvel, em 1996, para construção do Shopping Cidade de São Paulo, inaugurado apenas em 2015⁶². Como se vê, o documento esbarra na dificuldade de encontrar exemplos de conciliação entre preservação e renovação, exaltando entre os exemplos uma conquista passível de crítica e outra posteriormente nulificada, restando apenas o SESC Pompeia como exemplo válido.

O quarto aspecto, por fim, trata da preservação como ferramenta da democracia, por garantir a sobrevivência material de referências da memória das comunidades. Como exemplo de política bem sucedida, o documento cita o tombamento da Fábrica de Cimento Portland e da vila operária Triângulo, no bairro do Perus, caso que será abordado no quarto capítulo desse trabalho, sendo que nos adiantamos em dizer que tal tombamento se deu por iniciativa da população e o processo de pesquisa e de seleção dos bens patrimonializados contou com sua contribuição.

A última parte do documento, intitulada “O DPH: Origens, Atividades e Atribuições”, narra todo o percurso institucional da área cultural e do patrimônio no município, tendo por função propor algumas questões para se pensar a reestruturação do atual DPH e do CONPRESP. Da leitura depreendemos que a trajetória institucional de política patrimonial da cidade se pautou seja pelo discurso da “história oficial” e do patrimônio enquanto necessário ao fortalecimento da identidade nacional, seja por uma valorização da arte e da cultura erudita. Diante disso, a reestruturação do órgão deveria partir do questionamento da própria concepção de patrimônio histórico, sendo que o documento dá algumas indicações nesse sentido:

Cremos que se trata de superar a antiga concepção – presente aqui desde o projeto de Mário de Andrade – que pensa o patrimônio histórico como “a memória do rei” capaz de civilizar o da plebe. No campo da arquitetura, por exemplo, sucessivas definições apontam em direção do abandono de concepção monumentalista e do cuidado com edificações isoladas de “excepcional valor arquitetônico e artístico”: trabalhar com o espaço urbano em seu *conjunto*, tendo seus significados pela importância *histórica, social e ambiental* que assumem para os *cidadãos*, atentando sobretudo para a questão da *qualidade da vida* urbana e para a preservação dos sinais físicos da *memória social* (SÃO PAULO, ca.1991-1992, n.p., grifos nosso).

O trecho citado concentra todos os aspectos do conceito de patrimônio ambiental urbano na sua confluência com cidadania cultural. Leva em conta o valor cultural do bem e sua construção simbólica, sua importância para a coletividade e relevância enquanto elemento da memória social, e sua preservação enquanto garantia da qualidade de vida na cidade. O conceito de patrimônio histórico aqui empregado distingue-se daquele que entende o patrimônio

62 Ver: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.era-uma-vez-em-sp-mansao-dos-matarazzo,11299.0.htm>. Acesso em 04/04/2019.

enquanto elemento da “história oficial”, afasta-se de uma valorização puramente estética e de uma concepção que entende a preservação patrimonial apenas como necessária a uma leitura da cidade e de seus elementos construtivos. Na acepção adotada pelo órgão, patrimônio histórico está vinculado à memória e à qualidade de vida da sociedade em sua diversidade. Visa a garantia de espaços de memória e de qualidade de vida para a população em seu conjunto, ao lado da proteção de narrativas e de condições de vida de grupos normalmente suplantados pela especulação imobiliária e por gestões de governos pouco atentos às coletividades.

Em suma, o conceito de cidadania cultural, em certa medida, retoma e potencializa o conceito de patrimônio ambiental urbano, por remeter às preocupações com a qualidade de vida, com o planejamento urbano e com a memória, em voga nesse conceito de patrimônio. Ao mesmo tempo, o conceito de cidadania cultural avança, por trazer à tona o seu cerne, o direito à memória enquanto constitutivo da cidadania, por se referir à sociedade em seu conjunto, de forma a priorizar narrativas ofuscadas pela memória oficial. O novo conceito assume as disputas sociais em jogo e busca contribuir também na garantia de bem estar a sujeitos comumente ignorados no planejamento urbanístico da cidade.

* * *

A trajetória museológica do DHP foi revigorada durante a administração aqui estudada, quando foram (re)valorizadas as antigas iniciativas do órgão consonantes com as ideias da Nova Museologia e com o pensamento de Waldisa Guarnieri, preponderante no cenário paulistano. Foram retomados e potencializados recursos expográficos utilizados no final dos anos 1970 e na primeira metade dos anos 1980, que colocavam o cidadão transeunte em contato com leituras da cidade e questões relacionadas ao passado e ao presente da vida urbana. O setor educativo também foi reanimado com a problematização da cidade, com visitas guiadas pelas ruas, praças e museus, tendo por público prioritário o estudante e o professor da escola pública. Os espaços museológicos passaram a assumir novas funções, conectadas com iniciativas de memória sob administração da sociedade, dissociada do controle rígido dos técnicos do DPH. Todos esses trabalhos tinham por base os preceitos da cidadania cultural e apontavam para uma museologia que hoje chamaríamos de social, fundamentada aqui sobre a garantia do direito à memória aos mais diversos setores da sociedade.

O conceito de patrimônio ambiental urbano em voga no DPH, cujos pilares estão no planejamento urbano, na qualidade de vida e no seu valor enquanto referência à memória,

encontrou sintonia com o conceito de cidadania cultural, agora dando ênfase ao vínculo entre patrimônio e cidadania, tendo por prioridade camadas sociais apartadas de seu direito à memória e à cidade. Os trabalhos do DPH buscaram aliar patrimônio com as questões do direito à memória, percebendo o bem cultural como produto construído culturalmente e tradicionalmente vinculado a uma leitura da cidade ligada às elites econômicas. Justamente por isso, o DPH apontou seus trabalhos para a priorização de outras leituras da cidade.

Em poucas palavras, com todos os limites de uma experiência inovadora por visar a democracia, quando a sociedade brasileira ainda recomeçava a tecer sua trajetória com a retomada da experiência democrática, e enfrentava, concomitantemente, a relativização dos direitos pela força econômica neoliberal, a gestão do DPH buscou rever conceitos e recuperar aprendizados de experiências passadas, fortalecendo práticas e entendimentos do patrimônio e da museologia relevantes na trajetória do órgão, agora sob o prisma da cidadania cultural.

CAPÍTULO 3 – NARRATIVAS MUSEOLÓGICAS

Analisaremos, neste capítulo, as exposições elaboradas pelo DPH, com protagonismo da Divisão de Iconografia e Museus (DIM), a qual seria o embrião do atual Museu da Cidade de São Paulo. Nossa análise buscará entender especificamente a museologia em curso no período de nosso interesse, de 1989 a 1992, mas analisaremos pontualmente exposições realizadas desde a criação do órgão, a fim de compreender as especificidades do período em foco. As bonecas de exposições aqui estudadas foram depositadas no acervo da DIM, agora sobre a guarda do Museu da Cidade de São Paulo. Todavia, é bom ter claro que a prática de guarda e preservação das bonecas, infelizmente, não foi adotada em todas as iniciativas expositivas do DPH, sendo que esse acervo contém um indício do que foi realizado pelo órgão ao longo do tempo. Tal acervo, porém, de volume significativo, nos permite ter uma ideia dos projetos e intenções do órgão em diferentes momentos de sua trajetória.

A análise dessas bonecas nos permite não apenas entrar em contato com as narrativas expográficas, como também perceber as pesquisas desenvolvidas pelo órgão, assim como entender traços da política de acervo. Por isso, preferimos falar aqui em narrativas museológicas, e não apenas expográficas, uma vez que estamos diante de diversas operações executadas por um órgão voltado ao âmbito dos museus e à prática museológica. Mediante essas práticas, por meio de pesquisas, de gestão do acervo e de exposições, narrativas são constituídas, sendo estas que desejamos melhor entender nesse capítulo.

A produção museológica do DPH inicia com trabalhos significativos em 1977, quando são implementadas as primeiras exposições do Museu de Rua. A administração do Prefeito Mario Covas [1983-1985] configura como um dos férteis períodos da atividade museológica, quando o órgão cria o Programa Museu Comunidade e tenta criar o Museu da Cidade, o que acaba por não acontecer, como tratamos no capítulo anterior. As exposições do DPH espelham esse momento de fertilidade, com projetos voltados a questões políticas e sociais. A administração do Prefeito Jânio Quadro [1986-1988] configura um momento de arrefecimento dessas atividades, e, como veremos, poucas bonecas são encontradas no arquivo e, conseqüentemente, poucas contribuem em nossa análise. Neste sentido, o arquivo reflete um momento de enfraquecimento das atividades do DPH, frente a uma gestão municipal pouco interessada no desenvolvimento dos trabalhos do órgão. A administração da Prefeita Luiza Erundina [1989-1992] retoma os trabalhos da DIM, sendo que, como veremos, é possível perceber não apenas uma expansão, mas particularidades tanto na empostação dos projetos

quanto nas narrativas expositivas, as quais, no nosso entender, passam a refletir os preceitos da cidadania cultural buscada pela gestão da SMC.

As exposições aqui analisadas seguem um formato expográfico muito semelhante. São, em grande maioria, painéis constituídos por imagens e texto. Isso porque essas exposições estavam muito ligadas a uma das seções da DIM denominada Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, que tinha por finalidade divulgar o acervo iconográfico da cidade, reunido também na própria DIM, por meio de outra seção, denominada Arquivo de Negativos, detentora de amplo acervo que abrange cronologicamente desde 1860 até a contemporaneidade (DEPARTAMENTO, 1985). O Museu Histórico da Imagem Fotográfica, portanto, construía suas exposições por meio de pesquisas realizadas não apenas em acervos externos, mas no próprio acervo da DIM, além de, em alguns casos, se apoiar em novas imagens captadas pela DIM, fruto de seu empenho em gerar novos registros iconográficos sobre a cidade. Desta forma, as exposições refletem, por vezes, também a política de acervo da DIM, o que pontuaremos no texto quando for possível identificar.

Antes de adentrarmos na análise propriamente das exposições, faz-se necessário alguns esclarecimentos de ordem metodológica. Entendemos aqui o museu como uma instituição do campo social-simbólico que possui uma atuação e função discursiva e educativa no meio em que se encontra. Ao tratar do museu como um agente sociocultural, Luiz C. Borges (2014) aponta para o que chama de “dimensão intelectual-formativa” do museu e para sua “função organizativa-formativa-educativa”, com capacidade de ordenar sentidos e de inferir na memória discursiva. Por isso falamos aqui em narrativas museológicas que, para Borges (2014, p. 233), seriam “discursos produzidos/instituídos pelos museus”, num campo de disputa e de tensão estabelecidos ao interno da sociedade e na relação museu e sociedade.

O museu é sujeito-ator de suas narrativas (narrativas museais), pelas quais faz representar em seus interlocutores (visitantes, experts, críticos, parceiros etc.) a sua construção/interpretação da realidade. A narrativa museográfica opera a passagem do visível/observável ao nomeável e ao exibível, cuja discursividade mobiliza/afeta memórias, identidades e estabelece sentidos estabilizantes concernentes ao que é exposto. A discursividade museal transporta e desloca a realidade, reordenando-a e ressignificando-a mediante uma representação de segunda instância (BORGES, 2014, p. 235).

É neste sentido que Borges (2014, p. 237) entende a exposição como “um aparato tecnoconceitual, comunicacional e discursivo que permite ver completa e perfeitamente a coisa tal como ela se apresenta aos sentidos”. Essa capacidade do museu de inscrever discursos na “ordem do simulacro”, como ainda aponta o autor, o integra na estrutura político-ideológica da sociedade. Todavia, o museu tanto pode trabalhar na consagração de discursos hegemônicos, como pode empenhar-se naqueles contra-hegemônicos; tanto pode dirigir-se à sociedade para

fortalecer o existente, como pode trabalhar junto à sociedade para a criação de novas práticas discursivas. Ao aplicar aos museus a tipologia gramsciana de intelectuais, Borges entende poder distinguir dois tipos de museus:

[...] a) *museu-intelectual tradicional* – aquele que se atém ao já-existente, ao capital (cultural e simbólico) acumulado e que tem como eu-ideal uma projeção de autonomia, para existir e atuar, em relação às forças sociais e mesmo que paira acima delas, dando-se como única responsabilidade exercer, dentro de sua área de competência, seu papel de agente cultural; trata-se de museus heterocriados, cuja narrativa é em terceira pessoa e produzem um discurso do outro (por ex., dos curadores) e para o outro (o visitante) – isto é, em que sujeito-museu e sujeito-visitante, em grande proporção, não coincidem, sendo dissimétricos (em geral, essa classificação se aplica aos museus de arte, aos de ciência e aos de história natural e etnográficos); b) *museu-intelectual orgânico* – aquele que a) está consciente de sua filiação a um grupo social ou à determinada conjuntura política, b) o criado por segmentos ou frações sociais específicas e no contexto de lutas e contingências sociais e políticas específicas; museus autocriados (são exemplos desse tipo de museu: ecomuseus, museus de comunidade, museus de favela, museus indígenas (criados por grupos indígenas) [...]) (BORGES, 2014, p. 238, grifos nosso).

Mário Chagas (2011) também admite que os museus serviram tradicionalmente às classes mais abastadas, preservando seus registros da memória e divulgando sua visão de mundo, bem como funcionaram enquanto “dispositivo ideológico do estado”. Todavia, o autor anuncia para um processo de transformação pela qual alguns museus vêm passando nas últimas três décadas, processo no qual se verifica uma apropriação cultural e uma democratização, não apenas do acesso ao museu, mas da própria instituição. Certos museus surgem como uma ferramenta para “democratizar a democracia”, a serviço dos movimentos sociais, de diferentes grupos étnicos, sociais e familiares, e de proposição de outra globalização, diferente daquela que muitos museus ajudaram a construir. Os museus, na visão de Chagas, são lugares de poder e, por isso, de combate, conflito, litígio e resistência. Como percebe o autor:

Acionados pelos movimentos sociais como mediadores entre tempos distintos, grupos sociais distintos e experiências distintas os museus se apresentam como práticas comprometidas com a vida, com o presente, com o cotidiano, com a transformação social e são eles mesmos entes e antros em movimento (museus biófilos).

No entanto, diante de um ente devorador como o museu, tantas vezes chamado de dinossauro ou esfinge, não se pode ter ingenuidade. É prudente manter por perto a lâmina crítica e da desconfiança. Ele é ferramenta e artefato, pode servir para a generosidade e para a liberdade, mas também pode servir para tyrannizar a vida, a história, a cultura; para aprisionar o passado e aprisionar os seres e as coisas no passado e na morte (museus necrófilos). Para entrar no reino narrativo dos museus é preciso confiar desconfiando (CHAGAS, 2011, p. 7).

Para Mário Chagas (2011, p. 12), o que se verifica nos museus é um “alargamento do espectro de vozes institucionais” culminante em uma “flexibilização das narrativas museográficas”. Waldisa Guarnieri, uma incentivadora da transformação dos museus, entendia que estes não podiam “seguir duplicando diferenças, distâncias e injustiças sociais” (GUARNIERI, 2010 (1987), p. 172). Na visão da autora, a mudança do foco de um museu se daria na medida em que tal museu fosse capaz de se abrir para as comunidades, deixando-se

reconstruir pelas próprias comunidades. E é nessa nova chave que a autora entende a ação do museu enquanto instituição educativo-cultural:

[...] há que pensar sociologicamente a *ação museal* e imaginar os museus comprometidos em uma *ação educativo-cultural*. Em função do equívoco dos termos, temos usado intencionalmente esta expressão, um pouco redundante, pois *toda ação é cultural*, mas a ação museal deve, ademais, estar orientada para a educação. Não entendemos por educação apenas o ensino formal, sem que haja uma relação dialética de ensino e aprendizagem para o viver. Nada vive sem estar no mundo, sem ter o mundo em si, sem ser. E, quando digo *ação*, digo também obra aberta, participativa, dinâmica; digo também *processo*, continuidade, transformação.

Assim teremos de pensar essa *ação educativo-cultural* como um processo continuado, explícito, aberto e interativo que vem do museu como testemunho de uma sociedade e volta, como intenção transformadora e ação concreta, até a sociedade da qual resulta (GUARNIERI, 2010 (1987), p. 173, grifos da autora).

Interessa-nos perceber nas ações museais do DPH, durante a gestão em foco, até que ponto as narrativas museológicas apontam para a diversidade social e para a superação de narrativas hegemônicas; até que ponto são originadas pelas comunidades e construídas junto com elas; até que ponto permite o alargamento de vozes institucionais e a flexibilização de narrativas. Interessa-nos perceber o quanto essas ações museais configuram no DPH um “museu-intelectual orgânico”, constituidor e propagador de novas narrativas, comprometidas com a transformação social, um museu atento aos novos ventos da museologia, consonante com o novo contexto sócio-histórico.

A fim de tonar nossa análise mais didática, faremos alguns mergulhos em temas presentes nas exposições compulsadas e pertinentes à questão da democracia e cidadania. Por isso, dividimos nosso percurso em “democracia e ditadura”, “trabalhadores e movimento sindical”, “cidades visíveis” e “nação e cidadania”.

3.1. DEMOCRACIA E DITADURA⁶³

Foi durante a administração municipal de Mario Covas que o DPH começou a abordar em suas exposições temas relacionados à democracia e que, por consequência, tangenciavam a questão da ditadura. Marco dessa abertura temática é a exposição *História das Eleições no Brasil*, montada na Praça da Sé em fevereiro de 1984. A exposição foi ainda levada a inúmeros bairros da cidade, tendo ultrapassando a marca de um milhão de visitantes (SÃO PAULO, 1985c, p. 1), além de ter sido exibida em algumas cidades do interior do Estado e em capitais

⁶³ Democracia é aqui entendida como forma de governo, um dos modos de exercício do poder, no qual a população como um todo possui soberania. Ditadura, a despeito de outros significados que pode ter, é aqui assumida também como um modo de exercício de poder, portanto uma forma de governo, em oposição àquele democrático, no qual o poder ditatorial possui controle dos poderes executivo, legislativo e judiciário (Ver: BOBBIO, 2018).

de outros Estados. Com a “tarefa educativa de divulgar o processo eleitoral da República” (SAMPAIO, 1985, p. 7), a exposição foi elaborada durante as manifestações do movimento Diretas Já⁶⁴ e visava contribuir para a aprovação da emenda constitucional propositora da eleição direta para presidente. Neste contexto, tinha por objetivo “fornecer subsídios e elementos para um maior esclarecimento da problemática como também motivar e aguçar a consciência da população paulistana” (SEGATTO, 1985, p. 9). Apontava, portanto, diante de um contexto de mobilização popular, para a “pedagogia política das massas”, como o próprio coordenador da exposição reconhece (SEGATTO, 1985, p. 9). A exposição, por tratar das eleições na perspectiva histórica, colocava o museu com um “instrumental para a compreensão e explicação da presença do passado como força que permeia o presente”, sendo o passado entendido como “agente ativo da criação do futuro” (SEGATTO, 1985, p. 9).

Organizada cronologicamente, a narrativa da exposição *História das Eleições no Brasil* é dividida em quatro blocos: 1989-1930, 1930-1945, 1945-1964 e 1964-1985. A disposição do conteúdo segue, portanto, um ordenamento cronológico sem muitas novidades, marcado por uma consagrada organização dos marcos da história política do Brasil: respectivamente, a Primeira República, a Era Vargas, a República Populista e a Ditadura Militar. Apesar da cronologia não ter por referências balizares os marcos da história do sistema eleitoral brasileiro propriamente dito, a narrativa é construída a partir de momentos relevantes dessa trajetória. O primeiro desses momentos é a Constituição de 1891, que instituiu o voto universal, apesar da categoria “universal”, naquele momento, excluir mulheres e analfabetos, ou seja, a maior parte da população. No período após a Revolução de 1930 são estabelecidos como marcos dessa narrativa o código eleitoral de 1932 – com destaque para a conquista do voto feminino –, as eleições de 1933, a Constituinte de 1934 e a eleição indireta de Vargas. Destaca o golpe de Vargas, em 1937, como momento de ruptura, fruto de “articulações golpistas”, sendo reconhecido o Estado Novo como uma ditadura.

O período seguinte ao Estado Novo é entendido como “redemocratização” e todos os pleitos presidenciais então ocorridos são abordados distintamente na narrativa expográfica, sem

64 Foi um movimento suprapartidário em prol do retorno das eleições diretas para presidente nacional. Buscava apoiar o projeto elaborado conjuntamente pelos partidos de oposição e apresentado ao Congresso Nacional pelo deputado federal Dante de Oliveira (PMDB-MT) que propunha uma emenda constitucional para o retorno do pleito popular para presidente e vice-presidente. Como o partido do governo era maioria no Congresso, alguns partidos de oposição, como o PMDB e o PTB, conquanto apoiadores da campanha Diretas Já, preferiram abrir negociação e garantir um candidato próprio nas eleições indiretas. Malgrado as inúmeras manifestações nas ruas pelas Diretas Já, a emenda de Dante de Oliveira não conseguiu os votos necessários e a eleição se deu de forma indireta, elegendo Tancredino Neves e José Sarney, como presidente e vice respectivamente. Fonte: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diretas-ja>. Acesso em 16/03/2021.

saltar nenhum deles, até se chegar ao “Regime Autoritário” e às “Eleições Indiretas” instituídos em 1964. O golpe é entendido como resultado de “forças conservadoras”, aliadas ao imperialismo, cujo projeto aglutinou diversos setores e instituições da sociedade brasileira. Interessante perceber que o texto da exposição fala do período após 1964 como “ditadura” – embora o termo seja utilizado em um único momento no texto – e admite ter sido resultado de um “golpe”, que instituiu um “regime autoritário”. Apesar disso, em momento algum a exposição faz uso do adjetivo militar ou cívico-militar para se referir ao governo, à ditadura ou ao regime, sendo que muitas vezes a palavra “regime” aparece solta no texto, sem nenhum adjetivo que explicita de que regime se trata. Existe, portanto, um certo apagamento do protagonismo dos militares na condução da ditadura. Na passagem pela ditadura, a exposição continua fiel ao seu tema, as eleições, mostrando como o regime autoritário buscava interferir e controlar a escolha do presidente, bem como reduzir o poder do Senado. A exposição se acanha a aprofundar-se no que se refere à perda de direitos e às perseguições ocorridos durante a ditadura, sobre isso a frase mais atrevida se limita a generalizar que “ainda nesse momento, violência, prisões, intervenções em sindicatos e outras entidades tornaram-se norma. Abria-se aí um dos mais negros e longos períodos de ditadura da história brasileira” (SÃO PAULO, 1985b, p. 99). Sobre o Ato Institucional nº. 5, o AI-5, de 1968, afirma apenas que concedeu “maiores poderes excepcionais ao regime”, além de não fazer qualquer alusão às três vezes em que o Congresso Nacional foi fechado.

Os protagonistas da luta pela democracia são também muito bem definidos pela exposição. O movimento estudantil não é mencionado, nem os movimentos dissidentes, nem as greves operárias de 1979. É possível depreender do texto que a luta entre “autoritarismo” – termo abundantemente utilizado – e “democracia” fora travada apenas no campo da institucionalidade. Todo o movimento de “Resistência Democrática” é protagonizado pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB)⁶⁵, tendo por destaque personagens como Ulisses Guimarães, Barbosa Lima Sobrinho, Orestes Quécia, General Euler Bentes Monteiro e Franco Montoro. E nesse caminho de superação da ditadura e rumo à democracia, a eleição presidencial indireta de 1985, embora não fosse fruto do pleito popular desejado, é entendida como uma

65 Fundado em 1966 dentro do sistema bipartidarismo instaurado no país nesse período. Opunha-se ao partido do governo federal, a Aliança Renovadora Nacional (Arena). Enquanto representante das forças oposicionistas, reunia políticos das mais variadas tendências políticas. Foi extinto em 1979, quando o Congresso abriu espaço para a organização de um sistema multipartidário. Fonte: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-democratico-brasileiro-mdb>. Acesso em 16/03/2021.

vitória da democracia, como fica explícita na publicação síntese da exposição, editada quando a eleição havia já ocorrido:

Com a vitória da *Aliança Democrática* a 15 de janeiro de 1985 no Colégio Eleitoral, elegendo Tancredo Neves e José Sarney para os postos máximos da República, abrem-se possibilidades de superação do autoritarismo que viveu nos últimos 21 anos. Através da transição democrática que se inicia, começam a ser criadas as perspectivas e as bases que poderão vir a ser capaz de institucionalizar uma nova ordem, efetivamente democrática e pluralista, como até agora não houve na história brasileira: a Nova República (SÃO PAULO, 1985b, p. 115).

A exposição, por meio das imagens, constrói um personagem que percorre toda a narrativa expográfica, o personagem das massas nas ruas. Ao longo de toda a exposição, imagens mostram a participação de grandes contingentes populacionais nas ruas e praças em comícios de campanha eleitoral, como as de Rui Barbosa e de Nilo Peçanha, nos anos 1910, de Júlio Prestes, em 1929; de Dutra, em 1945, de Lott e Jango, de Jânio Quadros e de Adhemar de Barros, em 1960. A participação popular é também mostrada em momentos de celebração da política, como a comemoração da posse de Prudente de Moraes, em 1894, a chegada de Hermes da Fonseca no Rio de Janeiro, em 1911, a comemoração pela vitória da Revolução de 1930, assim como o acompanhamento do placar eleitoral em praça pública, em 1955.

Tal participação popular é colocada também como combativa, como nas manifestações da Aliança Liberal, em 1929; no comício pela Constituinte, em 1932; comício de mulheres, em 1933; comício da União Democrática Brasileira (UDB), em 1937; comício pela redemocratização e anistia, em 1945; comício do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), em 1974; até chegarmos às imagens da campanha pelas Diretas Já, em 1984. Tem apenas uma imagem de oposição ao golpe de 64, de uma manifestação ocorrida, na Cinelândia, no Rio de Janeiro, logo após os acontecimentos que levaram os militares ao poder. Estranhamente, mesmo com essa exaltação às massas populares, inexistente qualquer menção à luta pela Anistia, em 1979. As imagens das massas nas ruas, enfim, colocam o movimento popular como protagonista na história política brasileira, narrativa que certamente objetivava mobilizar contingentes em prol da campanha Diretas Já.

Apesar do reforço da importância da população nas ruas, os sujeitos históricos, viabilizadores do ordenamento político regido pela democracia não são esses contingentes, mas os homens da política. Não por coincidência, o único personagem que aparece num palanque nas imagens da campanha Diretas Já é um político, nada menos que o então governador do Estado de São Paulo, Franco Montoro. A exposição visa mobilizar a população para as manifestações, ao mesmo tempo em que busca explicitar quem são os protagonistas dessa história, os sujeitos que essa população deve confiar para a condução dos rumos da Nova

República. Os políticos do MDB, alguns muito bem determinados, são os grandes sujeitos dessa narrativa, aqueles que resistiram à ditadura e, mesmo quando o peso do autoritarismo recaía sobre o país, estavam ali para manter um mínimo de respeito à norma democrática. Aqui vemos claramente como está em operação uma linguagem do Estado, em um discurso didático-político, ou seja, ideológico, que usa como recurso a função formativa-educativa do museu, mesmo que tenha, como contexto, a luta pela democracia.

Um ano após a exposição *História das Eleições no Brasil*, em maio de 1985, a DIM, ainda na gestão de Mario Covas, elaborou outra exposição dotada do mesmo empenho em acompanhar os acontecimentos políticos da contemporaneidade. Trata-se da exposição *Constituintes e constituições brasileiras*, exibida na Praça Patriarca, em São Paulo, em frente ao Edifício Matarazzo – na época, sede de administração do Banespa, e atualmente sede da Prefeitura Municipal de São Paulo. A exposição foi entendida pela DIM como uma resposta à aspiração de “diversos setores da sociedade civil brasileira” que desde a década de 1970 reclamava a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte, clamor que ganhava mais força e passava a ocupar as ruas na atualidade, uma vez que o país passava por uma “transição democrática” (SÃO PAULO, 1985c, p. 1).

A exposição seguia o mesmo modelo expográfico da exposição anterior, sendo constituída por imagens e textos exibidos em 28 painéis, sustentados em bases de concretos. Continha fotografias, caricaturas, cartazes, ilustrações e recortes de jornais levantados no trabalho de pesquisa realizado pelos técnicos da DIM. Em algumas partes do texto, vemos claramente que essa exposição é um desdobramento da pesquisa feita para a exposição sobre as eleições no Brasil, sendo que alguns trechos de texto dessa última foram reaproveitados. A exposição dedica dois painéis à constituinte imperial e, depois, parte para as inúmeras constituintes convocadas durante o período republicado, sempre adjetivadas de alguma maneira. O texto refere-se à constituinte de 1891 como “republicana”, denomina de “corporativa” a de 1934, a de 1937 como a “do Estado Novo”, a de 1946 de “democrática”, e as constituintes de 1967 e 1969 de “da ditadura”. Por fim, trata da luta pela “Nova Constituinte”, assunto este que ocupa seis painéis, o que revela a importância concedida às questões do presente, tendo em vista apontar para o futuro.

A ditadura militar instituída em 1964 é tratada com os mesmos termos da exposição anterior, sendo parte do texto literalmente aproveitado, embora dessa vez haja alusão à cassação de mandatos e à supressão de direitos políticos, que atingiram parlamentares e cidadãos. O termo “ditadura”, mesmo que sempre sem adjetivos, é amplamente utilizado, estando no título

de três dos painéis denominados “A CONSTITUIÇÃO DA DITADURA”. O termo “regime” também chega a aparecer com o adjetivo “ditatorial”. É feita menção à reabertura do Congresso, o que leva a supor, por parte do visitante, que alguma vez o Congresso Nacional fora fechado. Ou seja, o fechamento do Congresso, ainda que não mencionado, ressoa no termo reabertura, assim como é denunciada a influência do poder executivo sobre o legislativo:

Em, 1965, através do AI-2, os partidos são extintos e se estabelecem eleições indiretas para a presidência da República. No início de 1967, o Congresso foi reaberto para aprovar uma nova Constituição para o país, elaborada por uma comissão restrita de juristas. Depois de um rápido e formal referendo do Congresso – expurgado pelas cassações, enfraquecido em seus poderes e amedrontado pelo militarismo – Castello Branco promulga a Constituição, que institucionaliza as normas autoritárias que vinham sendo postas em prática, como por exemplo a centralização do poder, eleição indireta do presidente da República e aprovação de projetos por decurso de prazo (SÃO PAULO, 1985c, n.p.).

Entre as imagens expostas é incluída uma que registra uma invasão policial no Sindicato dos Portuários de Santos, ocorrida logo após o golpe de 1964. Trata-se da única alusão à atuação da força policial contra entidades da sociedade civil. A “resistência democrática” à ditadura é aqui narrada como luta por uma nova constituinte. A narrativa inicia com a aglutinação das forças opositoras no Movimento Democrático Brasileiro (MDB), considerada uma ampla frente democrática que ocasionou derrotas ao regime nos pleitos eleitorais a partir de 1974. A narrativa dessa exposição, todavia, admite que “paralelamente” à resistência do MDB, existia a resistência da sociedade civil, articulada em movimento sindical, estudantil, na Igreja, em associações de bairros e em entidades de advogados, cientistas e jornalistas, entre outros. Pontua que a luta por uma nova constituição se dá pela criação de uma constituinte livre e soberana, democrática e pluralista. Novamente a luta é protagonizada pelo MDB, mas depois apropriada por outras frentes que, reunidas, legitimam a nova constituinte:

Lançada logo nos primeiros anos do regime ditatorial [a luta por uma nova constituinte], na década de setenta começa a ser incorporada por diversos setores da oposição: em 1971, num seminário do MDB em Recife é aprovada, ainda de forma discreta, a necessidade da Constituinte; na sua Convenção de 1977 o MDB incorpora a idéia de Constituinte em seu programa; também em 1977 na reunião anual da Sociedade Brasileira pelo Progresso da Ciência (SBPC) é aprovada moção pela Constituinte; e no mesmo ano é lançada a “Carta aos Brasileiros”, assinada por significativos representantes da intelectualidade e dos meios jurídicos. A seguir, em todas as manifestações da sociedade civil (sindicatos urbanos e rurais, Igreja, Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Sociedade Brasileira pelo Progresso da Ciência (SBPC), União Nacional dos Estudante (UNE) e partidos de oposição, a *Constituinte* estará presente como reivindicação fundamental e condição para a democratização efetiva do Brasil (SÃO PAULO, 1985c, n.p).

Ao tratar da luta pelas Diretas Já, são exibidas duas imagens da campanha, sendo uma delas de um ato público das oposições convocado pelo Partido dos Trabalhadores, em novembro de 1983, informação presente na legenda da imagem; e outra, de um comício na Praça da Sé, de janeiro de 1984. A derrota da campanha é entendida como decorrência de uma manobra do

regime e do partido oficial, o Partido Democrático Social (PDS). A exposição dá legitimidade à eleição de Tancredo Neves e José Sarney, candidatos da Aliança Democrática estabelecida entre o PMDB e a Frente Liberal, dissidência do PDS, uma vez que decorreu de “uma campanha em praça pública com respaldo popular e de uma articulação política bem sucedida” e que conseguiu vencer “o candidato do regime”. A narrativa reforça o discurso da exposição *História das Eleições no Brasil*, vendo nessa eleição a abertura de um novo momento rumo agora à Nova Constituinte:

[...] abrem-se possibilidade de superação do autoritarismo que vigiu (sic) nos últimos 21 anos. Através da transição democrática que se inicia, começam a ser criadas perspectivas e as bases para a convocação de uma *Assembléia Nacional Constituinte livre e soberana*, precedida da limpeza do entulho jurídico-político ditatorial (legislação eleitoral, partidária e outras leis de exceção) e de um amplo debate de idéias e concepções. A Constituinte, que agora começa a mobilizar a sociedade e a opinião pública, *poderá vir a ser capaz de institucionalizar uma nova ordem, efetivamente democrática e pluralista, como até agora não houve na história brasileira* (SÃO PAULO, 1985c, n.p, grifos nosso).

A última frase do texto da exposição é basicamente a mesma que fechou a exposição anterior, sobre a história das eleições no Brasil, porque a perspectiva de futuro é a mesma, assim como a chave de leitura do passado, em termos gerais, se mantém a mesma. A exposição visa “aguçar a consciência histórica da população” (SÃO PAULO, 1985c, n.p), ou seja, fazer uso da dimensão educativa-formativa do museu para conseguir respaldo popular para a luta que vinha sendo travada no campo da institucionalidade.

Nas exposições elaboradas pelo DPH na administração de nosso interesse, o tema da ditadura e democracia é abordado com diferentes chaves de leitura, seja porque o Brasil estava num outro momento de sua história, seja porque a narrativa passava a ser formulada com base em outras referências políticas. A exposição *Anos 80: uma década de lutas* foi inaugurada em 15 de dezembro de 1989, no mesmo local em que havia sido instalada a exposição *Constituintes e constituições brasileiras*, na Praça Patriarca. O local de instalação, em frente à sede de um banco estatal, dessa vez, tinha uma relação direta com a exposição, uma vez que foi realizada por iniciativa do Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Bancários do Estado de São Paulo (Sindibancários).

O sindicato procurara o DPH para realizar uma exposição sobre a retomada do Sindibancários que, desde 1978, era dirigida por uma diretoria alinhada com o novo sindicalismo⁶⁶. Após acordo entre as instituições, foi fechada a parceria para realização da

66 O “novo sindicalismo” ou “sindicalismo autêntico” é o termo normalmente utilizado para designar o movimento sindical do final dos anos 1970, gestado nas greves operárias do ABC Paulista, tendo resultado na criação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) (SONINHO, 2004).

exposição. O trabalho de pesquisa, produção de textos e seleção de imagens foi feito conjuntamente pelo DPH e pelo Sindibancários, como atesta a documentação. Todavia, no painel da exposição, consta o Sindicato como realizador e a prefeitura como apoiadora (SÃO PAULO, 1989c). O fato do DPH abrir espaço para uma construção narrativa feita não apenas nas mesas de seus gabinetes, mas construída coletivamente com outros grupos da sociedade, permite, no nosso entendimento, que o museu diminua o peso de narrativas oficiais do Estado e promova a emergência de outras interpretações da história, sempre em disputas no campo da memória. Abre possibilidades para a flexibilização de narrativas e o alargamento de vozes institucionais. Tal abertura parece mais de acordo com a ação museal proposta por Waldisa Guarnieri, de inclusão da comunidade, de suas preocupações e narrativas. Também torna o museu mais próximo de um “museu-intelectual orgânico”, por trabalhar conjuntamente como setores da sociedade, no lugar de se dirigir ao público com discursos previamente reformulados.

Incluímos essa exposição aqui, e não no próximo tópico intitulado Trabalhadores e Movimento Sindical, porque a exposição, embora seja uma iniciativa do sindicato, trata em sua narrativa especificamente do tema do processo de democratização no Brasil e se refere não apenas ao movimento sindical, mas aos movimentos sociais e populares presentes na luta pela democracia.

A exposição foi constituída por 24 painéis, na mesma estrutura das demais exposições, com totens sustentados por base de cimento. Cada painel exibia um pequeno texto e apenas uma imagem, sendo todas estas clicadas por Esdras Martins, fotógrafo oficial do Sindibancários e dedicado ao fotojornalismo⁶⁷. Entre as imagens, três atestam a violência da repressão policial, assunto que aparece também no texto, que se refere ao “governo militar” e à “truculência do regime”, considerada ainda em voga nos primeiros anos da década de 1980, quando ainda se presenciava, segundo o texto, a intervenção do Estado nos sindicatos, inclusive com prisão de sindicalistas (SÃO PAULO, 1989c, n.p). Um dos painéis expositivos é dedicado à campanha das Diretas-Já, considerada a “maior manifestação popular de nossa história” (SÃO PAULO, 1989c, n.p). Os líderes da campanha, aqui, não têm rostos, nem se vê políticos em cima do palanque acenando para a população. O grande sujeito é a população conglomerada. A surdez do Congresso frente ao clamor das ruas e a consequente eleição de Tancredo, segundo o texto da exposição, gera um sentimento ambíguo, uma vez que “a população acredita na promessa da ‘Nova República’, mas vê suas esperanças frustradas” (SÃO PAULO, 1989c, n.p). O governo

67 Informação no site <https://www.mochilapress.com.br/sobre>, acesso em 28/05/2008.

Sarney é avaliado como “desde a sua formação, incapaz de realizar uma administração séria” (SÃO PAULO, 1989c, n.p). O Plano Cruzado, instituído por Sarney, é encarado, na exposição, como um artifício para a obtenção de votos nas eleições de 1986, uma vez que, segundo o texto, logo após do pleito, “foi decretado um novo pacote aumentando os preços e penalizando ainda mais a sociedade” (SÃO PAULO, 1989c, n.p). A Constituinte é entendida como conduzida pelo governo e seus interesses, sendo as pontuais conquistas obtidas no texto constitucional resultado dos movimentos populares:

Os trabalhos da Constituinte se arrastaram por vários meses. Com uma bancada reduzida, as forças progressistas foram, na maioria das vezes, contidas pelos representantes do governo agrupados no famigerado “Centrão”, que aprovaram cinco anos para Sarney e votaram contra os interesses dos trabalhadores. [...] As conquistas dos trabalhadores na Constituinte como o direito de greve, turno de seis horas, licença gestante, entre outras, resultaram principalmente da pressão dos sindicatos e das organizações da sociedade com várias emendas de iniciativa popular apresentadas (SÃO PAULO, 1989c, n.p).

Na leitura proposta pela exposição, a democracia brasileira se demonstra “frágil” e o “autoritarismo do Estado brasileiro continua o mesmo”, visível na repressão às greves e na impunidade de assassinatos de trabalhadores. Segundo o texto, os “setores mais reacionários da sociedade” continuam a fazer uso da violência e de crimes para “intimidar o avanço democrático brasileiro”. A primeira eleição direta para presidente é vista como um momento em que “grupos poderosos jogam todas as suas cartas em candidatos que não ameacem seus privilégios”. Os últimos anos, com as inúmeras greves de trabalhadores, são apresentados como um período em que o movimento sindical se posicionou em uma luta para além das condições de trabalho de seus sindicalizados, ao se empenhar em “lutas dos mais diferentes setores da sociedade”. Com isso, os sindicatos optaram por “alargar seus horizontes” e ampliar “seu campo de atuação”. A democracia, portanto, é algo ainda carente de consolidação sendo que é “no movimento social e popular que se apóiam as esperanças de transformação” (SÃO PAULO, 1989c, n.p). Os sujeitos para consolidação da democracia, portanto, estão agora nas bases da sociedade e não mais entre os homens da política.

Outra exposição dessa administração que tangencia o tema da ditadura e da democracia é a exposição fotográfica *Nair Benedicto*. A exposição, que ocupou durante o mês de outubro de 1991 o saguão do edifício sede da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), na Rua Frei Caneca, tinha por objetivo tornar pública a aquisição e incorporação de 30 imagens da fotógrafa Nair Benedicto ao acervo da DIM. A exposição, portanto, não tinha uma narrativa claramente construída a respeito de uma temática da história, como vimos nas exposições até então aqui analisadas. As imagens, em seu conjunto, constituem uma narrativa sobre a cidade e sobre a política e o fato de serem incorporadas ao acervo da DIM revelam uma política de acervo,

tornando tais documentos ainda mais interessantes para compreendermos a narrativa museológica buscada pela DIM no período.

A exposição *Nair Benedicto* era constituída de 10 painéis, contendo imagens e trechos de depoimentos da fotógrafa (SÃO PAULO, 1991i). Nair Benedicto concedeu dois depoimentos à equipe do DPH, gravados para fazer parte do acervo, junto às fotografias adquiridas, o que denota uma preocupação metodológica na obtenção de informações sobre o acervo acumulado pelo órgão. Os trechos dos depoimentos selecionados para a exposição revelam impressões da fotógrafa a respeito das imagens expostas, exprimindo experiências pessoais, afetos e visão de mundo. Abordaremos aqui metade das imagens e textos da exposição, por tratarem de momentos políticos que consideramos vinculados ao tema da democracia e ditadura. Deixaremos a análise da outra metade da exposição, referente ao cotidiano na cidade de São Paulo, para outro momento deste capítulo.

Entre as imagens expostas, duas se referem ao assassinato do operário Santo Dias, em 1979, que, na época, mobilizou setores da sociedade em manifestações não apenas de indignação pelo seu assassinato, mas de afronto ao governo militar. As imagens registram momentos de manifestações de grandes contingentes, em atos ocorridos em outubro daquele ano, no centro da cidade de São Paulo. Em uma das imagens, se vê trabalhadores em protesto, ao segurarem juntos uma faixa, enquadrada na fotografia, com a palavra “ditadura”. Na outra imagem, um grupo de pessoas caminham de braços dados, com faixas levantadas atrás de si. É possível ver claramente um sacerdote, com trajes litúrgicos, na primeira fila da manifestação. Nair Benedicto assim descreve essas manifestações, no trecho de seu depoimento exibido junto às imagens:

A manifestação contra a morte do Santo Dias mostrou que havia essa possibilidade de juntar todas as tendências, as áreas. O operário estava junto com a dona de casa; a dona de casa junto com a igreja... todo mundo foi pra rua. A morte do Santo Dias, nesse momento específico, representou um basta. Foi a gota d’água: estava todo mundo de saco cheio de militar, de ditadura (BENEDICTO, 1991, n.p).

Essas imagens das manifestações pela morte de Santo Dias mostram, portanto, um movimento de resistência à ditadura que não é aquele operado pelos políticos na esfera da Câmara e do Senado. Trata-se de um movimento que une grupos distintos da sociedade, todos saturados de “militar, de ditadura”. A essas imagens soma-se um grupo de outras oito referentes ao movimento sindical e aos trabalhadores, datadas entre 1979 e 1985. Três dessas imagens são de assembleias dos metalúrgicos do ABC Paulista, durante a greve de 1979, no Paço Municipal de São Bernardo do Campo, nas quais decisões eram tomadas a respeito da condução da greve. Em uma das imagens se vê, de ângulo superior, uma aglomeração de pessoas, sendo o único

elemento em destaque uma pequena bandeira do Brasil erguida por um dos operários. A imagem coloca no centro dos manifestantes um símbolo da nação, atribuindo um sentido mais amplo à luta sindical. Numa outra imagem, num ângulo mais aproximado das pessoas, se nota os rostos de trabalhadores durante a assembleia e, na terceira imagem, se vê as pessoas de mãos dadas, com os braços levantados aparentemente cantando ou dizendo algo conjuntamente. Segundo Nair Benedicto, essa era a forma como se concluíam as assembleias, com todos “enlaçando as mãos”. Outra imagem, esta panorâmica, de abril de 1980, capta a assembleia na Igreja Matriz de São Bernardo do Campo, durante a greve dos metalúrgicos do ABC daquele ano. Ainda uma imagem, de abril de 1985, registra um momento da assembleia dos metalúrgicos do ABC, também no Paço Municipal de São Bernardo do Campo, em que duas mulheres e uma criança encontram-se agachadas no chão, tendo ao lado uma faixa da CUT.

As imagens desse grupo sobre o movimento sindical e dos trabalhadores não se limitam a registrar momentos das assembleias dos metalúrgicos. Em uma das imagens, temos sindicalistas e lideranças indígenas, participando do Ato de Primeiro de Maio, na Igreja matriz de São Bernardo do Campo, em 1981. Na foto, cinco pessoas estão lado a lado e, embora a legenda da imagem não identifique os personagens, é possível ver entre elas o sindicalista e presidente do PT Luiz Inácio Lula da Silva. Outra foto refere-se à campanha salarial dos bancários, na Avenida Paulista, em setembro de 1985, tendo em primeiro plano uma mulher, sendo possível ver atrás de si a manifestação estendendo-se ao longo da avenida. Por último, temos uma foto da passeata de trabalhadores do ABC, em São Bernardo do Campo, em abril de 1985. Essas imagens, em seu conjunto, revelam uma resistência despontada pela classe trabalhadora, mostrando que esta não se ausentou da resistência ao regime militar, tendo por força, como faz entender essas imagens, apenas a conglomeração das massas, desarmada.

Em uma das fotos de Nair Benedicto, vemos mulheres protestarem contra a violência, em ato público, no centro da cidade de São Paulo, em outubro de 1980. Em primeiro plano, uma mulher sustenta uma placa com o escrito “Mulher não é propriedade, nem de pai, nem de marido, nem de patrão”. O registro do movimento feminista traz para a nossa análise, a respeito das narrativas sobre democracia, a luta por direitos e a denúncia de injustiças, assunto que veremos em outras exposições analisadas nesse capítulo. A fragilidade da democracia é evidenciada nessa exposição também na abordagem do problema da moradia, com imagens de remoções de moradores de áreas ocupadas. Em uma das imagens, referente a remoções ocorridas no município de Santo André, em 1985, temos em primeiro plano uma criança que

brinca na calçada, de pés descalços, tendo atrás de si uma fileira de militares, com enquadramento nas pernas e botas dos fardados:

Imagem 04 – Remoção de ocupação na COHAB. Santo André, 1985. Foto de Nair Benedicto. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.



Duas outras fotografias referem-se à desocupação de terrenos invadidos no Jardim Boa Esperança, em Santo Amaro, na cidade de São Paulo, em setembro de 1981. Na imagem abaixo, integrante da exposição, vemos em primeiro plano uma mulher em pé e outras duas pessoas sentadas em frente a um barraco, tendo, ao fundo, no horizonte, uma fileira de policiais acompanhando a desocupação da propriedade.

Imagem 05 – Desocupação de terrenos ocupados para moradias. Jardim Boa Esperança, Santo Amaro, São Paulo, set. 1981. Foto de Nair Benedicto. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.



Sobre essas fotos em que pessoas são desalojadas de suas casas sob o olhar atento dos policiais, a fotógrafa afirma:

Você vê esse barraco, essa mulher inclinada e, atrás, você vê esse monte de homens armados... Essa mulher com um semblante absolutamente triste, preocupada, porque ela não tem dúvidas quanto ao que está esperando por ela. Esta foto é muito insolente, porque torna evidente e ridícula a medição de forças (SÃO PAULO, 1991i, n.p).

Outra fotografia registra uma desocupação de terrenos invadidos, no Jardim Europa, na Zona Sul da capital paulista, em novembro de 1981. Na imagem, vemos um grupo de pessoas desalojadas, algumas com olhares atentos, outros parecem reclamar, com gestos de questionamento, muitas crianças com olhares tristes ou perdidos. Se, no grupo de imagens sobre o movimento sindical e dos trabalhadores, vemos a força da coletividade e a capacidade de resistência, nesse segundo grupo vemos a força militar e a vulnerabilidade da população frente a uma força contra a qual não dispõe de meios de enfrentamento. As imagens de Nair Benedicto revelam um país de injustiça, no qual a força militar está a serviço da defesa da propriedade

privada, exercida sobre o desamparo da população mais pobre. O fato dessa gestão do DPH não só exibir essas imagens em uma exposição, mas trazê-las para dentro de seu acervo, junto ao depoimento coletado da fotógrafa, mostra um esforço em incluir, na memória institucional, narrativas outras sobre a história política e social nacional.

A questão da ditadura e da democracia emerge, durante a administração aqui estudada, em exposições que nem sempre constroem uma narrativa organizada e linear sobre o período vivido. Assim ocorre na exposição *Pontos, Linhas e Planos: Antonio Benetazzo e seus camaradas*, que, embora não formule uma narrativa historiográfica, sua própria existência tem por destaque os crimes perpetrados pelo Estado durante a ditadura militar. A exposição foi coordenada conjuntamente pela SMC de São Paulo – representada pelo DPH e pela Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural de São Paulo – e pela Secretaria de Educação de São Bernardo do Campo – representada pelo Departamento de Cultura e seu Núcleo Henfil de Ação Cultural. Montada primeiramente no saguão da SMC e, posteriormente, no Núcleo Henfil, em São Bernardo do Campos, a exposição concentrava-se na exibição de obras do artista plástico Antonio Benetazzo, Alípio Freire, Ângela Maria Rocha, Arthur Scavone, Carlos Takaoka, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. Enquanto exposição de arte, a alusão à ditadura está pela seleção dos artistas, todos militantes políticos ligados às organizações de esquerda durante a ditadura militar, artistas que foram presos políticos e vítimas de tortura. Benetazzo, que dá nome à exposição e é o principal homenageado, foi morto pelo regime militar. No material produzido para a exposição são explicitadas essas organizações: o Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Operário Comunista (POC), Partido Comunista do Brasil (PC do B), Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e Ação de Libertação Nacional (ALN).

A curadoria exibia, portanto, as obras de uma vítima da ditadura militar e a compunha com outras obras selecionadas por critérios não meramente estéticos, mas atentos ao alinhamento político dos artistas, uma vez que os “camaradas” de Benetazzo eram sobreviventes e também haviam sofrido com o peso da violência perpetrada pelo Estado. E essa proposição da curadoria ficava explícita nos releases destinados à imprensa, nos materiais de divulgação e no próprio texto de apresentação da exposição, como podemos verificar no folder de divulgação:

Antonio Benetazzo estudou arquitetura e filosofia. Desenhou, e pensou generosamente o futuro. Como muitos jovens de sua geração, apostou na utopia e foi à luta contra a ditadura militar.

Tinha 31 anos em 1972. Até o dia 28 de outubro daquele ano, seu nome constava das listas de “procurados”. Em 30 de outubro, passou a dos “desaparecidos”. Foi sepultado no cemitério de Perus onde, quase vinte anos depois, se reabrem na terra as feridas: vidas clandestinas que esconderam tantos destinos iguais.

Queremos lembrar, através da pessoa e do trabalho de Benetazzo, os sonhos e a tragédia desta geração. Queremos também evidenciar, tomando-o como um caso entre tantos, a qualidade humana destes homens e mulheres cuja identidade tentamos hoje recuperar.

Como Benetazzo, muitos de seus camaradas expressaram plasticamente esta trajetória. Por isto, esta exposição inclui um pouco do trabalho de alguns sobreviventes. Nas prisões da ditadura, eles já não podiam “cobrir os pontos” para encontrar seus companheiros de militância, mas ainda discutiam a linha política a ser seguida e traçavam planos. Com pontos, linhas e planos, desenhando e pintando em suas celas, expressaram a dor e a esperança daqueles anos (CUNHA, 1990, n.p).

Por essas exposições do DPH, realizadas na gestão priorizada em nosso estudo, podemos perceber que os crimes cometidos pelo Estado durante a ditadura não estão mais escamoteados, como víamos nas exposições elaboradas pelo órgão durante meados dos anos 1980. Agora, pela primeira vez, as palavras “assassinato” e “tortura” são explicitamente dirigidas ao regime militar. A capacidade de resistência também não está mais sob o monopólio dos homens da política, sendo evidenciado o protagonismo e a capacidade de organização das bases da sociedade. Se as exposições do DPH em administrações anteriores evidenciavam a oportunidade democrática do momento histórico transcorrido no presente, agora as exposições avultavam o quanto de resquícios da ditadura ainda operava na sociedade, perpetrando injustiças e ferindo direitos. A gestão preferia evidenciar as falhas da democracia até então construída.

3.2. TRABALHADORES E MOVIMENTO SINDICAL

O primeiro de maio, data celebrada em vários países, inclusive no Brasil, como dia do trabalhador, foi tema de exposições realizadas pelo DPH, em distintas administrações municipais. A reabertura do Teatro Municipal de São Paulo, durante a gestão de Luiza Erundina, em 1989, por exemplo, se deu na ocasião das celebrações de Primeiro de Maio, com concerto musical dedicado especialmente aos trabalhadores envolvidos com as obras de restauração do edifício, além de concertos abertos ao público em geral. Na ocasião, o teatro abrigou por dez dias uma exposição intitulada *Primeiro de Maio: a batuta com os trabalhadores*. O percurso da exposição iniciava-se com quatro painéis instalados na calçada em frente ao teatro, como maneira de chamar as pessoas para dentro do equipamento cultural, onde o percurso seguia com outros 16 painéis e uma vitrine expositiva. A montagem daquela exposição, somada aos espetáculos abertos ao público, era entendida pela administração municipal como uma maneira de entregar o teatro a quem era de direito, à *toda* a população da capital, em especial à classe trabalhadora:

O Theatro Municipal já abriu suas portas para outros Primeiros de Maio. Aproveitava-se a data para homenagear autoridades do governo e convidados oficiais. Os trabalhadores entravam para aplaudir os políticos ou para assistir a espetáculos da cultura “erudita” que os

organizadores julgavam superior à cultura “popular”. Outras vezes, acharam que o trabalhador não gostava ou não entendia a cultura “erudita”. De qualquer forma, diante da batuta de um maestro ou das canções de um ídolo do rádio, o trabalhador virou espectador de uma festa que deveria ser feita por ele.

Mesmo assim, a maioria das pessoas que vivem em São Paulo nunca entrou neste teatro. Talvez, quando muito, tenha ficado do lado de fora, nas escadarias que foram palco de muitas manifestações populares nas últimas décadas.

Hoje, e daqui por diante, entrar no Teatro Municipal deixa de ser um privilégio. Ele passa a pertencer de fato a todos os homens e mulheres desta cidade, sem fronteiras sociais ou barreiras culturais. Trata-se de devolver aos trabalhadores, que são a maioria da população, o que quase sempre lhes foi negado: desfrutar, enquanto cidadãos, de seu direito à cultura (SÃO PAULO, 1989d, p.1).

O convite da exposição *Primeiro de Maio: a batuta com os trabalhadores* tinha por ilustração a foto de um menino à frente de uma passeata, sustentando em suas mãos uma placa com o escrito “240 horas de abono”. Nos primeiros painéis da exposição, instalados na calçada em frente ao teatro, destacava-se uma fotografia, do início do século XX, dos trabalhadores que haviam construído o Teatro Municipal. Homens que, segundo legenda da exposição, haviam ficado de fora do teatro durante sua festa de inauguração (SÃO PAULO, 1989e). A exposição no Teatro Municipal, logo nos primeiros meses da nova gestão, durante a primeira festa dedicada à classe trabalhadora, era uma forma simbólica da nova administração estabelecer a empostação que Marilena Chauí procuraria dar à SMC.

Entre as exposições do DPH sobre e para a celebração do Primeiro de Maio, durante a administração, destaca-se uma intitulada *1890-1990: cem vezes primeiro de maio*, exibida a partir de 28 de abril de 1990, em formato itinerante, tendo passado pelo Jardim da Luz, pela Praça da Sé e pelo Centro Esportivo Municipal (SÃO PAULO, 1990e). A exposição, reeditada em 1991 com algumas alterações (SÃO PAULO, 1991j), foi fruto de pesquisa de fôlego realizada pelos técnicos do DPH, contando com a consultoria de Michael Hall e Claudio Henrique M. Batalha, professores e pesquisadores da UNICAMP. A realização de uma grande pesquisa para uma exposição sobre o primeiro de maio não foi, contudo, uma novidade para a equipe do DPH que, em 1984, também havia feito um levantamento iconográfico e confeccionado uma exposição que, assim como a de 1990, havia sido reeditada⁶⁸. A exposição, intitulada *1º de Maio Imagens e História do Trabalho*, foi instalada na Praça da Sé e lá permaneceu durante todo o mês de maio de 1984 (SÃO PAULO, 1984a). Como essas duas

68 Existem no acervo do Museu da Cidade de São Paulo duas bonecas de exposições muito parecidas, o que me faz crer que uma é reedição da outra. Uma delas, intitulada *1º de Maio Imagens e História do Trabalho*, consta a data de maio de 1984, enquanto a outra, intitulada simplesmente de *Primeiro de Maio*, não consta data, podendo ter sido concebida em qualquer ano da administração de Mario Covas, o que é possível inferir pelos créditos da exposição. A equipe envolvida praticamente se repete em ambas exposições, assim como os acervos consultados e os agradecimentos, sendo ambas exposições sob coordenação geral de José Antonio Segatto e Vladimir Saccheta, responsáveis por outras importantes exposições na administração de Mario Covas.

exposições, a de 1984 e a de 1990, têm relevâncias semelhantes para suas respectivas gestões, tendo ambas sido resultado de consideráveis pesquisas e tenham tentado, cada uma a seu modo, construir uma narrativa sobre a história do movimento operário, analisaremos essas exposições conjuntamente, confrontando suas narrativas.

A exposição de 1984 tinha por finalidade “mostrar, através de fotografias e textos, um amplo painel da história do trabalhador urbano-industrial desde os fins do século XIX até os dias de hoje” (SÃO PAULO, 1984a, n.p), objetivo de certa forma presente na exposição de 1990, embora esta seja pautada por uma problemática: “Festa ou protesto? Como deve ser compreendido o 1º de maio por todos aqueles que trabalham, por todos que através dos tempos tem passado uma vida infame e cheia de miséria?” (SÃO PAULO, 1990e, n.p).

A exposição de 1984, entendia o primeiro de maio como uma celebração na qual “a classe operária tem reafirmado o caráter classista e o conteúdo internacionalista da data”, sendo a festa celebrada como “um dia de confraternização, de luta e reivindicações dos trabalhadores” (SÃO PAULO, 1984a, n.p). Num tom muito semelhante, a exposição de 1990 entendia que historicamente, nesta data, “cabiam todas as formas de manifestação: o comício, a marcha, o baile, a discussão”, sendo todas estas manifestações nas quais “os trabalhadores levantaram suas bandeiras, gritaram seus protestos e exprimiram sua vontade de transformar o mundo” (SÃO PAULO, 1990e, n.p).

As duas exposições partem suas narrativas na busca pelas origens da celebração do primeiro de maio como dia do trabalhador. Na exposição de 1984, tal origem é buscada numa alusão à revolução industrial e ao movimento socialista do final do século XIX, culminando em uma série de fotografias de celebrações de primeiro de maio, na Petrogrado de 1917, nas cidades italianas de 1922 e 1945, no Rio de Janeiro de 1907. A exposição coloca a festa do primeiro de maio como marco celebrativo das lutas da classe operária em confronto ao avanço do capitalismo. A exposição de 1990, por sua vez, relembra a primeira celebração, em 1890, em memória aos “operários norte-americanos enforcados em consequência dos conflitos ocorridos nas ruas de Chicago” (SÃO PAULO, 1990e, n.p). É aberta com uma imagem amplamente utilizada pela imprensa anarquista para representar a união da classe trabalhadora, com os escritos “Solidarietà e Lavoro” e exibe figurações representativas dos conflitos de Chicago. Faz alusão aos primeiros festejos da data, com uma ilustração daquela primeira festa de 1890, como também uma imagem da festa no norte europeu, de 1900, além de exibir as primeiras páginas de jornais convocando manifestações para a data festiva. A primeira exposição fala em movimento socialista, enquanto a segunda fala dos anarquistas. Ambas referem-se aos

ocorridos de Chicago, mas é na segunda exposição, a de 1990, que as imagens retratam diretamente a violência daqueles acontecimentos, com desenhos de policiais, municiados com seus cacetetes, em conflito direto com os trabalhadores, além de uma ilustração do enforcamento dos trabalhadores condenados.

As duas exposições buscam decifrar quem são os trabalhadores. A exposição de 1984, na seção denominada “Força de Trabalho”, faz alusão ao imigrante europeu e ao migrante nordestino, sendo o primeiro destinado ao Brasil num processo de substituição do trabalho escravo, enquanto o segundo foge para a região sudeste do país em decorrência da “decadência da economia nordestina” e de constantes períodos de secas (SÃO PAULO, 1984a, n.p). A exposição de 1990 refere-se especificamente aos “trabalhadores de São Paulo”, tratando o imigrante como mais um sujeito que se colocou ao lado de outros trabalhadores, numa cidade formada por “gente que veio de fora, gente que já trabalhava por aqui”. A descrição dessa classe trabalhadora não está apenas no imigrante e migrante, como estivera na exposição de 1984, sendo os trabalhadores considerados “homens e mulheres, brasileiros e imigrantes, negros e brancos, velhos e crianças”, que tem em comum, apesar de suas diferenças, a exploração de sua mão de obra, com “longas jornadas de trabalho, baixos salários e muita exploração” (SÃO PAULO, 1990e, n.p). A exposição de 1990, portanto, revela uma leitura menos esquemática da constituição da classe trabalhadora paulista, percebendo sua maior pluralidade e levando em consideração, inclusive, a presença de negros.

Decifrar quem são os trabalhadores não se dá, nessas exposições, pela simples descrição de suas origens, mas pela construção de um retrato sobre os seus modos de vida. Na exposição de 1984, é descrita as condições de vida dos trabalhadores, remetendo aos bairros onde moravam, aos cortiços e às vilas operárias, tratando ainda da expulsão dos trabalhadores para as regiões periféricas da cidade; na substituição do bonde pelos ônibus e trens, como meios de transporte para os locais de trabalho. A exposição de 1990, além de aludir à precariedade das moradias e das condições de vida, assim como à “carestia” – termo presente em ambas as exposições –, apresenta também um pouco da cultura dessa classe trabalhadora, como fotografias, do início do século XX à década de 1930, que registravam grupo teatral, bandas de operários, mulheres na animação de jogos de futebol, piqueniques, equipe de bocha. Esse tema da cultura produzida pela classe trabalhadora permeia inclusive os momentos da exposição em que se fala das manifestações em prol de melhores condições de vida e de trabalho, sendo que a exposição visa justamente discutir as manifestações de primeiro de maio nessa sua dupla

faceta, de festa e protesto, revelando, neste sentido, algo ausente, ao menos de forma explícita, na narrativa da exposição de 1984: a capacidade da classe trabalhadora de produzir cultura.

A duas exposições tratam do lado combativo do primeiro de maio nas primeiras décadas do século XX. A exposição de 1984 afirma que a data se tornou ocasião para “luta e reivindicações por melhores condições de vida e de trabalho”. A exposição de 1990 entende a data como um modo do trabalhador “resistir e afirmar-se como classe” e aponta que, com tais celebrações, o “movimento dos trabalhadores assustava governos e patrões” (SÃO PAULO, 1990e, n.p). A repressão policial às manifestações daqueles anos é aludida nas duas exposições, seja por uma imagem de 1917, seja por uma de 1927. As duas exposições retomam a luta internacional dos trabalhadores por oito horas de trabalho, oito de lazer e oito de repouso, assim como a presença do movimento operário na causa da paz diante do contexto da Primeira Grande Guerra, assim como na resistência ao fascismo, nos anos 1920, 1930 e 1940. A exposição de 1990, todavia, traz para o presente essas causas. Sobre a luta por oito horas de trabalho, aponta que “as horas-extras, a condução e tantas outras coisas continuam diminuindo o tempo de sono e de diversão” (SÃO PAULO, 1990e, n.p). Questiona se a causa da paz não seria ainda uma “utopia”, assim como a luta contra o fascismo não estaria ainda em curso.

Ambas exposições denunciam ter havido a institucionalização da festa do primeiro de maio, transformando-a em data oficial no Brasil, em 1925, como uma tentativa do Estado conter os protestos dos trabalhadores, tornando a data um “simples e inocente feriado” (SÃO PAULO, 1990e, n.p). As cerimônias do “dia do trabalho” promovidas por Getúlio Vargas são alvo de crítica nas duas exposições, que as veem como tentativa de “retirar o significado de combate da data e converter o 1º de Maio em um dia de festa oficial, programada e dirigida pela máquina estatal”, tornando a data festa de exaltação da figura de Vargas, como “grande protetor dos trabalhadores brasileiros” (SÃO PAULO, 1984a, n.p). As exposições exibem diferentes cartazes produzidos para a publicidade do Estado Novo, bem como diferentes imagens de festejos oficiais de primeiro de maio, onde se vê a exaltação da figura de Getúlio Vargas, inclusive com trabalhadores sustentando em suas mãos cartazes de apoio ao governo.

As celebrações do primeiro de maio durante o período da ditadura militar, “os anos de chumbo” no dizer da exposição de 1990, é abordado em ambas as exposições. O regime militar retomaria, no entender das exposições, os métodos do Estado Novo de Vargas, buscando imprimir nas comemorações a “pompa” de oficial. Concomitantemente, o movimento operário teria buscado resistir, sendo o ano de 1968 marco desse confronto direto, como atestam as exposições. Uma mesma fotografia é exposta nas duas exposições. Trata-se do registro do

momento em que manifestantes destroem o palanque destinado às comemorações oficiais do primeiro de maio de 1968, quando, de acordo com a narrativa da exposição de 1984, a Praça da Sé foi transformada em um “campo de batalha”. Conforme a exposição de 1990, a tensão entre o governo militar e o movimento dos trabalhadores permaneceu por toda a década de 1970, sendo que o tom oficial continuou a erguer palanques nos festejos do “Dia do Trabalho”, enquanto, paralelamente, os trabalhadores faziam seus próprios festejos ou protestavam, “fazendo do 1º de maio a continuidade de suas lutas cotidianas” (SÃO PAULO, 1990e, n.p). As duas exposições exibem uma imagem de 1979 do estádio do Pacaembu, praticamente vazio, durante os festejos do primeiro de maio promovidos pelo governador Paulo Maluf. E, como contraponto, ambas exposições exibem uma foto do comício de primeiro de maio de 1979, em São Bernardo do Campo, em que se vê o Estádio da Vila Euclides plenamente ocupado. A exposição de 1984 assim interpreta essas imagens:

Resistindo às tentativas do regime autoritário em transformar o 1º de Maio em mero festejo ou numa manifestação sem conteúdo de classe, o movimento operário tem procurado imprimir à data um caráter de confraternização, reivindicação e luta. Nesse sentido registraram-se avanços, como em 1979 e 1980, quando cerca de 150 mil trabalhadores reunidos em São Bernardo do Campo (SP) e desafiando o regime, recuperaram o sentido real do 1.º de Maio (SÃO PAULO, 1984a, n.p.).

A exposição de 1990, por sua vez, logo depois da seção dedicada à ditadura militar iniciada 1964, abre uma nova parte intitulada “A Esperança Equilibrista”, constituída por quatro painéis, sendo os dois primeiros preenchidos por inúmeras imagens do primeiro de maio de 1980, assim descrito no texto:

O 1º de maio de 1980 foi um momento marcante de retomada do movimento sindical, sob o signo da autonomia. Apesar da repressão, da prisão das lideranças metalúrgicas do ABC e da intervenção no sindicato, os trabalhadores de São Paulo impuseram sua presença e, mais uma vez, trouxeram à luz suas bandeiras (SÃO PAULO, 1990e, n.p).

A seção “A Esperança Equilibrista” segue com um painel preenchido por charges do Henfil que, por meio da ironia, denuncia a vacuidade da celebração oficial do primeiro de maio, considerado um festejo do “dia do capital”, celebrado pela ausência dos trabalhadores. O último painel da seção é dedicado ao show ocorrido no primeiro de maio de 1980, com a presença de artistas populares, como Elis Regina e João Bosco, ao lado de líderes metalúrgicos, como Djalma Bom, também oferecendo ao público seu talento vocal. Na leitura da exposição: “à autonomia e ao humor, veio juntar-se novamente a cultura na celebração do 1º de Maio. Mas não sob a forma do didatismo ou do espetáculo: artistas e trabalhadores compartilham o palco e a platéia, confundidos na mesma festa e na mesma esperança” (SÃO PAULO, 1990e, n.p). Novamente vemos evidenciada na exposição de 1990 o atributo cultural da classe trabalhadora.

A exposição de 1984 também não deixa de exibir e comentar sobre o movimento operário despertado em São Bernardo do Campo. A exposição oferece um maior detalhamento sobre a trajetória das greves no Brasil, com imagens que vão de 1917 a 1978, construindo um grande panorama da luta dos trabalhadores, a qual foi enfraquecida especificamente entre 1968 e 1978. Neste sentido, o despertar dos metalúrgicos do ABC constitui uma retomada da capacidade de resistência da classe trabalhadora:

[...] é a partir de maio de 1978 que o movimento operário voltaria à cena com a greve dos metalúrgicos de São Bernardo. Em março de 1979, as greves ressurgiriam abrangendo todos os metalúrgicos do ABC. Daí em diante, os movimentos grevistas se espalhariam por todo o país, envolvendo quase todas as categorias profissionais. Além de derrotar na prática o arrocho salarial e a lei de greve, os movimentos que se iniciam no ABC deram novo alento à classe operária, contribuindo decisivamente para a luta democrática e para a renovação do sindicalismo brasileiro (SÃO PAULO, 1984a, n.p).

A exposição de 1984 exibe inclusive uma imagem em que Lula discursa no Estádio de Vila Euclides, durante assembleia dos metalúrgicos na greve de 1979, imagem de que a exposição de 1990 também se utiliza. Constrói, ainda, uma narrativa da trajetória da organização sindical nacional, com imagens do Primeiro Congresso Operário, ocorrido no Rio de Janeiro, em 1906, do Congresso Sindical do Estado do Rio de Janeiro, de abril de 1927, do IV Encontro Nacional Sindical que fundou o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), em agosto de 1962. Essa trajetória do movimento sindical é encerrada com três imagens que sintetizam narrativamente os últimos momentos na trajetória de unificação da luta sindical no Brasil. Trata-se do I CONCLAT, ocorrido em Praia Grande, em agosto de 1981, quando se constituiu a Comissão Pró-Central Única dos Trabalhadores (Pró-CUT). A referência ao evento é seguida por duas imagens lidas como cisão desse movimento de unificação da luta sindical, a assembleia do CONCLAT de setembro de 1983, em São Bernardo do Campo, que criou a CUT, e a assembleia de encerramento da CONCLAT de novembro 1983, em Praia Grande, ocasião em que foi criada a comissão da Conferência Nacional da Classe Trabalhadora. Na leitura da exposição de 1984, esses dois últimos congressos prejudicaram o “ensaio unitário” proporcionado pelo I CONCLAT.

As duas exposições, como vemos, explicitam a história de lutas e resistência da classe trabalhadora – a exposição de 1984 é até mais minuciosa na narrativa dos acontecimentos históricos –, como também denunciam a tentativa do Estado controlar tal classe, enquadrando suas manifestações em uma festa oficial. Ambas exposições, promovidas pelo poder público de uma municipalidade, evidenciam uma postura diferente do governo lidar com narrativas de uma história marcada pelo conflito e pela injustiça. A novidade da exposição de 1990, todavia, está na valorização da classe trabalhadora enquanto geradora de cultura. A exposição faz constante

referências a festas, encontros informais, constituição de bandas e grupos de teatro, somadas ao painel dedicado à festa de 1980, exibindo, lado a lado, trabalhadores da arte e trabalhadores que fazem arte. Trata-se de um recurso expositivo que evidencia essa potência cultural emanada da classe trabalhadora. A exposição 1990 é também mais direta na problematização do hoje e volta-se, em primeira instância, a ressignificar a celebração do primeiro de maio diante dos problemas vivenciados naqueles anos. A celebração do passado é menos evidente na última exposição, pulsando o desejo de reanimar a classe trabalhadora para a continuidade de uma luta constantemente reatualizada. E essa elevação de ânimos se dá pela valorização do próprio trabalhador enquanto sujeito histórico-cultural, ou seja, como sujeito transformador de realidades. Assim conclui a exposição de 1990:

Festa ou protesto? A pergunta esteve presente desde o início da história do 1º de maio. Ao longo deste século, esta data falou a cada ano de uma esperança que, sempre se equilibrando na corda bamba, permaneceu de pé. Por isto, com as medidas econômicas do novo governo que apontam para a recessão, o desemprego e mais um arrocho salarial, a festa ainda pode ter sentido.

Com certeza, não fazemos hoje nada semelhante às comemorações promovidas por governos e entidades patronais que, desde a década de 30, tentavam apagar as marcas destes anos de luta. Nem oferecemos um simples momento de diversão e lazer, esquecendo as dificuldades do dia-a-dia.

Estamos aqui para festejar nossa própria capacidade de reagir e seguir em frente. Celebrando a tradição dos trabalhadores e retomando seus ritos e sua memória, queremos reavivar a velha esperança que renasce a cada 1º de maio.

Cem anos depois, esta data conserva seu significado original (SÃO PAULO, 1990e, n.p).

Ainda em celebração ao dia do trabalhador, o DPH realizou a exposição *Por conta própria: trabalho informal nas ruas de São Paulo*, instalada na Estação Sé do Metrô, entre 30 de abril e 29 de maio de 1990⁶⁹. Constituída por 40 painéis, a exposição foi elaborada com base em pesquisa no acervo fotográfico do DPH, como também redundou na produção de novas fotografias, incorporadas ao acervo, sobre o trabalho informal praticado nas ruas e praças da cidade. Em uma busca por novos registros orais, foram captados breves depoimentos de trabalhadores do mercado informal, totalizando quatro horas de gravação. Assim a exposição apresenta a sua temática:

O tema desta exposição, sem dúvida é polêmico. Há muitas formas de trabalho no mundo de hoje. Em geral, a figura do trabalhador está associada à fábrica ou ao cartão de ponto. Esta exposição mostra uma parte dos trabalhadores de São Paulo que não tem carteira assinada nem patrão. São pessoas que ganham a vida nas ruas, por conta própria. Hoje em dia, a rua

69 Existe uma incongruência nessa informação que não conseguimos solucionar. Embora na ficha técnica da exposição conste a data de maio de 1990, seus últimos painéis são constituídos por imagens que, segundo legendas, foram feitas em 1991. Portanto, ou a informação nas legendas está equivocada ou o equívoco está na ficha técnica. Como muitas das exposições são reeditadas pela DIM, podemos também crer que a exposição de 1990 foi reeditada em 1991, quando as novas fotografias teriam sido incluídas. De qualquer maneira, a exposição foi realizada por volta daqueles anos da administração, como atesta os nomes na ficha técnica. Para todo efeito, considerar a data de 1990, por constar da ficha técnica.

não é apenas um lugar de circulação. Ela se tornou também um lugar de morar e de garantir a sobrevivência. Nela encontramos paneleiros, amoladores de faca, catadores de papel, carroceiros e carros de frete, fotógrafos lambe-lambe, empalhadores de cadeira, sucateiros e tantos outros. A atividade mais visível do trabalho nas ruas, no entanto, é o comércio praticado pelos ambulantes. É em torno dele que se arma o conflito: com o “rapa”, com o governo, com os comerciantes. A imprensa diz que atravancam as calçadas e “sujam” a cidade. Muitas vezes, é difícil saber quem tem razão nessa briga. Mas vale a pena lembrar estes personagens quando se fala dos trabalhadores brasileiros. No momento em que os dados oficiais indicam que mais de 6 milhões de pessoas estão desempregadas no país, é compreensível que exista cada vez mais gente trabalhando nas ruas. Que tal pensar sobre isso por conta própria? (SÃO PAULO, 1990f, p. 38).

A polêmica da escolha do trabalho informal para compor as celebrações do primeiro de maio se dava pelos contínuos conflitos na cidade com o trabalhador dito ambulante. Conflitos que, segundo a exposição, “acompanham a própria existência do trabalho informal”, numa tensão que “aumenta muito quando a recessão econômica e o desemprego empurram milhares de pessoas para este tipo de atividade” (SÃO PAULO, 1990f, p. 29). A exposição não se furta a reconhecer a dificuldade de conciliar diferentes interesses no espaço urbano, “como o direito de caminhar pelas ruas, o direito de ter sua loja e os fregueses olhando suas vitrines e o direito de sobreviver numa época de tanto desemprego”. Todavia, a exposição assume a posição de defesa do trabalhador ambulante enquanto trabalhador e nessa assunção se encontraria a justificativa para falar desses personagens em meio à festa de primeiro de maio.

A exposição recorre à categoria de “trabalho informal” para construir uma trajetória desses sujeitos na história da cidade. As imagens expostas estendem-se do presente ao século XIX, sob o olhar, por exemplo, de fotógrafos como Militão Augusto de Azedo e Guilherme Gaensly, que flagram carroceiros e vendedores ambulante pelas ruas da cidade, ou lavadeiras na Várzea do Carmo. Mostra como esse trabalho informal foi por muito tempo executado por escravos, alforriados, livres e pobres. Com a abolição da escravidão, os ex-escravos passaram a procurar nas ruas formas de subsistirem e, aos poucos, surgiram, ao lado deles, imigrantes desistentes dos trabalhos nas lavouras de café. A exposição remonta a ofícios que não existiam mais na capital paulista, como as citadas lavadeiras, ou ainda os lavadores de casas, garrafeiros, leiteiros, carreiros, capineiros e carvoeiros. Ou ainda a atividades laborais que, mesmo modificadas, continuavam existindo, em alguns casos não mais no centro, mas nas periferias, como os fruteiros, verdureiros, jornaleiros, paneleiros e amoladores de facas, carroceiros, doceiros e quituteiros.

Os conflitos entre os trabalhadores ambulantes, o governo e outros setores da sociedade são também vistos na escala temporal. Retoma, por exemplo, o período do Império, no qual foi estabelecida multa ao “mascate”, ou ainda ao início do período republicano, quando foram normatizadas formas de fiscalização do trabalho ambulante. Refere-se ao abaixo-

assinado de 1891, no qual ambulantes italianos exigiam atitude frente à perseguição desmedida dos fiscais aos seus trabalhos, com apreensão de suas carroças. Fala do abaixo-assinado de 1901, em que empregados do comércio se queixavam dos trabalhadores ambulantes. Com essas referências, evidenciadas em documentos e fotografias, a exposição constitui também uma narrativa sobre o conflito, como algo que perdura até a atualidade.

A exposição, por fim, buscou individualizar o trabalhador informal, aludindo a nomes de alguns desses trabalhadores, bem como exibindo seus rostos e cotidianos de trabalhos, revelados por fotografias produzidas pela própria DIM para a exposição. Aliás, a geração de imagens sobre o trabalho informal na cidade é uma atividade sistemática da DIM no período; abaixo exibimos um exemplar desse tipo de registro:

Imagem 06 – Vendedor ambulante Heraldo Boé, na região de Guaianazes, 1992. Foto de Márcia Inês Alves. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.



Como dito, essas imagens foram incorporadas à DIM, o que indica uma política de acervo museal voltada a novos enquadramentos da memória urbana. São trabalhadores fotografados na Rua São Bento, na Avenida Paulista, no Viaduto do Chá, na Rua Direita, na Rua Quintino Bocaiúva, na Rua Mauá, na Estação Luz e nas praças do centro, como também nas periferias, como na Lapa, em Santo Amaro, no Brás, em Santana, em Pinheiros, na Estação Corinthians Itaquera. As imagens mostram o lado inventivo desses trabalhadores, que buscam

vender o que as pessoas demandam, no lugar onde elas precisam. Entre tantos exemplos, temos a imagem de um gradil de uma estação de metrô transformado em mostruário de biscoitos, um produto que os passantes não teriam tempo de comprar em um mercado. Com essas imagens, a exposição não só revela uma cidade comum a muitos e ignorada em narrativas oficiais, como ainda aponta para a dignidade desses sujeitos, enquanto partícipes da construção da metrópole, integrantes da classe trabalhadora.

Enfim, mais do que reforçar uma narrativa sobre o movimento sindical, o DPH na gestão aqui estudada buscou mostrar o trabalhador em seus modos de viver, trabalhar e lutar. Em sintonia com o conceito de cidadania cultural, as narrativas buscaram mostrar a potência cultural da classe trabalhadora, com alusão à sua capacidade inventiva e criativa, reveladas na busca pela sobrevivência e na construção de momentos lúdicos. Contribuiu para a construção de uma imagem legítima e dignificante de atividades laborativas nem sempre reconhecidas socialmente, mas presentes na construção da cidade. E, por isso, a política de acervo do DPH lançou sobre a pauliceia um olhar sensível a sujeitos e contextos diversos, num novo enquadramento da memória do fazer urbano.

3.3. CIDADES VISÍVEIS⁷⁰

Agrupamos nessa seção algumas exposições que tratam diretamente da cidade de São Paulo, de sua imagem e história. Superar uma narrativa sobre a cidade restrita à arquitetura e ao urbanismo foi uma constante preocupação nos trabalhos desenvolvidos pelo DPH na gestão de Déa Ribeiro Fenelon. Buscava-se evidenciar as pessoas que constroem a cidade, sujeitos que atribuem significado aos diversos lugares da urbe: às ruas e praças, monumentos, casas e edifícios. Tratar das intervenções urbanísticas, das transformações arquitetônicas, do crescimento da cidade, de sua verticalização e transfiguração da região central, embora fossem temas dos quais o DPH não poderia de todo escapar, deixou de ter centralidade nos projetos museais durante essa gestão, sendo mais importante evidenciar os cidadãos que ocupam e fazem a cidade. Os novos registros fotográficos da cidade de São Paulo, produzidos pela DIM ou incorporados ao acervo, também deixaram de ter foco nas fachadas dos edifícios e nos novos

⁷⁰ O título faz alusão à obra ficcional de Ítalo Calvino, intitulada *Cidades Invisíveis*. Se o autor trata de cidades sobrepostas, de forma a tornar cidades do passado invisíveis no presente, mesmo que sua materialidade permaneça, aqui tratamos das cidades que se buscou tornar visíveis, por meio das exposições realizadas pelo DPH. Falamos em cidades, no plural, porque muitas das exposições aqui analisadas revelam o convívio de cidades distintas, presentes num mesmo espaço. A cidade da economia pujante, por exemplo, em convívio, no mesmo espaço, com a cidade de desempregados ou trabalhadores em estado precário de trabalho.

traçados urbanos, sendo priorizado o registro da vida urbana em curso, o cotidiano de trabalho e de lazer. Imagens acumuladas pela DIM ao longo de sua trajetória, com o objetivo de acompanhar as mudanças sofridas pela cidade, passaram a ter uso diferenciando nas exposições realizadas nessa administração, sendo inseridas em uma narrativa com foco na vida urbana. Razão pela qual, sempre que possível, as imagens selecionadas para as exposições, de alguma maneira, registram o trabalho e a vida dos cidadãos.

Exemplo disso é a exposição *Avenida Paulista: outras cenas de um cartão postal*. Produzida como parte da celebração do centenário da Avenida Paulista, foi instalada no térreo do Conjunto Nacional, nos meses de dezembro de 1991 e janeiro de 1992, constituída por 38 painéis contendo textos e cerca de 80 imagens. As fotografias provinham, em parte, de diferentes acervos históricos da cidade e, em parte, de um conjunto de 1500 novas fotografias, produzidas pela DIM para registrar “cenas cotidianas dos que moram e trabalham na Paulista” (SÃO PAULO, 1991k, n.p). Tratava-se de uma atividade desenvolvida como parte do projeto Fotografia Sistemática da Cidade, que visava a ampliação do acervo museal da Prefeitura.

O texto de apresentação da exposição evidenciava que a Avenida Paulista, exaltada como símbolo da modernidade, sede de bancos e multinacionais na cidade, ostentava um cartão-postal redutor de outras realidades da urbe. A Avenida era também um “cenário cotidiano para milhares de pessoas que nela moram e trabalham”, coexistindo, portanto, “muitas Paulistas, ofuscadas pelas fachadas espelhadas ou esquecidas pelas lentes fotográficas, que sugerem outros motivos para que ela seja vista como um símbolo da cidade” (SÃO PAULO, 1991k, n.p). A exposição visava, justamente, revelar essa realidade ofuscada, em uma perspectiva histórica. A narrativa parte de uma alusão às origens da Avenida Paulista, mostrando que, desde o final do século XIX, sua ocupação foi resultado da imposição de “a força, o dinheiro e o poder”. Loteada para a construção das mansões das famílias endinheiradas da capital paulista, foi rapidamente dotada de uma infraestrutura invejável para outras regiões, sendo provida de rede de água, esgoto e iluminação pública, assim como atendida por uma nova linha de bonde. A exposição buscava tornar evidentes, nesse momento de esplendor residencial, os outros sujeitos presentes na Avenida Paulista, como fica explícito no texto:

Por trás de nomes famosos e das pomposas fachadas havia também uma legião de figuras anônimas, sem as quais a vida naquelas mansões seria impossível. Do lado de dentro, copeiras, arrumadeiras, motoristas, jardineiros garantiam o conforto e o requinte dos proprietários. Do lado de fora, pedreiros, carpinteiros, calceteiros, funcionários das linhas de bonde, entre muitos outros, trabalhavam para sua manutenção e crescimento (SÃO PAULO, 1991k, n.p).

A narrativa da exposição trata do processo de transferência do centro financeiro e econômico da região mais antiga da cidade para a Avenida Paulista, o que se deu ao longo dos anos 1960, consolidada nos anos 1970. Isso acarretou na quase completa verticalização da Avenida e substituição de árvores e gramados por um calçamento de mosaico, o que consolidou, de acordo com a exposição, uma intenção presente desde os anos 1940 de “tornar esta Avenida uma espécie de monumento à modernidade e à riqueza” (SÃO PAULO, 1991k, n.p). Todavia, o foco da exposição não é reforçar essa narrativa suntuosa de transformação urbana, mas evidenciar as pessoas que ainda insistem em morar na Avenida Paulista – cerca de 170 mil pessoas – ou fazem dela seu lugar de trabalho, seja na formalidade ou na informalidade – cerca de 250 mil pessoas (SÃO PAULO, 1991k).

E a intencionalidade da exposição encontra seu auge nas novas fotografias produzidas pela DIM. As imagens mostram um conjunto heteróclito de personagens que vivem na ou da Paulista, que aí labutam ou transitam: uma mulher idosa em seu apartamento, cozinheiros e auxiliares em bares e restaurantes, um operário no subterrâneo das obras de construção do metrô, uma carregadora de papelão, meninos vendedores de bala, vendedores ambulantes, uma cabeleireira. Pessoas que, das mais diversas formas, partilham da Avenida Paulista, como podemos ver nos três exemplos abaixo:

Imagem 07 – Edna Maria Miranda em sua quitinete, no Edifício Baroneza de Arary, onde trabalha como cabeleireira. São Paulo, 1991. Foto de Márcia Inês Alves.(Marcinha).



Imagem 08 –
Fotografia exibida na
exposição *Avenida
Paulista: outras
cenas de um cartão
postal*, instalada no
Conjunto Nacional,
entre dez. 1991 e jan.
1992, com a legenda
“Operário com
perfuradora em obras
do Metrô, Estação
Consolação.
14/12/1990”. Foto de
Márcia Alves.
Acervo Museu da
Cidade de São Paulo.



Imagem 09 –
Fotografia exibida na
exposição *Avenida
Paulista: outras
cenas de um cartão
postal*, instalada no Conjunto
Nacional, em dez. 1991
e jan. 1992, com a
legenda “Carregadora
de papelão na R.
Augusta”. Acervo
Museu da Cidade de
São Paulo.



Cuidando para não mostrar a Avenida apenas como lugar de trabalho, o texto, municiado por outras imagens, pontua:

Mas nem só de trabalho vive a Avenida. Ela sempre foi um lugar onde centenas de pessoas também passeavam ou se encontravam em busca de lazer e diversão. Dos espaços abertos e cheios de árvores – como o Parque Trianon – aos ambientes fechados de casas noturnas, bares e restaurantes, a Paulista parece oferecer opções para todos os bolsos e gostos (SÃO PAULO, 1991k, n.p).

A exposição, enfim, mostra não só uma cidade plural, mas uma cidade marcada por profundas diferenças sociais, perceptíveis ao longo do tempo. Revela um trabalho que não é tanto aquele exercido em gabinetes de multinacionais, mas aquele feito na informalidade e, em alguns casos, em precárias condições. A exposição pode também ser lida como uma resposta a um constante apelo televisivo de que “o paulista ama a Paulista”, como se vê no texto final da exposição, o qual busca romper com a homogeneização que tal afirmação arrisca reforçar:

Há muitas formas de amar uma Avenida – ou uma cidade. Um confuso sentimento de afeto e de perda, para quem a viu transformar-se rapidamente. Um orgulho “bairrista” por morar em uma cidade representada pela opulência e pelas formas arrojadas dos modernos palácios de concreto. Um apego muito prático pelo lugar onde se pode garantir a sobrevivência. Ou o simples prazer de um local para passear, fazer compras, ir ao cinema... Por trás do símbolo unificador, cada paulista ama uma Paulista diferente daquela que faz parte de sua forma de viver a cidade (SÃO PAULO, 1991k, n.p).

Essa ideia de que o apelo aos “amores” por São Paulo não é capaz de esconder as diversas formas de estar e de viver na cidade, mas, muitas vezes, tais “amores” são inclusive reveladores dessa diversidade, é retomada em outro texto da equipe do DPH no período:

Esse sentimento de afeto possui matizes variados: é o amor do paulistano tradicionalista que vê preconceituosamente o crescente número de migrantes na cidade; é o amor dos próprios migrantes que, apesar de todas as dificuldades, adotaram São Paulo como um lugar de lutas e esperanças; é o amor de alguns jovens fascinados por seus sons e luzes; o amor nostálgico de outros que, sem terem vivido uma São Paulo mais velha, preferem antigas paisagens registradas nas fotografias. É também o amor saudosista e melancólico dos velhos, envolvidos por uma constante sensação de perda e sofrimento. O amor dos que querem uma São Paulo que funcione e se modernize, e daqueles que desejam preservar os elos com sua história (SÃO PAULO, 1991l, p. 9).

A busca por uma narrativa diferenciada sobre a capital paulista, centrada nas pessoas que nela habitam, é também priorizada na exposição *Paulicéias Perdidas*, exibida como parte dos festejos de aniversário da cidade de São Paulo, em janeiro de 1991. A exposição foi instalada ao longo de um trajeto de cerca de dois quilômetros, entre a Praça da Sé e o Largo do Arouche, passando pelo Largo da Misericórdia, Rua Direita, Praça Patriarca, Viaduto do Chá, Rua Barão de Itapetininga, Praça da República e Avenida Vicente de Carvalho (SÃO PAULO, 1991l). As imagens reunidas na exposição tinham por finalidade mostrar a cidade do passado no mesmo local onde se via a cidade do presente. Iniciativa que, num primeiro olhar, se assemelhava muito com as exposições propostas pelo Museu de Rua, desenvolvido pela DIM

no final dos anos 1970 e início dos 1980, conforme tratado no capítulo anterior. Ali também se buscava colocar os passantes das ruas e praças diante da cidade de outrora, que existira naquele mesmo lugar por onde se transitava. Foi o que se fez em 1977, como a exposição *História do Anhangabaú e do Viaduto do Chá* (SÃO PAULO, 1977), em que totens expositivos – com estruturas semelhantes às utilizadas pela administração aqui estudada – foram instalados nas ruas, com imagens da cidade de São Paulo de décadas e séculos passados. As legendas daquela exposição, assim como as da *Paulicéias Perdidas*, buscavam localizar com precisão os lugares registrados pelas imagens, para permitir ao visitante localizar com exatidão o local registrado pelas imagens do passado, em contraste com a cidade vista no aqui e agora do transeunte.

Todavia, embora as imagens da exposição *Paulicéias Perdidas* também revelem as transformações urbanas sofridas no espaço, como pretendia o Museu de Rua, seu foco está no cotidiano de vida que se alterou e na importância da preservação das referências materiais da memória. E isso fica evidente não nas imagens, mas nos trechos de relatos que, ao longo de toda a exposição, encontram-se junto às fotografias, e que são reveladores da vida urbana desenvolvida naquela cidade de outrora. Esses trechos de relatos foram extraídos de livros de memorialistas, como Affonso de Freitas, Jorge Americano e Ibiapara Martins; ou de poesias ou crônicas jornalísticas, algumas assinadas por Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Antônio de Alcântara Machado; ou de historiadores consagrados pelo tempo, como Ernani Silva Bruno e Benedito Lima de Toledo; ou ainda de trechos dos depoimentos reunidos por Ecléa Bose em seu livro *Memória e Sociedade*. Com esses textos, a exposição remetia à vida cotidiana transcorrida naquelas ruas à época das imagens exibidas. O objeto de discussão da exposição é a perda do patrimônio – entendido enquanto referência para o fazer no presente e garantidor da qualidade de vida –, como fica evidente em texto assinado por Marilena Chauí para apresentar a exposição em seu formato de livro:

No fundo, é disso que trata essa exposição. De uma cidade que se transforma tão rapidamente que seus habitantes acabam por perder as referências afetivas e culturais. Uma cidade diferente para cada nova geração, e onde a lógica predominante tem sido sempre a da grana. São Paulo já foi uma cidade tão familiar para seus habitantes quanto a palma de suas mãos. Hoje, é difícil conhecê-la e entendê-la: uma metrópole sem memória acaba por aceitar com naturalidade a devastação de seus marcos físicos e culturais, que só persistem nas lembranças individuais. Desmemoriada, não percebe que essa devastação se relaciona com a qualidade da vida urbana –, pois a destruição da memória nos leva a perder de vista também a dimensão humana e social dos modos de vida e experiências, demolidos junto com os velhos edifícios (CHAUÍ, 1991, p. 7).

A exposição buscava não apenas aludir às transformações da cidade, mas também tratar das suas permanências, perceptíveis em suas edificações e ruas. Esse objetivo fica evidente na própria motivação da exposição que, além de celebrar o aniversário da cidade,

visava divulgar o Programa Piloto de Ordenação da Paisagem da Área Central, tratado no capítulo anterior, cujo objetivo era interferir na disposição de anúncios, implantação de mobiliários e ajardinamentos, a fim de valorizar a paisagem urbana, arquitetônica e histórica da região. Por isso o projeto expositivo seguiu o mesmo percurso do projeto piloto do Programa, qual seja, o território do eixo Sé-Arouche. Essa intenção de revelar as permanências da cidade, a fim de despertar a importância de sua valorização, fica evidente logo no texto introdutório da exposição:

Ao longo do tempo, São Paulo passou por profundas transformações. Muita coisa se perdeu: casas, ruas, lugares e, com eles, todo um modo de viver, trabalhar e conviver. Caminhamos diariamente pelo centro da cidade sem prestar atenção aos vestígios da história que ainda permanecem de pé. Escondidas em meio às novas fachadas e às vitrines coloridas das lojas, engolidas pela idéia de que o progresso se faz pela destruição do passado, estas paulicéias perdidas são parte do nosso presente: memórias que, mesmo ocultadas, pertencem a todos nós (SÃO PAULO, 1991, p. 19).

Na versão em livro da exposição, foram incorporados depoimentos do público visitante coletados pelos pesquisadores do DPH. Esses depoimentos revelam um pouco da reflexão despertada nos visitantes e da memória de alguns dos habitantes acerca da história da cidade. Tal atividade de registro, tornada prática em algumas exposições realizadas pelo DPH na gestão, enriquece a atividade museológica, por entender que a exposição não se encerra na construção e instalação de seus totens expositivos, mas se prolonga no diálogo estabelecido com o público. Ao serem publicados em um livro, esses relatos, antes memórias e reflexões individuais, ganham a espessura de conjunto e passam a interagir com outras percepções da cidade, agora dos leitores.

Outra exposição desse período voltada para construir uma narrativa sobre a cidade de São Paulo, foi a intitulada *São Paulo: as cidades da metrópole*, instalada na Casa do Bandeirante, entre novembro e dezembro de 1992. A exposição, através dos seus 38 painéis, abordava a cidade para além do centro urbano, tratando também de referências das periferias. Problematizava ainda uma consolidada narrativa em torno da constituição da população urbana e tensionava a pluralidade social da cidade, apontando para o limite entre diversidade e desigualdade. Estabelecer um contraste entre realidades diferentes foi um recurso demasiadamente utilizado na narrativa expográfica, mostrando as diferenças entre os espaços e os grupos sociais, ora sinal de diversidade, ora indício de desigualdades socioeconômicas. As imagens dos anos recentes, também no caso dessa exposição, constituem exemplares de um trabalho sistemático do DPH de produção de novas imagens, de distintas realidades urbanas, o que revela uma musealização da cidade voltada para a diversidade sociocultural.

Os sete primeiros painéis dessa exposição foram dedicados à seção “Uma cidade de muitas faces”. Nela, vemos imagens do centro da cidade, da famosa esquina entre a Avenida São João e a Avenida Ipiranga, da Avenida Paulista, do imenso mar de arranha-céus, contrastadas com imagens do bairro Guaianazes, na extrema Zona Leste da capital, e do bairro favelizado de Heliópolis. Os breves textos acentuam essas diferenças, ao chamar a atenção para o fato da cidade suntuosa dos grandes edifícios revelarem “apenas uma imagem possível de uma parte da cidade” (SÃO PAULO, 1992g, n.p).

Nessa seção da exposição, duas imagens chamam a atenção por apresentar distintas facetas do desenvolvimento em curso na cidade de São Paulo, uma na Avenida Paulista e a outra no bairro de Heliópolis, ambas de 1992. As imagens tem como foco a via pública, uma delas condizentes com os altos padrões de modernidade de uma metrópole de economia pulsante, e a outra, de uma rua antagônica à primeira. A imagem de Heliópolis mostra uma rua na qual uma pessoa carrega em seu ombro um botijão de gás e a calçada é ocupada por pilhas de blocos de cimento⁷¹. De certa maneira, nesta última imagem, também verificamos um desenvolvimento em curso, porque os blocos de cimento começam a chegar ao bairro, acarretando alterações na paisagem urbana, em substituição às moradias de madeira. Todavia, existe um grande abismo entre essa face do desenvolvimento e aquele em curso na área central da capital. A fim de facilitar o entendimento, inserimos abaixo a imagem a qual nos referimos:

71 No governo de Luiza Erundina, foi implementada uma política habitacional baseada no mutirão e na autogestão pelos moradores de áreas periféricas (BONDUKI, 1997). Esse assunto inclusive aparece na exposição, como veremos mais adiante. Isso nos faz crer que essa imagem, com pilhas de blocos de cimento na calçada, faça parte de um trabalho de registro fotográfico feito pela DIM sobre esses mutirões, uma vez que encontramos muitas imagens semelhantes no acervo e explicitamente indicadas como registro do programa habitacional em Heliópolis.

Imagem 10 – Fotografia exibida na exposição *São Paulo: as cidades da metrópole*, em 1992, com a legenda “Bairro de Heliópolis em 1992”. Foto de Márcia Alves. Acervo do Museu da Cidade de São Paulo.



Na mesma seção da exposição, são abordados, ainda que brevemente, os processos de transformação da cidade de São Paulo, reforçando que algumas facetas da capital “desapareceram completamente, outras estão apenas escondidas ou encobertas” (SÃO PAULO, 1992g, n.p). O patrimônio carente de preservação é aqui entendido como referências “escondidas ou encobertas”. A menção sobre essas mudanças urbanas leva a narrativa da exposição para a questão da classe trabalhadora, dos sujeitos operadores de tais intervenções urbanas, uma vez que “as transformações na cidade são fruto do trabalho de muita gente” (SÃO PAULO, 1992g, n.p). Interessante notar que a curadoria da exposição buscou no acervo da DIM três imagens de obras de grandes intervenções urbanas que, quando produzidas, nas décadas de 1910, 1940 e 1950, tinham por finalidade registrar as alterações em curso na cidade e, por esse motivo, foram geradas e preservadas. Mas a exposição as insere em uma narrativa diversa, desviando o foco narrativo da dinâmica urbana (de prédios e arruamentos) para a participação do trabalhador, como um sujeito histórico cujas marcas sobre o espaço urbano tendem a ser obliteradas. Com essas imagens, a exposição aponta para a próxima seção, constituída por 12 painéis, na qual tenta-se responder à pergunta que lhe dá título: “Quem construiu São Paulo?”.

Na busca por identificar os sujeitos historicamente presentes na construção da cidade, a exposição trata dos jesuítas e dos índios lentamente expulsos de suas colinas e vales. Trata dos portugueses e seus descendentes, como também dos índios e negros escravizados. Trata dos

imigrantes europeus, como também dos migrantes de outros estados brasileiros. A diversidade, desta maneira, é reforçada enquanto marca identitária da cidade. E tal diversidade continua a se reproduzir no presente, o que é reforçado com a exibição de três imagens, de 1992, clicadas no Terminal Rodoviária do Tietê, tendo por foco as pessoas recém-chegadas à cidade; pessoas entre malas e pacotes, ora sozinhas, ora acompanhadas.

Centrada significativamente sobre os fluxos migratórios e imigratórios, a seção aponta para um novo problema de infraestrutura urbana, o da moradia, o qual foi tratado na seção seguinte, intitulada “Morando em São Paulo”. Aqui também é reforçada a diversidade, deslocando-a para o problema das desigualdades sociais. A seção é aberta com imagens que evidenciam essas desigualdades ao estabelecer uma relação contrastante entre uma residência moderna da Avenida Paulista, em 1913, ao lado de cortiços da Rua Carneiro Leão, no Brás, em 1942; uma residência moderna do Jardim América, ao lado de uma favela da Rua do Seminário, ambas por volta de 1950. Embora as imagens sejam de edificações e de paisagens urbanas (todas do acervo da DIM), são exibidas para apontar as desigualdades constitutivas e estruturantes da cidade. A exposição não trata apenas de desigualdades, mas também de uma diversidade que não fere a dignidade dos diversos grupos sociais. É o que revela a exibição de duas imagens de famílias distintas, uma de gaúchos radicados em São Paulo, em uma sala de classe média alta, e outra de guarani da aldeia do Morro da Saudade, em Parelheiros; ambas de 1992.

Uma série de 13 imagens mostra a difícil condição habitacional na capital paulista. São imagens com foco em homens, mulheres e crianças, cujas legendas indicam o nome, profissão e origem de cada uma dessas pessoas fotografadas, o que revela uma preocupação da curadoria em retirá-las do anonimato. São majoritariamente migrantes, mas também paulistanos pobres, trabalhadores que vivem em pensões, moradias clandestinas e coletivas, em alojamentos de obras do metrô, em hospedaria de socorro social ou mesmo debaixo de viadutos da cidade. A título de exemplo, inserimos baixo uma das imagens dessa seção da exposição:

Imagem 11 – Fotografia exibida na exposição *São Paulo: as cidades da metrópole*, em novembro de 1992, com a legenda com a legenda “Pensão de rapazes na Av. Brigadeiro Luiz Antônio em 1992. Inácio, manobrista, e Wilson, porteiro, ambos da cidade de Bezerros (PE)”. Foto de Márcia Alves. Acervo Museu da Cidade de São Paulo



Essa seção dedicada à moradia é encerrada com duas imagens dos mutirões habitacionais em curso na cidade, apontado como uma tentativa de “encontrar soluções para a falta de moradia”, tendo, nos registros, as mulheres como protagonistas.

A seção intitulada “A vida na cidade” encerra a exposição de maneira mais alegre, dando valor à diversidade de expressões culturais presentes na cidade, embora, também aqui, não esteja ausente a evidência de certas desigualdades. As imagens mostram diversas festas, como aquelas pelo nascimento do Buda, no bairro da Liberdade, e as celebrações no Centro de Umbanda Nossa Senhora Aparecida, na Freguesia do Ó. Registram grupos musicais de forró, cantoras líricas italianas, um grupo folclórico do Maranhão, a distração no Centro de Tradições Nordestinas, no Bairro do Limão, nos bares e restaurantes tradicionais de portugueses, espanhóis, japoneses etc. Revelam tipos comerciais, como uma loja de produtos riograndenses e uma de tecidos, pertencente a um libanês. Mostra ainda profissões desempenhadas em seus locais de trabalho, como um médico em seu consultório, limpadores de fachada, uma empregada doméstica limpando uma vidraça, uma vendedora de amendoim ao lado da Estação Luz. Por fim, a exposição exhibe imagens que nos remetem aos afetos estabelecidos entre as

pessoas, em situações diversas, em realidades em certos casos desiguais. Uma fotografia mostra mulheres idosas, imigrantes aparentemente de classe média, sentadas num banco do Jardim da Luz, enquanto outra fotografia registra duas mulheres negras abraçadas, posando para a foto, debaixo do viaduto onde vivem. Outra foto mostra avós imigrantes com seus netos brasileiros, uma em uma sala bem decorada, enquanto a outra é mostrada sentada num banco em uma rua sem asfalto. Crianças moradoras de rua, no bairro do Glicério, e crianças escoteiras bem alinhadas para a festa do Buda, no bairro da Liberdade. O texto da exposição reforça essa diversidade, marcada também por desigualdades, ao afirmar que “Mais do que concreto e asfalto, São Paulo é feita de pessoas. Às vezes, elas têm muito em comum. Mas podemos frequentemente vislumbrar um grande abismo entre elas” (SÃO PAULO, 1992g, n.p).

A exposição é, enfim, encerrada com uma imagem aérea do vale do Anhangabaú, na qual se vê, no calçamento, de longe, pessoas anônimas que transitam, tendo atrás de si o rastro de sua própria sombra. Se a curadoria teve grande preocupação em dar nomes a pessoas muitas vezes anônimas, ao fim da exposição, essas pessoas são recolocas no anonimato, lugar onde costumam estar, sendo a exposição uma breve tentativa de dar reconhecimento a esses anônimos e às suas realidades de vida contrastantes.

Outro trabalho revelador da imagem de São Paulo que a gestão aqui em foco almejava preservar no acervo e discutir com a sociedade é a exposição das fotografias produzidas pela fotógrafa Nair Benedicto, adquiridas pelo DPH para compor o acervo da DIM, em 1991. Metade desse conjunto de 30 imagens foi tratado no tópico Ditadura e Democracia, por aludirem a movimentos sociais, mas resta-nos comentar a outra parte desse conjunto, voltada a cotidianos de distintos grupos populacionais na cidade de São Paulo.

As imagens de Nair Benedicto registram momentos de lazer na cidade de São Paulo, distante daquela imagem de capital do trabalho, normalmente enfatizada em narrativas sobre a metrópole. Essas imagens, em sua maioria, registram crianças em momentos de brincadeiras. Uma fotografia, de janeiro de 1990, tem foco numa criança que lança comida para aves do Jardim da Aclimação. Duas outras fotos revelam crianças em um dia de lazer no então Elevado Costa e Silva, conhecido como “Minhocão”, quando a prefeitura passou a fechar dominicalmente o viaduto, em 1990, para que fosse utilizado como área de lazer por moradores da região. Uma foto mostra um grupo de crianças em uma creche paroquial, em 1985; outra mostra uma criança pegando sol no pátio da unidade do Tatuapé da então Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (FEBEM), em abril de 1985. Um conjunto de fotografias registra crianças moradoras de rua, na Praça da Sé, em 1985, quando Nair Benedicto, segundo seu

próprio relato, buscou “fotografar como eles queriam ser fotografados”. Temos, em uma dessas fotos, dois meninos de pés descalços conversando, havendo ao fundo um terceiro menino; e temos duas fotos de crianças sentadas sobre esculturas modernas da Praça da Sé.

Todas essas imagens sobre a infância captam crianças em momentos de descontração, mas o contexto não é igual para todas elas. Tal contraste revela desigualdades e tensões urbanas, o que fica explícito na última imagem dedicada a esse tema. Trata-se de uma imagem, tratada também no tópico Ditadura e Democracia, em que vemos uma criança a brincar, tendo atrás de si uma fileira de policiais acompanhando a remoção de invasores da COHAB, no município de Santo André, da Grande São Paulo, em 1985.

A temática do lazer está ainda presente em outras imagens. Uma delas, de 1977, mostra um grupo de freiras fazendo piquenique no Jardim Botânico. Outra imagem, também de 1977, registra momentos de descontração na periferia da cidade, no Forró de Mário Zan, na Zona Sul da capital paulista. Outras imagens registram o cotidiano de moradores de ocupações de terrenos no bairro de Santo Amaro, em setembro de 1981, e no bairro de Jaçanã, em julho de 1985. Com essas imagens, Benedicto revela um cotidiano simples, também na periferia e em situação periclitante de moradia urbana.

Duas fotos explicitam ainda as desigualdades sociais na cidade, ao mostrarem pessoas em busca de alimento no Depósito de Lixo, o conhecido “Lixão”, em 1975. Sobre essas últimas imagens, a fotógrafa comenta, em trecho de seu depoimento exibido na exposição:

É uma foto que faz a gente pensar em que medida o ser humano pode suportar ser colocado numa situação de animal. Porque quem vai procurar comida no lixão é bicho. Mas nesse momento, aqui nessa foto, eram pessoas. [...] Tinham me falado que havia um monte de mulheres e crianças que iam buscar comida no lixão, no limite entre São Paulo e São Bernardo do Campo. Eu fui neste lixão durante uns três meses. Conversava com todas elas. Não eram sempre as mesmas pessoas, mudava muito, porque na realidade muitas vinham de longe pra esse lixão. Essas fotos são um momento da história de São Paulo e da história do país (BENEDICTO, 1991m, n.p).

As imagens de Nair Benedicto, em seu conjunto, buscam revelar uma faceta “da história de São Paulo e da história do país”, num olhar do cotidiano da cidade, estabelecido num contexto de desigualdades e de tensões sociais. O olhar de Benedicto encontra sintonia com a narrativa sobre a cidade que o DPH buscava colocar em debate por meio de suas exposições e preservar por meio de sua política de acervo, o que justificaria a aquisição efetuada pelo órgão.

Enfim, a gestão aqui em foco procurou enriquecer seus acervos com imagens reveladoras da pluralidade da cidade, marcada por profundas desigualdades no acesso à riqueza produzida pela capital paulista. Foi incentivado o trabalho de captação de novas imagens pelos técnicos do DPH, como também foram adquiridas imagens para incremento do acervo. A

narrativa construída sobre a cidade por meio das exposições buscou romper com mitos sobre os fundadores da cidade, como também problematizar uma visão da população que, embora tradicionalmente fincada sobre a diversidade, costuma ofuscar a presença de grupos menos valorizados, como o migrante nordestino, o negro e o trabalhador pobre. A negação de uma trajetória alojada sobre a ideia de “progresso” também foi buscada pelas exposições, numa superação de uma mera narrativa sobre as transformações urbanas, para uma priorização dos impactos dessas transformações na vida dos habitantes da cidade. No lugar de focar na arquitetura e na mudança paisagística, o foco recaiu sobre a população, sobre o modo de vida urbano e as difíceis condições de sobrevivência frente às abissais desigualdades sociais.

3.4. NAÇÃO E CIDADANIA

É possível encontrar nas exposições elaboradas pelo DPH, mesmo antes da gestão aqui estudada, tentativas de inclusão de grupos normalmente ignorados ou ausentes nas tradicionais narrativas oficiais da história, o que acaba por evidenciar maior diversidade no conceito de cidadania. O órgão concebeu, por exemplo, a exposição *A Participação da Mulher na Sociedade Brasileira*, inaugurada em 8 de março de 1985, no Dia Internacional da Mulher, tendo por tema a trajetória da atuação da mulher na política. A exposição composta por 65 imagens, entre fotos, cartazes e folhetos, foi montada, com 28 painéis, na Praça da Sé, e lá ficou por um mês, tendo sido transferida, em maio de 1985, para o Paço Municipal de São Bernardo, num intercâmbio que se tornava comum entre as prefeituras da região metropolitana de São Paulo (DIÁRIO, 1985). A narrativa da exposição buscava dar conta das lutas femininas pelo direito de voto e da atuação da mulher na política, de sua participação nos movimentos sociais e sindicais, como, ainda, da história dos movimentos organizados feministas no Brasil. No convite para a abertura da exposição, a iniciativa do DPH é entendida como resultado de uma atenção recente à contribuição feminina na estruturação da sociedade, carregada ainda de certo ineditismo:

Durante muito tempo, o estudo sobre as condições e a participação da mulher na vida sócio-política e cultural brasileira foi relegada a um plano secundário ou até mesmo ignorada. Isso se deveu, em grande parte, à discriminação de que foi objeto a mulher, herança, inclusive da sociedade patriarcal. Só recentemente – na última década, principalmente – é que a história da participação feminina na sociedade brasileira passou a merecer maior interesse, tanto na área acadêmica como fora dela.

Os museus, porém, ainda têm resistido em transformar a história da participação feminina num tema importante de suas preocupações (SÃO PAULO, 1985d, n.p).

Mesmo na gestão do Prefeito Jânio Quadros, na qual nos deparamos com tão poucas iniciativas significativas, encontramos duas exposições realizadas no Teatro Municipal de São

Paulo. Em 1987, teve uma exposição dedicada à mulher; em 1988, uma voltada ao negro, no ano em que se celebrava o centenário da abolição da escravidão no Brasil. As duas exposições seguiam a mesma lógica, ao exibirem imagens de artistas, da dança, do canto lírico e da música popular e erudita, que haviam atuado e/ou cantado no palco do teatro ao longo de sua história. Assim, a exposição *Criação Mulher* homenageava a participação de mulheres artistas (SÃO PAULO 1987), enquanto a exposição *A presença do artista negro no Teatro Municipal* evidenciava a participação de artistas negros nas obras encenadas no principal teatro da capital paulista (SÃO PAULO, 1988a).

A celebração do centenário da abolição da escravidão exigiu mais do que uma exposição no Teatro Municipal dedicada à presença do negro nos palcos do teatro. Nas vésperas do 13 de maio de 1988, o DPH inaugurou outra exposição, intitulada *Trajatória do negro no espaço paulistano* (SÃO PAULO, 1988b). Os técnicos do DPH coletaram 26 horas de gravação de depoimentos com velhos militantes envolvidos na luta contemporânea pela ampliação de direitos a afrodescendentes. A exposição foi composta por extensos trechos desses depoimentos e por algumas imagens selecionadas no arquivo da DIM, ou retratos dos depoentes. As informações contidas na boneca da exposição revelam um trabalho criativo dos técnicos, mas uma expografia modesta, com poucos painéis e imagens, muito aquém do esperado para uma celebração de centenário. Todavia, se a exposição foi tímida, o trabalho resultou num enriquecimento dos registros orais do órgão, com uma faceta da cidade pouco explorada em seu acervo, tendo sido coletados depoimentos de militantes negros como Correia Leite, Lucrécio, Teresa Santos, Batista, Raul Amaral e Henrique Cunha.

A administração aqui priorizada na pesquisa ampliou significativamente essa trajetória do DPH, tendo em vista o conceito de cidadania cultural. Em 20 de novembro de 1990, em celebração ao dia da consciência negra, inaugurou, no saguão da SMC, a exposição fotográfica *Bandeira nos olhos*, remontada no Sesc Carmo, em fevereiro de 1991. As organizadoras da exposição, Cecília Marton, técnica da DIM, e Marinalda Garcia, assessora técnica de Projetos Especiais da SMC, eram também as fotógrafas da maioria das imagens exibidas, havendo também fotografias de Douglas Mansur e uma foto de Regina Vilela. As imagens revelam o olhar de crianças, jovens e idosos, mulheres e homens, todos negros, sozinhos ou em manifestações culturais ou políticas. Além das imagens, a exposição foi composta por trechos de poemas, publicados nos anos 1980, de poetas negros, como Miriam Alves, Sônia Fátima da Conceição, Neusa Santos Souza, Ricardo Dias, Oliveira Silveira, Luiz Silva (Cutti), Jorge Ben Jor, José Ailton Ferreira e Jamu Minka, cujo poema “Bandeira dos Olhos” inspirou o nome da

exposição. O texto de abertura da exposição retoma o aniversário de morte de Zumbi de Palmares como motivo da celebração do dia da consciência negra e, assim, posiciona as imagens exibidas:

Quase três séculos depois [da morte de Zumbi], a luta dos negros brasileiros pela plena cidadania continua. E essa história pode ser lida cotidianamente nas expressões dos homens, mulheres e crianças das ruas de São Paulo. Esses rostos e olhares trazem estampadas as bandeiras de muitas lutas, assim como as antigas tradições africanas de pintar rostos e corpos revelam as intenções de festas e batalhas.

A denúncia permanente do racismo e das concessões a resistência expressa através da afirmação dos símbolos e manifestações da cultura negra, a ocupação dos espaços da cidade com as vozes de uma comunidade organizada em busca de seus direitos, é disso que falam estes olhos e poemas negros. No dia de Zumbi, afirma-se a luta e festeja-se a conquista diária das transformações de velhos sonhos em realidade (SÃO PAULO, 1990h, n.p).

As imagens revelam muitos olhares, mas também muitos sorrisos, tendo sempre um aspecto de alegria e de vitalidade. A fotografia de uma criança que se arruma diante de um espelho vem acompanhada de um texto, de Neusa Santos Souza, que trata justamente do autorreconhecimento enquanto negro e da busca por afirmação de sua própria identidade. A beleza do negro é ressaltada nas imagens, com missangas no cabelo, com colares e trajes de culto. Rostos de pessoas que parecem caminhar pela cidade, grupos que parecem participar de manifestações em praça pública. As imagens, sem legenda, revelam a presença do negro na cidade e sua capacidade de organização e luta. Os textos remetem ao passado da comunidade negra, à escravidão e às injustiças sofridas, mas também revelam a força da expressão cultural dessa comunidade, assim como seus protestos contemporâneos que lotam as praças. Mostra, assim, a capacidade de resistência e de afirmação da identidade.

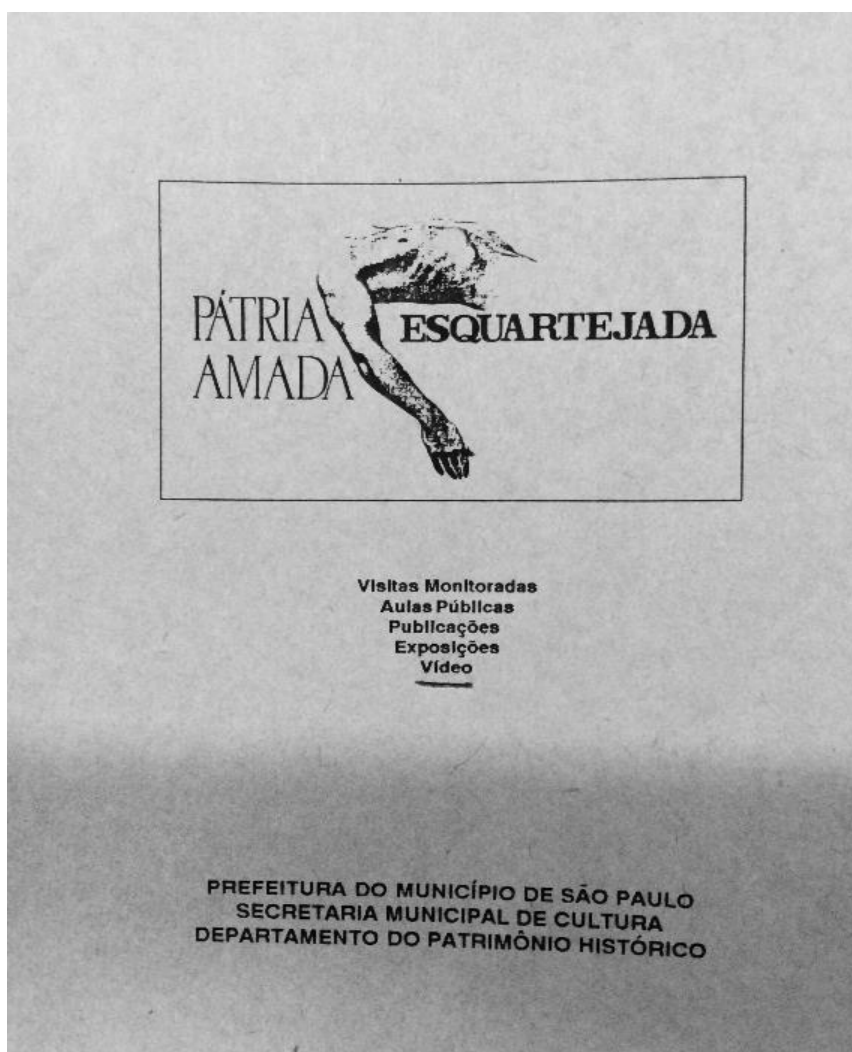
A novidade das exposições elaboradas pelo DPH nesse período, no que tange à cidadania, não está, todavia, na elaboração de narrativas sobre grupos específicos, mas na evidência da questão da cidadania e na problematização da própria nação, com a desconstrução de seus símbolos que, segundo as exposições revelam, tendem a ofuscar outras histórias transcorridas no território nacional.

A exposição *Pátria Amada Esquartejada*, em celebração aos 200 anos da morte de Tiradentes, foi uma dessas que problematizaram a nação e evidenciou a diversidade social brasileira. Tratamos do projeto *Pátria Amada Esquartejada* no segundo capítulo deste trabalho, por ser uma iniciativa ampla, a qual comportou diversas atividades, como discussões com o público, elaboração de material didático para as escolas, captação de impressões de visitantes, ampliação do acervo com novos registros fotográficos, entre outras características amplamente detalhadas anteriormente. Vale-nos aqui nos aprofundar especificamente sobre a narrativa

construída na exposição, que tinha por finalidade discutir as diversas concepções do Brasil enquanto nação, bem como os imaginários aí envolvidos.

Cada um dos 40 painéis expositivos foi marcado pelo logo da exposição, sempre colocado no topo, como cabeçalho. Tratava-se de uma imagem estilizada a partir de um dos estudos de Pedro Américo para a realização do quadro Tiradentes Esquartejado, concluído em 1893. A imagem mostra uma parte do corpo espedaçado de Tiradentes, constituída pelo tronco e um braço caído. No documento abaixo, podemos ver o logo da exposição:

Imagem 12 - Logo da exposição *Pátria Amada Esquartejada*, aplicada na capa de um folheto de divulgação (DPH, 1992f). Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.



O visitante tem, portanto, sempre diante de si, no topo de cada painel, insistentemente, uma referência ao esquartejamento de Tiradentes, personagem cujo discurso oficial republicano utiliza para reforçar a ideia de formação da unidade nacional. Isso acaba por constituir um contradiscurso, por apresentar o personagem heroificado pela memória oficial com o corpo dividido e dilacerado, a exemplo da nação brasileira, esta também esquartejada, dividida e dilacerada pelas desigualdades socioeconômicas e pelas injustiças que são denunciadas ao

longo da exposição. Neste sentido, a narrativa apropriava-se tanto do mito quanto da imagem de Tiradentes sacrificado para significá-los em oposição aos sentidos legitimados pelo Estado. Silvia Hunold Lara, diretora da DIM e uma das redatoras dos textos da exposição, sobre esse aspecto da morte de Tiradentes, diz que:

[...] insistir e evidenciar as outras “mil mortes” que lhe foram imputadas no final do século XVIII e foram ocultadas no processo de criação da imagem cívico-religiosa do herói pode ter um significado político enorme. Seu esquartejamento pode simbolizar, pelo avesso da imagem tradicional, uma nação dilacerada. A nação esquartejada por conflitos irreconciliáveis, pela devastação e pela destruição, evidencia a impossibilidade de afirmar sequer uma única noção de liberdade. O herói da liberdade (no singular) esconde e oculta histórias de lutas por liberdades radicalmente diversas (LARA, 1992, p. 27).

A narrativa da exposição é organizada em cinco eixos temáticos e não cronológicos, explicitados por meio de títulos e textos explicativos, além de um painel introdutório que apresentava o conjunto de imagens do estudo que inspirou o símbolo da exposição. Os painéis exibiam trechos de poesias e imagens, como pinturas, desenhos, charges, documentos e fotografias (estas em abundância), que se estendem do século XVI à contemporaneidade, sendo a composição marcada pela contraposição, antagonismo e ironia. A primeira parte da exposição, intitulada “O calendário da história”, fazia menção às inúmeras celebrações cívicas motivadoras da exposição, de forma a evidenciar o uso das datas na construção da “identidade nacional”. Relembra a disputa entre monarquistas e republicanos, no século XIX, pela escolha de D. Pedro I ou de Tiradentes como personagem histórico capaz de amalgamar a pátria na constituição imaginária de um passado comum. O texto explicitava que a exposição não desejava reforçar a história enquanto “biografia das nações”, nem celebrar a nação, mas interrogar e pensar sobre o conceito nação, construído ao longo do tempo.

A segunda parte da exposição, “O (des)concerto das nações”, mostrava que a ideia de nação pode ter sentidos diversos, e por isso é passível de diferentes usos. Em função disso, esta parte da exposição é aberta com uma pintura panorâmica da capital do Império Asteca, no início do século XVI. O texto apontava para o fato de existirem diversas e diferentes nações na América, mesmo antes da invasão dos europeus. Revelava, ainda, que a ideia de nacionalismo pode levar tanto ao fascismo, como o vivido na II Guerra Mundial, quanto aos movimentos de libertação, como o ocorrido em Cuba e Vietnã. Abordava, por fim, as fragilidades dos estados nacionais diante da diversidade dos povos, ao lembrar da luta de bascos e catalães na Espanha, dos sérvios e croatas na Iugoslávia, e das inúmeras nacionalidades que coexistiam na então União Soviética.

No texto de abertura da terceira parte, intitulada “Brasil, florão da América”, no qual a exposição passava a tratar diretamente do caso brasileiro de constituição da nação,

encontramos a seguinte afirmação, que busca colocar em discussão o processo de formulação de uma identidade nacional:

Mais do que uma idéia que se possa entender e discutir, a Nação é construída na escala dos sentimentos. [...] Um sentimento estimulado desde os bancos escolares e sustentado no estilo pomposo e triunfante dos hinos, das bandeiras e na memória das datas ou heróis da nacionalidade. Símbolos quase sagrados, com os quais se busca obter uma identificação afetiva para construir um sentimento de unidade, capaz de sobrepor-se às diferenças de que é feito um país (SÃO PAULO, 1992h, p. 74).

Esta parte da exposição é organizada em três momentos. O primeiro abre-se com uma imagem demasiada conhecida no seu papel de consagração da ideia de nação, a obra de Pedro Bruno, pintada em 1918 e intitulada *A Pátria*. A harmonia das imagens oficiais é rompida com duas charges de Angelo Agostini, artista do século XIX, propagador de ideias abolicionistas e anticlericais. Em uma dessas charges, mostra-se um escravo, às lágrimas e acorrentado, sendo disputado, de um lado, por políticos escravocratas e, do outro, por políticos abolicionistas. Ou seja, a charge denunciava que a disputa legislativa ocorria numa arena política pouco preocupada com a condição de vida dos negros (SILVA, 2015). No segundo momento, versos do Hino Nacional e do Hino à Bandeira são intercalados com imagens fortes e marcantes denunciadoras das injustiças sociais presentes no Brasil, deixando claro a preocupação em questionar o discurso oficial da/sobre a nação. No terceiro momento, a estrofe da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso – “O monumento não tem porta/ a entrada é uma rua antiga, estreita e torta/ e no joelho uma criança sorridente, feia e morta/ estende a mão” –, abre uma série de imagens do Monumento à Independência, composto por esculturas de José Bonifácio, Hipólito José da Costa, dos líderes revolucionários de 1817, Gonçalves Ledo, Padre Antônio Feijó, e dos inconfidentes. Essas personagens, “os santos do altar”, em aparente harmonia no monumento, possuíam outrora inúmeras desavenças entre si, e lutavam em arenas sociopolíticas muitas vezes opostas, o que é evidenciado nos textos da exposição. Essa parte é concluída com a imagem da escultura de Tiradentes no Monumento à Independência e, num breve texto, busca evidenciar que a ideia de liberdade, assim como a de nação, é múltipla:

No altar da Pátria, Tiradentes está sentado à direita de Deus: é o herói da liberdade. Um único sentido de liberdade projetado sobre a Nação – e não sobre os homens que habitam suas fronteiras. Mesmo na época de Tiradentes, a liberdade de não pagar impostos era bem diferente da liberdade almejada pelos escravos. Ainda hoje, o sentido desta palavra não é igual para todas as pessoas (SÃO PAULO, 1992h, p. 86).

E, finalmente, chegamos à quarta parte da exposição, intitulada “Um corpo esquartejado”, dedicada à execução de Tiradentes, por enforcamento e esquartejamento. A maioria de seus painéis é ilustrada por imagens clássicas de Tiradentes, em grande parte pinturas a óleo, encontradas em edifícios públicos e museus de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas

Gerais e Distrito Federal – lembremos que temos sempre diante de nós, no topo do painel, a imagem de Tiradentes esquartejado, em contraponto às imagens oficiais. Também é exibido o documento no qual consta a sentença proferida contra os réus do levante de 1792 (a Inconfidência Mineira), colocado ao lado de dois desenhos que mostram cadafalsos onde se realizavam enforcamentos e mutilações. Juntos, esses documentos dão a tônica narrativa do ocorrido. Os textos dos painéis tratam da construção mítica de Tiradentes e da narrativa criada em vínculo com o sacrifício e martírio do Cristo, como estratégia para unir as mentes e sentimentos da população brasileira em torno de uma ideia de república e de liberdade. Buscam esclarecer como essa estratégia tornou opaco o motivo econômico-político da condenação de Tiradentes: demonstrar o poder do soberano e das classes dominantes, ao reafirmar a subordinação do Brasil à metrópole portuguesa. No início da República, a retomada da figura de Tiradentes tinha outra função, era um herói da república, mártir para promoção simbólica da “união mística do país” (SÃO PAULO, 1992h, p. 92).

Essa parte é concluída com a imagem do painel Tiradentes, de Cândido Portinari, instalado no Memorial da América Latina, em São Paulo. O painel ilustra o sacrifício do sujeito histórico, reduzido a um corpo cujos pedaços são expostos enfiados em estacas. E justamente por isso, apropriado, heroicizado, mitificado e sacralizado, tudo visto e acompanhado pelo povo, como em uma procissão religiosa. Ao mesmo tempo, essa imagem parece se contrapor àquela harmoniosa de Tiradentes, o que fica explícito no texto do último painel dessa seção:

Cordeiro de Deus a ser imolado pela pátria, o corpo do herói não exhibe qualquer marca do sangue derramado. Destinado a ser um símbolo da nação, o corpo de Tiradentes foi quase sempre apresentado ainda íntegro, antes do enforcamento.

Mas talvez outra imagem possa ser mais próxima do país; o corpo dilacerado do condenado, esquartejado, conservado em sal e pendurado aos pedaços nos postes pelos caminhos que percorreu [o que faz o painel de Portinari]. Tão dividido quanto o próprio país que se quer representar (SÃO PAULO, 1992h, p. 94).

Chegamos à quinta e última parte da exposição, intitulada “Cada cabeça, uma sentença”. É iniciada com imagens de propaganda política da ditadura militar, marcadas pelo verde e amarelo, seguida por um outdoor da campanha de Fernando Collor de Mello para Presidente, na qual os dois “l” do seu nome são também coloridos de verde e amarelo, ao passo que no restante da peça publicitária há a predominância do azul e branco. O texto inicial afirma que em “um país de tantas desigualdades, o apelo à Nação ainda pode ter sucesso. Repetidamente o verde e o amarelo tentam resgatar a unidade deste corpo desfeito e esconder barreiras e diferenças sob as ilusões cívicas” (SÃO PAULO, 1992h, p. 96). Marilena Chauí, numa apresentação da exposição, escreveu que “políticos, para se elegerem, fazem campanha com as cores nacionais. Mas neste país, que se representa tão rico na bandeira, existe muita

miséria” (CHAUI, 1992a, p. 7). A exposição, também aqui, denuncia o uso dos símbolos da nação, inclusive das cores nacionais, como instrumentos de ofuscação da realidade brasileira que, sob o escrutínio da crítica, se expõe fundamentalmente como heterogênea e desarmoniosa.

Contrapondo-se ao colorido triunfante dos símbolos nacionais, nessa parte da exposição predomina o preto e o branco das fotografias. Continua a problematizar o discurso sobre a nação, e opta por mostrar algumas das diversas faces da complexa realidade brasileira, dando ênfase à sua desigualdade estrutural, representada por imagens de diversas minorias. Trata do menino de rua, do idoso, dos migrantes, dos sem casa e sem-terra, das nações indígenas, do negro e dos trabalhadores. Não é coincidência que tenham sido selecionados os mesmos temas abordados nas aulas públicas, as quais aconteciam no lugar onde a exposição era instalada, como relatamos no segundo capítulo deste trabalho. As imagens são de forte impacto. São pessoas dormindo na rua, crianças sofrendo agressão policial, idosos em filas, migrantes em ônibus de viagens e à espera de tratamento médico, são manifestações de sem-terra, filas de desempregados. É o corpo de um homem vitimado durante uma invasão de terrenos no bairro de Guaianases, na periferia de São Paulo. São os índios Guarani Kaiowá que cometeram suicídio, prática que nessa época foi utilizada como uma resposta-solução desesperada desses guarani (que habitam o Mato Grosso do Sul), face à opressão que sofriam de fazendeiros e forças políticas e policiais. Mais uma vez, a diversidade social é apresentada junto às injustiças sociais inerentes a ela.

O preto e branco das imagens é rompido, ironicamente, com poucas fotografias. Em uma delas figura o rosto de um índio usando um cocar em que predominam penas verdes e amarelas. A outra é menos pacífica: flagra policiais em meio a meninos e meninas de rua, cujos olhos expressam pavor, e um dos policiais coloca o cano de seu revólver na boca de um dos garotos. A foto, denunciadora da violência policial contra menores, tem o verde, amarelo, azul e branco como suas cores de maior destaque. Talvez essa imagem sintetize o que toda a narrativa expositiva buscou reforçar: os símbolos nacionais sobrepostos ao esquarteramento da nação pela injustiça, pelo preconceito, pelo abuso de autoridade e pela inegável diferença social e política no que concerne ao acesso aos recursos nacionais. Como afirmou Maria Cunha, em relato sobre as aulas públicas da exposição:

[...] A imagem grandiosa da nação, que supúnhamos ser capaz de obscurecer as diferenças e de justificar todo sacrifício, não se sustenta diante da experiência (essa sim compartilhada pela imensa maioria dos brasileiros) da privação e da ausência da cidadania. O samba-exaltação que abria todas as aulas públicas, como uma espécie de instigação, soou sempre estranho e ridículo (CUNHA, 1992b, p. 39).

A desconstrução da ideia homogeneizante da nação é seguida por outras exposições inauguradas nesse período, numa tentativa de, inclusive, rever narrativas sobre lugares selecionados ao longo da história para compor simbolicamente o discurso sobre a nação. O monumento à independência do Brasil, erguido no Parque da Independência – inaugurado junto ao monumento em frente ao Museu Paulista da USP, mais conhecido por Museu do Ipiranga –, foi um desses símbolos de construção da nação posto museologicamente sob escrutínio crítico. Isso se deu na exposição *Histórias De Um Monumento Para O Centenário Da Independência*⁷², inaugurada em 5 de dezembro de 1990, à céu aberto, no próprio Parque da Independência. A exposição fotográfica compreendia 57 imagens, distribuídas junto a textos em 38 painéis. Logo no primeiro painel, o texto da exposição trata da construção dos “marcos monumentais”, artifício presente na história da humanidade desde a antiguidade, retomado com força na Revolução Francesa, no século XVIII. Ainda segundo o texto:

[...] Os grandes monumentos destinavam-se a perpetuar, na memória dos cidadãos, alguns momentos da história – pintados com as cores da harmonia, da comunhão de aspirações e interesses sob o seio protetor e maternal da nação.

Mas por trás de cada um destes monumentos se esconde uma história que, longe da harmonia pretendida, foi marcada pelo conflito e quase sempre pela violência (SÃO PAULO, 1990i, n.p).

A exposição centrava sua narrativa na apresentação dos diversos projetos que haviam disputado o prêmio do concurso internacional para a edificação do monumento à independência. Segundo o texto da exposição, os projetos eram muito semelhantes na concepção geral e reforçavam “uma visão triunfante e pacificada da História, forjando a idéia de uma identidade nacional” (SÃO PAULO, 1990i, n.p). Evidencia, ainda, como elementos da natureza, com suas plantas, aves e animais, se tornaram símbolos na representação da civilização dos trópicos. Segue o mesmo destino a imagem do índio que, destituído de sua cultura, passa a valer como alegoria da natureza, embora destacado por atingir a civilidade.

A narrativa expositiva mostra como os diversos projetos foram apresentados no concurso e a repercussão alcançada na imprensa, ora elogiosa, ora depreciativa. Pontua como mesmo o projeto vencedor, do escultor italiano Ettore Ximenes, sofreu alterações pela comissão julgadora, para melhor atender à narrativa história que se buscava reforçar. Mostra como foi pomposa a festa do centenário da independência, celebrada na inauguração do Parque da Independência, com o monumento ainda inacabado. A fim de revelar como esses festejos se distanciam da realidade vivida pelos cidadãos, a exposição apela para ironia. Por isso exhibe um

⁷² A exposição foi elaborada como parte integrante da exposição *Às Margens do Ipiranga: 1890-1990*, em celebração ao centenário do Museu Paulista da USP, o Museu do Ipiranga (SÃO PAULO, 1990i, n.p).

trecho do depoimento de Dona Brites, coletado no livro *Memória e Sociedade*, de Ecléa Bosi, no qual a depoente diz não ter conseguido chegar na pretenciosa festa pelo fato de ter chovido ininterruptamente por uma semana, o que fez com que, no dia, o carro de sua família ficasse entalado num lamaçal, impedindo-os de chegar no Ipiranga a tempo.

A problematização dos símbolos da nação voltou a ser trabalhada na exposição *Um cenário para a nação*, exibida em 1992, assim como a exposição *Pátria Amada Esquartejada*, como parte do projeto *América 500 anos: caminhos da memória, trilhas do futuro*. A exposição abordava não apenas o Monumento à Independência, mas todo o “cenário” construído no bairro do Ipiranga em torno da independência do Brasil, tendo abordado também o Parque da Independência, a chamada Casa do Grito e o Museu Paulista. A exposição narrava como se deu, ao longo da história, a construção desses lugares enquanto “altares da pátria”, símbolos da nação. O primeiro painel exibia a foto de uma peça em bronze, um alto-relevo do quadro “Independência ou Morte”, de Pedro Américo. A foto era acompanhada pelo texto que dava a tônica da exposição:

Nação, nascimento. As duas palavras têm uma origem comum e, nesse sentido, a cena imaginada por Pedro Américo quer representar uma espécie de parto. A mágica de um gesto, o som perdido de um “brado retumbante” seriam capazes de dar à luz a um novo ente batizado com o nome comum de Pátria? (SÃO PAULO, 1992i, n.p).

Os monumentos erguidos para propagar a narrativa oficial em torno da Independência do Brasil são entendidos, na exposição, como um recurso simbólico utilizado para forjar o imaginário sobre a nação. E essa narrativa é construída ao longo do tempo, na medida que novos símbolos surgem para inventar e reforçar a ideia de nação. A exposição revela que, desde 1822, quando fora proclamada a independência do Brasil, se pensava em reforçar o acontecimento político ocorrido às margens do riacho do Ipiranga. Em 1825, o primeiro governo imperial chegou a colocar no local a pedra fundamental para edificação do monumento, mas a ideia foi abandonada após a abdicação de D. Pedro I, sendo retomada apenas em 1881. O engenheiro Tommaso G. Bezzi apresentou a proposta para o edifício-monumento do Ipiranga, mas sua conclusão se deu apenas na República que, para atenuar o culto à monarquia, transformou-o num museu de história natural, sob título de Museu Paulista. Apenas no Centenário da Independência, em 1922, quando o discurso sobre a monarquia não apresentava mais um risco à unidade nacional, o Museu Paulista readquiriu sua função na biografia da nação. Foi também na celebração do centenário que emergiu a ideia de construção de um segundo monumento à Independência, aquele de Ettore Ximenes, instalado no centro do Parque da Independência.

Um cenário para a nação aborda ainda a história da chamada Casa do Grito. Uma casa localizada às margens do riacho, pertencente à família Tavares de Oliveira, que foi adquirida pela prefeitura, em 1936, e remodelada para se assemelhar à casa pintada por Pedro Américo – casa, aliás, fruto da imaginação do pintor que, de seu ateliê em Florença, (re)criou artisticamente a cena protagonizada por D. Pedro I. Mostra como o monumento de Ettore Ximenes foi adaptado para abrigar uma cripta, para a qual, em 1954, foram trasladados os restos mortais da Imperatriz Leopoldina, primeira esposa de D. Pedro I. O monumento, assim, é reforçado enquanto cenário sacro da história nacional. A exposição menciona os preparativos para a celebração do Sesquicentenário da Independência, em 1972, em pleno regime ditatorial, quando o Parque da Independência ascendia oficialmente à condição de “Altar da Pátria”. Na cripta do monumento foram finalmente depositados os restos mortais de D. Pedro I, e, posteriormente, ali também passaram a repousar os restos mortais de D. Amélia, Duquesa de Leuchtenberg, sua segunda esposa. E o culto do passado glorioso atravessa também o período democrático, pois, como deixa claro a exposição, em 1985, treze anos após a celebração do Sesquicentenário da Independência, os restos mortais de D. Pedro I voltaram a desfilar pela cidade, numa repetição do “espetáculo do ufanismo patriótico” (SÃO PAULO, 1992i, n.p), promovido pela Prefeitura de São Paulo, por meio de uma Secretaria Especial. A exposição é encerrada com uma imagem aérea do Parque da Independência, com o Monumento à Independência, o Museu Paulista e a chamada Casa do Grito, configurando a imagem estilizada da bandeira do Brasil:

Imagem 13 -
Fotografia exibida na
exposição *Um
cenário para a
nação*, com a legenda
“Vista aérea do
Parque da
Independência,
1973”. Foto de Edson
Pacheco de Aquino.
Acervo Museu da
Cidade de São Paulo.



No texto, a exposição reforça os ocultamentos provocados por essa narrativa oficial e cultuada da história:

O Parque da Independência é um exemplo perfeito do esforço de construir uma memória e perpetuar a celebração do poder. Todos os ícones sagrados que compõem seu cenário, pacientemente acumulados durante mais de um século por diferentes governos e regimes políticos, reiteram a mesma imagem. Em nome da Nação, as lutas e conflitos, as diferenças com que foram tecidos os fios da história apagaram-se no “altar da Pátria”.

Para os antigos gregos, a memória era uma das deusas mais importantes. Nas sociedades modernas, ela foi convertida em mera celebração do poder que, em busca de sua perenidade, aposta na pedra e no bronze.

Quantas memórias tiveram de ser ocultadas para forjar esta imortalidade? O preço desta vida eterna nos custou a condição de tristes mortais, cujo passado ficou soterrado sob o peso

monumental dos símbolos da Nação. Esquecidos e perdidos em um tempo estranho, somos levados a cultuar deuses de pedra (SÃO PAULO, 1992i, n.p).

Ao discutir os símbolos da nação, essas exposições problematizam as condições da vida socioeconômica e política da maioria da população e coloca o visitante diante de questionamentos necessários à instituição de uma efetiva cidadania cultural, tal como desejado pela gestão da SMC no período. Gestões anteriores, mesmo quando trataram de símbolos de construção da identidade nacional e regional, não costumavam problematizá-los. A exposição *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento*, elaborada em janeiro de 1984, durante o aniversário da cidade de São Paulo, é um exemplo disso. Exibida na Praça Armando Salles de Oliveira, onde se encontra instalado o Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, a exposição escapou de problematizar o monumento. Centrou sua narrativa no autor da obra, nos seus projetos e modos de fazer. Tratou de questões em torno da viabilidade política para a construção do monumento, das idas e vindas do projeto, mostrando como mudanças na administração da cidade influenciaram na aceleração ou desaceleração da execução do projeto etc. A exposição exhibe imagens dos trabalhadores envolvidos no trabalho braçal de montagem da obra, reconhecendo, portanto, sujeitos normalmente ausentes nessas narrativas. Contudo, não problematiza o monumento em si, o que acaba por reforçar uma memória oficial paulista de homenagem aos feitos dos bandeirantes. Como o texto de apresentação da exposição admite, com ela se deseja contar “através de dados coletados em documentos, depoimentos e fotografias de época, a história de uma epopéia – não a dos bandeirantes, mas sim a da concepção e construção de uma obra de arte para a cidade” (SÃO PAULO, 1984b, n.p).

Ainda que de maneira esquemática, essas exposições nos permitem verificar a existência de um alinhamento entre modelos expositivos, ou, mais amplamente, entre as ações museológicas e patrimoniais, e uma dada orientação político-ideológica de governo da qual um órgão oficial (ainda que teórica e tecnicamente competente) não consegue escapar. Ou seja, a museologia praticada em um órgão como o DPH, assim como as concepções de patrimônio e a execução de políticas públicas voltadas para a cultura, envolve (e deixa transparecer) questões que transcendem os aspectos especificamente epistemológicos, indo, na montagem de exposições, por exemplo, do enfrentamento de problemas técnicos, aos burocráticos e político-administrativos.

* * *

Como pudemos perceber, o DPH, à época da administração aqui priorizada, implementou uma política museológica muito preocupada com o acervo, voltada para a garantia de maior diversidade nos registros, contemplando grupos e contextos sociais normalmente ofuscados nas narrativas museológicas. Entre as exposições realizadas, percebemos haver maior abertura à inclusão de narrativas não oficiais e, por isso, o órgão se abre para a elaboração de exposições de forma colaborativa com outras instituições. Quando a equipe do DPH se dedica à elaboração de uma exposição, o faz sintonizada com as discussões acadêmicas, bem como preocupada com questões que tenham efeito sobre a cidadania.

É fato que gestões anteriores também se dedicaram ao tema da democracia e da cidadania, mas é bom se atentar que o período histórico era outro e a abordagem se dava sob um outro prisma. Se, no início e meados dos anos 1980, havia uma preocupação em tratar das estruturas democráticas pensadas como pilares de um estado de direito em construção, essa não era mais uma questão após 1988, uma vez que a nova constituição havia sido promulgada. Na administração aqui estudada, o que se buscava mostrar é a precariedade dessa democracia, uma precariedade que, sendo constitutiva da história brasileira, não estava confinada ao regime ditatorial. O conceito de cidadania cultural, concernente ao desenvolvimento da cidadania e da ampliação de direitos a todos, revela-se, neste sentido, atento e oportuno às questões do presente, por representar um movimento de fortalecimento da sociedade civil, em especial daqueles segmentos sociais desprivilegiados e/ou tradicionalmente excluídos das políticas públicas quer como produtores ou consumidores de cultura.

A pluralidade de temas não escapa, contudo, da dificuldade em se abordar abertamente e diretamente de algumas questões fundamentais no enfrentamento de nossos problemas sociais. A questão do negro, embora seja abordada de maneira tangencial, aparece em apenas um caso nas exposições que tivemos acesso. A escravidão no Brasil não é tematizada diretamente, sendo sempre tangenciada em exposições dedicadas a outros temas. O longo período escravocrata se mantém como carente de uma narrativa que exponha diretamente suas mazelas e efeitos na sociedade contemporânea. O mesmo ocorre com o período de ditadura militar iniciado em 1964 e estendido até 1985. Apesar da ditadura, como vimos, tenha sido tratada em algumas exposições, de maneira mais contundente do que em administrações anteriores, o assunto não é destacado como tema central de uma exposição. A gestão municipal foi iniciada logo após a promulgação da Constituição de 1988, estávamos num período de maior garantia dos direitos civis, o que, em tese, abriria espaço para uma discussão mais profunda e clara do recente período militar. O tema, todavia, é mantido na periferia de outras exposições e

não é enfrentado publicamente com o destaque necessário para a problematização dos seus efeitos sobre a cidadania.

De toda maneira, vemos, nas exposições, uma atenção e tensão em desconstruir uma memória hegemônica e homogeneizante da cidade e do país, silenciadora dos conflitos sociais. As narrativas construídas, sempre numa chave contra-hegemônica, preferem revelar as diferenças sociais, as injustiças e o estado de vulnerabilidade de grande parte da sociedade. A operação de construção de símbolos, por meio dos monumentos e de narrativas sobre o passado, é colocada em debate nas exposições, como uma forma de alargar a ideia de nação, abrindo terreno para os diversos setores e classes sociais, admitindo todos como cidadãos, porquanto dignos de direitos civis, políticos e sociais no pleno exercício de sua cidadania. A narrativa museológica é explorada sob o escrutínio da crítica, sendo entendida como instrumento importante à cidadania cultural e, por isso, amplamente utilizada e alinhada aos métodos e objetivos da gestão.

CAPÍTULO 4 – NARRATIVAS PATRIMONIAIS

Seria de se esperar, de um trabalho no campo da museologia, que o conceito de patrimônio abarcasse não apenas os edifícios e monumentos, mas também os manuscritos, mapas, fotografias, desenhos, pinturas, quadros, mobílias, utensílios, apenas para citar alguns exemplos. E, de fato, é com esse conceito que trabalhamos. Todavia, não podemos forçar a aplicação desse conceito quando estamos no campo da interpretação das instituições, mas devemos conformar nossa análise à maneira como estas se autocompreendem e operam seus conceitos. Na maneira como o DPH se organizava, no período em que analisamos, os técnicos da instituição operavam com um conceito de patrimônio tão amplo quanto admitimos hoje. Todavia, a estrutura organizacional não refletia tal compreensão. A Divisão de Preservação destinava-se exclusivamente ao patrimônio edificado e aos monumentos erguidos nos espaços públicos da cidade. Os manuscritos eram destinados à Divisão Arquivo Histórico, assim como os objetos tridimensionais e os registros iconográficos eram destinados à guarda da Divisão de Iconografia e Museus.

Embora esse acervo, enquanto conjunto, seja tratado como patrimônio pelo órgão, e, por isso, vemos o empenho institucional em sua guarda e preservação, quando se falava em patrimônio, rapidamente se remetia ao patrimônio edificado. Tanto que, na atualidade, com o desmembramento do órgão, o Departamento do Patrimônio Histórico acabou por concentrar-se apenas nas atividades referentes ao patrimônio edificado e monumental. Seguindo essa lógica institucional, o presente capítulo não tratará das narrativas patrimoniais no sentido amplo – em verdade, o capítulo anterior também tratou de patrimônio, aquele referente ao acervo e à atividade museal –, mas exclusivamente das narrativas construídas pelo patrimônio edificado na cidade, visível e perceptível seja pelas casas, palácios e edifícios, como também pelo traçado das ruas e praças, pela construção ambiental da cidade, na sua conformação espacial e imagética.

Partimos do entendimento de que por meio do patrimônio edificado também se constrói uma narrativa sobre o passado, calcada nos interesses e nas disputas políticas do presente. Portanto, falar em patrimônio edificado é também falar em construção da memória. Tal concepção não era estranha no DPH do período estudado, uma vez que a discussão do patrimônio, enquanto elemento de construção da memória, vinha sendo travada no Brasil desde o final dos anos 1970. O CONDEPHAAT, no início dos anos 1980, dedicava esforço na promoção de ambientes para esse debate, como podemos ver no ciclo de seminários realizado

em 1983 pelo órgão estadual, cujos resultados foram condensados na publicação *Produzindo o passado*, título que, por si só, evidencia a compreensão do patrimônio enquanto instrumento na construção da memória. Na apresentação da obra, Antônio Augusto Arantes (1984) entende que o patrimônio possui uma “dimensão ideológica”, evidenciada naquele período pela crescente manifestação de grupos sociais reivindicantes de direitos e de meios de preservação dos seus testemunhos e experiências comuns. Segundo Arantes, naqueles tempos se evidenciava que os trabalhos em torno da preservação do patrimônio nunca foram inocentes:

[...] sua persistência no tempo [das estruturas arquitetônicas, paisagens e recursos naturais] resulta de ações e interpretações que partem do presente em direção ao passado. Nesse sentido, a assim chamada “preservação” deve ser pensada como trabalho transformador e seletivo de reconstrução e destruição do passado, que é realizado no presente e nos termos do presente. No esquecimento ou na lembrança, em cada uma das diversas estratégias de restauro, monitoramento e reaproveitamento de velhas estruturas, ou na destruição, reencontra-se sempre o passado interpretado, produzido para constituir o espaço ou, melhor dizendo, o ambiente em que se desenrola a vida de hoje (ARANTES, 1984, p. 9).

E justamente por ser criador de narrativas sobre o passado, o patrimônio se insere nas disputas do presente, travadas pelo direito à posse e/ou ao uso do ambiente, como também pela apropriação simbólica, ou pelo direito à memória, como Chauí, ao lado de outros, viria a chamar. Nas palavras de Arantes:

O interesse pela “defesa do passado” conjuga-se, a meu ver, com a construção do ambiente (lugar e território) onde se desenvolvem modos de vida diferenciados, muitas vezes contraditórios entre si. Por essa razão, esse processo se estrutura em torno de intensa competição e luta política em que grupos sociais diferentes disputam, por um lado, espaços e recursos naturais e, por outro (o que é indissociável disso), concepções ou modos particulares de se apropriarem simbólica e economicamente deles (ARANTES, 1984, p. 9).

Nesse seminário promovido pelo CONDEPHAAT destacamos a participação de Waldisa Guarnieri, por trazer uma concepção de patrimônio cultural alojada na sua compreensão de museologia, o que nos é útil aprofundar. Como explicamos anteriormente, Guarnieri fundamenta seu pensamento de museu no “fato museológico”, na relação do homem com o objeto realizada num ambiente institucionalizado, no qual se recolheriam os “testemunhos”, os “resíduos” da trajetória do homem. Mas Guarnieri aponta para um museu que ultrapassa os muros de um edifício – vale lembrar que ela considera os ecomuseus como uma “das maiores conquistas e descobertas da museologia contemporânea” (GUARNIERI, 2010 (1981), p. 124) –, pois, para a autora, os testemunhos, os artefatos, por serem construídos culturalmente pelo homem, podem abarcar não apenas aquilo que convencionamos chamar de objetos, mas tudo aquilo que está fora do homem, o “objeto” por excelência. Em outro texto, Guarnieri (2010 (1985), p. 148) afirmaria que “é através da musealização de objetos, cenários e paisagens que constituam sinais, imagens e símbolos, que o Museu permite ao Homem a

leitura do Mundo”. O patrimônio seria, portanto, algo muito mais amplo e todo ele seria preocupação também da museologia, como afirma a autora nesse evento do CONDEPHAAT:

Nós temos feito uma exploração que me parece um pouco superficial da questão *patrimônio*, colocando simplesmente que o patrimônio é um conjunto de bens, e o patrimônio cultural é um conjunto de bens culturais, esquecendo que eles *são bens na medida em que o homem atribui a eles significados*. E a atribuição de significados é um dado estritamente cultural. A partir daí, acho que há toda uma outra gama além de reconhecimento de *objetos*, ou seja, de elementos naturais existentes fora do homem, aos quais o homem pode atribuir função, e no atribuir função ele pode, inclusive, intervir sobre esse dado natural e construir o *artefato*. Então, entra toda aquela linha também muito extensa, muito rica e muito variada de artefatos com os quais todos nós trabalhamos, que inclui desde a criação de pequenas utilidades, de utensílios, inclusive domésticos, até a construção de caminhos, de cidades, como artefatos extremamente complexos da criação humana – resultados muito complexos, mas artefatos, sobretudo. E exatamente com esse dado que trabalhamos no cotidiano do museu: é a musealização, a preservação desses elementos (GUARNIERI, 1984, p. 61-62, grifos da autora).

Assim como Waldisa Guarnieri, Marilena Chauí (2006) se une àqueles que postulam a superação da rígida distinção entre natureza e cultura, sendo a natureza não mais compreendida como um conjunto de elementos físicos e de espécies cuja existência independe da presença e do trabalho humanos. De acordo com Chauí, numa leitura marxista, a natureza, no mundo contemporâneo e capitalista, é tida também como uma mercadoria, um objeto de troca e, por isso, não nos surpreendemos em ver a água sendo comercializada e bairros valorizados por possuírem um ar menos poluído. O conceito de patrimônio ambiental, na leitura de Chauí, segue essa lógica de transformação da natureza em objeto cultural, uma vez que regiões naturais são priorizadas na preservação em detrimento de outras, por uma questão inscrita na ordem simbólica das coisas.

Waldisa Guarnieri possui uma leitura de patrimônio similar a de Chauí, admitindo também a paisagem natural, mesmo aquela intocada pelo homem, como patrimônio, por ser também incorporada ao seu imaginário. E todo esse patrimônio, enquanto objeto ou artefato, no dizer da autora, é alvo de preocupação da museologia, do museu, sendo que, para Guarnieri (1984, p. 62), “musealização é uma das formas de preservação”. Na medida em que o homem atribui valor às coisas, ele as transforma em bens e em patrimônio, sendo inerente ao patrimônio a necessidade de preservação para a transmissão. E tal preservação não precisa ser realizada dentro do museu, pode ser realizada *in situ*, como diz a autora, e, mesmo fora do museu, seria igualmente musealização, porque ainda aqui se encontra o “fato museológico”: a atribuição consciente pelo homem de valor e significado às coisas e a consequente criação de artefatos.

O presente capítulo se apoia nessa compreensão de patrimônio de Guarnieri. Por isso, falar nas edificações, logradouros e caminhos da cidade eleitos como patrimônio cultural nos permite falar também numa atividade de musealização da cidade, uma vez que tal seleção e

atribuição de valor são feitos de maneira consciente, quando coisas são transformadas em bens culturais, em patrimônio, e, como tais, alvos de ações de preservação e de transmissão. No ambiente urbano se constitui o “artefato-cidade”, como diz a autora em outro texto (GUARNIERI, 2010 (s.d), p. 122), e é a construção desse artefato-cidade o alvo de análise nesse capítulo. Como bem notou Mário Chagas, a museologia contemporânea, de horizonte alargado, pode se voltar para tudo o que está ao nosso redor:

A cirurgia conceitual operada pelo museu moderno foi tão radical que, depois de sua realização, tudo passaria a poder ser visto a partir da própria moldura do museu. Palácios e palafitas, casas-grandes e senzalas, castelos e bangalôs, fábricas e escolas, escolas de samba e cemitérios, florestas e portos, terreiros de candomblé e centros espíritas, lojas maçônicas e igrejas católicas, pessoas, animais, plantas e pedras, trens, aviões e automóveis, pedaços da lua e fragmentos da alma, paisagens urbanas e rurais, campo e cidade, tudo, em fim, passou a poder ser compreendido como parte de uma museologia aplicada ou de uma museografia especial (CHAGAS, 2011, p. 10-11).

O pensamento de Waldisa Guarnieri traz ainda algumas concepções, germinadas nos anos 1970 e desenvolvidas ao longo dos anos 1980, que nos parecem apropriadas para instrumentalizar nossa análise. O elo entre museu e memória está presente em inúmeros textos dessa autora, sempre tendo em vista permitir a imaginação de outros futuros e, assim, instrumentalizar a ação no presente. Segundo ela, há muitas motivações para a preservação, mas aquela postulada pela museologia tem em vista a manutenção de registros informativos, uma vez que “toda a ação carece de uma informação anterior”. A preservação promovida pelo museu visaria, portanto, a “construção” de uma memória capaz de fortalecer identidades e instruir os homens à ação no presente (GUARNIERI, 2010 (1985), p. 152). A memória, na visão de Guarnieri, fundamentaria a consciência da própria identidade, na medida em que facilitaria a transmissão de uma herança, de uma tradição, permitindo que nossos contatos com outras culturas sejam estabelecidos no diálogo e não na colonização. Por isso, a autora assume o valor político do patrimônio cultural e do trabalho do museólogo:

Portanto, é claro que a preservação do patrimônio cultural é um ato e um fato político e temos de assumi-lo como tal, mesmo nas nossas áreas específicas de atuação profissional.

No caso do museólogo, trabalhador social, significa não recusar a dimensão e o risco político, social do seu trabalho.

Em termos de Cultura, Patrimônio e Preservação, como em geral em tudo o que diz respeito ao Homem e à Sociedade, cabe sempre indagar: “O quê?”, “Para quê?” e “Para quem?”, e ainda “Como?”

Como podemos falar em patrimônio cultural sem pensar em um sistema complexo, variado e rico em suas manifestações e criações, compreendendo todo o conspecto de percepção e do trabalho humano?

Esse patrimônio é resultado da valorização de uma elite ou de uma eleição por parte de camadas e segmentos significativos da comunidade e da sociedade? (GUARNIERI, 2010 (1985), p. 153).

Waldisa Guarnieri aponta para inúmeros problemas de uma visão limitada de patrimônio cultural. Uma preservação restrita ao patrimônio edificado, ou “patrimônio

imobiliário”, como diz a autora, poderia levar a uma mera valorização de técnicas construtivas e de testemunhos arquitetônicos. Uma preservação deste patrimônio restrita ao valor arquitetônico também poderia promover a expulsão de grupos sociais, de antigos moradores. A separação entre patrimônio ambiental natural e urbano, ficando o primeiro a cargo de órgãos ambientais e não culturais, poderia reforçar uma negação da relação do homem com a natureza. A pouca atenção aos “bens móveis” poderia promover a “alienação do Homem”, uma vez que substituiria o “valor da produção humana” pelo “valor de consumo”. A desatenção à preservação do “patrimônio oral, usos e costumes”, assim como ao registro das técnicas desenvolvidas pelo homem, promoveria a perda de desenvolvimentos autônomos e endógenos, deixando a sociedade vulnerável a uma “assimilação aleatório e indiscriminada” (GUARNIERI, 2010 (1985), p. 153-154). Guarnieri está mesmo preocupada com a “cultura imaterial” – ela fala ainda em “objetos abstratos” e “realidades objetivas imateriais” – e a vê como desafio para os museus e, diríamos nós, para todas as instituições que lidam com patrimônio. Isso porque a autora entende a cultura imaterial como aquela que dá sentido ao patrimônio material, portanto, indissociáveis. Neste sentido, renegar o imaterial e se restringir à expressão material do patrimônio seria “esvaziar o fato museal de tudo o que lhe dá sua própria significação” (GUARNIERI, 2010 (1989), p. 183).

O presente capítulo analisa alguns estudos do DPH para determinados processos de tombamento, de forma a perceber como o órgão cunhou seus métodos, incorporando, inclusive, parâmetros da cultura imaterial na validação do patrimônio cultural edificado, levando em conta, portanto, subjetividades emanadas de grupos sociais tradicionalmente alijados dos procedimentos de seleção do patrimônio da cidade. O conceito de cidadania cultural emerge também aqui como fundamento teórico-político que orienta a seleção do patrimônio digno de preservação, tendo em vista o seu efeito sobre a cidadania. Diversas tensões surgem no desenrolar desses estudos e nessa prática de preservação, algumas destas evidenciaremos ao longo do capítulo. Buscaremos seguir o caminho percorrido pelo órgão na elaboração do seu método de pesquisa, o que acreditamos ser possível perceber nos três exemplos aqui selecionados, certamente os mais significativos na gestão no que diz respeito ao conceito de patrimônio ambiental urbano, entendido sob o escrutínio da cidadania cultural.

Ressaltamos ainda que, nos três casos selecionados para análise – da região do Vale do Anhangabaú, do bairro da Bela Vista/Bexiga e do bairro de Perus –, nosso principal interesse recai sobre os estudos realizados pelo DPH para os processos de tombamento, porque neles se evidencia os interesses de preservação emanados pelo órgão. Antes de adentrarmos nos três

casos selecionados, faremos um breve panorama do conjunto de tombamentos realizados na gestão. Bom saber que, para além dos tombamentos efetivados no período estudado, muitos outros processos de tombamento foram iniciados na gestão, sendo sempre confiado ao DPH a realização do estudo para subsidiar a decisão do CONPRESP. Aliás, como dito na introdução desse trabalho, o bairro Bela Vista/Bexiga é um desses casos em que a gestão não presenciou o fim do processo de tombamento.

4.1. TOMBAMENTOS ENTRE 1989-1992

O CONPRESP, sob a presidência de Déa Ribeiro Fenelon, emitiu 16 resoluções de tombamento cuja amplitude alcançou centenas de imóveis em diferentes regiões da cidade (SÃO PAULO, 2020), tendo sido abertos um total de 52 processos de tombamento ao longo da gestão, encerrados em gestões subsequentes.

Três dessas resoluções de tombamento foram *ex-officio*, ou seja, se referiam a imóveis e territórios tombados anteriormente pelo CONDEPHAAT, o conselho estadual de preservação do patrimônio. Com a primeira dessas resoluções (nº 05/92), o CONPRESP tombou 89 bens culturais, entre obras de arte, igrejas, parques e largos, equipamentos culturais, edifícios públicos e privados. Com a segunda (nº 31/92), tombou áreas naturais do Parque Estadual do Jaraguá, da Reserva Estadual da Cantareira, do Horto Florestal, da Serra do Mar e da Serra de Paranapiacaba. Contemplou, ainda na mesma resolução, um terreiro de candomblé, o Aché Ilê Obá. Na terceira dessas resoluções *ex-officio* (nº 42/92), tombou as áreas originárias dos bairros de Pacaembú e Perdizes, o que revela reconhecimento da importância de se preservar conjuntos arquitetônicos.

A fim de melhor visualizar o alcance dessas ações de acautelamento do patrimônio, listamos no quadro abaixo as resoluções e indicamos de forma sumária o patrimônio que visam preservar.

Quadro de tombamentos municipais no período de 1989 a 1992

| Resolução | Bens tombados |
|-----------|--|
| 01/90 | Casa da família Matarazzo na Avenida Paulista |
| 10/90 | Escola Municipal Presidente Dutra |
| 04/91 | Rua Berta (casas, traçado da rua e vegetação) |
| 05/91 | <i>Ex-officio</i> (vários imóveis, monumentos e conjuntos de diversas localidades) |
| 08/92 | Relógio De Nichile, na Praça Antônio Prado, no Centro |
| 27/92 | Bairro de Perus (fábrica de cimento, vilas operárias e ferrovia) |
| 29/92 | Teatros Arthur Azevedo, João Caetano e Paulo Eiró |
| 37/92 | Vale do Anhangabaú (conjunto de imóveis em torno ao vale) |
| 38/92 | Moinho Matarazzo, Tecelagem Mariângela e imóveis relacionados |
| 39/92 | Vila Maria Zélia e antiga Fábrica Maria Zélia |
| 31/92 | <i>Ex-officio</i> (Parque do Jaraguá, Reserva da Cantareira e Horto Florestal, Serra do Mar e de Paranapiacaba, Terreiro de Candomblé Aché Ilê Obá, Edifício Esther e Edifício da Sociedade Harmonia de Tênis) |
| 42/92 | <i>Ex-officio</i> (Bairros do Pacaembú e do Perdizes) |
| 45/92 | Imóveis e vegetação na Av. Paulista, nº 1853 e 1919 |
| 46/92 | Bairro da Freguesia do Ó (núcleo original) |
| 47/92 | Igreja da Ordem Terceira do Carmo (edifício e acervo) |
| 48/92 | Chácara Tangará (vegetação, ajardinamento e casa remanescente) |

Fonte: (SÃO PAULO, 2020)

As resoluções *ex-officio* revelam o reconhecimento do CONPRES P a determinadas ações de preservação efetivadas pelo CONDEPHAAT, aliás, é preciso considerar que, antes da atuação do CONPRES P, o DPH mantinha a prática de solicitar ao órgão estadual o tombamento de bens considerados relevantes. Todavia, são pelas outras resoluções de tombamento do CONPRES P que percebemos mais claramente as escolhas e concepções do DPH, uma vez que os tombamentos foram respaldados pelos estudos e pareceres emitidos pelo órgão. É nítido, como veremos, o alinhamento dos órgãos municipais ao conceito de patrimônio ambiental urbano, tendo por princípio a atenção ao meio ambiente, à qualidade de vida e à memória das coletividades. Conceitual e politicamente, a concepção de patrimônio ambiental urbano se coadunava, como temos defendido até aqui, com o conceito de cidadania cultural, assumido pela Secretaria Municipal de Cultura, o que permitia maior alinhamento entre a gestão municipal e as intenções de preservação dos técnicos do DPH.

A primeira resolução (nº 01/90) emitida pelo CONPRES P durante a administração aqui estudada se refere a um casarão na Avenida Paulista, preocupação de preservação reforçada por outra resolução (nº 45/92), referente também a outros dois imóveis daquela Avenida, sempre contemplando a área verde em torno das casas. O órgão, com essas resoluções, buscava amenizar a especulação imobiliária avassaladora na região, garantindo a cautela de exemplares de uma ocupação urbana anterior e a sobrevivência de áreas verdes em uma região onde

imperam o asfalto e o concreto. Como argumento, ressaltava-se o “valor histórico-arquitetônico e ambiental do conjunto”, bem como a “vegetação significativa”, como explicita a resolução 45/92. Apesar da cautela se referir a alguns exemplares, havia certa preocupação com a ambiência e com a qualidade de vida na região. A categoria de excepcional valor, portanto, não era acionada como justificativa para o tombamento, embora, no fim, tratassem de exemplares remanescentes de estilos arquitetônicos datados, produtos de uma determinada elite.

A categoria de excepcional valor, todavia, foi acionada para o tombamento dos três teatros projetados pelo arquiteto Roberto Tibau (Resolução 29/92). Embora, como o texto da resolução explicita, outros valores tenham sido igualmente acionados para justificativa, como o histórico, social e afetivo:

Considerando o valor histórico dos Teatros Arthur* de Azevedo, João Caetano e Paulo Eiró como *exemplos de uma política pioneira de descentralização e ampliação do acesso à cultura*;

Considerando o valor arquitetônico dessas edificações projetadas pelo arquiteto Roberto Tibau para o programa de construções escolares da Prefeitura na década de 50, que incorporam o ideário estético e programático da arquitetura moderna naquele momento;

Considerando o *significado social e afetivo desses edifícios* para a população dos bairros onde estão localizados (SÃO PAULO, 2020, Resolução 29/92, grifos nosso).

O tombamento dos três teatros numa só resolução denota a preocupação com a preservação de exemplares em seu conjunto, mesmo que distantes fisicamente, à semelhança do tombamento dos casarões da Avenida Paulista. No texto dessas resoluções, os órgãos municipais revelam preocupação com a área envoltória aos bens tombados, uma vez que a ambiência era imperante nessas ações. Por isso, a resolução de tombamento dos três teatros referia-se ao controle sobre a instalação de publicidades e mobiliários urbanos. É preciso registrar que, em 1992, foram emitidas 11 resoluções pelo CONPRESP de regulamentação de áreas envoltórias a bens tombados, o que demonstra uma busca do órgão em superar uma visão de patrimônio restrita a bens isolados e excepcionais, tendo por princípio preservar a paisagem e o ambiente proporcionados pelos bens culturais. Isso fica evidente, por exemplo, no tombamento do Relógio de Nichile (Resolução 08/92), quando ao mesmo tempo em que se acionava o valor histórico e tecnológico como justificativa para o tombamento, atrelava-se o valor do bem cultural ao lugar onde estava instalado, na Praça Antônio Prado, no centro da cidade, tendo sido proibida a transferência do monumento para outro local e determinada a preservação da área envoltória.

Como dissemos, havia atenção dos órgãos à preservação de áreas vegetativas, de forma a assegurar um ambiente de maior qualidade ao convívio humano. Foi neste sentido que a Chácara Tangará, localizada na Vila Andrade, na Avenida Marginal do Rio Pinheiros, foi

tombada. O tombamento contemplava a vegetação permanente, assim como o jardim, por ser um projeto do paisagista Roberto Burle Marx, o que, em certo sentido, também denota preocupação com a preservação de uma obra considerada de valor excepcional. O tombamento contemplava ainda uma casa remanescente em meio ao parque, construída de taipa-de-pilão. Visava a garantia da área verde frente a acelerada especulação imobiliária em curso na região, por isso foi efetivado em uma reunião do CONPRESP realizada em carácter excepcional, ao final da gestão. Neste caso, o tombamento foi mantido pela gestão posterior, o que não ocorreu, por exemplo, com a mansão dos Matarazzo. Todavia, o mercado imobiliário acabou se apropriando do benefício do tombamento, utilizando o parque para valorizar os condomínios residenciais de arranha-céus erguidos em torno a ele.

A preocupação com a manutenção de áreas verdes e de respiro numa cidade em acelerado processo de verticalização pode ser também percebida no tombamento do Vale do Anhangabaú, que contemplou dezenas de imóveis da área central. O tombamento em questão também tinha por princípio a preservação de conjuntos arquitetônicos, visando a garantia da ambiência. Trataremos desse assunto com maiores detalhes em tópico específico ainda neste capítulo.

A lista de tombamentos do CONPRESP também contempla uma escola e uma igreja, tendo em vista o valor excepcional do bem e sua significância paisagística. Assim se deu o tombamento da escola municipal Presidente Dutra (Resolução 10/90), localizada no bairro do Tatuapé, no início da Zona Leste. E o tombamento da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (Resolução 47/92), decisão que contemplou não apenas o edifício e seus afrescos, mas também o acervo mobiliário, de imagens de culto e documentação pertencente à Ordem.

A tônica das decisões dos órgãos, todavia, é a preservação de conjuntos arquitetônicos, levando em consideração a relevância na configuração paisagística. Isso fica evidente no tombamento da Rua Berta, na Vila Mariana (Resolução nº 04/91), e do núcleo central da Freguesia do Ó (Resolução nº 46/92). No caso da Rua Berta, o tombamento se referia não apenas às casas – 15 no total –, mas ao traçado da rua e sua vegetação arbórea e arbustiva, tendo em vista as espécies e o porte vegetativo. No caso da Freguesia do Ó, a decisão leva em consideração o valor histórico, arquitetônico, ambiental e afetivo, assim como sua relevância à memória e identidades locais, como atesta a decisão do CONPRESP:

Considerando o *valor histórico* representado pela área da Freguesia do Ó no processo de ocupação da margem direita do Rio Tietê;

Considerando o *valor urbanístico e referencial* na paisagem urbana paulistana, representado pelo conjunto de edificações que ocupa o núcleo original de povoamento do bairro, destacando-se a partir do final do século XIX a atual Igreja Matriz de Nossa Senhora do Ó;
Considerando o *valor histórico-arquitetônico, ambiental e afetivo* de diversas edificações localizadas em torno dos dois largos - da Matriz Velha e da atual Igreja - na caracterização dessa área; e
Considerando *a relação indissociável entre a conformação espacial desse núcleo e as relações de solidariedade e sociabilidade que caracterizam a identidade própria dos moradores desse antigo assentamento, e que até hoje se mantém*, mesmo com as intensas modificações urbanas ocorridas em sua vizinhança (SÃO PAULO, 2020, resolução 46/92, grifo nosso).

Essa confluência de valor histórico, ambiental e relevância à memória e à identidade de grupos sociais fica evidente no tombamento de bens do patrimônio industrial. Deixaremos o tombamento do bairro de Perus, na periferia da Zona Oeste da cidade, para análise em tópico específico neste capítulo. Podemos dedicar atenção, porém, a outros dois importantes casos de tombamento de conjuntos arquitetônicos pertencentes à primeira fase de industrialização da cidade de São Paulo. O primeiro deles é a resolução (nº 38/92) que tombou o antigo Moinho Matarazzo, a antiga tecelagem Mariângela e outros 15 imóveis localizados no bairro do Brás, constituindo um conjunto arquitetônico exemplar de um momento da industrialização da cidade. O valor histórico, arquitetônico e urbanístico não ofusca sua relevância à memória dos trabalhadores, categoria privilegiada na redação da resolução do CONPRESP:

Considerando a importância da memória dos trabalhadores dos antigos Moinho Matarazzo e Tecelagem Mariângela para a análise das relações entre capital e trabalho durante as primeiras décadas deste século;
Considerando o valor urbanístico representado pela ocupação industrial ao longo das ferrovias na constituição do espaço urbano do Bairro do Brás; e
Considerando o valor histórico-arquitetônico, ambiental e afetivo de diversos imóveis localizados na área dos antigos Moinho Matarazzo e Tecelagem Mariângela e vizinhança (SÃO PAULO, 2020, resolução 38/92).

O segundo exemplo (Resolução 39/92) é o tombamento da Vila e Fábrica Maria Zélia, no bairro do Belenzinho, vizinho ao Brás, também na Zona Leste da cidade. A resolução leva em consideração a relevância dos imóveis enquanto “constituidores do ambiente urbano”. A Vila Maria Zélia compreendia um conjunto de 117 edificações, sendo também contemplada pela resolução de tombamento a vegetação arbórea da área. A antiga Fábrica Maria Zélia, por sua vez, compreendia três edificações industriais, então ocupadas pela Companhia Goodyear do Brasil. As edificações, como dito, eram exemplares da primeira fase de industrialização da cidade de São Paulo. A resolução de tombamento compreendia também a área envoltória aos bens selecionados e se dava nos seguintes termos:

Considerando a importância da *memória dos moradores e trabalhadores* da Vila Maria Zélia e da antiga Fábrica Maria Zélia;
Considerando o *valor urbanístico* representado pelas soluções adotadas na ocupação da Vila Maria Zélia; e

Considerando o *valor histórico-arquitetônico, ambiental e afetivo* das edificações que compõem essa Vila e das remanescentes da antiga Fábrica Maria Zélia (SÃO PAULO, 2020, resolução 39/92, grifos nosso).

As duas resoluções de tombamento, portanto, apoiavam-se, como justificativa para o acautelamento, na relevância dos bens à memória dos trabalhadores, bem como na relevância histórica, urbanística, ambiental e, não menos importante, afetiva. Estamos diante de tombamentos que consideram importante a preservação ambiental, bem como a importância da preservação para a memória e o bem estar das coletividades. Tombamentos que priorizam a classe trabalhadora, sua memória e bem estar, frente à especulação imobiliária, causadora de redução de áreas verdes e de constante transformação paisagística.

Como podemos perceber na totalidades dos bens tombados, embora, como vimos, os valores de excepcionalidade não tenham sido totalmente abandonados, o que esses tombamentos prioritariamente visavam era o uso coletivo da cidade, a garantia de melhor qualidade de vida e a preservação das referências à memória coletiva, objetivos condizentes com os pressupostos do conceito de cidadania cultural abarcados pela gestão municipal e, por isso, provocadores de maior sinergia entre os técnicos do órgão municipal do patrimônio e a gestão da cidade.

4.2. VALE DO ANHANGABAÚ

Antes de entrarmos propriamente dito no estudo de tombamento realizado pelo DPH e na resolução do CONPRESP pelo acautelamento da área em torno ao Vale do Anhangabaú, (denominada em alguns documentos como Parque do Anhangabaú), vale a pena fazermos algumas observações sobre o projeto urbanístico desenhado para a região. O Vale do Anhangabaú, central na motivação desse tombamento, foi alvo de intensa reformulação urbanística durante a administração de Luiza Erundina. A reformulação, antes de ser uma opção da gestão, foi imposta pelo fato do Prefeito Jânio Quadro ter iniciado e arrastado por toda a sua gestão uma grande obra no local. Até então, o vale era atravessado por avenidas centrais na conexão das regiões Norte e Sul. Quadros retomou um projeto oriundo de um concurso ocorrido em 1981, e abandonado à época, para a criação de um parque na área e direcionando o tráfego de automóveis para túneis (SUPLEMENTO..., 1981). O prefeito, contudo, só conseguiu concluir um dos túneis e, ao fim de seu mandato, deixou o vale do Anhangabaú em obras apenas iniciadas (JORNAL..., 1988), cabendo à administração seguinte dar uma solução aos escombros e devolver o Vale à cidade.

A prefeita Luiza Erundina preferiu continuar a execução do projeto tal qual previsto desde 1981, com algumas poucas alterações, sendo a mais significativa a eliminação de uma saída de veículos e viaduto para a Avenida São João, preferindo manter a referida avenida como um boulevard integrado ao parque (REVISTA PROJETO, 1992). A obra tinha alto custo para uma administração iniciada sob dívidas e em um período de crise econômica nacional. Para obter recursos para a finalização da reurbanização da área e preservação do entorno ao novo vale, a prefeitura criou a Operação Urbana Anhangabaú, por meio da lei nº 11.090, de 16 de setembro de 1991. A lei permitia à prefeitura retribuir investimentos de empresários e proprietários na região, por meio de cessões onerosas para uso do espaço aéreo ou subterrâneo, regularização de construções e reformas conflituosas com a legislação vigente, bem como por meio de flexibilização nas normas de ocupação do solo e subsolo na região. Permitia ainda o recurso de transferência de potencial construtivo da região para outras áreas da cidade, mantendo por condição a conservação da edificação na área central. Embora a gestão tenha obtido algum retorno financeiro com a edição da nova lei, o resultado ficou muito aquém do esperado:

A prefeitura teve que arcar com investimentos próprios, e muitas das propostas de intervenção que seriam financiadas através desta operação, acabaram não sendo realizadas. Uma das possíveis interpretações da falta de interesse do mercado imobiliário na Operação seria a sua menor rentabilidade em relação a outras áreas da cidade. A escolha de utilizar-se a Operação Urbana como forma de obtenção de recursos extras pela prefeitura foi bastante criticada pela base política da gestão, que compreendiam (sic.) a operação como uma aliança da prefeitura com os interesses do mercado financeiro (MARRETI, 2017, p. 12).

A crítica dirigida à prefeitura devido à sua busca de parceria com o capital privado era motivada, em parte, por ser tratar de uma aproximação da gestão com a Associação Viva o Centro. Nascida em 1991 da reunião de empresários, banqueiros e entidades de classe, a Viva o Centro tinha por fim promover a revitalização da área central da capital paulista. Isso porque o centro, nos anos 1950, 1960 e 1970, havia sofrido um fenômeno de transferência de empresas e de famílias mais abastadas para outras regiões da cidade, levando a um consequente estado de deterioração da área central. Essa entidade, representante da elite proprietária e dos negócios, de acordo com Fernanda Liguori, visa “combater a presença das classes populares no Centro, vista como empecilho”, apostando “em projetos que visam criar ações no sentido de revalorizar o espaço degradado, além de trazer de volta a elite para o Centro e com ela um comércio refinado” (LIGUORI, 2011, p. 47-48). Possui, portanto, uma questionável visão de cidade, especialmente quando confrontada com uma política municipal voltada para a inclusão social e o respeito à diversidade.

A gestão de Luiza Erundina inaugurou uma aproximação da administração pública municipal com a associação recém-criada, demonstrando inclusive vontade de cooperação e de abertura política, como revela a própria lei da Operação Vale do Anhangabaú. Nós não saberíamos avaliar, contudo, até que ponto ocorreu sintonia de propósitos entre a gestão municipal e a Associação. De qualquer maneira, soaria estranho a gestão promover uma requalificação urbana que afastasse do centro as camadas mais empobrecidas, da maneira como visava a Associação, uma vez que vimos, em inúmeros documentos da gestão, críticas a tais iniciativas. O investimento no centro da cidade também demandava argumentos da gestão, por retirar verbas da periferia em prol da área central, como atesta o posicionamento do então vice-presidente da EMURB Mac Fadden:

É que o habitante da periferia trabalha no centro da cidade. E a análise desse fato proporcionou clareza ideológica que dava suporte à justificativa para investir na área central. Nesse quadro, constatamos que houve um equívoco na gestão Mário Covas, que abandonou o centro da cidade, sob o entendimento, errôneo, de que aqui estava tudo pronto e seria melhor, portanto, investir na periferia. A administração dele não percebeu que os moradores de uma metrópole como São Paulo ocupavam a cidade dinamicamente: de dia, em um lugar; à noite, em outro (MAC FADDEN, 1991 Apud MARRETI, 2017, p. 8).

A Operação Vale do Anhangabaú, elaborada pela administração municipal, visava possibilitar a restauração de esculturas e o tratamento paisagístico, com remanejamentos e implantação de boulevard e calçadas. Visava, ao menos em tese, tanto a melhoria da qualidade de vida e das condições urbanas na região, como a preservação do patrimônio cultural. Tratava-se, neste sentido, de uma iniciativa calcada na conciliação entre planejamento urbano e patrimônio cultural, com clara orientação dos ditames do patrimônio cultural urbano. A fim de viabilizar a decisão conjunta dos órgãos da prefeitura, acerca do planejamento urbano e da preservação patrimonial, a Operação Vale do Anhangabaú, como previsto na lei, criou um Grupo de Trabalho Inter secretarial, coordenado pela Empresa Municipal de Urbanização (EMURB), e constituído pelas Secretaria da Administrações Regionais (SAR), Secretaria Municipal de Transportes (SMT), Secretaria Municipal de Cultura (SMC), Secretaria da Habitação e Desenvolvimento Urbano (SEHAD) e Secretaria Municipal do Planejamento (SEMPLA). Portanto, mesmo que o ganho financeiro não tenha atingido o resultado pretendido, podemos considerar ter havido ganho operacional e de experiência da prefeitura num trabalho de sinergia entre seus órgãos.

Importa-nos aqui perceber que o processo de tombamento em curso no entorno ao Vale do Anhangabaú não foi o único recurso utilizado pela administração para a preservação do patrimônio cultural urbano na área. Aliás, o DPH solicitou a abertura do processo de tombamento para a área em torno ao Vale do Anhangabaú, no dia 16 de abril de 1990, tendo

como justificativa a tramitação na Câmara Municipal da lei da Operação Urbana Anhangabaú (SÃO PAULO, 1990j). O órgão visava articular o tombamento de bens imóveis na região com os incentivos e benefícios previstos pela nova lei para os proprietários dos imóveis. O tombamento indicaria as prioridades de preservação e a Operação Vale do Anhangabaú daria, assim se pensava, as condições necessárias para viabilizá-las (DIÊGOLI, 1990).

O longo tempo levado para apreciação do pedido do DPH pelo CONPRESP para autorizar o início dos estudos de tombamento indica que esta iniciativa não era uma unanimidade e que sua costura junto à Operação Urbana Anhangabaú não era isenta de polêmicas. Foi apenas em 17 de janeiro de 1991 que Déa Ribeiro Fenelon solicitou a inclusão da possível abertura do processo de tombamento do chamado Parque do Anhangabaú na pauta do CONPRESP, ou seja, nove meses após o pedido apresentado pela Divisão de Preservação do DPH. A decisão do CONPRESP pela abertura do processo de tombamento data apenas de 5 de abril de 1991 (SÃO PAULO, 1991n), um ano após sua solicitação original. A tramitação da lei da Operação Urbana Anhangabaú, numa Câmara Municipal em que o PT era minoria e encontrava grande dificuldade para aprovação de seus projetos de lei, se deu apenas em 16 de setembro de 1991. O debate em torno da lei certamente tinha impacto sobre a decisão de incluir mais um instrumento de acautelamento, num contexto já tenso e complexo.

Entremos na análise do parecer técnico elaborado pelo DPH para instrução do tombamento (SÃO PAULO, 1991o), documento de nosso principal interesse, por revelar os propósitos do órgão e a metodologia empregada. Logo na introdução do documento, a equipe retoma ao IGEPAC-SP, elaborado pelo órgão de maneira contínua desde 1983. Na metodologia do IGEPAC-SP a cidade é dividida em áreas, de acordo com as distintas características físicas e de uso, bem como a formação histórica própria. Seguindo a metodologia, foi identificado o Centro Velho, o Centro Novo, a região da Santa Ifigênia, da Luz, da Liberdade etc. O documento alerta, todavia, que “verificou-se na prática que, em decorrência de alguns fatores, como a especulação imobiliária e as intervenções urbanas, não seria possível seguir à risca a metodologia adotada” (SÃO PAULO, 1991o, n.p). Essa impossibilidade prática é que levou o DPH a decidir por propor um processo de tombamento para o Parque do Anhangabaú, em uma área coincidente com a da Operação Urbana Anhangabaú. Em decorrência disso, a área proposta para o tombamento englobava partes de três inventários já realizados pelo órgão para o IGEPAC-SP: Centro Velho, Centro Novo e Bairro da Consolação. O perímetro proposto para tombamento pela equipe do DPH, desta forma, compreendia uma área muito além daquela do conhecido Vale do Anhangabaú. Para o lado do Centro Velho, o perímetro ultrapassava a Rua

São Bento, chegando até a Rua 25 de Março. Para o lado do Centro Novo, penetrava até a Avenida Ipiranga e a Praça da República. Nas extremidades do Vale do Anhangabaú, o perímetro alcançava a Avenida Senador Queiroz, de um lado, e a Avenida São Luís e Viaduto 9 de Julho, de outro.

O parecer técnico do DPH seguia basicamente os inventários realizados pelo IGEPAC-SP, como dito, das áreas do Centro Velho, Centro Novo e Bairro da Consolação, além de uma parte do inventário da Vila Buarque, que estava ainda em fase de estudo. Todavia, algumas atualizações foram necessárias na listagem dos bens para a proposta do tombamento, uma vez que os inventários tinham sido realizados em meados dos anos 1980 e tinham ocorrido algumas alterações na paisagem e em alguns imóveis. Segundo o parecer:

Várias construções inventariadas foram liberadas para demolição, algumas por se encontrarem isoladas em áreas com grande potencial de verticalização; outras mesmo agrupadas, por já se encontrarem extremamente deterioradas. Pode-se notar na planta em anexo que quadras inteiras junto à Avenida Prestes Maia destinam-se a novos empreendimentos.

Ao contrário do que se aventaram alguns, a opção pelo tombamento não visa “congelar” a área mas sim direcionar sua ocupação no sentido de valorizar os poucos monumentos representativos das diversas fases de sua história ainda remanescentes (SÃO PAULO, 1991o, n.p, grifo do autor).

Em alguns momentos do parecer técnico se vê uma tentativa em defender e justificar a validade do trabalho desenvolvido pelo órgão, uma vez que o tombamento era uma prática recente na cidade, se levarmos em consideração o que fora realizado a nível municipal. A fim de mostrar que o trabalho dos técnicos tinha ressonância com a demanda da sociedade, o parecer ressaltava que “vários proprietários de bens listados na área têm consultado o DPH na intenção de restaurarem seus imóveis” (SÃO PAULO, 1991o, n.p). Esse apoio de alguns proprietários, de fato, chegou a ocorrer, como se vê no exemplo do comércio “Casa da Boia”, localizado na Rua Florêncio de Abreu, cujo proprietário chegou a solicitar o tombamento do seu imóvel (PACCE FILHO, 1991). O imóvel, todavia, estava já indicado pelo estudo do DPH com o maior nível de preservação existente no inventário, o tombamento integral, ou seja, a preservação da fachada do imóvel e de suas partes internas (PINHEIRO, 1992).

Numa tentativa de dar coerência às escolhas e de criar critérios para a seleção dos imóveis, o estudo identificou “conjuntos” considerados “os mais representativos” nas etapas de ocupação do espaço. Isso levava em consideração “tanto a tipologia de sua arquitetura quanto a época de sua construção, somadas à cenografia urbana que proporcionam” (SÃO PAULO, 1991o, n.p). Esses conjuntos foram identificados com nomes de vias públicas consideradas cruciais na paisagem urbana: Rua Florêncio Abreu, Avenida São João, Rua Marconi, Avenida São Luís, Vale do Anhangabaú. Mas o próprio parecer técnico reconheceu a artificialidade

desses nomes na identificação dos conjuntos, uma vez que estes “mesclam no tempo e no espaço”, o que impossibilita determinar limites espaciais (SÃO PAULO, 1991o, n.p). Ou seja, mesmo que um determinado padrão arquitetônico, de estilo e época, seja predominante numa determinada via, é possível encontrar exemplares em outros espaços, assim como é possível identificar outros padrões na mesma via. De qualquer maneira, vale a pena adentrarmos na construção desses conjuntos, para entendermos como a equipe do DPH construiu sua leitura da paisagem, e uma narrativa sobre a história da ocupação do centro da cidade.

O conjunto Rua Florêncio de Abreu é marcado pelos primeiros exemplares de alvenaria de tijolos da arquitetura paulistana, nos assentamentos originais da cidade, estreitos e compridos, antes ocupados por construções de taipa e pilão. Este é o conjunto mais antigo da região, datado do século XIX, com construções em estilo eclético, em sua maioria de dois ou três pavimentos, sendo o térreo originalmente destinado ao comércio e o andar superior à residência. Segundo o parecer, este conjunto é “o mais importante da época da introdução na cidade da mão-de-obra européia” (SÃO PAULO, 1991o, n.p).

O conjunto Avenida São João, por sua vez, é caracterizado por exemplares da segunda fase do ecletismo, com construções dos anos 1920 e 1930, período da “belle-époque” paulistana, quando o Parque do Anhangabaú, segundo o parecer, “de tão curta existência, era conhecido como um dos mais belos centros de cidade do planeta” (SÃO PAULO, 1991o, n.p). De acordo, ainda, com o parecer técnico, os prédios, de cinco a seis pavimentos, aos moldes da Paris que se almejava imitar, têm materiais nobres, como a ardósia e o cobre, em suas coberturas, cúpulas e torreões. As fachadas são ornadas com mármore, granito e cimentos coloridos importados, enquanto as esquadrias são constituídas por rebuscadas estruturas de ferro batido e madeiras nobres. A uniformidade volumétrica do perímetro é rompida por “arranha-céus”, como os edifícios Sampaio Moreira e Martinelli, erguidos no mesmo período.

No conjunto Rua Marconi predominam os edifícios que compõem “a primeira fase de verticalização generalizada da cidade”. Datam do final da década de 1930, alinhados arquitetonicamente com a construção do novo Viaduto do Chá, aos moldes do modernismo, de estilo Art-Déco. São edifícios altos, de gabaritos uniforme, de linhas retas e despojado de ornamentos, com halls de entradas amplos, marcados pela iluminação indireta e por grandes peças de cimento armado, às vezes com alabastros ou vidros foscos. Aqui o parecer técnico começa a apresentar a assinatura de escritórios de arquitetura, como o Pilon, Severo-Villares e Matarazzo, presente na quase totalidade dos imóveis listados.

O conjunto Avenida São Luis é caracterizado por edifícios de múltiplos estilos arquitetônicos, datados dos anos 1940 aos anos 1970, mantendo homogeneidade na volumetria, de grandes arranha-ceús, aos moldes da verticalização americana. Aqui também é destacada a assinatura de grandes arquitetos, como Franz Heep, Oscar Niemeyer, Artacho Jurado, como também de arquitetos menos conhecidos como Candia e Gasperini e Vital Brasil. Temos, portanto, edifícios nos estilos moderno, pitoresco e neo-clássico. Cada uma das obras listadas, segundo o parecer técnico aponta, tem seu valor “senão em termos arquitetônicos, ao menos a nível afetivo e ambiental” (SÃO PAULO, 1991o, n.p).

O conjunto Vale do Anhangabaú é caracterizado pela última fase da verticalização do centro da capital paulista, com torres caracterizadas pelo uso do vidro. São edifícios erguidos sobre o concreto e o aço, considerados pelo parecer técnico do DPH, símbolos da metrópole paulista. Diante desse conjunto em que seria difícil defender um valor arquitetônico ou artístico, o parecer técnico apela para argumentos ligados à afetividade e à imagem simbólica da cidade:

Assim como os palacetes que brilharam nos anos vinte, [estes edifícios de concreto e aço] dominam, com sua presença marcante, o Parque do Anhangabaú e compõem o cenário daquele que é atualmente o nosso maior teatro. Quem não se lembra dos grandes comícios, dos espetáculos multi-mídia e dos mega-shows que lá se ofereceram? E como dissociar aquele cenário, histórico, desses eventos? Que não tenham esses grandes edifícios o mesmo fim daqueles saudosos palacetes, destruídos pela falta de visão e de interesse de toda uma época (SÃO PAULO, 1991o, n.p).

O parecer técnico incluiu ainda edifícios que escapam dessa leitura da arquitetura da cidade, considerados relevantes como exemplares por um valor “seja histórico, arquitetônico ou ambiental”. Entre eles estão o Edifício Matarazzo, o conjunto barroco do Largo São Francisco, a neocolonial Faculdade de Direito, e o Art-Nouveau da Escola de Comércio Álvares Penteado, estes últimos também localizados no Largo São Francisco. Segundo o parecer, “todos eles são marcos na paisagem da cidade e representam tendências minoritárias da arquitetura paulistana, e por isso mesmo, tão importante” (SÃO PAULO, 1991o, n.p).

Walter Pires, chefe da Seção Técnica de Crítica e Tombamento, responsável pela elaboração do parecer técnico, ao remeter o resultado do trabalho para instâncias superiores, além de referir-se ao valor histórico e à “qualidade de concepção plástica ou paisagística” dos bens recomendados para tombamento, fala ainda em “referência simbólica e afetiva na vida da cidade”, como característica relevante para a justificação de certos tombamentos (PIRES, 1992a, p.2). O parecer técnico, como vemos, é guiado por uma leitura arquitetônica da cidade, na união de edificações díspares em conjuntos sobrepostos, sendo que a heterogeneidade composta por esses conjuntos é entendida como característica urbana do centro da cidade, digna, portanto, de preservação. Mesmo que certos edifícios não tenham qualidade

arquitetônica reconhecida pelos cânones do campo, sua preservação seria justificada pela importância para a composição do ambiente, referência para as relações afetivas e simbólicas que são tecidas na e através da cidade.

O processo de tombamento da área em torno ao Vale do Anhangabaú provocou tensões entre os técnicos do DPH e aqueles ligados aos órgãos municipais de planejamento urbano. Fricção que chegou a se refletir em alguns momentos no parecer técnico, o que demonstra o nível elevado do conflito. No parecer técnico, na parte destinada a oferecer um histórico da região central, a AR-SÉ, também durante a gestão de Luiza Erundina, é criticada por avigorar insistentes tentativas de gentrificação do centro da cidade, como fica explícito no texto:

A segunda metade dos anos 70 verá surgir importantes modificações na área em tela [centro da capital paulista]. Os calçadões (1976-1977), áreas pedestrianizadas de acordo com uma linguagem formal atualizada, o Metrô e intervenções mais recentes levadas a efeito pela Administração Regional da Sé alterarão – quase sempre para pior, é preciso que se diga – certos locais considerados já tradicionais, tais como: a praça da República, a avenida São Luís, o Largo do Arouche etc.

A atual apropriação do Centro pelas classes populares, e em alguns casos até pela marginalidade, reflete-se no aspecto descuidado que se generaliza por toda a região central. Constatação que ainda hoje a muitos incomoda. Haja vista o esforço despendido por setores da atual administração (1991) no sentido de atrair de novo para o Centro frequentadores de nível sócio-econômico mais elevado. Projetos do tipo: Eixo Sé-Arouche, Boulevard São João e reurbanização do Vale do Anhangabaú, entre outros, assumem explicitamente esse objetivo.

No entanto, a esse respeito, pairam dúvidas para as quais ainda não há respostas: Será, com efeito, reversível esse processo? Será socialmente desejável essa reversão? Até que ponto não é justa a apropriação do Centro pelas camadas mais populares, classes sociais que por muito tempo foram mantidas à distância dessa parte da cidade, então reduto das classes dominantes? E, por fim, na hipótese de que continue o Centro a ser frequentado pelas classes populares, como evitar que perdure o aspecto desleixado que atualmente apresenta? (SÃO PAULO, 1991o, n.p).

A equipe do DPH oferece no parecer técnico não apenas uma avaliação dos bens, como também aponta questionamentos para o próprio planejamento urbano da cidade, tendo por prerrogativa o direito ao uso e à apropriação do espaço pelas camadas populares da sociedade, ou seja, adotando uma postura alinhada com as preocupações da cidadania cultural. É fundamental perceber que, na colocação de suas ideias, o DPH critica intervenções urbanas na área central, inclusive algumas desenvolvidas durante a gestão de Luiza Erundina, como o Eixo Sé-Arouche e a Operação Urbana Anhangabaú, projetos em que, é bom constar, técnicos do DPH também estiveram envolvidos. Trata-se de um conflito estabelecido entre parte dos profissionais do patrimônio e parte daqueles do planejamento urbano, num acirramento de posicionamentos distintos dentro de uma mesma administração municipal. E essa tensão se explicita no processo de redação da resolução do CONPRESP que viabilizou o tombamento da área, como veremos a seguir.

A metodologia empregada no inventário dos imóveis, desenvolvida ao longo da trajetória do DPH, seguia a identificação dos imóveis por quatro níveis de proteção. O Nível de Proteção 1 (NP-1), destinado a bens de “excepcional interesse”, recomendava a preservação integral do imóvel; o Nível de Proteção 2 (NP-2), a bens de “grande interesse”, indicava a preservação da arquitetura externa e de específicas áreas internas; o Nível de Proteção 3 (NP-3), a bens de “interesse histórico-arquitetônico ou paisagístico”, indicava apenas a preservação da arquitetura externa; e o Nível de Proteção 4 (NP-4), a imóveis em que se recomendava no terreno exclusivamente o “controle volumétrico”, sendo determinado seguir a volumetria dos bens tombados da vizinhança. O estudo do Vale do Anhangabaú seguiu essa metodologia, embora tenha estabelecido algumas exceções, atribuindo a um mesmo imóvel níveis distintos de proteção. Foi o que aconteceu com as salas de cinema, em que se recomendava a preservação integral da sala, fachada e área interna, mas não se manteve o mesmo nível restritivo ao restante do edifício no qual a sala se inseria.

Como resultado final do trabalho, o DPH recomendou o tombamento de 9 logradouros públicos e de 292 imóveis. Os tombamentos foram recomendados apenas para os imóveis classificados nos níveis NP-1, NP-2 e NP-3. Aqueles classificados como NP-4 foram considerados como “área envoltória” dos bens tombados, sendo necessário apenas o controle de gabaritos.

Como é possível ver no processo de tombamento, Sarah Feldman, conselheira do CONPRESP enquanto representante da Secretaria Municipal de Planejamento (SERPLAN), requereu que a minuta da resolução, elaborada pelo DPH, fosse encaminhada para avaliação do Grupo de Trabalho Inter-secretarial da Operação Urbana Anhangabaú, sob justificativa de que ambas iniciativas da prefeitura abarcavam o mesmo perímetro urbano da cidade. Acatada a requisição, a minuta foi apreciada pelo grupo de trabalho. A lista dos bens a serem tombados não encontrou resistência do grupo, tendo sido sugerido o acréscimo do edifício sede do Banco do Brasil, da Rua Boa Vista, até então não incluído no inventário.

O entrave se deu com relação aos edifícios classificados como NP-4, ou seja, de controle de volumetria e gabarito. A SERPLAN queria que a Operação Urbana Anhangabaú tivesse autonomia para decidir em relação a esses gabaritos, sem ter que submeter suas decisões à validação do DPH. A conselheira Sarah Feldman acatou a sugestão do Grupo de Trabalho Inter-secretarial e, por isso, sugeriu alterações na minuta elaborada pelo DPH. Feldman propôs eliminar da resolução o parágrafo que definia o perímetro do tombamento, o que fazia com que todos os projetos na área tivessem que ser submetidos ao CONPRESP. Sugeriu também excluir

as diretrizes classificadas como NP-4, além de incluir clara menção à possibilidade de readequação dos imóveis tombados, desde que os projetos fossem aprovados pelo CONPRESP. Por fim, em 9 de dezembro de 1992, foi publicada a resolução do CONPRESP, de nº 37, para o tombamento da referida área. Na resolução, além de retirado o artigo referente ao perímetro do tombamento, foi incluído um parágrafo sobre a possível readequação dos imóveis tombados, desde que os projetos fossem submetidos ao CONPRESP. No entanto, foi mantido o parágrafo referente ao NP-4, tal qual o DPH havia redigido, sendo assegurado, portanto, o controle do CONPRESP sob a volumetria e gabarito de parte significativa do perímetro.

O tombamento pelo CONPRESP da área em torno do Vale do Anhangabaú revela um uso do instrumento de tombamento para preservação de áreas com alto risco de intervenção urbana. A tentativa visou alinhar o tombamento com uma legislação capaz de incentivar os proprietários dos imóveis à preservação de seus bens. O trabalho de avaliação do DPH revela o uso de uma metodologia calcada na sua tradição de trabalho, em que os imóveis são vistos em seu conjunto, na construção do ambiente, pela qual o objeto de preservação não é avaliado apenas individualmente, mas na ambiência proporcionada. A história da ocupação urbana e da arquitetura são também consideradas para orientar a preservação, com os remanescentes existentes, mesmo que configure um conjunto marcado por heterogeneidades, a qual é assumida como característica urbana, de valor afetivo. O concreto e o aço, mesmo quando empregados em projetos discutíveis do ponto de vista da arquitetura, são elencados como símbolos da metrópole e, também por esse motivo, alvo de preservação.

O encaminhamento do processo de tombamento, desde a sua proposição, é alvo de crítica por técnicos ligados ao planejamento urbano do município, vendo no instrumento um risco de “congelamento” da cidade e de empecilho à criação de novas soluções urbanísticas. Como argumento em defesa do tombamento, os técnicos do DPH evocam fundamentos teórico-políticos da cidadania cultural, de direito ao uso da cidade por aqueles que no presente a ocupam. Entendem a preservação do ambiente como necessário à manutenção dos usuários nos lugares onde vivem e trabalham. Problematizam as ações de intervenção urbana que, comumente, expulsam usuários para outras regiões da cidade, na tentativa de “limpar” o ambiente, numa revitalização sempre focada na gentrificação dos espaços, no fomento a comércios diferenciados e atração de públicos de maior poder aquisitivo. Longe de ser uma unanimidade, o uso do tombamento como meio de acautelamento do patrimônio cultural só se dá por força política calcada na valorização do trabalho executado pelos técnicos do DPH. O reconhecimento da seriedade de tal trabalho fica evidente quando percebemos que, apesar do

instrumento ser alvo de crítica, o parecer técnico é acatado em sua integridade, no que diz respeito à seleção dos bens indicados à preservação.

4.3. BAIRRO BELA VISTA/BEXIGA

Os documentos do DPH referentes aos estudos e ao tombamento do bairro Bela Vista, muitas vezes aludem ao bairro sob o nome de Bexiga – por vezes, Bixiga –, denominação ainda usual para se referir a certa parte do bairro cuja ocupação urbana foi definitivamente iniciada no final do século XIX. O que era o bairro do Bexiga, em 1910, acabou sendo incorporado ao bairro de Bela Vista, por meio da lei municipal nº 1.242, mas o nome se manteve e ainda hoje é utilizado para se referir a esse núcleo de ocupação mais antiga. Por isso, aqui nos referimos ao bairro tanto como Bela Vista como Bexiga, a depender da maneira como os documentos o apresenta. Normalmente, por Bela Vista se entende o perímetro maior, demarcado entre o centro velho e o centro Paulista, nas extremidades entre a Avenida 9 de Julho e a Avenida 23 de Maio, enquanto que por Bexiga – ou Bixiga – se entende o núcleo mais antigo do bairro, embora essa regra nem sempre seja tão clara nos documentos.

Como argumento para início do processo de tombamento, o DPH alegava que o Bexiga estava em “constante renovação” e, uma vez que o bairro tinha sido inventariado nos trabalhos do IGEPAC, o DPH vinha sendo constantemente acionado para encaminhar ações que pudessem evitar possíveis demolições. Tais apelos de preservação vinham de moradores e proprietários da região, como também do órgão estadual de preservação, o CONDEPHAAT, a que se somava a recente demanda expressa pela Câmara dos Vereadores, por meio de uma moção assinada pelos vereadores José Índio e Eduardo Matarazzo Suplicy. O argumento do DPH para abertura do processo, portanto, não estava no valor em si dos bens, mas no fato da demanda pela preservação do patrimônio na área partir da própria sociedade, representada por cidadãos, órgãos públicos e representantes da casa legislativa (SÃO PAULO, 1990k, p.1). A relevância afetiva do bairro para a cidade é também um argumento que costuma aparecer nos documentos, como na declaração da representante da Secretaria de Habitação (SEHAB) no CONPRES, Yasuko Tominaga. Segundo ela, o Bairro do Bexiga era composto não apenas por “edifícios significativos para a memória da cidade”, como também por “locais de valor afetivo para a população” (TOMINAGA, 1990, n.p).

A moção dos vereadores Índio e Suplicy visando a preservação do bairro, citada no pedido do DPH, havia sido remetida à Prefeita Luiza Erundina. Os vereadores afirmavam recorrer à prefeitura para fazer frente à especulação imobiliária na região e aos perigos de uma

“ideia de renovação urbana para o bairro do Bexiga”. Eles consideravam que “a grande questão” era “saber até que ponto o projeto final de recuperação daquela área poderá conciliar a corrida imobiliária e a integridade do bairro do Bexiga com a presença dos proprietários de pequenos imóveis, os moradores do bairro e suas tradições”. Na moção, apontavam ser mais importante atender ao “interesse da população como um todo”, do que a “uma minoria que detém o poder econômico”, sendo, portanto, mais importante garantir o “direito a moradia” do que a uma especulação imobiliária capaz de “alterar significativamente a vocação ou tradição do bairro”. Com esses argumentos, os Índio e Suplicy pediam “a preservação do Bairro do Bexiga em sua integridade urbanística e social” (NASCIMENTO; SUPPLY, 1990, p.1).

No pedido de abertura do processo de tombamento, redigido pelo DPH, o órgão anexa ao processo o IGEPAC realizado no bairro do Bexiga, estudo retomado para fundamentar o valor patrimonial cultural do bairro. É preciso se ater que o próprio IGEPAC, realizado no bairro Bela Vista em 1983 e finalizado em 1984, previa inventariar “não apenas os bens ambientais e culturais urbanos consagrados como ‘monumentais’, mas também modos de organização do espaço urbano e suas várias etapas e formas de evolução”, tendo por prerrogativa a “memória e identidade urbanas” (SÃO PAULO, 1984c, n.p). O estudo do IGEPAC contemplou entrevistas com antigos moradores e buscou não apenas diagnosticar a arquitetura e história das edificações, mas também reconhecer os grupos sociais, entender o cotidiano e a interação social estabelecidos no bairro. Entremos um pouco nesse estudo, como dito finalizado em 1984, para entender como a metodologia forjada pelo DPH é resultado de uma trajetória do órgão.

No estudo, o IGEPAC reforçava uma ideia muito consagrada de que a ocupação do bairro se deu a partir do final do século XIX por italianos, em sua maioria da região da Sicília, Calábria e Apúlia, desistentes do trabalho nas lavouras paulistas e transferidos para a capital em busca de novas oportunidades. O estudo evidenciava, contudo, que a esse grupo se somavam os negros libertos, que passaram a ocupar os porões das casas, por serem de alugueis mais baratos. Na interpretação do IGEPAC, deve-se à interação entre italianos e negros o surgimento de núcleos de sambistas, das festas religiosas e do futebol na capital paulista. O estudo percorre as transformações ocorridas no bairro desde esta origem fundadora. Na década de 1930, despontaram as cantinas italianas que abriam o bairro a uma possível vida boêmia. Na década de 1940, surgiam as primeiras construções verticais em alguns pontos do bairro, ao mesmo tempo em que gráficas, oficinas de tapeçaria e serviços de suporte, típicos da área central, se transferiam para o bairro em busca de alugueis mais acessíveis para seus estabelecimentos. Nos

anos 1970, novas avenidas recortam o bairro, descaracterizando partes significativas da região. Registra-se nesse período a expulsão de antigos moradores, seja pela imposição das desapropriações para as obras em curso, seja por terem se sentido incomodados com as mudanças ocorridas no bairro, seja ainda por terem sido seduzidos por propostas de especuladores imobiliários interessados em adquirir propriedades para futuros empreendimentos, os chamados “bolsões de espera” que, ao mesmo tempo, aproveitam e intensificam a degradação dos espaços.

O estudo do IGEPAC avança para a contemporaneidade, percebendo que parte do bairro é marcado pelo agito proporcionado pelas cantinas italianas, ao lado de casas de show, bares, da Escola de Samba Vai Vai e de teatros, tornando o bairro um local de referência, importante na interação urbana com moradores de outras partes da cidade. Percebe ainda que a saída de antigos moradores abriu espaço para novos grupos populacionais, em sua grande maioria migrantes nordestinos que encontravam no bairro lugar apropriado para a moradia, por oferecer vantagens como alugueis mais baratos, em habitações coletivas e cortiços, proximidade ao centro e o fácil acesso ao sistema de transporte público. Ressalvadas as diferenças históricas e étnicas, vemos se repetir o movimento de ocupação do bairro que encontramos em sua origem, quando imigrantes e negros se transferiram para lá devido à proximidade com o centro e o baixo custo das moradias. A chegada dos migrantes nordestinos, no entanto, não encontra boa receptividade, sendo atribuído a eles, como revelam alguns relatos coletados pela pesquisa, o motivo da degradação do espaço e da vida social. Em inconformidade com essa visão, o estudo verificou que, graças à presença desses novos moradores, antigas construções foram preservadas da especulação imobiliária, justamente devido à manutenção do uso residencial, proporcionado por essas novas coletividades transferidas ao bairro. O estudo, embora vise a preservação dos usos e garantia da permanência de moradores, não vê como problemática a presença de novas populações e o uso ocasional do espaço local por grandes contingentes vindos de outras áreas da cidade, em busca de lazer:

Outra questão considerada de fundamental importância foi a de tentarmos compreender o percurso transcrito da apropriação humana deste espaço. A conformação de um ambiente de vida, carregado de uma carga emotiva que se traduz, ainda hoje, na persistência e resistência de certos códigos de convivência cultural. Na apropriação pela cultura metropolitana de determinados códigos locais, subvertendo-os como nos demonstra a apropriação funcional dada à Rua 13 de Maio [local de cantinas, bares, casas de show e rodas de samba]. A sobreposição e composição maciça de um corpo social diferenciado, que se assenta em um espaço culturalmente sedimentado (nordestinos), utilizando-o e até algumas vezes repondo-o (SÃO PAULO, 1984c, n.p.).

O bairro Bela Vista foi dividido, no estudo do IGEPAC, em sete sub áreas: Centro, Maria José, 13 de Maio, Morro dos Ingleses, Grota, Pedroso e Paraíso. Tal divisão se justificava

pelas particularidades de ocupação, classes sociais e tipos de construção, consolidadas ao longo do tempo, ou seja, a partir de uma leitura histórica, sociológica, arquitetônica, urbanística e paisagística particularizada. Dentro dessas áreas, o estudo identificou manchas urbanas de prioridade para a preservação, sem deixar de atentar para o conjunto e para a possibilidade de criar vínculos urbanístico e paisagístico entre essas partes. Percebeu que o bairro Bela Vista, recortado pelas grandes vias abertas nas intervenções urbanas dos anos 1970, acabou por constituir áreas diversas devidos aos limites impostos por tais vias. O caráter residencial, contudo, se preservou, assim como determinadas áreas conseguiram resistir à especulação imobiliária típica de áreas centrais. Segundo o IGEPAC isso foi tanto pelos novos contingentes populacionais como também devido a topografia do bairro, em terrenos acidentados e marcados por lotes estreitos e compridos.

A presença do Estado na região é vista pelo estudo como necessária para a ordenação da convivência entre comércio, lazer e residência, sendo que o conflito desregrado entre esses usos é entendido como prejudicial à permanência de moradores. Vê como necessária e urgente a implementação de tais medidas para se evitar a intensificação da degradação do espaço e comprometimento da interação socioespacial. No entendimento dos responsáveis pelo estudo, os espaços urbanos “concentram cargas semânticas próprias”, estipuladas pelos indivíduos “dentro de uma prática física e imaginária diária” que forja “espaços de cultura característicos”. Imbuído desse entendimento, em clara superação dos parâmetros arquitetônicos e de monumentalização do patrimônio, o estudo do IGEPAC afirma:

Isso podemos observar no bairro da Bela Vista/Bexiga, onde tivemos, inicialmente (final do século XIX) o condicionamento de populações economicamente frágeis, e culturalmente expressivas (contingentes negros e italianos), que, inseridas no espaço urbano, adaptaram-no à soluções culturais próprias que, apesar das transformações locais, ainda hoje subsistem; dessa forma, construiriam uma das muitas paisagens que, dentro do contexto metropolitano, *auxiliam a qualificar sócio-cultural e historicamente uma das fases da trajetória de crescimento de São Paulo*, sendo, portanto, de vital importância para a manutenção da legibilidade do processo evolutivo da mesma, e que num processo acelerado de deterioração devido a expansão do Centro e Centro Paulista, sofre o risco de vir a desaparecer.

Observando que, além de dispor de um conjunto ambiental de grande significância, a área conta com um rico patrimônio físico representado pela infra-estrutura, serviços e maciço construído, os quais não podem ser desprezados e que devem ser revitalizados e potencializados para a consagração de *melhores condições de vida para seus habitantes*, assim como, para a sua reinserção, de maneira racional, no processo de desenvolvimento da cidade, no sentido de detectar uma linha para a leitura de suas manchas urbanas mais significativas, que, conseqüentemente, devam ser preservadas (SÃO PAULO, 1984c, n.p, grifos nosso).

No que se refere à preservação, as manchas urbanas prioritárias foram identificadas por meio de critérios valorativos. Critérios definidos como de “valor ambiental”, devido a homogeneidade das edificações e dos usos; de “valor paisagístico”, por permitir a leitura

topográfica e o “domínio do espaço urbano por parte do usuário que nele habita”; e de “valor histórico e cultural”, por testemunhar a “ocupação original do bairro e sua evolução”. O patrimônio, neste sentido, é entendido não apenas como histórico e cultural, mas também como ambiental e paisagístico. Desse entendimento resulta que interessava preservar não apenas o registro da história e da cultura, mas a relação do homem com o espaço, o que permitiria a manutenção dos usos e a maior qualidade de vida no ambiente. O interesse do estudo recaiu sobre as moradias de uso popular, por serem elas as mais antigas, em geral em estado crítico de preservação, mas salvas de demolições por servirem de residência para um significativo contingente populacional, como atesta o trecho:

A segunda mancha a ser descrita é aquela onde se vê mais reforçada a principal característica dessa sub-área, que é a concentração de imóveis residenciais ocupados por uma população de baixa renda. [...] Essas ruas são formadas por imóveis que sintetizam algumas das mais representativas tipologias dos diversos períodos do bairro, onde a convivência de casas populares do início do século, de porta e janela, grandes residências do fim do século XIX e construções recentes, compõe a disparidade, de maneira a evidenciar um dos momentos mais ricos dessa mancha (SÃO PAULO, 1984c, n.p).

A narrativa priorizada no bairro, quando se fala em caráter histórico e cultural, é, todavia, aquela referente ao imigrante italiano, como fica evidente quando o estudo evidencia a importância de uma determinada mancha urbana: “essa mancha é de grande interesse histórico, onde a concentração de elementos típicos da população que lá se estabeleceu (migrantes italianos), singularizam e caracterizam o bairro” (SÃO PAULO, 1984c, n.p). Embora se evidencie a importância do migrante nordestino na manutenção do caráter residencial das edificações, não há qualquer menção à cultura desses grupos, nem pesquisa alguma sobre sua percepção do bairro.

A fim de viabilizar a preservação na região, o estudo do IGEPAC fez algumas propostas de ordenamento, tendo em vista o conjunto da área e as “prováveis transformações futuras”. Como naquele momento não era possível o tombamento em nível municipal, o estudo recorreu a propostas de mudanças no zoneamento de partes do bairro, assim como aplicação mais severa das restrições desses zoneamentos, como ainda apontaram para a aplicação da Z8-200, único dispositivo possível naquele momento para a identificação dos imóveis de caráter histórico, artístico, cultural e paisagístico. O estudo atentou para o uso de lazer destinado pelos moradores a áreas vazias, como para a prática de futebol, e enfatizou a necessidade da manutenção de tal uso. Neste sentido, identificou áreas não ocupadas por edificações mas consideradas de valor ambiental, tendo recomendado a incorporação dessas propriedades ao patrimônio público, com a criação de estruturas de lazer, ou a mera preservação da área verde

existente. Intervenções justificadas devido à precariedade de espaços de lazer e de vegetação na região.

Como dito, foi esse estudo do IGEPAC Bela Vista que orientou o levantamento realizado pelo DPH visando o tombamento do bairro. Portanto, o novo estudo partia de uma forte referência cunhada sob os parâmetros do conceito de patrimônio ambiental urbano. Apesar do órgão ter mantido a metodologia de trabalho desenhada pelo IGEPAC, adaptações foram necessárias, não apenas porque o bairro não ficou inerte à espera do tombamento, mas também porque novas iniciativas de urbanização se configuraram na municipalidade. Como o próprio parecer técnico de 1992 nos faz saber, pouco antes do início do processo de tombamento, em 1990, a prefeitura, por iniciativa da EMURB, havia constituído o Concurso de Idéias para a Renovação Urbana e Preservação do Bexiga, como maneira de viabilizar uma reurbanização do bairro de acordo com os múltiplos sujeitos⁷³. Para coordenar os trabalhos, foi constituído um grupo com a participação da SEMPLA, AR-SÉ, SEHAB, IAB, SASP e da SMC, representada pelo DPH. O grupo promoveu uma série de debates públicos⁷⁴ e buscou mobilizar a população local para a participação nesses eventos, pensados como maneira de preparação para o concurso, o qual aconteceria com consulta popular para a escolha do projeto vitorioso. A última mesa desses debates contou com a participação de Marilena Chauí, ao lado de Ulpiano Bezerra de Menezes e de Hugo Segawa⁷⁵ (SÃO PAULO, 1989f), o que demonstra alto nível de envolvimento da SMC.

A fim de promover a comunicação local acerca dos eventos e do andamento dos trabalhos, o Concurso de Idéias criou um boletim periódico, sendo a primeira edição aberta com

73 Em 1982, a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, sob administração de Antônio Henrique Cunha Bueno, também havia promovido um concurso para o bairro denominado “Como Conferir Características Italianas Externas ao bairro Paulistano da Bela Vista”, tendo por critério de avaliação “originalidade, beleza, viabilidade econômica, jurídica, técnica e social, relação com as origens e a história do bairro”. A proposta considerava que “existem, na cidade de São Paulo, bairros inteiros onde se concentram integrantes de comunidades ligadas a países estrangeiros” e que o Bairro Bela Vista, a exemplo do Bairro Liberdade adaptado a valorizar a presença de japoneses na região, “se encontra em análogas condições, com referência aos imigrantes italianos vindos sobretudo da Calábria, e seus descendentes, os quais também desejam conferir, ao seu bairro, características externas suficientes para criar uma atmosfera que lembre a todos as origens italianas” (SÃO PAULO (Estado), 1982, n.p). A visão do concurso de 1982, portanto, reduzia o bairro ao seu elo com a cultura italiana, tendo em vista as potencialidades turísticas.

74 Foram dez encontros, entre outubro e dezembro de 1989. Para compor as mesas, foram convidados especialistas, responsáveis de órgãos públicos e líderes locais. Os temas foram: “Quem são os donos do Bexiga”, “Bairro Central”, “O Bexiga do futuro”, “A memória do Bexiga”, “O desenho do Bexiga”, “O Bexiga dia e noite”, “O público e o provado”, “A gestão da cidade”, “Viabilidade de um plano” e “Transformação e preservação”. Os encontros foram realizados em diversos espaços do bairro: Teatro Zaccaro, Teatro Cenarte, Bar Piu Piu, Museu do Bexiga, Teatro Oficina, Café do Bexiga, Salão da Igreja N. S. de Achiropita, Quadra da Escola de Samba Vai Vai e Cantina Roperto. (SÃO PAULO, 1989f, n.p).

75 Hugo Segawa é arquiteto, colaborador da Revista Projeto (SÃO PAULO, 1989f).

o elenco dos diversos desafios de um projeto para a área, apresentados em forma de questionamento:

A renovação urbana do Bexiga passa, necessariamente, pelo desaparecimento dos cortiços? Os proprietários das cantinas devem ser privilegiados, transformando o bairro num verdadeiro ponto turístico em São Paulo? A tradição italiana deve prevalecer sobre os outros segmentos da comunidade? E os negros e os nordestinos, quais os espaços que eles querem ver alterados ou preservados no bairro? (SÃO PAULO, 1989g, p. 1).

Por meio desses debates e do concurso em si, a gestão municipal buscava “abrir canais de participação”, de forma a garantir “o direito à cidadania dos moradores”, entendendo que “quem vive, trabalha e frequenta o bairro”, por serem os principais impactados por intervenções urbanas, deveriam participar na definição dos projetos (SÃO PAULO, 1989g, p. 1).

Diante disso, o DPH não poderia realizar um tombamento alheio a esse trabalho. Para formatar a proposta final de tombamento do bairro, o DPH confrontou seu estudo com as propostas que resultaram do Concurso de Ideias, num momento em que o Concurso concluía a minuta do texto da lei “Área de Preservação e Renovação Urbana do Bexiga”, a qual seria submetida à Câmara Municipal. No diálogo estabelecido entre o DPH, os vencedores do concurso e a EMURB, tanto o plano de tombamento do DPH quanto a proposta da edição da lei sofreram alterações, a fim de compatibilizar preservação com intervenção urbana. A lista de seleção dos bens culturais, realizada pelo DPH, constaria nos dois documentos. O projeto de lei foi ainda submetido à Comissão de Planejamento Urbano (CPU) que, por sugerir uma série de modificações, acabou por provocar a criação de um Grupo de Trabalho Inter secretarial, sendo o DPH também convocado para o grupo, o que permitiu ao órgão participar das decisões e incorporá-las no plano de tombamento. A lei previa a definição de zonas de renovação urbana e zonas especiais de preservação urbana, sendo essas definições calibradas com os níveis de preservação recomendados no tombamento, os NP-1, NP-2, NP-3 e NP-4, metodologia explicada na seção anterior deste capítulo. Por isso, a proposta de tombamento e a lei elaborada junto à EMURB, embora não utilizem da mesma nomenclatura, por seguirem metodologias distintas, são “coerentes entre si” (SÃO PAULO, 1992j, n.p).

No estudo de tombamento, aquelas sete áreas identificadas no IGEPAC Bela Vista – Centro, Maria José, 13 de Maio, Morro dos Ingleses, Grotta, Pedroso e Paraíso – foram agrupadas em quatro, para coincidir com a configuração da proposta vencedora do Concurso do Bexiga. Assim o bairro foi dividido em Área Especial do Bexiga, Área Especial da Vila Itororó, Área Especial da Grotta e a quarta área referindo a todo o restante do perímetro de tombamento, não compreendido nas áreas especiais. O estudo do DPH descreve a importância dessas áreas nos seguintes termos:

A primeira e segunda área [do Bexiga e da Vila Itororó] são notáveis por manter o ambiente urbano mais próximo ao do Bexiga da primeira metade do século XX, quando o bairro, de fortes tradições populares se mesclavam culturas e etnias diversas, dentre as quais se destacava a figura do emigrante italiano. Deverão essas áreas ser objeto de estritas diretrizes de preservação e ocupação. A terceira área foi identificada, como já foi dito, por suas qualidades e potencialidades paisagísticas; trata-se da Grota da Bela Vista, conformação geomorfológica de grande extensão, que merece ser poupada da verticalização acentuada, conservando suas encostas livres de construções e recobertas de vegetação. A quarta, constituída pelo restante do bairro será destinada à renovação urbana controlada. Ali, os bens culturais a serem preservados exigirão a adequação ambiental, prescrita sempre que possível através de restrições de gabarito e recuos das construções novas que vierem a ser erguidas nos lotes vizinhos aos bens tombados (SÃO PAULO, 1992j, n.p).

É interessante perceber como o contingente negro às vezes desaparece do texto e só se fala do imigrante italiano. Aliás, a arquitetura da região é sempre relacionada com aquela da Itália e a morfologia do bairro compreendida enquanto semelhante à das regiões nativas dos italianos. Inclusive a Vila Itororó, mencionada no texto acima, é remetida aos italianos, mesmo sabendo-se historicamente que a construção não é obra de um italiano, mas do mestre de obras português Francisco de Castro que, ao longo dos anos 1920, conduziu a construção de 37 casas na vila, com aproveitamento de materiais de demolições (D'ALAMBERT, 2002, n.p). De certa forma, o estudo não problematiza essa imagem italiana do bairro, mas, ao contrário disso, a reforça.

A seleção dos bens culturais no bairro, inspirada nos parâmetros do IGEPAC, não segue os critérios de monumentalidade. Os imóveis são compreendidos na malha urbana, como parte de um conjunto, mesmo que nem sempre remetam ao mesmo período, nem ao mesmo estilo arquitetônico. Quanto a isso, a proposta de tombamento deixa claro a preocupação principal da equipe técnica na seleção desses bens:

Obviamente, os bens excepcionais foram contemplados, mas o que nos preocupou precipuamente foi o casario anônimo, testemunha dos modos de organização do espaço urbano e das várias etapas e formas de evolução daquela parte da cidade, onde não é o valor intrínseco dos imóveis considerados individualmente que tem interesse e, sim, o efeito do conjunto. No intuito de manter a legibilidade referida, foram identificadas construções de valor ambiental, por vezes parcialmente desfiguradas e de datação relativamente recente, mas que constituem, ao comporem grupos homogêneos, importantes marcos paisagísticos do bairro, em função de suas características de implantação (tipo de parcelamento do solo, modo pelo qual as edificações estão assentadas, gabarito de altura que possuem etc). A esses grupos às vezes se associam outros elementos da paisagem urbana (muros de arrimo, encostas, arborização), e todos esses bens culturais articulados entre si, acabam por formar marcos definidores do ambiente urbano, por vezes de mais alta relevância, e por isso foram considerados merecedores de salvaguarda cultural (SÃO PAULO, 1992j, n.p).

Nessa visão ampla do que vinha a ser patrimônio cultural, os aspectos priorizados na seleção para a preservação foram os conjuntos edificados, os elementos urbanos (escadarias, muros de arrimo etc.), a conformação geomorfológica da área (priorizando a preservação de espaços em que essa conformação se evidencia), o traçado viário, o parcelamento fundiário (tamanho e recorte dos lotes), e a vegetação (com atenção especial à arbórea). A definição dos

níveis de preservação, como dito, seguia a classificação de níveis de proteção, os NP-1, NP-2, NP-3 e NP-4.

Para facilitar o entendimento da diversidade de bens indicados para tombamento pelo estudo, inserimos abaixo algumas imagens de imóveis inventariados:

Imagem 14 – Conjunto de imóveis na R. Dr. Nestor Esteves Natividade, na Bela Vista, construído aproximadamente nas décadas de 1930 e 1940. São Paulo, 27 fev. 1992. Foto de Emerson. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista.



Imagem 15 – Imóvel na Rua Major Diogo, Bela Vista, erguido entre as décadas de 1900 e 1910. São Paulo, 19 mar. 1992. Foto de Emerson. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista.



Imagem 16 – Conjunto de imóveis residenciais, utilizados como cortiço, na Rua Genebra, Bela Vista. Estilo eclético, erguido entre as décadas de 1910 e 1920. São Paulo, 19 mar. 1992. Foto de Emerson. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista.



Imagem 17 –
Edifício na
Av. 9 de Julho,
equina com a
Rua Major
Quedinho. São
Paulo, nov.
2001. Foto de
Paulo César.
Acervo
Departamento
do Patrimônio
Histórico,
Fichas do
Inventário
Bela Vista.



Imagem 18 –
Edifício na Rua
Maria Paula, esquina
com a Rua Santo
Amaro, Bela Vista.
Projeto do arquiteto
Artacho Jurado,
estrutura em
concreto armado
com alvenaria de
tijolos. São Paulo,
27 fev. 1992. Foto
de Emerson.
Acervo
Departamento do
Patrimônio
Histórico, Fichas do
Inventário Bela
Vista.



Imagem 19 – Imóvel pertencente a um conjunto na Rua 14 de Julho, Bela Vista. Casa com porão, provavelmente construído na década de 1910. Foto de Emerson. São Paulo, 23 mar. 1992. Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Fichas do Inventário Bela Vista.



O estudo para o processo de tombamento analisou um a um os imóveis do bairro, tendo por ponto de partida as fichas elaboradas pelo IGEPAC para a identificação individual dos imóveis. Ao analisarmos essas fichas, sob a guarda do arquivo do DPH, percebemos que aquelas preenchidas em 1983 foram então atualizadas e outras foram abertas durante as novas incursões ao bairro, realizadas em 1991. As fichas – quase sempre, ou por vezes integralmente, preenchidas a lápis – continham ainda imagem e localização do imóvel. Referiam-se ora a edifícios isolados, ora a conjuntos arquitetônicos, como no caso de casas geminadas e vilas, ou no caso de conjuntos em precário estado de conservação. Os imóveis, quando muito deteriorados ou alterados, tinham seu valor patrimonial reduzido ao ambiental.

Quanto ao uso, as informações sobre o imóvel restringiam-se a identificar se era residencial, comercial, de serviços, industrial ou institucional. São encontradas algumas raras informações adicionais, como quando se tratava de um cortiço. Indicava uma data aproximada de construção e classificava o estado de conservação e o nível de alteração do imóvel.

Os campos para preenchimento livre eram Dados de Ambiência, Dados Arquitetônicos e Dados Históricos, este último sempre mantido em branco, indicação de que o estudo histórico não resultou nesse nível detalhado de levantamento, de imóveis isoladamente. O nível de preservação sugerido pela pesquisa e indicado na ficha, recaía, portanto, não em uma justificativa histórica ou de uso do imóvel de maneira individualizada, mas em uma questão de ambiência e de valor arquitetônico da edificação. As fichas revelam, no entanto, uma preocupação com a história arquitetônica do bairro que escapava dos parâmetros meramente estilístico, valorizando os imóveis, mesmo aqueles de valor artístico reduzido, como importantes registros do perfil construtivo da região, e marco de uma época, ou de diversas épocas. As fichas individuais revelam atenção particular aos imóveis cujo padrão construtivo diferenciam daqueles praticados na contemporaneidade, e, ainda, preocupação com a manutenção dos gabaritos dos imóveis.

O estudo do DPH para o tombamento, portanto, consagra uma metodologia ensaiada pelo órgão ao longo dos anos no IGEPAC. Seria a primeira vez em que o DPH consegue espaço institucional para viabilizar uma preservação pautada pelos seus parâmetros, inspirados no conceito de patrimônio ambiental urbano. Espaço institucional que também viabilizou um diálogo entre os órgãos de planejamento urbano e aqueles de preservação do patrimônio, culminante em propostas convergentes.

O tombamento do conjunto proposto, na visão da equipe do DPH, como expressa Walter Pires, chefe da Seção Técnica de Crítica e Tombamento, era não apenas um “reconhecimento já tardio da importância histórica e afetiva desse bairro para a cidade”, mas também um “balizamento para os futuros e necessários trabalhos de compreensão e intervenção nessa área tão complexa” (PIRES, 1992b, p.2). De acordo com Leila Regina Diêgoli, chefe da Divisão de Preservação, o tombamento além de reconhecer os “múltiplos valores culturais” do bairro e a preservação legal dos “bens de interesse”, significava ainda a concretização do “resultado de uma proposta metodológica para a preservação de áreas urbanas que sempre defendemos como a mais eficaz e racional” (DIÊGOLI, 1992a, p.1). O tombamento, portanto, era entendido como a garantia legal de proteção, mas também como a consagração de uma metodologia de trabalho.

O tombamento não foi efetivado a tempo, naqueles últimos dias da gestão municipal. Como outros trabalhos da municipalidade, sua conclusão foi legada para a gestão seguinte, que não deu seguimento ao processo. Assim sendo, o tombamento do bairro foi efetuado apenas em 2002, quando, com a eleição de Marta Suplicy, o PT volta à administração municipal. Interessante notar que a resolução do CONPRESP nº 22 de 2002, executora do tombamento, foi assinada pela então presidenta do DPH e do CONPRESP, Leila Regina Diêgoli, a mesma arquiteta que coordenou o IGEPAC Bela Vista, e que acompanhou o estudo para o tombamento na gestão de Luiza Erundina, enquanto diretora da Divisão de Preservação, aquela que via no tombamento a consagração de uma metodologia de trabalho.

O tombamento em questão, mais do que a vitória de uma gestão, é uma conquista dos técnicos do DPH, persistentes no exercício de suas funções mesmo quando atravessados por gestões nem sempre reconhecedoras da importância de seus trabalhos. Trabalhos pautados numa visão ampla de patrimônio, na tentativa de engendrar projetos consonantes com o conceito de patrimônio ambiental urbano.

O estudo de tombamento para o bairro Bela Vista, embora marcado por esse conceito inovador, capaz de extrapolar os consagrados critérios de monumentalidade e de valor artístico, resta como uma prática limitada no que tange à escuta das percepções das populações e usuários locais em relação aos bens patrimonializados, apesar de, como dissemos, os resultados do estudo de tombamento tenham sido alinhados a um trabalho que contou com tentativas de inclusão da comunidades nas decisões de planejamento urbano do bairro, por meio do Concurso de Ideias. O DPH, de qualquer modo, teria uma experiência mais elaborada, com envolvimento da comunidade local nas decisões de patrimonialização, por meio do estudo realizado para o tombamento no bairro de Perus, como veremos a seguir.

4.4. BAIRRO DE PERUS

Na área de preservação do DPH, uma importante ação desse período foi o estudo e elaboração do parecer técnico para a fundamentação da decisão acerca do tombamento de um complexo urbano no bairro de Perus. O bairro fica no extremo oeste da capital paulista, marcado pela presença da ferrovia Perus-Pirapora, inaugurada, em 1914, para ligar São Paulo à Fábrica de Cal Beneducci e às caieiras Gato Preto, no atual município de Cajamar (ASSOCIAÇÃO, 1980, p. 3-4). Em 1925, empreendedores canadenses adquiriram as caieiras de Gato Preto e a estrada de ferro, bem como montaram e inauguraram, em 1926, no bairro de Perus, uma fábrica de cimento de grande porte e construíram vilas operárias para abrigar seus empregados,

estrangeiros e brasileiros. A fábrica, admirada na época de sua inauguração pela capacidade produtiva e avanço tecnológico, foi adquirida por capital nacional em 1951, quando passou a se chamar Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus (ASSOCIAÇÃO, 1980, p. 4). A Estrada de ferro Perus-Pirapora foi mantida em uso sem grandes alterações no seu sistema de operação, num momento em que outras ferrovias semelhantes a ela interrompiam suas operações ou passavam a operar co

m mais de uma bitola (ASSOCIAÇÃO, 1980, p. 5).

O estudo do DPH no bairro de Perus culminou na emissão da resolução nº 27 do CONPRESP, de 1992, que tombou um conjunto de equipamentos e edifícios relacionados à Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus. O conjunto tombado incluía o complexo fabril, as residências operárias das denominadas Vila Triângulo, Vila Portland (ou Vila Nova) e Vila Fábrica, residências da antiga administração e o edifício da assistência médica, além dos traçados do Córrego Ajuá e de parte das ruas Joaquim de Araújo Leite, Joaquim de Carmelo e Ilha Três Irmãos. Foram ainda tombados, pela mesma resolução, em carácter *ex-offício*, as instalações e o acervo ferroviário da Perus-Pirapora, no trecho sob jurisdição da cidade de São Paulo. O tombamento *ex-offício* se dava porque a Estrada de Ferro Perus-Pirapora havia sido tombada, em 1987, pelo órgão estadual, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT). A fim de permitir um entendimento da diversidade de bens indicados para tombamento, inserimos abaixo algumas imagens do que venho a ser considerado patrimônio na região:

Imagem 20 – Vista parcial da Vila Triângulo; à esq., a Capela São José. Bairro de Perus, São Paulo. Imagem incorporada ao Parecer Técnico (SÃO PAULO, 1992d). Acervo CONPRESP.



Imagem 21 – Exemplar da Vila Triângulo. Imagem incorporada ao Parecer Técnico (SÃO PAULO, 1992d). Acervo CONPRESP



Imagem 22 – Casa na Vila Portland. Imagem incorporada ao Parecer Técnico (SÃO PAULO, 1992d). Acervo CONPRESP.



Imagem 23 – Casa do Administrador Geral. Imagem incorporada ao Parecer Técnico (SÃO PAULO, 1992d). Acervo CONPRESP.



Imagem 24 – Instalações da antiga Fábrica de Cimento Portland Perus, no bairro do Perus. Registro feito durante a Expedição São Paulo 450 anos. São Paulo, 2004. Foto de José Francisco Diório. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.



Antes de adentrarmos propriamente no processo de tombamento iniciado pelo CONPRESF, bem como no estudo realizado pelo DPH, principal alvo de nossa análise, vale a pena tecermos alguns comentários, a título de comparação, a respeito do tombamento realizado pelo CONDEPHAAT.

O processo de tombamento, no órgão estadual, havia sido iniciado por solicitação da Associação Brasileira de Preservação Ferroviária (ABPF), alarmada diante da possibilidade de interrupção de funcionamento do sistema ferroviário da Perus-Pirapora. Logo na introdução do documento argumentativo elaborado pela ABPF para fundamentar o pedido de tombamento, está evidenciado como tendo valor patrimonial não apenas o conjunto de bens móveis e imóveis da ferrovia, mas também o trabalho empregado em suas operações. Esse trabalho e conhecimento ferroviários constituiriam, segundo a ABPF (1980, p.1), “uma tradição de uso e manutenção artesanal”, o que faria com que o valor da estrada de ferro não se limitasse ao seu “extraordinário patrimônio”, mas também “na forma como se usa ainda hoje”. Mesmo sem nomear, o documento aponta para o valor tanto material quanto imaterial de seu patrimônio. Todavia, o mesmo documento lamenta não poder aprofundar-se quanto ao aspecto imaterial do patrimônio, por falta de tempo hábil, dada a urgência de intervenções necessárias para a

preservação da estrada de ferro, face a ameaça de sua extinção. Uma característica evocada para evidenciar o caráter excepcional dessa ferrovia era o fato dela ser considerada “a última ferrovia de bitola de 60 cm a operar na América e uma das únicas do mundo” (ASSOCIAÇÃO, 1980, p. 2) e residiria nisso, enquanto artefato da história da tecnologia ferroviária no Brasil, o argumento principal para o seu tombamento.

O documento da ABPF elenca uma série de alternativas para a preservação do patrimônio, tendo por preferência a preservação integral da Perus-Pirapora, o que incluía a manutenção do sistema em funcionamento. Como alternativa, admitia também a preservação parcial, com exibição do acervo em âmbito local, ou ainda com sua transferência para uma instituição museológica adequada e devidamente equipada (ASSOCIAÇÃO, 1980, p. 11-14).

Diante do apelo da ABPF e após apreciação do seu relatório, o CONDEPHAAT, na resolução nº. 05, de 19 de janeiro de 1987, define o alcance do tombamento:

Fica tombado como bem cultural de interesse histórico o acervo da Estrada de Ferro Perus-Pirapora, incluindo material rodante e instalações (linhas férreas, oficinas e equipamentos de apoio, bem como outras instalações), último remanescente em funcionamento em nosso País de um conjunto completo de ferrovias em bitola estreita, testemunho dinâmico nos dias de hoje da história do desenvolvimento industrial e suas consequências em nosso estado (SÃO PAULO (Estado), 1987, n.p).

De acordo com a documentação do CONDEPHAAT, em resposta a uma solicitação feita pelo DPH, a Vila Triângulo não fora incluída na resolução porque os “levantamentos que subsidiariam o tombamento não identificaram construções ligadas à ferrovia, a não ser as do pátio da fábrica, não havendo referências à Vila Triângulo” (SÃO PAULO (Estado), 1989, n.p).

Enfim, interessa-nos perceber, no estudo realizado pelo CONDEPHAAT e nos argumentos empregados para a justificativa do tombamento, que o centro das preocupações é a história da tecnologia ferroviária. Embora o documento mencione o conhecimento dos trabalhadores acerca da ferrovia, a atenção não está na relação dos trabalhadores e dos moradores do bairro com o patrimônio considerado relevante para a preservação, uma vez que admite até a possibilidade de transferência desse patrimônio para outro local. Ao contrário disso, no estudo realizado pelo DPH e nos argumentos na esfera municipal, veremos que a relação dos moradores e trabalhadores com as edificações e equipamentos constitui fator central para a justificativa de sua patrimonialização.

No final da década de 1980, as condições do patrimônio ferroviário de Perus ganharam espaço na imprensa paulista, que denunciava a situação de deterioração daquele patrimônio, apesar do seu reconhecimento pelo CONDEPHAAT. O Diário Popular, em fevereiro daquele ano, publicou na primeira página de sua Revista dominical a matéria intitulada “Destruição do

Patrimônio Histórico: Estão depenando a Estrada de Ferro Perus-Pirapora tombada pelo Condephaat” (DESTRUIÇÃO..., 1989, p. 1). Um dos trechos da matéria, em que se nota um forte efeito discursivo de perda patrimonial, com apelo ao salvamento, dava destaque à situação de abandono e depredação em que se encontrava a ferrovia: “a ferrugem, lentamente, vai corroendo e apodrecendo o que resta das românticas locomotivas. Mas, pior que a ferrugem e o abandono é a ação de ladrões que estão depenando a Estrada de Ferro Perus-Pirapora, um verdadeiro museu ferroviário, do qual já resta pouco” (DESTRUIÇÃO..., 1989, p. 1). Apesar da imprensa se referir ao patrimônio ferroviário sem levar em conta a sua relação com outros edifícios da região, ela atenta para a valoração que os antigos trabalhadores da ferrovia atribuíam aos bens, chegando a levantar alguns depoimentos. A Vila Triângulo, embora não fosse encarada pela imprensa como patrimônio, foi objeto de uma nota na mídia, quando corria risco de ser demolida pela Companhia Nacional de Cimento Portland Perus, sob o argumento de que as antigas casas, aquelas não ocupadas por funcionários e, portanto, segundo a companhia, abandonadas, propiciavam a formação de focos de ninhos de ratos, baratas e escorpiões (EM PERUS..., 1989, p. 3).

O estado precário para a preservação do patrimônio e o risco de demolições alarmaram os habitantes que recorreram à Administração Regional de Perus (AR-PR) em busca de novas medidas protetivas. Esta, por sua vez, acionou o DPH, órgão responsável pelo patrimônio histórico municipal. O documento que Carlos Bauer de Souza, assistente técnico da AR-PR, enviou para a diretora do DPH, Déa Fenelon, não objetivava a abertura de um novo processo de tombamento para o bairro, mas viabilizar um projeto de revitalização da Estrada de Ferro Perus-Pirapora e da Vila Triângulo, bem como recuperar fotos, documentos e artigos de jornais que constituíam um acervo sobre o bairro. Visava, além disso, coletar depoimentos orais de antigos moradores e militantes dos movimentos populares e sindicais. Souza pedia auxílio técnico do DPH para elaborar e executar um projeto que garantisse “tanto a preservação da memória, quanto da história de Perus” (SOUZA, 1989, p. 1). De acordo com Souza, o bairro do Perus possuía um desenvolvimento próprio, dissociado culturalmente das áreas centrais da capital paulista, assemelhando-se, nesse quesito, mais às cidades do interior do Estado do que a um bairro da capital. Justamente por isso o assistente técnico da AR-PR considerava importante preservar a história e as memórias locais.

A primeira vistoria de técnicos do DPH na região, ainda sem vislumbrar um novo processo de tombamento, se deu em 30 de março de 1989, com acompanhamento dos funcionários da AR-PR. Foi na vistoria que os técnicos se admiraram com “uma interessante

vila operária construída por técnicos canadenses no início do século” (DIAMANTE; PINHEIRO, 1989, n.p). Os técnicos do DPH, reconhecendo o valor patrimonial da Vila Triângulo, solicitaram ao CONPRESP a abertura do processo de tombamento (DIAMANTE; DUTRA, 1989), enfatizando sua originalidade arquitetônica na disposição das residências, em forma de triângulo, e no uso de cobertura de quatro águas de concreto, técnica pouco utilizada na época. No documento, o DPH reconhecia a relação da vila com o acervo da Estrada de Ferro Perus-Pirapora, já tombado pelo CONDEPHAAT e, por isso, solicitava o tombamento da vila junto ao trecho da linha férrea e material rodante – os trens e vagões. Em resposta à solicitação do DPH, datada em 15 de junho de 1989, o CONPRESP decidiu pela abertura do processo de tombamento, em 29 de junho do mesmo ano, portanto, 14 dias após a requisição. O Consórcio Chofi-Abdalla, proprietário da vila e da fábrica de cimento, questionou a decisão do CONPRESP, sob a alegação de que as casas, embora tivessem sido construídas na década de 1930, tinham sido descaracterizadas ao longo do tempo “sem outro critério que não o de alojar seus empregados, não havendo qualquer registro de maior importância sobre sua existência” e, por esse motivo, a vila não teria “nenhum valor histórico, arquitetônico, cultural ou qualquer outro valor que justifique um processo de tombamento” (COMPANHIA, 1989, p. 1-2).

O CONPRESP, apesar da manifestação dos proprietários em contrário, manteve a decisão de dar início ao processo de tombamento, ficando sob responsabilidade do DPH o estudo técnico para subsídio da decisão. O trabalho de pesquisa, todavia, não se deu sem o enfrentamento de dificuldades. Ainda em meados de 1991, a equipe do DPH alegava que não tivera acesso à Vila Triângulo ou às instalações da fábrica de cimento para realizar as vistorias necessárias, nem pudera desenvolver a pesquisa, uma vez que os proprietários empecilhavam o acesso aos arquivos da Companhia Nacional de Cimento Portland, além de dificultar as captações de depoimentos de moradores e de inviabilizar a produção de registros fotográficos e gráficos (PIRES, 1991).

O estudo realizado pela Prefeitura, de acordo com Vanice Jeronimo (2016), acabou acentuando os conflitos existentes na região, o que, de certa forma, na leitura da autora, dificultou a própria preservação do patrimônio. Diante desse contexto conflituoso e de risco na preservação do patrimônio na região, a Prefeita Luiza Erundina, admitindo sua importância para a memória dos trabalhadores, por meio do decreto nº 31.805, de 27 de junho de 1992, declarou a desapropriação, no bairro de Perus, de uma área de mais de 586 mil metros quadrados para a implantação do Centro de Cultura Operária. O decreto da prefeita foi também uma resposta à mobilização feita por ex-operários da fábrica de cimento e por setores sociais do bairro de Perus,

como escolas, sindicatos e sociedade amigos do bairro (SÃO PAULO, 1992d). Contudo, como também apontou Jeronymo (2016), esse decreto foi desconsiderado pelas gestões municipais seguintes, o que agravou ainda mais os conflitos na região.

De qualquer maneira, a partir de junho de 1991, os proprietários acabaram por permitir o acesso dos técnicos do DPH aos documentos e aos imóveis. Realizados os estudos, o DPH recomendou a ampliação da área de tombamento, até então restrita à Vila Triângulo. Considerou que a ferrovia, a fábrica de cimento, as vilas operárias e as demais edificações na região compunham um conjunto articulado desde a sua criação e funcionamento. O estudo municipal foi além daquele realizado pelo órgão estadual e sua novidade consistia na visão sistêmica da produção industrial e pela incorporação de novos sujeitos na valoração dos bens, como também observou Vanice Jeronymo (2016, p. 136):

As iniciativas do DPH e do Conpresp mostram que o tombamento formulado pela esfera municipal se revestiu de outras valorações além daquelas já atribuídas ao bem pelo tombamento estadual. O estadual prosseguiu com base na valoração do bem pelo viés da historicidade, excepcionalidade, integridade e autenticidade e no reconhecimento dos elementos da paisagem. Já o tombamento municipal, seguiu pelo viés da compreensão da CBCPP [Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus] como um complexo fabril articulado pela EFPP [Estrada de Ferro Perus-Pirapora], deu maior voz à população, especialmente, aos envolvidos diretamente com as instalações da fábrica de cimento, os antigos moradores e trabalhadores, legitimando, primordialmente, seu valor afetivo e seu caráter simbólico. Procurou-se enfatizar a representação da fábrica na vida dessas pessoas e reforçar sua caracterização como lugar de identidade [...].

O estudo técnico do DPH é dividido em duas partes, intituladas “Perus – uma fábrica de memórias” e “Perus – Espaço e produção”. Nesta última parte, o documento descreve a trajetória do bairro do Perus e a instalação do sistema industrial na região, detalha o processo produtivo da fábrica de cimento Portland, o surgimento das unidades de apoio e das vilas. Mas é na primeira parte do estudo que o texto chama atenção, por oferecer uma descrição da vida cotidiana na fábrica e nas vilas operárias, tendo por principal fonte os relatos de moradores e antigos operários. Remonta também aos principais momentos do movimento sindical na região, amplamente documentados na imprensa da época e, posteriormente, objeto de trabalhos acadêmicos. O valor patrimonial das edificações, de acordo com o estudo, é legitimado, dentre outros motivos, pela adesão histórico-cultural que o movimento social existente na região manifestava em relação a esses bens. A relevância da participação da sociedade, com sua memória local, na validação do patrimônio, é salientada em inúmeros momentos do texto, como o trecho abaixo exemplifica:

É preciso ressaltar a relevância dessa participação constante dos interessados na preservação da área, imprimindo no parecer técnico o registro de sua memória e possibilitando reconstituir historicamente, através das suas lembranças, a utilidade específica de cada equipamento ou

edificação (inclusive de muitas que já não existem mais) no espaço da fábrica e a vida no interior das vilas operárias (SÃO PAULO, 1992d, n.p).

Durante a pesquisa, a equipe do DPH deu suporte às chamadas Oficinas de Memória, como foi denominada a série de encontros realizados com os moradores do bairro e ex-trabalhadores da fábrica de cimento de Perus. As oficinas, demandadas pela Associação dos Aposentados da Fábrica de Cimento Perus, seguiu a metodologia dos projetos de memória do DPH, coordenados por Maria Célia Paoli, e alinhados aos objetivos da cidadania cultural. Segundo o DPH:

O projeto de memória é destinado a grupos, instituições, movimentos sociais, entidades e pessoas interessadas em suas histórias, preocupadas em atender e documentar a trajetória de vida, inaugurando uma prática de compreensão de seu presente e de uma relação modificada com o seu passado.

O objetivo de se desenvolver os projetos de memória é de procurar estabelecer uma prática que privilegie a constituição de novos acervos sobre a memória paulistana, a partir de uma perspectiva que evita tanto um estilo acadêmicos, como um estilo de intervenção diretiva da memória popular (SÃO PAULO, 1992d, n.p).

Sobre o uso da metodologia da história oral nos trabalhos do DPH e sua relevância inclusive nos estudos de tombamento, especialmente nesse caso do bairro de Perus, Dea Fenelon chega a afirmar:

Nesta direção de relacionar o uso das entrevistas para trabalhos com a Memória e inspirados nas atividades da HISTORY WORKSHOP, o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), da Secretaria Municipal de Cultura, de São Paulo, sob nossa direção, realizou, no período de 1989/1992, com orientação da Professora Maria Célia Paoli, interessantes experiências de registro de depoimentos para retomar aspectos do Movimento do Sindicato dos Trabalhadores do Cimento, Cal e Gesso, de Perus, dos trabalhadores aposentados do Sindicato de Trabalhadores de Fiação e Tecelagem, do Movimento de Saúde, da Zona Leste de São Paulo. Os resultados foram importantes para informação e estudos do processo de Tombamento da área da antiga Fábrica de Cimento de Perus, para compor exposições realizadas nas Casas Históricas da cidade, sob responsabilidade do DPH e, sobretudo, significou a possibilidade, que era afinal o objetivo maior dos projetos, de assessorar os movimentos sociais na organização e sistematização de seus acervos e arquivos, controlados por eles mesmos para a necessária preservação de sua Memória (FENELON, 1993, p. 78-79).

A realização dessas Oficinas de Memória, além de se constituir em oportunidades para a obtenção de informações sobre os usos dos imóveis e equipamentos, era entendida pela equipe do DPH como uma prática que deveria ser incorporada na metodologia de trabalho para identificação do patrimônio cultural da cidade:

Colher depoimentos de cidadãos anônimos significou reconhecê-los como testemunhos da sua existência social na cidade de São Paulo, tanto quanto aqueles oferecidos pela documentação oficial (como a legislação ou documentos registrados em cartórios, por exemplo), considerados até há pouco tempo, as únicas fontes fidedignas para a história. Incorporava-se na nossa prática de trabalho uma das linhas mestras da atuação do DPH no que se refere ao incentivo à participação de grupos ou movimentos organizados na definição do que deve ou não ser preservado na cidade de São Paulo (SÃO PAULO, 1992d, n.p).

Recorrer à oralidade, como metodologia de pesquisa para subsidiar processos de tombamento, não significava uma mera sofisticação das fontes e dos métodos de pesquisa.

Tratava-se, sobretudo, de considerar que nos relatos de moradores e antigos trabalhadores se encontravam razões históricas e vínculos afetivos para a valorização de bens móveis e imóveis como patrimônio. Partindo do pressuposto de que o patrimônio não é identificado pela coisa em si, mas pelo valor ou pelo significado histórico-cultural e afetivo que lhe é atribuído por uma dada coletividade, os depoimentos de moradores e trabalhadores foram assumidos como essenciais no processo de identificação do patrimônio cultural:

A vila Triângulo é uma imagem forte para os ex-trabalhadores da fábrica de cimento Portland Perus, até mesmo para quem não morou lá. Havia uma estreita vinculação entre a fábrica e a vila que a caracterizava como um espaço de convivência dos trabalhadores que expressam vínculos afetivos intensos com o local. A vida ali emerge como um oásis de tranquilidade e bem estar (SÃO PAULO, 1992d, n.p).

De acordo com o relatório, o alvo do tombamento eram as edificações que foram construídas, ou ressignificadas, em decorrência da instalação da fábrica de cimento que, na história da região, desenvolvia a atividade motor que mobilizava a população e reorganizava o espaço. Apenas em casos específicos é salientada a singularidade de conjuntos de imóveis do ponto de vista arquitetônico. O relatório apoiava-se em dois argumentos centrais para justificar o tombamento: o primeiro, enfatizava a importância das edificações enquanto referências às memórias dos ex-operários e moradores do bairro; o segundo, apontava a relevância das edificações para a história da industrialização brasileira. Esses dois argumentos ficam evidentes na conclusão do relatório:

Por tudo que vimos afirmando até aqui consideramos que o tombamento da fábrica e unidades de apoio, vilas operárias, edifícios destinados à assistência médica e outros serviços, os casarões da administração [...], impõe-se como forma de garantir os suportes físicos que permitam a preservação da memória de seus ex-trabalhadores e recompor os traços de sua vida passada e também face a importância deste complexo industrial para a história da industrialização brasileira (SÃO PAULO, 1992d, n.p).

Na carta de envio dos pareceres técnicos do DPH, Walter Pires, então chefe da Seção Técnica de Crítica e Tombamento, responsável pelo estudo, elenca seis justificativas para o tombamento, sendo os dois primeiros referentes à importância dos bens estudados para a comunidade local:

- a. A apropriação profunda e afetiva do conjunto de espaços de produção e habitação que definem aquela fábrica pela comunidade local;
 - b. Preservação da memória de importante movimento social – dos operários da antiga fábrica de cimentos Perus – que poderá ser reforçada através da implantação de um Centro de Cultura no local e concretizada com a preservação física da área através do tombamento; (...)
- (PIRES, 1992c, n.p).

As justificativas seguintes de valoração, segundo o documento, referiam-se à diversidade arquitetônica e tecnológica dos edifícios; à importância histórica e tecnológica da ferrovia; ao pioneirismo da fábrica de cimento; e, por último, ao fato das casas das vilas

residenciais serem as primeiras erguidas no Brasil com uso de blocos de concreto (PIRES, 1992c).

A chefe da Divisão de Preservação, Leila Regina Diêgoli (1992b, n.p), por sua vez, resume em apenas três pontos a justificativa de tombamento, seguindo a mesma linha argumentativa do relatório final do DPH e de Walter Pires. Para ela, o tombamento da área seria importante para a “preservação de memória do movimento operário”, para a “preservação dos testemunhos físicos do processo de produção de cimento da primeira fábrica implantada com sucesso no Brasil” e, por fim, com vistas à “preservação das primeiras edificações construídas com bloco de concreto”. A importância patrimonial se relacionaria, portanto, à memória local, à história industrial e à técnica de construção. A disposição desses três argumentos põe em evidência uma fundamentação teórica e de condução de política patrimonial que difere significativamente do modelo que tradicionalmente orientava os processos de patrimonialização na cidade de São Paulo, por considerar em primeiro lugar as pessoas diretamente impactadas pelo bem tombado. O parecer carrega consigo, ainda, uma tradição de trabalho do DPH, por ter especial atenção à herança industrial – preocupação presente nos preceitos do patrimônio ambiental urbano – e por registrar os modos de construção – prática que remete aos primeiros estudos para acautelamento de patrimônio realizados na cidade de São Paulo, por Benedito Lima de Toledo e Carlos Lemos.

O interesse pelo conjunto, de acordo com a resolução que decretou o tombamento, se deu pelo “valor histórico, social e urbanístico” da antiga companhia de cimento, pela “importância da memória enquanto alicerces na construção da história e a relevância da memória dos trabalhadores da CBCPP enquanto símbolo de determinada forma de organização, luta e resistência dos trabalhadores”, bem como pela “importância dos equipamentos remanescentes dessa indústria para a história da tecnologia na cidade de São Paulo” (SÃO PAULO, 1992m). A memória dos trabalhadores da fábrica, portanto, figura entre os motivos centrais para a justificativa do tombamento, um dado importante, mas que, nos modelos tradicionais de patrimonialização, não era enfatizado.

O tombamento do conjunto urbano do bairro de Perus, enfim, condensa a metodologia de trabalho desenvolvida pelo DPH ao longo dos seus anos de atividade, bem como a prioridade por uma narrativa patrimonial sensível à memória dos trabalhadores. Inclui nos estudos para patrimonialização as percepções das pessoas diretamente impactadas pelo reconhecimento do bem enquanto patrimônio da cidade, levando em consideração elos afetivos e identitários.

* * *

Nos estudos de tombamento, a tradição do DPH com os IGEPACs e a incorporação do conceito de patrimônio ambiental urbano permitiram desenvolver uma abordagem que, ao estabelecer conexões orgânicas entre bens culturais de distintas tipologias, configurou-os enquanto conjuntos a ser tombados. Todavia, a inovação metodológica do DPH no período de nosso interesse consistia em dar ênfase ao que a sociedade tinha a dizer sobre os bens, assim como no registro documental da relação entre os bens a serem tombados e a história coletiva e individual. E isso só se tornou possível a partir do momento em que a política cultural atribuiu um papel central, para a identificação do patrimônio, aos moradores e trabalhadores, enquanto cidadãos.

A implantação do conceito de cidadania cultural de Chauí, como eixo fundamental da política cultural do município, favoreceu para que os técnicos do DPH colocassem em prática tanto preceitos já presentes em sua tradição de trabalho, quanto experiências de abertura à participação de grupos sociais nos processos de reconhecimento do valor patrimonial. A história oral acabou por se consolidar enquanto recurso metodológico para incorporar percepções e vivências da população em relação ao patrimônio. Essa prática permitiu conciliar o rigor técnico com as subjetividades da experiência sociocultural e histórica do patrimônio, de forma a permitir uma identificação do patrimônio condizente com as experiências da população local.

Além disso, a cidadania cultural permitiu aos técnicos do DPH uma avaliação crítica dos seus papéis na sociedade. Facilitou a percepção desses técnicos enquanto sujeitos no fortalecimento da cidadania, por meio do exercício de um trabalho que não era apenas tecnoburocrático, mas principalmente um modo de intervir politicamente no contexto social urbano. Trata-se de uma concepção do técnico do patrimônio coincidente com o que Waldisa Guarnieri chama de “trabalhador social”, ao tratar especificamente do museólogo. Na leitura de Guarnieri (2010 (1985), p. 153), um trabalhador social reconhece a “dimensão e o risco político, social, do seu trabalho”, consciente de que “vive num mundo desigual e dividido e de que deve, cotidianamente, fazer opções”. E isso se dá no exercício de escolhas que, como diz a autora, ou atuam pelo retrocesso, pautado pelo interesse ou pelo saudosismo, ou atuam pela abertura de perspectivas de futuro (GUARNIERI, 2010 (s.d), p. 242). A experiência do DPH nesse período demonstra uma prática profissional condizente com essa concepção, de um trabalhador social que aponta para novas possibilidades de organização do espaço, tendo por fundamento o respeito à história sociocultural das coletividades.

CONCLUSÃO

Chegamos ao final do nosso percurso. No início, colocamos como meta centrar nossos estudos nas políticas de memória de uma gestão municipal após a promulgação da Constituição de 1988. Nossa questão era perceber se a consolidação das bases democráticas havia produzido algum efeito sobre as políticas de memória conduzidas por uma municipalidade, e, em caso positivo, qual ou quais tinham sido esses efeitos. Por isso priorizamos um governo que nos parecia mais aberto à pluralidade social e disposto a lidar com as distintas, conflitantes e, por vezes, antagônicas demandas da sociedade. Centramos nossa atenção ao caso da administração de Luiza Erundina, na cidade de São Paulo, uma das primeiras na esfera municipal do Partido dos Trabalhadores (PT), transcorrida entre 1989 e 1992. Acreditamos ter nos mantido fiéis ao propósito inicial, o que foi facilitado pelo fato de termos nos dedicado ao estudo de uma instituição específica, a do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH). Essa instituição, no período estudado, concentrava as atividades de arquivo, museus e preservação do patrimônio edificado e monumental da cidade de São Paulo. Estávamos, portanto, diante de um grande leque de atividades relacionadas à memória, o que nos parecia apropriado à pesquisa.

O estudo, como era de se esperar, nos levou a novas descobertas. Quando iniciamos a pesquisa não imaginávamos que as políticas culturais implementadas pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) haviam influenciado sobremaneira as atividades do DPH. Ao menos no período estudado, ficou impossível não falarmos de políticas culturais e, especificamente, da política de cidadania cultural, elaborada por Marilena Chauí para a condução dos trabalhos da SMC. Diante dessa relevância, foi preciso nos instrumentalizar melhor para adentrarmos às questões relacionadas às políticas culturais.

Cidadania cultural surgiu em nossa pesquisa enquanto uma forma prática e conceitual de política cultural. Neste sentido, a cidadania cultural funde dois conceitos presentes nos estudos de políticas culturais, a democratização da cultura e a democracia cultural. Ou seja, o novo conceito visa tanto dar acesso à produção cultural consagrada ao maior público possível, tendo como prioridade os grupos sociais normalmente alijados desse acesso, quanto permitir a emergência de novas produções no cenário cultural da cidade, tendo em vista a democratização dos meios de produção e circulação da cultura. Nesse conceito, a cultura erudita e a cultura popular não estão em conflito, mas ambas são inseridas num processo de democratização e de consolidação de um ambiente culturalmente não hierarquizado ou elitizado.

Percebemos que a cidadania cultural aponta para essa meta, a de consolidação de uma democracia, enquanto valores e fins de justiça e de igualdade social e econômica. Aponta para o pleno exercício da cidadania por toda a população, sem exclusão e distinção de grupos sociais, tendo em vista a igualdade de direitos civis, políticos e sociais. A cidadania cultural, portanto, se configura como uma prática de política cultural, como também como um caminho possível para o exercício da cidadania e consolidação da democracia. Neste sentido, e pensando a sociedade em um processo mais extenso e intenso, a cidadania cultura constitui um passo importante de um projeto de autonomia. De certa maneira, acabamos por nos deparar com uma gestão ainda mais interessante do que havíamos imaginado inicialmente para pensar o contexto histórico-político e sociocultural proporcionado pela Constituição de 1988. Isso porque o conceito empregado na política cultural da gestão de Marilena Chauí na SMC tinha por meta justamente consolidar a cidadania e a democracia instituídos na Constituição.

O DPH, sob a égide dessa política, precisou se repensar e se reposicionar. Inúmeros intelectuais de esquerda vieram se somar à administração do órgão, e, junto com os técnicos do patrimônio, retomaram atividades e propuseram outras, tendo como diretriz a cidadania cultural. Os técnicos do órgão passaram a assumir o papel de sujeitos sociais, enquanto trabalhadores sociais, no sentido que Waldisa Rússio Guarnieri (2010) atribuíria a esse termo. Nesse sentido, o técnico não poderia mais se colocar num lugar de distinção legitimada por um conhecimento tecnicista – uma postura que Chauí (2014a) denuncia como um discurso próprio da ideologia da competência, cujo fundamento é justamente a hierarquização estruturante da sociedade –, mas deveria reconhecer seu papel político e se posicionar diante de uma sociedade em que, ou se reforça desigualdades e injustiças, ou se luta contra elas.

Em sua trajetória de trabalho, o DPH havia sido fortemente influenciado pelo conceito de patrimônio ambiental urbano. Este conceito tem por pilares a memória, o meio ambiente e a qualidade de vida. Nele, o patrimônio deveria ser entendido como parte integrante e referencial da memória social. E não poderia mais se restringir a objetos e imóveis de maneira isolada, mas deveria ser entendido enquanto “patrimônio integral”, levando em conta inclusive a natureza, constituindo tudo um grande conjunto de artefatos: o ambiente e a ambiência. A garantia da qualidade de vida dos habitantes da cidade seria então a finalidade da preservação patrimonial. O conceito de cidadania cultural trouxe um aprofundamento do conceito de patrimônio ambiental urbano, dando-lhe novas dimensões, principalmente na sua carga política e ideológica. No bojo das lutas pela ampliação e consolidação dos direitos civis, a memória passa a ser entendida enquanto direito e na sua diversidade de grupos étnicos e sociais. A qualidade

de vida passa a levar em consideração as injustiças sociais existentes, sendo necessário priorizar os grupos sociais normalmente excluídos do seu direito à cidade. A preservação do patrimônio não bastaria ser sensível ao meio ambiente, mas precisaria considerar as diferenças sociais e ter em vista a igualdade de direitos.

O DPH foi ainda influenciado em sua trajetória, principalmente no que diz respeito à sua atividade museológica, pelas ideias da nova museologia. Movimento que marcou profundamente o campo museológico, a nova museologia propôs, e ainda propõe, um museu consciente do seu papel social e que seja atuante junto à sociedade na solução dos seus problemas. A nova museologia leva em consideração também o “patrimônio integral”, e, por isso, reforça a relação território-patrimônio-comunidade, no conceito de “museu integrado à sociedade”. A nova museologia poderia, em síntese, ser considerada uma mudança de valores dos museus, tendo por prerrogativa a sua função social. E é neste aspecto que a cidadania cultural não apenas tem consonância com as ideias da nova museologia, mas permite uma compreensão mais clara desses valores. A cidadania cultural aponta para valores que podem ser assumidos pelos museus, como o comprometimento com o desenvolvimento da democracia, a busca pela igualdade de direitos e a consolidação de uma cidadania exercida por todos os setores da sociedade. De certa maneira, a cidadania cultural pode contribuir na realização das ideias da nova museologia ao objetivar valores, conduzindo a prática museal para a questão da cidadania.

Ao nos voltarmos para os trabalhos do DPH, pudemos perceber como o encontro desses conceitos operam e forjam experiências, incipientes, mas relevantes na criação de uma cultura política do patrimônio e dos museus. No que se refere ao campo da museologia, a gestão retoma, reestrutura e investe nos programas educativos de visitas guiadas aos espaços da cidade, agora tendo por prioridade professores e estudantes da rede municipal de ensino. Coloca de novo em funcionamento o trabalho de geração de novas imagens da cidade de São Paulo, atividade da área museal do órgão destinada à ampliação do acervo. O foco da fotografia, agora, não está restrito às transformações e intervenções urbanísticas, nem à arquitetura das edificações, mas aos usos do espaço e ao cotidiano estabelecido nos diversos lugares da cidade, não apenas na região central, mas também naquelas periféricas. É buscada uma abertura a setores da sociedade na administração dos espaços museais e na execução conjunta de atividades, como pudemos ver na condução das casas históricas e na elaboração de novas exposições.

A gestão investe na inauguração de exposições em espaços públicos da cidade, em grande parte em praças e ruas. As exposições têm por prioridade temas sociais, trata do trabalhador, busca evidenciar grupos sociais normalmente ocultos na narrativa museal e problematiza a nação, evidenciando suas injustiças e desigualdades sociais. A prioridade é por temas que tenham algum efeito sobre a cidadania e que abram espaço para narrativas contra-hegemônicas da história. Por meio das exposições, o órgão busca estabelecer diálogos com a sociedade, para se pensar as condições de vida na pauliceia, as transformações e permanências na história da cidade e do país. Se em momentos anteriores da trajetória do DPH os temas sociais apareceram como tentativa de fomentar na sociedade engajamentos frente à estruturação do Estado democrático, agora os temas estão na exibição das mazelas deste Estado, das precariedades da cidadania e democracia. E o método aplicada não reside na condução do público a um certo conhecimento, mas em trazer o público para o diálogo, a fim de também ouvir seus questionamentos e, juntos, melhor entender o contexto no qual se vive, tendo em vista a transformação da sociedade, na garantia de igualdade de direitos.

No que diz respeito ao patrimônio edificado e monumental, percebemos a ativação de um trabalho constante para estudos de tombamento. Nos três casos escolhidos para análise, os tombamentos do Anhangabaú, Bela Vista/Bexiga e Perus, notamos a consolidação de uma metodologia de estudo do DPH calcada no conceito de patrimônio ambiental urbano, sob a égide de estabelecer conexões entre bens patrimoniais de distintas tipologias e de padrões estilísticos diversos. No bairro Bela Vista/Bexiga vemos mais fortemente a consolidação da metodologia criada pelo DPH, com sensibilidade aos usos, à ocupação do espaço e à morfologia da paisagem. No tombamento do Anhangabaú, vemos igualmente a valorização de bens de padrões estilísticos distintos e a seleção de alguns tendo por argumento o valor afetivo. Neste tombamento, vimos o DPH, ao se posicionar em conflitos de interesse junto ao órgão de planejamento urbano, acionar os ditames da cidadania cultural na defesa do direito à cidade e à memória. No bairro de Perus, vemos mais claramente o desenvolvimento de uma metodologia do DPH marcada pela escuta do que os cidadãos impactados pelos tombamentos têm a dizer, com clara preferência ao maior contingente da sociedade, constituído pela classe trabalhadora. O processo de tombamento incorpora as subjetividades desses grupos na seleção do patrimônio, remontando, desta forma, a uma dimensão imaterial do patrimônio edificado. Acreditamos que essa abertura à diversidade sociocultural e o posicionamento frente às disputas pela memória sejam o maior ganho do espaço de trabalho criado pelo conceito de cidadania cultural. O

trabalho de identificação do patrimônio cultural realizado pelo DPH acabou por incorporar a cidadania cultural enquanto elemento constitutivo de uma experiência metodológica.

Essas experiências patrimoniais e museais do DPH revelam uma valorização e incremento dos trabalhos do órgão no período. Isso porque o direito à memória passa a ser um imperativo nos trabalhos da SMC. O que se busca no período é um novo “enquadramento da memória” que dê espaço a narrativas distintas daquela hegemônica, de forma a problematizar a história e a memória. Assumidas as atividades do DPH enquanto “instâncias de mediação” na construção da memória, o que se percebe na gestão é a prioridade pela inclusão de grupos sociais normalmente alienados dos processos de patrimonialização e musealização. A diversidade cultural é entendida na chave das disputas socio-política-culturais e por isso é sublinhada a desigualdade social e a precariedade do acesso aos direitos da cidadania. Podemos, portanto, concluir que a política de memória implementada pelo DPH no período estava definitivamente preocupada com a questão da democracia, de forma a ampliar o acesso a ela. Voltava-se para o desenvolvimento da cidadania e buscava, por meio de práticas de patrimonialização e musealização, abrir espaço a novas narrativas e fomentar diálogos que tivessem em vista a construção de uma sociedade edificada sobre o acesso a direitos e a democratização do Estado.

O trabalho do órgão, todavia, habita no campo da experimentação. A nossa análise acabou por embaralhar teoria e prática, discurso e ação. Em alguns momentos, ao apontar para o limite de uma prática da gestão, retomamos discursos, a fim de evidenciar que as falhas no processo não eram intencionais ou sistêmicas. Estamos habituados a ouvir de que “de boas intenções o inferno está cheio”, mas, quando falamos em políticas públicas, no nosso entendimento, a intenção, isto é, o gesto político, em direção a uma ação sobre a cidade, tem certamente sua cota de importância, pois é na intenção e nos propósitos que encontramos o fundamento da ação política. Isso não nos impede de analisarmos os percalços e criticarmos a ação equivocada, mas estes passam a ser assumidos enquanto erro, enquanto equívoco, enquanto falha. Pela natureza do material compulsado, nem sempre pudemos verificar os ganhos da política implementada. Foi possível, por outro lado, perceber a construção de metodologias de trabalho. Metodologias nas quais a cidadania cultural emerge como um conjunto de diretrizes, capazes de configurar os valores buscados pelos trabalhos de patrimonialização e musealização.

As pesquisas para a patrimonialização da cidade, tal qual desenvolvidas pelo DPH no período, principalmente no caso do bairro de Perus, aponta para desafios contemporâneos no

que tange à seleção do patrimônio urbano. A metodologia desenvolvida, como dito, marcada pela inclusão de subjetividades de grupos sociais impactados pelos processos de acautelamento do patrimônio, pode servir para fomentar o atual debate nos órgãos de preservação patrimonial. Isso porque se trata de uma prática que se põe de acordo com conceitos de patrimônio que levam em conta sua dimensão material e imaterial. O engajamento dessas práticas aos valores de democracia e cidadania nos parece um caminho apropriado para o trabalho dos técnicos do patrimônio, por colocá-los no jogo das disputas sociais, tendo por objetivo a garantia do bem comum.

Os processos museais, de visitas guiadas a espaços públicos, de alimentação de um acervo fotográfico e de elaboração de exposições, para além dos espaços fechados, revelam uma prática ainda oportuna para os museus de cidade. Por meio da fotografia, o museu pode promover leituras sobre o ambiente e a vida na cidade, estabelecer um processo de musealização da cidade. Uma vez que a produção fotográfica é sempre carregada de intencionalidades, a experiência do DPH apontou para uma prática de desconstrução de uma imagem totalitária da cidade. Os temas do trabalho, da moradia, do lazer, da luta política, temas que percebemos nos trabalhos de registro fotográfico em curso no período pelo DPH, propõem ainda um caminho possível para um museu de cidade que se entenda democrático e comprometido com a consolidação da cidadania. A iniciativa de ir ao encontro dos cidadãos, por vezes levando os trabalhos do museu até onde eles transitam e vivem, também se revela importante para um museu que tenha por meta a musealização da cidade. A parceria e convênio com setores organizados da sociedade também revela uma abertura do museu condizente com as exigências da contemporaneidade.

Importante ressaltar que a gestão estudada tinha por princípio o fortalecimento dos órgãos de estado. O DPH, desta forma, foi visto como um órgão a ser avigorado em sua estrutura. Isso fez com que os técnicos do DPH atuassem enquanto sujeitos ativos nos processos de patrimonialização e musealização, o que permitiu a construção de projetos de intenções claras, reguladoras de todos os trabalhos desenvolvidos. Vemos, na atualidade, uma condição de trabalho muito diversa em São Paulo, em que as gestões municipais são marcadas por uma forte tendência à terceirização na execução das atividades das instituições culturais. No acervo das bonecas de exposições do Museu da Cidade, por exemplo, não vemos mais as bonecas das exposições realizadas em anos recentes, porque não são mais elaboradas pela inteligência do órgão, mas confiadas a curadores externos e o trabalho de documentação não é considerado enquanto atividade sistemática. Isso acaba por comprometer a memória do órgão, além de

impossibilita a elaboração de projetos mais globais, intencionais, como pudemos verificar no período estudado. Em nome de um pragmatismo administrativo e de viabilização de projetos imediatos e diante do real problema de redução de equipes, sempre mais diminutas, as atividades passam a ser realizadas isoladamente e o órgão público acaba por perder sua força política. Neste sentido, acreditamos que a administração municipal, junto à gestão desses órgãos culturais, precisa buscar soluções para contornar esse quadro, a fim de não sacrificar a inteligência desses órgãos, como também não comprometer a sua memória institucional.

Importante frisar, ao final desse trabalho, a importância, relevância e pertinência dos estudos sobre os processos de patrimonialização e musealização instituídos pelos órgãos públicos. Um estudo que não se concentre nos discursos institucionais, mas nos fundamentos conceituais e nas práticas preservacionistas. O DPH, por exemplo, foi alvo de raros estudos. O mesmo ocorre se olharmos o CONPRESP e o CONDEPHAAT. Os poucos estudos existentes acabam sendo referências únicas, repetidas em teses e artigos sempre que se deseja referenciar o tema. Mesmo se olharmos para os museus, que têm se beneficiado com os programas de pesquisa em museologia abertos na última década, ainda há muito a se pesquisar. O Museu da Cidade de São Paulo, por exemplo, é ainda pouco estudado em seu passado institucional, nos seus conceitos e práticas. E nos parece fundamental estudarmos essas instituições tendo em vista os processos de democratização e as práticas de abertura aos diversos setores da sociedade, uma vez que estes se mantêm como desafios a essas instituições.

O estudo do pensamento de Chauí na área cultural, aliado à experiência prática da cidadania cultural na cidade de São Paulo, nos parece igualmente relevante se considerarmos que os conceitos e práticas daquela gestão contribuíram para a elaboração do programa cultural desenvolvido pelo governo do PT na esfera federal, a partir de 2003. E nos parece interessante pensarmos justamente a relação da cidadania cultural com as políticas de memória, especialmente no que se refere ao patrimônio e aos museus, dado a relevância que tais práticas assumiram naquelas gestões. Embora a cidadania cultural de Chauí seja muito considerada nos estudos de políticas culturais, acreditamos haver pouca atenção justamente nessa sua relação com as políticas de memória, o que nos parece uma oportunidade de estudo a ser melhor explorada.

Enfim, a cidadania cultural continua a se revelar na atualidade como uma “promessa-desafio” (LIMA, 2016). Promessa porque sua realização é ainda incipiente e incompleta; ela impulsionou práticas historicamente relevantes, mas muito aquém das possibilidades abertas por esse conceito. Desafio porque a cidadania cultural nos coloca diante de problemas socio-

político-culturais historicamente herdados e continuamente reproduzidos no Brasil. Voltar a esse conceito nos permite pensar uma política cultural enraizada com a sociedade brasileira e fundamentada numa linha de pensamento construída nessas terras, o que nos protege de conceitos importados, muitas vezes alheios às realidades locais. Pensar as práticas museais e de preservação do patrimônio pelo viés da cidadania cultural nos impulsiona a experiências inovadoras, sem perder o elo com a história, o elo com nossa tradição de pensamento, o elo com nossos problemas.

Um vez que a consolidação da democracia e da cidadania continua enquanto desafio para a nossa sociedade, as práticas museais e patrimoniais da cidade poderiam manter tal consolidação como norte para onde apontar, sempre tendo em vista a transformação social. Pelo o que pudemos observar, a democracia e cidadania, assumidas enquanto valor para a patrimonialização e musealização, proporcionam um campo fértil de trabalho e ampliam o alcance de práticas tradicionalmente desempenhadas por museus e por órgãos de preservação patrimonial.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012

ABDANUR, Elizabeth França. Os “ilustrados” e a política cultural de São Paulo (1935-1938). Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera (org.). **Memória e novos patrimônios**. Coleção Brasil/França. Marseille: Open Edition Press, p. 67-93, 2015.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. Déa Fenelon, o historiador e a cultura popular: um debate sobre crises, rupturas e desafios. **História & Perspectivas**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, n. 40, p. 21-25, jan.-jun. 2009.

ALVES, Márcia; DALTÉRIO, Rosely Aparecida. Imagem fotográfica da cidade: a memória iconográfica em perspectiva. **Revista do Arquivo Municipal: 30 anos de DPH** - Departamento do Patrimônio Histórico. V. 204, São Paulo: DPH, p. 107-118, 2006

ANDRADE, José Carlos de. Acervo da Memória e do Viver Afro-brasileiro: espaço privado ou público? (relato de uma experiência de coordenação). PMS/SMC, São Paulo, 08 de abril de 1992. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

ANDRADE, Paula Rodrigues de. O patrimônio da cidade: arquitetura e ambiente urbano nos inventários de São Paulo da década de 1970. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ANICETO, Flávio. Cultura e direito à cidade: artistas de rua, ação de cidadania e promoção de direitos culturais. In: RUBIM, Albino. **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 71-86, jan.-jun. 2005.

ARANTES, Antonio Augusto (org). **Produzindo o passado: Estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, CONDEPHAAT, 1984.

ARANTES, Celina Caribé da Rocha. Folha n. 42 do processo n. 16-000.785-88*60, ofício da Chefe da Seção Técnica do Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo (STMHIFCSP) para o Diretor da DIM. São Paulo, 1988. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, p. 31-54, 2012.

ARQUIVO Municipal muda para o Centro. O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 de janeiro de 1990. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

ARRUDA, Beatriz Cavalcanti de. O Museu da Cidade de São Paulo e seu Acervo Arquitetônico. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**. V. 19, n.1, p. 115-127, janeiro/junho de 2016. Disponível em <https://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=642>. Acesso em 24/04/2019

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO FERROVIÁRIA. A Estrada de ferro Perú-Pirapora: um monumento histórico. São Paulo, 1980. Acervo: CONPRESP, processo nº 16.002.693-89*04.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **O homem ao espelho**. Apontamentos dos anos 1940. São Carlos: Pedro & João, 2020.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural, movimentos sociais e democracia: releitura de questões a partir de “Políticas culturales y crisis de desarrollo”. In: CANCLINI, Néstor García. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Organização de Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

BASTOS, Sênia Regina. A divisão de turismo e divertimentos públicos do departamento de cultura da cidade de São Paulo. **Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo**. São Paulo, n. 14 (1), p. 51-67, jan./abr. 2020.

BELLAIGUE, Mathilde. Memória, espaço, tempo, poder. **Revista Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, v.2, n.2, jul/dez de 2009, p. 87-90. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/78/98>. Acesso em 15/04/2019.

BENEDICTO, Nair. [Trechos de depoimentos]. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Exposição Nair Benedicto. Série: Fotógrafos da Cidade I. São Paulo, 1991.

BOBBIO, Norberto. **Estado, governo, sociedade**: fragmentos de um dicionário político. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz & Terra, 2018.

BONDUKI, George Nabil. Habitação, mutirão e autogestão: a experiência da administração Luiza Erundina em São Paulo. In: BONDUKI, G. N. (org). **Habitat: as práticas bem-sucedidas em habitação, meio ambiente e gestão urbana nas cidades brasileiras**. São Paulo: Studio Nobel, p. 180-192, 1997.

BORGES, Luiz C. Museu e cidade: travessias na arena simbólica-política. **Revista Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro: PPG-PMUS Unirio/Mast, vol. 7, n. 1, p. 223-248, 2014.

BOTELHO, Isaura. A atualidade das intervenções de Néstor García Canclini. In: CANCLINI, Néstor García. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Organização de Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, n. 15(2), p. 73-83, 2001.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. 1988.

BRIZUELA, Juan Ignacio; ROCHA, Renata. Apresentação. In: CANCLINI, Néstor García. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Organização de Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. Mudança da Cidade de São Paulo: as mudanças éticas sonhadas por Mário de Andrade. **Revista do Arquivo Municipal: 30 anos de DPH - Departamento do Patrimônio Histórico**. V. 204, São Paulo: DPH, p.119-127, 2006.

BURKE, Peter (org). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magna Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALABRE, Lia. Sobre conceitos de políticas culturais. In: CANCLINI, Néstor García. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Organização de Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

CANCLINI, Néstor García. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Organização de Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Dissertação de mestrado defendida na UNIRIO. **Cadernos de Sociomuseologia**. Lisboa: Centro de Estudos de Sociomuseologia, v. 13, n. 13, 1999. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/30>. Acesso em: 02/05/2019.

CHAGAS, Mário. Museus, memória e movimentos sociais. **Cadernos de sociomuseologia**. Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa, n. 41, p.5-16, 2011.

CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM**. Unochapecó, ano 27, n. 41, p. 9-22, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **A ideologia da competência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014a.

CHAUÍ, Marilena. Apresentação. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **Paulicéias Perdidas**. São Paulo: DPH, 1991.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: o direito à cultura, Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014b.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Buenos Aires: CLACSO, ano 1, n° 1, p. 53-76, jun. 2008.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, n. 9 (23), p. 71-84, 1995.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória (apresentação). In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 (1979).

CHAUÍ, Marilena. Política cultural, cultura política e patrimônio histórico. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. Coord. Maria Clementina Pereira Cunha. São Paulo: DPH, 1992a.

CHAUÍ, Marilena. Uma opção radical e moderna: democracia cultural. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. **Cidadania cultural em ação 1989-1992**: prestação de contas da Secretaria Municipal de Cultura aos cidadãos. São Paulo: SMC, 1992b.

CHAUÍ, Marilena; CÂNDIDO, Antônio; ABRAMO, Lelia; MOSTAÇO, Edécio. **Política Cultural**. Porto Alegre: Mercado Aberto, Fundação Wilson Pinheiro, 1984.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília: Iphan, n. 34, p. 147-165, 2012.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COGGIOLA, Osvaldo. Autodeterminação nacional. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (orgs.). **História da cidadania**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

COMPANHIA PERÚS DE DESENVOLVIMENTO URBANO; FERROVIA PERÚS PIRAPORA; COMPANHIA NACIONAL DE CIMENTO PORTLAND PERÚS. Carta à Prof. Déa Ribeiro Fenelon, Presidente do CONPRESP. São Paulo, 5 dez. 1989. Acervo: CONPRESP, processo nº 16.002.693-89*04.

CORÁ, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro: FGV, n. 48(5), p. 1.093-1.112, set./out. 2014

CUNHA, Maria Clementina Pereira. [Sem título]. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico, Centro Cultural de São Paulo; SÃO BERNARDO DO CAMPO (SP). Secretaria de Educação Cultura e Esportes. Departamento de Cultura. Núcleo Henfil. Antonio Benetazzo e seus camaradas (folheto da exposição). São Paulo: DPH; São Bernardo do Campo: Departamento de Cultura, 1990. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Nação, um lugar comum. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **Pátria amada esquartejada**. Coord. Júlio Assis Simões e Laura Antunes Maciel. São Paulo: DPH, 1992b.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Patrimônio histórico e cidadania: uma discussão necessária. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992a.

D'ALAMBERT, Clara Correia (chefe). Bairro da Bela Vista: justificativa de tombamento. Seção Técnica de Crítica e Tombamento: São Paulo, 11 mar. 2002. Acervo: CONPRESP, processo nº 1990.0.004.514-2

DESTRUIÇÃO do Patrimônio Histórico. Diário Popular. Revista. São Paulo, p.1, 26 fev. 1989.

DEVALLÉES, André e MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Trad. SOARES, Bruno Brulon e CURY, Marília Xavier. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIAMANTE, Helenice; DUTRA, Maria Stella T. F. Carta s/nº ao Chefe da STCT/DP/DPH. São Paulo, 15 jun. 1989. Acervo: CONPRESP, processo nº 16.002.693-89*04.

DIAMANTE, Helenice; PINHEIRO, José Roberto S. Relatório sobre visita à Estrada de Ferro Perúz-Pirapora. STLP/DPH, mar. 1989. Acervo: CONPRESP, processo nº 16.002.693-89*04.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. A mulher e sua luta em exposição. São Bernardo, 1º mai. 1985. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

DIÊGOLI, Leila Regina (diretora de divisão). Informação nº 1100/92 – Pres. Divisão de Preservação, São Paulo, 26 nov. 1992a, p.1. Acervo CONPRESP, processo nº 1990.0.004.514-2

DIÊGOLI, Leila Regina. Inf. nº 774/92-Pres. Carta à Diretora do DPH. São Paulo, 13 ago. 1992b. Acervo: CONPRESP, processo nº 16.002.693-89*04.

DIÊGOLI, Leila Regina. Memorando nº 145/90. São Paulo, 23 abr.1990. Acervo CONPRESP, processo nº 1991-0.005.079-2, fl. 26.

EM PERUS, casas podem ser demolidas. Folha da Tarde. Seção Geral. São Paulo, p.3, 19 mar. 1989.

ERLL, Astrid. **Memória coletiva y culturas del recuerdo**: estudio introductorio. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales; Ediciones Uniandes, 2012.

FALCÃO, Joaquim. A política cultural de Aloísio Magalhães. In: MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?**: a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de (orgs). **Cidadania Cultural em São Paulo 1989-1992**: leituras de uma política pública. São Paulo, Pólis, 1997.

FENELON, Déa Ribeiro (presidente do CONPRESP). Memorando n. 03/CONPRESP/91. São Paulo, 11 de março de 1991. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

FENELON, Déa Ribeiro. A formação do profissional de história e a realidade do ensino. Conferência. XI Simpósio Nacional da ANPUH. João Pessoa: ANPUH, p. 7-19, jul. 1981.

FENELON, Déa Ribeiro. Cultura e História Social: historiografia e pesquisa. **Projeto História**. Programa de Pós-Graduação de História da PUC-SP. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, n. 10, p. 73-90, dez. 1993.

FENELON, Déa Ribeiro. E. P. Thompson: história e política. **Projeto História**. Programa de Pós-Graduação de História da PUC-SP. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, n. 12, p. 77-93, out. 1995.

FENELON, Déa Ribeiro. Migrações e memória: campo e cidade nas lembranças de migrantes. **Projeto História**. Programa de Pós-Graduação de História da PUC-SP. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, n. 19, p. 273-277, nov. 1999.

FENELON, Déa Ribeiro. O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo?. **História & Perspectivas**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, n. 40, p. 27-51, jan. jun. 2009.

FENELON, Déa Ribeiro. Políticas Culturais e Patrimônio Histórico. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH/SMC, 1992.

FENELON, Déa Ribeiro. São Paulo: patrimônio histórico-cultural e referências culturais. **Projeto História**. Programa de Pós-Graduação de História da PUC-SP. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, n. 18, p. 289-294, mai. 1995.

FERNANDES, Paulo Cesar. Memorando Ofício n. 007/88 DIM-Diretoria, 01/02/1988. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.

FERREIRA, Luiza Aparecida. Políticas Públicas para a Cultura na Cidade de São Paulo: A Secretaria Municipal de Cultura - Teoria e Prática. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

FERRON, Fábio Maleronka. O primeiro fim do MinC. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2017.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FURTADO, Celso. **Ensaio sobre a cultura e o Ministério da Cultura**. Organização de Rosa Freire d'Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

FURTADO, Rosa Freire D'Aguiar. Pensando a cultura (introdução). In: FURTADO, Celso. **Ensaio sobre a cultura e o Ministério da Cultura**. Organização de Rosa Freire d'Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

GOUVEIA, Inês. Waldisa Rússio e a política no campo museológico. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast, Rio de Janeiro, 2018.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Texto III. In: ARANTES, Antonio Augusto (org). **Produzindo o passado**: Estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense, CONDEPHAAT, 1984.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. Org. Maria Cristina Oliveira Bruno. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria Municipal de Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. O patrimônio cultural na gestão dos espaços do Rio de Janeiro. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 149-168, jan.-abr. 2016.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IANNI, Octavio. **Enigmas da Modernidade-Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (2000).

JERONYMO, Vanice. Conflitos, impasses e limites na preservação do patrimônio industrial paulista: o caso da Perus (CBCPP). Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-11042017-113516/pt-br.php>. Acesso em 18/05/2020.

JORNAL DA TARDE. Este é o novo Anhangabaú. Seção Cidade. São Paulo, 8 dez.1988. Acervo DPH.

KERRIOU, Miriam Arroyo de. Museu, Patrimônio e Cultura: reflexões sobre a experiência mexicana. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. Coord. Maria Clementina Pereira Cunha. São Paulo: DPH, 1992.

KOWARICK, Lúcio. Viver em risco: sobre a vulnerabilidade no Brasil urbano. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 63, p. 9-30, julho 2002.

KOWARICK, Lúcio; SINGER, André. A experiência do Partido dos Trabalhadores na Prefeitura de São Paulo. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 35, p. 195-216, julho 1993.

LACERDA, Alice Pires. Democratização da cultura x democracia cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público. **Anais do III Seminário Internacional de Políticas Culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, v.1, p. 1-15, 2014.

LARA, Silvia Hunold. Tiradentes e a nação esquadrejada. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **Pátria amada esquadrejada**. Coord. Júlio Assis Simões e Laura Antunes Maciel. São Paulo: DPH, 1992.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LIGUORI, Fernanda Pereira. Revalorização urbana no centro histórico de São Paulo: uma análise dos novos usos. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências, Campinas, 2011.

LIMA, Roberto Gonçalves de. Uma leitura petista da agenda da gestão pública da cultura. In: RUBIM, Albino. **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

LOPES, Maria Ester de Araújo. Conhecer os bairros-jardins paulistanos confinados nos arquivos: o caso do Jardim América. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Campinas, 2016.

LOUZADA, Nilson Moulin. Diferentes suportes para a memória. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH/SMC, 1992.

LÜBBE, Hermann. Esquecimento e historicização da memória. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 29, n. 57, p. 285-300, jan.-abr. 2016.

MAGALDI, Cássia. O público e o privado: propriedade e interesse cultural. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH/SMC, 1992.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos Patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 9-28, jan.-abr. 2016.

MARRETI, Thales. Patrimônio Cultural e Planejamento Urbano: Reflexões sobre Intervenções Integradas no Centro de São Paulo 1989-1992. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional**. XVII, 2017. Anais: sessões livre e temáticas. São Paulo: FAUSP, 2017. Disponível em: http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/?page_id=1298. Acesso em 29/07/2020.

MEIRA, Márcio. Gestão cultural no Brasil: uma leitura do processo de construção democrática. In: RUBIM, Albino. **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Org.). **Museus**. Dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte: Fino Traço, p.15-88, 2013.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto, 2009. Brasília: Iphan, p. 25-39, 2012.

MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 22, p. 44-47, 1987.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoria Contemporânea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

NASCIMENTO, José Índio Ferreira do Nascimento; SUPLICY, Eduardo Matarazzo. Moção nº 455/89. São Paulo, 6 fev. 1990. Acervo: CONPRESP, processo nº 1990.0.004.514-2.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Diversidade e sentidos do patrimônio cultural: uma proposta de leitura da trajetória de reconhecimento da cultura afro-brasileira como patrimônio nacional. **Anos 90 - revista do Programa de Pós-graduação em História**. Porto Alegre: UFRGS, v. 15, n. 27, p. 233-255, 2008.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. PUC-SP, São Paulo, p. 7-28, 1981.

OLIVEIRA, Francini V. de. Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento Municipal de Cultura. **Plural**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. São Paulo, n. 12, p. 11-19, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PACCE FILHO, Clodoaldo. Requerimento a Presidente do CONPRESP. São Paulo, 28 nov. 1991. Acervo: CONPRESP, processo nº 1991-0.005.079-2.

PAOLI, Maria Célia. Memória, História e Cidadania: o direito ao passado. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH/SMC, 1992.

PELEGRINI, Sandra C. A. Patrimônio cultural e materialização das memórias individuais e coletivas. **Patrimônio e Memória**. UNESP/FCLAs/CEDAP, Assis, v. 3, n. 1, p. 87-100, 2007.

PEREIRA, Affonso Cezar B. F. Resenha de: ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981. **Ciência. & Trópico**. Recife, n. 11(1), p. 125-148, jan.-jun. 1983.

PEREIRA, Mirna Busse. Cultura e cidade: prática e política cultural na São Paulo do século XX. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. Intelectuais: perfil de grupo e esboço de definição. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Agenda brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PINHEIRO, José Roberto dos Santos [diretor substituto da Divisão de Preservação]. Informação n. 081/92 – Pres. São Paulo, 22 jan. 1992. Acervo: CONPRESP, processo n° 1991-0.005.079-2.

PIRES, Walter (chefe). Informação n° 1098/92 – Pres. Seção Técnica de Crítica e Tombamento, São Paulo, 26 nov. 1992b. Acervo: CONPRESP, processo n° 1990.0.004.514-2

PIRES, Walter. Inf. n° 550/91. São Paulo, 08 mai. 1991. Acervo: CONPRESP, processo n° 16.002.693-89*04.

PIRES, Walter. Inf. n° 757/92-Pres. São Paulo, 13 ago. 1992c. Acervo: CONPRESP, processo n° 16.002.693-89*04.

PIRES, Walter. Informação Pres. n° 932/92. São Paulo, 08 out. 1992a. Acervo: CONPRESP, processo n° 1991-0.005.079-2.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRATA, Juliana Mendes. Patrimônio Cultural e Cidade: práticas de preservação em São Paulo. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PRIMO, Judite Santos. Pensar contemporaneamente a museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 16, p. 5-38, 1999.

RAFFAINI, Patrícia. **Esculpindo a cultura na forma Brasil**: o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Humanitas, FFLCH, 2001.

RANGEL, Marcio Ferreira. Museologia e patrimônio: encontros e desencontros. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Rio de Janeiro, v. 7, p. 559-558, 2012.

RÉBÉRIOUX, Madeleine. Os lugares da memória operária. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. Coord. Maria Clementina Pereira Cunha. São Paulo: DPH, 1992a.

REVISTA PROJETO. Anhangabaú: reurbanização devolve o vale ao povo. São Paulo, n. 149, p. 100-103, 1992. Acervo: DPH.

ROCHA, Renata. Políticas culturais na América Latina: uma abordagem teórico-conceitual. **Políticas Culturais em Revista**. Salvador, v. 9, n. 2, p. 674-703, jun./dez. 2016.

SÁ, Emília Maria de. De programa turístico a projeto educacional: o histórico do Serviço Educativo da Divisão de Iconografia e Museus. **Revista do Arquivo Municipal: 30 anos de DPH - Departamento do Patrimônio Histórico**. V. 204, São Paulo: DPH, 2006

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 31, p. 19-27, 1990.

SAMPAIO, Suzanna Cruz. Apresentação. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. **História das Eleições no Brasil**. São Paulo: DPH, 1985.

SÃO PAULO (cidade). Decreto nº 29.472, regulamenta o artigo 1º da Lei nº 8.204, de 13 de janeiro de 1975. São Paulo, 10 jan. 1991a. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-29472-de-10-de-janeiro-de-1991>. Acesso em 07/05/2019. SÃO PAULO (SP)

SÃO PAULO (cidade). Decreto-lei nº 333, 27 dez. 1945, reorganiza a estrutura administrativa da Prefeitura instituindo Secretaria e dando outras providências. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/fazenda/institucional/index.php?p=3188>. Acesso em 07/06/2019.

SÃO PAULO (cidade). Decreto-lei nº 360, 13 set. 1946, dispõe sobre organização administrativa da Secretaria de Cultura e Higiene. Disponível em: <http://documentacao.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/decretoslei/DLEI0360-1946.pdf>. Acesso em 21/04/2020.

SÃO PAULO (cidade). Decreto-lei nº 430, 8 jul. 1947, reorganiza a estrutura administrativa da Prefeitura, com o desdobramento da Secretaria de Cultura e Higiene e dá outras providências. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-lei-gabinete-do-prefeito-430-de-9-de-julho-de-1947>. Acesso em 21/04/2020.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura e da Economia Criativa. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. Ofício GP-057/89 do CONDEPHAAT. São Paulo, 19 jan. 1989. Acervo: CONPRES, processo nº 16.002.693-89*04.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura e da Economia Criativa. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. Resolução nº 05 do CONDEPHAAT. São Paulo, 19 jan. 1987. Acervo: DPH, dossiê Bela Vista.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Gabinete do Secretário. Resolução 5. São Paulo, 9 mar. 1982. Acervo: DPH, dossiê Bela Vista.

SÃO PAULO (SP). Empresa Municipal de Urbanização. Assessoria de Imprensa. Boletim nº 1. Órgão informativo do Grupo Coordenador do Concurso do Bexiga. São Paulo, nov. 1989g. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Empresa Municipal de Urbanização. Concurso de Idéias para Renovação Urbana e Preservação: a cidade, o homem, uma identidade (folheto). São Paulo, 1989f. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Lei nº 16.928, 8 jun. 2018, denomina Centro Municipal de Culturas Negras do Jabaquara – Mãe Sylvia de Oxalá - CCNJ, localizado à Rua Arsênio Tavolieri, 45, Distrito do Jabaquara, Prefeitura Regional Jabaquara e dá outras providências. Disponível em: <https://www.radarmunicipal.com.br/legislacao/lei-16928>. Acesso em 12/03/2021.

SÃO PAULO (SP). Lei nº 8.204, 13 jan. 1975, dispõe sobre a criação da Secretaria Municipal de Cultura, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.radarmunicipal.com.br/legislacao/lei-8204>. Acesso em 05/06/2019.

SÃO PAULO (SP). Lei Orgânica Municipal de São Paulo, 1990.

SÃO PAULO (SP). Resoluções do CONPRESP [Internet]. São Paulo: Secretarias, Cultura, Conpresp, 23 out 2020. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/legislacao/resolucoes/index.php?p=1137>. Acesso em 16/11/2020

SÃO PAULO (SP). Secretaria das Administrações Regionais; Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano; Secretaria Municipal de Cultura; Secretaria Municipal de Planejamento; Secretaria de Serviços e Obras. Programa de ordenação da paisagem da área central: eixo Sé-Arouche (folheto). São Paulo, s.d.a Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria das Administrações Regionais; Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano; Secretaria Municipal de Cultura; Secretaria Municipal de Planejamento; Secretaria de Serviços e Obras. Programa piloto de ordenação da paisagem da área central: eixo Sé-Arouche. São Paulo, s.d.b Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal da Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Tatuapé: sua história, sua gente. [Folheto da exposição]. São Paulo, ca. 1983. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental. Resolução nº 27 do CONPRESP. São Paulo, 1992m.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. Resolução

006/CONPRESP/91. São Paulo, 05 abr. 1991n. Acervo: CONPRESP, processo nº 1991-0.005.079-2, fls. 02-03.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. **História das Eleições no Brasil**. São Paulo: DPH, 1985b.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Exposição Fotográfica Constituintes e Constituições Brasileiras (boneca da exposição). São Paulo, 1985c. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Programa Museu-Comunidade. Convite A Participação da Mulher na Sociedade Brasileira. São Paulo, 1985d. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. Coord. Maria Clementina Pereira Cunha. São Paulo: DPH, 1992a.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Boletim do Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo: DPH, nº 3, 1990b. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Boletim do Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo: DPH, v.1, n.1, 1985a. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Boletim do Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo: DPH, v.4, abr. 1991h. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Exposição Nair Benedicto. Série Fotógrafos da Cidade 1 (boneca da exposição). São Paulo, 1991i. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Exposição Primeiro de Maio. São Paulo, 1991j. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Divulgação e Publicações. Exposição Avenida Paulista: outras cenas de um cartão postal (boneca). São Paulo, 1991k. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **Pauliceias Perdidas**. São Paulo: DPH, 1991l.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Vale do Anhangabaú: parecer técnico. São Paulo, 1991o. Acervo CONPRES, processo nº 1991-0.005.079-2, fls. 28-85.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Circular n. 1 do Congresso Brasileiro sobre Patrimônio Histórico. São Paulo, 1991b. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Relatório de Gestão 1989-1992. São Paulo, 1992c. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Folheto “Casas Históricas”. São Paulo: DPH, [1989-1992]. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Folheto Pátria Amada Esquartejada: Visitas Monitoradas, Aulas Públicas, Publicações, Exposições, Vídeo. São Paulo: DPH, 1992f. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Seção Técnica de Divulgação e Publicações. Divisão de Iconografia e Museus. Exposição São Paulo: as cidades da metrópole (boneca). São Paulo, 1992g. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **Pátria amada esquartejada**. Coord. Júlio Assis Simões e Laura Antunes Maciel. São Paulo: DPH, 1992h.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Exposição Um cenário para a nação (boneca). São Paulo, 1992i. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Prestação de Contas ao Cidadão: 1989-1992. São Paulo: DPH, 1992e. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Programa de Ação Cultural do Departamento do Patrimônio Histórico para a Gestão 1989-1992: objetivos e projetos prioritários. São Paulo: DPH, 15 fev. 1989a. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Programa de Trabalho 1991: projetos e atividades. São Paulo, jan. 1991c. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Projeto: a Casa da Memória Paulistana. São Paulo, set. 1990a. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Relatório do estado de conservação dos próprios municipais sob a guarda do DPH. São Paulo, jan. 1989b. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Exposição Anos 80: uma década de lutas (boneca da exposição). São Paulo, 1989c. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. 1º de Maio: a batuta com os trabalhadores. **Informativo da SMC**. São Paulo, p. 1, mai. 1989d. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Exposição 1º de Maio: a batuta com os trabalhadores (boneca). São Paulo, mai. 1989e. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. SMC/DPH/Revitalização. São Paulo, jun. 1989h. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Roteiro para apresentação dos projetos/atividades do D.P.H. nos fóruns regionais de cultura. São Paulo, set. 1990c. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Tombamento e Participação Popular. São Paulo: DPH, 1991d. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. A Divisão de Iconografia e Museus na tentativa de desenvolver uma política museológica democrática (...). São Paulo, ca.1984. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Exposição 1º de Maio Imagens e História do Trabalho (boneca). São Paulo, 1984a. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Exposição Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (boneca). São Paulo, 1984b. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Inventário Geral do Patrimônio ambiental urbano de São Paulo:

Bairro Bela Vista. São Paulo, mai. 1984c, n.p. Acervo: CONPRES, processo nº 1990.0.004.514-2.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Exposição História do Anhangabaú e do Viaduto do Chá (boneca da exposição). São Paulo, 1977. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Museu da Cidade: Programa Museu-Comunidade (minuta). São Paulo, 1983a. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Programa Museu Comunidade: proposta implantada e avaliação. São Paulo, ca.1987. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus; Secretaria de Serviços e Obras. Departamento de Parques e Áreas Verdes. Centro de Educação Ambiental. Folheto “Trilha do Guapuruvu: Parque da Independência”. São Paulo: DPH, DEPAVE, 1990d. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Exposição 1890-1990: cem vezes primeiro de maio (boneca). São Paulo, 1990e. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Exposição Por conta própria: trabalho informal nas ruas de São Paulo. São Paulo, 1990f. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Divulgação e Publicações. Exposição Os abrigos da memória (boneca). São Paulo, 1990g. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Seção Técnica Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade, Seção de Restauro e Montagem, Seção Técnica de Divulgação e Publicações. Exposição Bandeira nos olhos (boneca). São Paulo, 1990h. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Seção Técnica de Divulgação e Publicações, Divisão de Iconografia e Museus, Divisão de Preservação. Exposição Histórias De Um Monumento Para O Centenário Da Independência (boneca). São Paulo, 1990i. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Crítica e Tombamento. Memorando nº 145/90-Pres. São Paulo, 16 abr.1990j. Acervo: CONPRESP, processo nº 1991-0.005.079-2, fl. 25.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Crítica e Tombamento. Memorando nº 146/90. São Paulo, 17 abr. 1990k. Acervo: CONPRESP, processo nº 1990.0.004.514-2.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Crítica e Tombamento. Projeto de Revitalização da Igreja da Boa Morte e Entorno: proposta de cooperação técnica e financeira UCCI – SMC/DPH. São Paulo, fev. 1991f. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Divulgação e Publicações. Exposição “São Paulo Patrimônio Ambiental”: Metrô São Bento, 31 de agosto a 22 de setembro de 1983. São Paulo, 1983b. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Levantamento e Pesquisa. Adequação da ordem: o escritório técnico Ramos de Azevedo e o processo de modernização da cidade de São Paulo” (material de discussão interna, texto provisório). São Paulo, 1991e. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Levantamento e Pesquisa. Experiências profissionais no Liceu de Artes e Ofícios: as palavras de artesãos e ex-alunos. São Paulo, vol. 1, 1991g. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Levantamento e Pesquisa e Seção Técnica de Crítica e Tombamento. Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus: parecer técnico STLP e STCT. São Paulo, ago. 1992d. Acervo: DPH.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Proposta de Tombamento do Bairro da Bela Vista. São Paulo, 1992j. Acervo: CONPRESP, processo nº 1990.0.004.514-2

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. Minuta nº 3 da Resolução CONPRESP de tombamento da Bela Vista. São Paulo, 26 nov. 1992k. Acervo: CONPRESP, processo nº 1990.0.004.514-2.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. DPH: Memória, Preservação e Tombamento: contribuições para uma política urbana. São Paulo, ca. 1991-1992. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Portaria da SMC nº 279/92, 17 mar. 1992b. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Projeto Cultura na Cidade. Centro Cultural de São Paulo. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus, Museu do Teatro Municipal de São Paulo. Exposição Mulher. São Paulo, 1987. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de São Paulo. Departamento do Patrimônio Histórico. Museu do Teatro Municipal de São Paulo. Exposição A presença do artista negro no teatro municipal (boneca). São Paulo, 1988a. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de São Paulo. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus, Divisão de Preservação. Exposição Trajetória do negro no espaço paulistano. São Paulo, 1988b. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SCHMIDT, Bernardo. Menotti Del Picchia fala de Edoardo Di Guarnieri. **O Patativa** (blog). 16 de fevereiro de 2013. Disponível em:
<http://bernardoschmidt.blogspot.com/2013/02/menotti-del-picchia-fala-de-edoardo-di.html>. Acesso em: 22/04/2019.

SEGATTO, José Antonio. A Pedagogia Política do Museu. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. **História das Eleições no Brasil**. São Paulo: DPH, 1985.

SEVERINO, José Roberto. Políticas culturais em Néstor García Canclini: algumas observações. In: CANCLINI, Néstor García. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Organização de Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

SEYDEL, Ute. La constitución de la memoria cultural. **Acta Poetica**. Cidade do México, n. 36, v. 2, p. 187-2014, julho-dezembro 2014. Disponível em
<http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v35n2/v35n2a12.pdf>. Acesso em 25/04/2019

SILVA, Núbia de Oliveira. A Revista Ilustrada às vésperas da abolição e suas principais temáticas. Monografia (Graduação). Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2015. Disponível em:
<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/20444>. Acesso em 18/05/2020

SILVA, Olga Brites da. Memória, Preservação e Tradições Populares. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH/SMC, 1992.

SINGER, Paul. A cidadania para todos. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (orgs.). **História da cidadania**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

SOARES, Bruno Brulon. A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. **Revista Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, p. 55-71, 2012.

SOARES, Bruno Brulon. A injeção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-Les-Mines e a prática da museologia experimental. **MANA: Estudos de Antropologia Social**. Rio de Janeiro, n. 21(2), p. 267-295, 2015.

SONINHO, Guilherme Marques. **O Novo Sindicalismo, a Estrutura Sindical e a Voz dos Trabalhadores**. São Paulo: Adia, 2004.

SOUZA, Carlos Bauer de (Assistente Técnico da AR-PR). Correspondência à SMC/DPH, a/c de Déa Ribeiro Fenelon. São Paulo, 12 mai. 1989. Acervo CONPESP, processo nº 1989-0.002.597-0, fls. 3-4.

SOUZA, Valmir de, GARCIA, Marinalda. Patrimônio, cidadania cultural e memória social. In: FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de (orgs). **Cidadania Cultural em São Paulo 1989-1992: leituras de uma política pública**. São Paulo, Pólis, p. 71-81, 1997.

SOUZA, Valmir de. Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural. **Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**. Ano 8, número 14, semestral, p. 97-107, out/2017 a mar/2018.

SOUZA, Valmir de. Políticas culturais em São Paulo e o direito à cultura. **Políticas Culturais em Revista**. Salvador: UFBA, n. 2(5), p. 52-64, 2012.

SOUZA, Valmir de. São Paulo: diversidade cultural e discurso oficial. In: FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de (orgs). **Cidadania Cultural em São Paulo 1989-1992: leituras de uma política pública**. São Paulo, Pólis, p. 23-29, 1997.

SUPLEMENTO ESPECIAL PROJETO. Anhangabaú: uma conquista dos arquitetos e da população. São Paulo, n. 31, p. 35-54, jul.1981. Acervo: DPH.

TOMINAGA, Yasuko. Informação CPPU 158/90. São Paulo, 28 set. 1990. Acervo: CONPESP, processo nº 1990.0.004.514-2.

TOURINHO, Andréa de Oliveira e RODRIGUES, Marly. Patrimônio ambiental urbano: uma retomada. **Revista CPC**. São Paulo, n. 22, p. 70-91, jul./dez. 2016.

UNESCO. Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México, 26 de julio - 6 de agosto de 1982. Disponível em http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf. Acesso em 05/12/2018.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Centro de Documentação e Memória. Conferência com Deputada Luiza Erundina disponível no Youtube. São Paulo, 14 abr. 2019. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/#!/noticia/357/conferencia-com-deputada-luiza-erundina-disponivel-no-youtube/>. Acesso em 03/03/2021.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Trad. Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. **MANA**. Museu Nacional, Rio de Janeiro, nº 12(1), p. 237-248, 2006.

WAKAHARA, Julio Abe. Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo. In: SÃO PAULO (SP). Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Projeto Museu de Rua II: História do Anhangabaú e do Viaduto do Chá. São Paulo, 1977. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.