

**Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada**

**Heritage and Museology in a PT administration in the city of São Paulo:
the listing of the Perus district and the exhibition Pátria Amada Esquartejada**

Sergio Ricardo Retroz¹
Luiz Carlos Borges²

DOI 10.26512/museologia.v10i19.32335

Resumo

O Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), da cidade de São Paulo, durante a administração da Prefeita Luiza Erundina, pôde robustecer seu trabalho desenvolvido nos campos da museologia e do patrimônio, agora enriquecido pelo conceito de cidadania cultural, pensado por Marilena Chauí. A exposição Pátria Amada Esquartejada e o estudo para o processo de tombamento do patrimônio do bairro de Perus são exemplos desse encontro dos técnicos do DPH com o ambiente proporcionado pela nova gestão, calcada na ampliação de direitos.

Palavras-chave

Patrimônio. Museologia. Memória. Cidade de São Paulo.

Resumo

The Department of Historical Heritage (DPH), of the city of São Paulo, during the administration of Mayor Luiza Erundina, was able to strengthen its work in the fields of museology and heritage, now enriched by the concept of cultural citizenship, conceived by Marilena Chauí. The exhibition Pátria Amada Esquartejada and the study for the heritage registration process in the Perus neighborhood are examples of this meeting of DPH technicians with the environment provided by the new management, based on the expansion of rights.

Keywords

Heritage. Museology. Memory. City of São Paulo.

Módulo introdutório

A Constituição de 1988 marca o reinício, no Brasil, do estado democrático de direito, um dos pilares do regime democrático. O texto constitucional, com todos os limites decorrentes do desequilíbrio das forças políticas em disputa durante sua redação, trouxe avanços se pensarmos no conceito de cultura, agora pautado pela diversidade, novidade presente também no conceito de patrimônio. Apesar da inovação, a política nacional que se seguiu para a área da cultura – com o início do Governo Collor, em 1988 –, traçou caminhos polêmicos, ao extinguir o Ministério da Cultura e outras instituições da área. Como afirma Lia Calabre, a “estrutura que naquele momento era insuficiente, ficou em situação insustentável” (CALABRE, 2007: 94). Considerando que a política cultural instituída pelo governo federal não se encontrava alinhada com as conquistas e inovações acolhidas pela nova constituição, é no nível estadual

1 Graduado em História pela USP; mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais (FGV)

2 Pesquisador Titular do Museu de Astronomia e Ciências Afins/MCTI

Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

e municipal que encontramos experiências culturais mais condizentes com o texto constitucional. O caso específico da cidade de São Paulo, na administração de Luíza Erundina, do Partido dos Trabalhadores (PT), entre 1989 e 1992, é um desses ambientes em que se estabeleceu uma prática na área cultural distinta da esfera federal, aberta à diversidade e disposta a lidar com diferenças sociais, enfim, preocupada com a ampliação de direitos.

Ao ter como *locus* a cidade de São Paulo, é objetivo deste artigo refletir sobre o trabalho do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) – órgão integrante da prefeitura paulistana, subordinado à Secretaria Municipal de Cultura (SMC) –, durante essa administração petista. E nos centraremos nas orientações político-culturais e nas atividades patrimoniais e museológicas executadas pelo órgão. Em particular, interessa-nos averiguar como as ideias de Marilena Chauí, então secretária de cultura do município, chegaram no DPH e influenciaram suas atividades. Com base na documentação compulsada, analisaremos especificamente dois projetos desenvolvidos pelo DPH no período: o estudo para o tombamento do patrimônio do bairro Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada. Procuraremos mostrar como os conceitos de cultura de Chauí fomentaram uma política que propiciou um ambiente para o desenvolvimento desses dois projetos, os quais foram pautados por ideias e ideais que vinham sendo gestados pelos técnicos do DPH.

Primeiro módulo: o DPH e a gestão do PT

A gênese do DPH é normalmente remetida ao Departamento de Cultura, primeiro órgão municipal destinado à administração e fomento da cultura, o qual teve como seu primeiro diretor o escritor, poeta e folclorista Mário de Andrade. A proposta de criação de um departamento municipal voltado à cultura partiu de intelectuais paulistas, em sua maioria modernistas, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet³ e Paulo Duarte⁴. O anteprojeto do Departamento de Cultura e Recreação foi, então, apresentado ao Prefeito Fábio da Silva Prado, que aprovou, em 1935, a criação desse novo órgão municipal (SÃO PAULO, 1985: 11). A administração de Mário de Andrade [1935-1938] ficou conhecida pelas suas empreitadas na pesquisa folclórica, buscando nas expressões populares e na linguagem coloquial as raízes de uma cultura considerada tipicamente paulistana, a qual era entendida como parte do grande caldeirão da cultura nacional. O trabalho de Mário de Andrade foi interrompido com a instalação da ditadura do Estado Novo [1937-1945], sendo o poeta deposto da diretoria e Paulo Duarte, seu importante colaborador, exilado.

O Departamento de Cultura, em 1945, passou a ser subordinado à Secretaria de Cultura e Higiene, por meio do Decreto nº 333, o que denota um movimento pela vinculação da cultura à política higienista. A vinculação permaneceu até 1947, quando 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. Em meio a essas mudanças institucionais,

3 Sérgio Milliet foi escritor, crítico de arte, sociólogo, professor e pintor. Participou da semana modernista de 1922. No Departamento de Cultura de São Paulo, foi chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social (ENCICLOPÉDIA, 2020).

4 Paulo Duarte foi jornalista e político ligado a Júlio de Mesquita Filho, dono do jornal O Estado de São Paulo. Atuou como chefe de gabinete do Prefeito Fábio Prado, na capital paulista, quando ajudou na articulação com os modernistas para a criação do Departamento de Cultura (DICIONÁRIO, 2020).

foi apenas em 1975 que foi instituída a Secretaria Municipal de Cultura (SMC), por meio do decreto-lei nº 8.204. O mesmo decreto criou finalmente o DPH, um dos órgãos da estrutura funcional da nova Secretaria, considerado uma recuperação da Divisão de Documentação Histórica e Social, do antigo Departamento de Cultura chefiado por Mário de Andrade (SÃO PAULO, 1985: 12). Tal divisão, de fato, conseguira manter com dificuldades suas atividades, considerando que, assim como toda a área da cultura, “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, 1985: 12).

Ao longo do tempo, o DPH sofreu algumas mudanças estruturais, mas desde sua criação manteve atividades destinadas à área de arquivos, de museus e de preservação do patrimônio cultural⁵. No momento em que Luíza Erundina assumiu a prefeitura de São Paulo, essas atividades refletiam-se na estrutura do órgão, composta por três divisões: Arquivo Histórico Municipal (AHM), Divisão de Iconografia e Museus (DIM) e Divisão de Preservação (DP). Ao assumir a Secretaria de Cultura, Marilena Chauí nomeou Déa Ribeiro Fenelon⁶ para direção do DPH, que se manteve no cargo por toda a administração petista. O AHM continuou sob a administração da arquivista Daise Aparecida Oliveira⁷, a DIM foi confiada à historiadora Silvia Hunold Lara⁸; e a DP, à arquiteta Leila Regina Diêgoli⁹, que era servidora municipal e trabalhava no DPH.

É interessante destacar o perfil de formação do profissional indicado para 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 um trabalho técnico, ficou sob a direção de uma profissional da respectiva área; e a museologia ficou a cargo de uma historiadora, o que não é estranho porque nesse período, como em certa medida ainda hoje ocorre, raros eram os museus dirigidos por museólogos. Ademais, nomear uma historiadora – quando poderia ter sido, por exemplo, uma socióloga, uma antropóloga, ou mesmo uma arquiteta, carreira profissional mais valorizada, à época, quando se tratava de patrimônio –, pode indicar que a atividade museológica do DPH era compreendida como prioritariamente voltada à história.

Ressaltemos, ainda, com relação à questão de gênero, o predomínio de mulheres à frente da gestão da cultura e da preservação patrimonial na cidade: mulher é a secretária, a diretora do DPH, as chefes de divisão, assim como muitas das dirigentes de sessões. Essa rede de mulheres atuando na área da cultura

5 Atualmente o DPH concentra apenas as atividades de preservação, sendo que a área de arquivos se tornou um departamento independente, por meio da lei nº 15.608, de 28 jun. 2012, assim como a área museológica passou a integrar o Departamento dos Museus Municipais, criado no decreto nº 58.207, de 24 abr. 2018.

6 Déa Ribeiro Fenelon [1933-2008] foi professora de história na PUC/SP. Sua pesquisa voltava-se para a história social do trabalho, teoria da história, memória e patrimônio (CNPQ, 2020).

7 Daise Aparecida Oliveira dirigiu o Arquivo Municipal de São Paulo, de 1987 a 1996. É autora do livro Planos de Classificação e Tabelas de Temporalidade, referência na área. Mestre em história, foi professora, de 1986 a 2002, do curso de especialização em arquivos oferecido pela ECA e IEB, da USP (OLIVEIRA, 2007).

8 Silvia Hunold Lara, 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 (CNPQ, 2020).

9 Leila Regina Diêgoli 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 (CNPQ, 2020).

Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

na capital paulista era, não por coincidência, comandada por uma prefeita. Outras mulheres foram, ainda, conduzidas do campo acadêmico para a assessoria técnica, ou para a chefia de sessões do DPH, como Maria Clementina Pereira Cunha¹⁰, Maria Célia Paoli¹¹; e Olga Brites da Silva¹². Outras servidoras municipais também obtiveram destaque na gestão, como a arquiteta e urbanista Cássia Magaldi¹³, chefe da Seção Técnica de Projetos, Restauro e Conservação, da Divisão de Preservação. Constituiu-se no DPH, enfim, uma equipe de gestoras, composta por técnicas de carreira do órgão e por especialistas provenientes da academia. Importante frisar ainda que Déa Felon, 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, tendo o DPH como suporte técnico para dar subsídio às decisões. Conforme aponta Juliana Prata (2009), foi nessa gestão que o Conpresp passou efetivamente a funcionar, com aumento substancial dos processos de tombamento.

Importa salientar, ainda, que essa administração da SMC fazia parte de um programa de governo de Luíza Erundina que tinha por lema “São Paulo para todos”. De acordo com Lúcio Kowarick e André Singer (1993), em artigo publicado logo após o término do mandato, a Prefeita Erundina buscou em sua gestão justamente aumentar os impostos dos grandes proprietários da cidade e reverter essa arrecadação em serviços destinados à grande maioria da população, marcada pela situação de precarização no atendimento a necessidades básicas nas áreas de educação, saúde, moradia, segurança e transporte. Essa postura do governo municipal priorizar o atendimento às demandas da maioria da população, menos favorecida socioeconomicamente, foi igualmente adotada pela SMC.

Marilena Chauí implementou na SMC o conceito de cidadania cultural, do qual trataremos melhor no próximo tópico. Podemos, contudo, adiantar que, com esse conceito, a secretaria buscou conciliar o fomento à cidadania com a política cultural. Déa Felon empenhou-se no alinhamento dos trabalhos do órgão do patrimônio municipal a esse conceito de Chauí. No entendimento de Felon, é preciso ir além do discurso técnico do patrimônio, de forma a reconhecer as diversas forças sociais em disputa nas práticas preservacionistas e, assim, buscar o sentido coletivo dos bens culturais, tendo por objetivo 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: 31).

10 Maria Clementina Pereira Cunha desde 1974 é professora de história da UNICAMP e pesquisadora de manifestações coletivas, como o carnaval e as rodas de samba no Rio de Janeiro no início do século XX (CNPQ, 2020).

11 Maria Célia Paoli é professora no Departamento de Sociologia da USP, desde 1988. Sua pesquisa é voltada para temas como trabalho, cidadania e cidade (CNPQ, 2020).

12 Olga Brites da Silva é professora de história na PUC/SP desde 1986 e sua pesquisa é voltada para a cultura e a cidade, com foco nos temas da infância, saúde e trabalho (CNPQ, 2020).

13 Cássia Magaldi é 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 (CNPQ, 2020).

Fenelon criou no DPH um ambiente de discussão sobre o papel do técnico do órgão no trabalho de preservação do patrimônio e a relação deste com a memória social. O DPH vinha de uma trajetória de mais de dez anos no desenvolvimento de trabalhos inovadores no que tange à preservação do patrimônio e à museologia. A Divisão de Iconografia e Museus (DIM), no final dos anos 1970, desenvolveu o Museu de Rua, um projeto que instalava exposições nas vias públicas, numa tentativa de musealização do urbano e de estabelecimento de diálogo com os cidadãos que percorriam as ruas do centro da cidade. Nos anos 1980, a DIM também lançou o programa Museu Comunidade que visava constituir acervos e espaços museais nos bairros da cidade, junto às comunidades locais. Apesar do caráter ainda incipiente dessas experiências, a museologia do DPH era muito influenciada pelas ideias avançadas de Waldisa Russio, museóloga que, atenta às discussões internacionais no campo, defendia, já no final dos anos 1970, que os museus brasileiros contribuíssem na resposta “às indagações de um país com profundas diferenças regionais num mundo em mudança”, servindo como “instrumentos atuantes da educação permanente e humanizadora, libertadora do Homem” (RUSSIO, 2010:55). O museu, portanto, era entendido como uma instituição cultural de inserção no presente, capaz de contribuir para a superação dos problemas socioculturais da contemporaneidade.

No que se refere à preservação do patrimônio, a Divisão de Preservação (DP) desenvolveu o Inventário Geral do Patrimônio Ambiental Urbano (Igepac), numa tentativa de identificar o patrimônio da cidade, pautando-se pelo conceito de patrimônio ambiental urbano. Neste conceito, o patrimônio é entendido na 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. Eduardo Yázigi (2012: 28), um dos formuladores desse conceito, assim o define:

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 [...].

Apesar dessas marcantes iniciativas, quando Luiza Erundina assumiu a prefeitura, o DPH encontrava-se enfraquecido, em especial devido ao fato de que, na gestão anterior, do Prefeito Jânio Quadros, muitas das decisões referentes à política cultural e patrimonial tinham sido tomadas à revelia dos seus técnicos. Na gestão de Erundina, o DPH se fortaleceu graças, principalmente, à existência de um ambiente político e administrativo favorável para o desenvolvimento de novas práticas de gestão cultural do órgão. No nosso entendimento, as ideias de Chauí acerca da cultura, entendida como parte da ação política, permitiram ao DPH repensar antigas práticas e metodologias, o que desencadeou o desdobramento de trabalhos condizentes com a trajetória do órgão, nesse momento pautado por um objetivo ambicioso: o desenvolvimento da cidadania cultural.

Segundo módulo: Chauí e o pensamento sobre cultura e patrimônio

Marilena Chauí, em diálogo com outros intelectuais latino-americanos preocupados com questões em torno do déficit de cidadania no continente, elaborou o conceito de cidadania cultural. Trata-se não apenas de uma contribuição teórica, mas igualmente de uma política na área da cultura, que tem sido destacada por alguns estudos dedicados à gestão cultural implementada por governos de esquerda. A contribuição de Chauí é considerada por Roberto Lima (2016: 38) como a “primeira referência teórica mais sólida que resultou de uma experiência de gestão”. De acordo com esse autor, cidadania cultural seria uma “promessa-desafio” (LIMA, 2016: 53), 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: 39). Márcio Meira (2016: 19-20), por sua vez, 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. Ainda segundo Meira (2016: 21), entre as gestões municipais de esquerda, “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”.

O conceito de cidadania cultural elaborado por Chauí tem por base o fato de que a cultura é um direito fundamental de todo cidadão (CHAUÍ, 1992: 39). Direito de acesso à informação e à fruição, por meio de bibliotecas, arquivos, cursos, oficinas e seminários e gratuidade em espetáculos, exposições de filmes e exposições, por exemplo. 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 exhibir trabalhos ligados a movimentos sociais e populares. Direito à participação nas decisões públicas da cultura, possível nos conselhos e fóruns deliberativos (CHAUÍ, 1995). A autora entende cultura num sentido amplo, por considerá-la tanto como o conjunto de práticas sociais e visão de mundo, quanto no sentido do trabalho, enquanto capacidade do homem em criar o novo. O direito à cultura implica, então, tanto na garantia das condições para cada grupo social expressar a sua própria cultura, 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, 1992: 39-40).

Ao acercar-se do debate sobre o patrimônio, Marilena Chauí (2006) inclui uma crítica à distinção entre cultura e natureza que, de certa forma, subsiste na constituição categorial que distingue patrimônio cultural de patrimônio natural. A rigor, a separação entre natureza e cultura é destituída de sentido, uma vez que a natureza não é mais entendida como um conjunto de elementos físicos e de espécies cuja existência independe da presença e do trabalho huma-

nos. Como tal, a natureza não deve ser compreendida como um objeto somente constatado, mas como objeto construído cientificamente, concebido e modificado a partir da ação do homem, resultado de uma construção intelectual, sendo, portanto, um objeto cultural. Acresce que, no modo de produção e civilização capitalista, a natureza também se constitui como mercadoria, um objeto de troca e lucro e, por isso, não é de surpreender, como diz Chauí, que a água seja comercializada e que bairros sejam valorizados por possuírem um ar menos poluído. O conceito de patrimônio ambiental, na leitura de Chauí, segue também essa lógica de transformação da natureza em objeto cultural, uma vez que regiões e paisagens naturais são priorizadas, com vistas à sua preservação, em detrimento de outras, por uma questão inscrita na ordem simbólica das coisas.

Chauí fala em suportes da memória, tais como os monumentos, documentos, coleções e objetos, como formas de “expressão objetivada da lembrança coletiva” (CHAUÍ, 2006: 114). Esses suportes da memória seriam admitidos como patrimônio histórico e cultural na categoria de semióforos, cujos valores são mensurados pela materialidade histórica de sua força simbólica, isto é, por sua 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”, e, por esse motivo, destinados à exibição e contemplação (CHAUÍ, 2006: 117). Nesse sentido, a natureza também é incorporada como um semióforo o que, por sua vez, justifica o surgimento do conceito de patrimônio ambiental. O museu e a biblioteca, enquanto aparatos ideológicos da sociedade e, por vezes, do Estado, também surgiram como lugares de celebração do consagrado e do oficial, do já feito ou, em termos discursivos, do já-dito, ou seja, daquilo que sendo estruturado é também estruturante e instituinte de uma dada história que, em suma, é “uma história de eventos que ignora ou oculta a história dos adventos” (CHAUÍ, 2006: 122). A seleção do patrimônio urbano, de acordo com Chauí, seria também pautada por essa construção narrativa oficial. Razão pela qual entende que a política patrimonial instituí, em geral, o que ela chama de “forma mísera e pomposa da memória”, a qual contribui na afirmação de “uma história determinada, a dos poderosos e vencedores, concebida como una e única, linear, contínua e progressiva” (CHAUÍ, 2006: 122).

Todavia, a pergunta que Chauí se faz é se o patrimônio cultural e ambiental estaria fadado a celebrar a história dos vencedores, ou se seria possível a implementação de uma política patrimonial fundamentada em outra concepção teórico-política. A autora responde afirmando a viabilidade de uma gestão diversa do patrimônio e coloca o trabalho desenvolvido no DPH, durante sua gestão, como exemplo dessa possibilidade, ao gerir o patrimônio de forma a não se pautar por uma memória oficial, única e linear. Ela adverte, entretanto, que é preciso atenção para não cair em alguns erros:

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 [a política implantada no 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: 124).

De acordo com Chauí, esse trabalho do DPH 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 múltiplas lutas sociais e políticas, de forma a desestabilizar a memória instituída e, assim, recusar a história como celebração. A gestão do DPH, na visão de Chauí, priorizou esclarecer e comunicar as práticas do órgão público, de forma a permitir a efetiva participação da sociedade em sua complexa diversidade. 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 tais instalações tenham 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: 126). As exposições, realizadas nos espaços internos e nos logradouros públicos da cidade, visavam permitir o acesso a públicos normalmente excluídos do circuito cultural. Foram concebidas a partir de coletas de depoimentos ou por sugestão de “memorialistas” e frequentadores das casas históricas do DPH, sempre que possível, conjugando pesquisa histórica e memória de sujeitos e grupos sociais, tendo em vista desconstruir “a memória oficial da classe dominante e do Estado” (CHAUÍ, 2006: 127)..

Chauí, portanto, transpõe seu conceito de cidadania cultural para a gestão da memória social do DPH na preservação do patrimônio e na construção de narrativas sobre o passado. Encara a memória como um direito e como um campo que exige condições para a disseminação de narrativas controversas e conflitantes. Essa postura política de Chauí foi apoiada e ampliada por Déa Fenelon e despertou o interesse de técnicos do DPH que viram nessa política um momento propício para o desenvolvimento de alguns de seus projetos. E foi justamente essa conjugação de elementos teórico-metodológicos e aspirações que permitiu que o conceito de cidadania cultural fosse traduzido em práticas de trabalho no órgão, como veremos a seguir em dois projetos específicos e de grande relevância na gestão.

Terceiro módulo: Pátria Amada Esquartejada

A exposição Pátria Amada Esquartejada foi a contribuição do DPH para a programação do projeto especial da SMC intitulado 500 Anos: Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro, realizado entre abril a setembro de 1992, em celebração ao aniversário da “descoberta” das Américas. Além dos 500 anos da dita descoberta, outras datas foram celebradas na ocasião, 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, dentre todas essas datas festejadas, destaca-se a dos 200 anos da morte de Tiradentes, evento escolhido para fundamentar a narrativa expositiva, que tomava discursivamente o esquartejamento de Tiradentes, mito fundador nacional instituído pela república brasileira, como símbolo do esquartejamento da própria nação. O tratamento expositivo dado a esse mito fundador permitia perceber nele ressonâncias da ditadura civil-militar (1964-1985).

Imagem 1 - Exposição Pátria Amada Esquartejada. Praça da Sé.



Foto Adalberto Esteves Bujardão (São Paulo, 1992:14)

O projeto Pátria Amada Esquartejada, além da exposição propriamente dita, era 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 à Independência¹⁴, e uma versão itinerante, exibida nos locais onde ocorriam as aulas públicas, também a céu aberto, além de ser instalada temporariamente em alguns equipamentos da prefeitura, como o Centro Cultural de São Paulo.

As chamadas 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. 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 trabalhadores. A fim de iniciar a conversa, para cada aula eram convidadas pessoas envolvidas com o tema a ser discutido. Dessas discussões participaram, dentre outros, Antônio Galdino, presidente da Federação de Aposentados de São Paulo; Gilberto Cukierman, da Secretaria Municipal de Saúde; Edson Cardoso, do Movimento Negro Unificado; Aílton Krenak, da União das Nações Indígenas (NCI) e Luiz Inácio Lula da Silva, então presidente do PT. 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 Cunha, assistente técnica do DPH, assim comenta o que era pretendido com esta atividade:

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, 1992: 37).

¹⁴ Monumento à Independência é um conjunto de esculturas localizado no jardim em frente ao Museu Paulista, local onde o príncipe herdeiro da coroa portuguesa teria proclamado a emancipação do Brasil de Portugal. O monumento é também mausoléu no qual re-pousam os restos mortais de D. Pedro I e das imperatrizes D. Leopoldina e D. Amélia (SÃO PAULO, 2020).

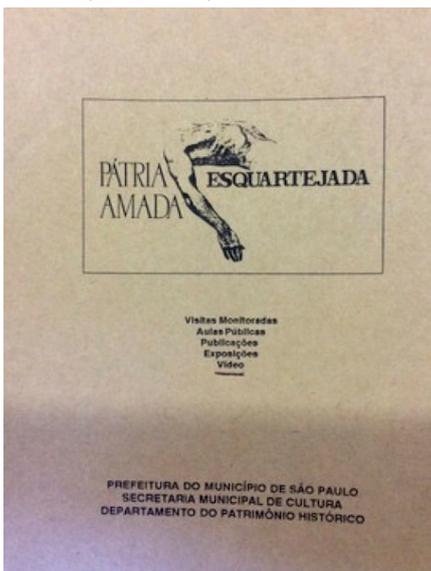
Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

As visitas monitoradas, por sua vez, foram realizadas pelo Serviço Educativo da Divisão de Iconografia e Museus (DIM) e ocorreram durante todo o ano de 1992 na exposição instalada no Parque da Independência, como também no Centro Cultural de São Paulo, no bairro de Vergueiro, no período em que lá esteve instalada. A mediação, feita por monitores, tinha por alvo prioritário os professores e estudantes, além de participantes 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 para sua aplicação didática. Esse material impresso, numa tiragem de 1.500 exemplares, foi entregue para uso em todas as escolas municipais, bibliotecas públicas e equipamentos culturais da municipalidade.

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 estabelecer uma relação dialógica com o cidadão. Tratava-se, do ponto de vista documental, de uma maneira de ouvir as mais diversas camadas da população e de registrar suas interpretações relativas à exposição em seu conjunto, num suporte que seria mantido no acervo do DPH. Pátria Amada Esquartejada fazia lembrar em muito as exposições do Museu de Rua, projeto do DPH desenvolvido nos anos 1970, por utilizar a mesma estrutura de totens então elaborada pela DIM, além de ser exibida em logradouros públicos¹⁵. O projeto museal, portanto, beneficiava-se de uma trajetória museológica percorrida pela DIM, potencializando os conhecimentos na área, ao vinculá-la à cidadania cultural, que tinha por pilar a ativa participação dos vários segmentos da sociedade no debate de temas relativos à realidade sociocultural dos cidadãos paulistanos.

Percorrer os painéis da exposição é fundamental para verificarmos que o vínculo com a política da cidadania cultural não se dava apenas na metodologia empregada e na forma da exposição, mas também no seu conteúdo. A narrativa construída na exposição tinha por fim discutir as diversas concepções do Brasil como nação, bem como os imaginários aí envolvidos. Cada um dos 40 painéis expositivos é marcado pelo logo da exposição, sempre colocado no topo, como cabeçalho. O símbolo, uma imagem estilizada a partir de um dos estudos de Pedro Américo para a realização do quadro Tiradentes Esquartejado, concluído em 1893, mostra uma parte do corpo espedaçado de Tiradentes, constituída pelo tronco e um braço caído. O visitante tem, portanto, sempre diante de si, insistentemente, uma refe-

Imagem 2 - Logo da exposição na capa do folheto (DPH, 1992a)



Acervo Museu da Cidade de São Paulo

¹⁵ Os totens e painéis da exposição foram confeccionados pelo escritório de Júlio Abe Wakahara, arquiteto que havia trabalhado no DPH, quando fora um dos mentores do projeto Museu de Rua, na DIM (DPH, 1992).

rência ao esquiteamento de Tiradentes.

Trata-se de um contra-discurso por utilizar a imagem heroificada de Tiradentes – cujo discurso oficial republicano utiliza para reforçar a ideia de formação da unidade nacional – como dividido, dilacerado, a exemplo da nação brasileira, esta também esquiteada, dividida e dilacerada pelas desigualdades socioeconômicas e pelas injustiças que são denunciadas ao longo da exposição. Neste sentido, a exposição apropria-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 esquiteamento pode simbolizar, pelo avesso da imagem tradicional, uma nação dilacerada. A nação esquiteada 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: 27).

A narrativa da exposição é organizada em cinco eixos temáticos e não cronológicos, explicitados por meio de títulos e textos explicativos. Os painéis exibem 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”, faz menção às inúmeras celebrações cívicas motivadoras da exposição, de forma a evidenciar o uso das mesmas 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 explicita que a exposição não deseja 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”, mostra 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 aponta para o fato de já existirem diversas e diferentes nações na América, mesmo antes da chegada das nações europeias. Revela, 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. Aborda, por fim, as fragilidades dos estados nacionais diante da diversidade dos povos, ao lembrar da luta entre 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 passa 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, 1992: 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. Trata-se da 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 ideia da exposição em questionar o discurso oficial da 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 figurativas de José Bonifácio, Hipólito José da Costa, dos líderes revolucionários de 1817, Gonçalves Ledo, Padre Antônio Feijó e os 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. Essa parte da exposição é concluída com a 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, 1992: 86).

E, finalmente, chegamos à parte da exposição, a quarta, dedicada à execução, por esquartejamento, de Tiradentes, a qual é intitulada “Um corpo esquartejado”. 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 os 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, 1992: 92). A 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 corpo e seus pedaços enfiados em estacas, tudo visto e acompanhado pelo povo. O texto do último painel dessa parte, conclui:

Cordeiro de Deus a ser imolado pela pátria, o corpo do herói não exibe 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, 1992: 94).

Chegamos à última parte da exposição, a quinta, 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 o restante da peça publicitária, dominado pelo 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, 1992: 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” (CHAUÍ, 1992: 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 heterogênea e desarmoniosa.

Contraopondo-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, para esta parte da exposição, foram selecionados os mesmos temas abordados nas aulas públicas. 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

Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

de Guaianases, na periferia de São Paulo. São os índios Kaiowá que cometeram suicídio, prática que nessa época foi utilizada como uma resposta-solução desesperada dos Guarani Kaiowá (que habitam o Mato Grosso do Sul), face à opressão que sofriam por fazendeiros e forças políticas e policiais.

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 esquartejamento 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 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, 1992: 39).

O projeto Pátria Amada Esquartejada foi talvez o maior projeto museológico dessa gestão, por abrigar formação de acervo, com os depoimentos coletados, abertura de espaços para debates e conversa com o público, por meio das aulas públicas, e de uma exposição ocupante dos espaços públicos, este último recurso amplamente utilizado em outras exposições no período. Ao discutir a nação, problematiza 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. Como podemos ver, o conceito de cidadania cultural de Chauí pautou tanto a narrativa da exposição, quanto a metodologia empregada para o engajamento da sociedade e para o estabelecimento de múltiplo diálogos.

Quarto módulo: 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 (ABPF, 1980: 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 (ABPF, 1980: 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 com mais de uma bitola (ABPF, 1980: 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 acervo ferroviário da Perus-Pirapora sob jurisdição da cidade de São Paulo. O tombamento ex-offício se dava porque a Estrada de Ferro Perus-Pirapora já havia sido tombada, em 1987, pelo órgão estadual, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat). Antes de adentrarmos propriamente no processo de tombamento iniciado pelo Conpresp, bem como no estudo realizado pelo DPH, principal alvo de nossa análise, vale a pena tecermos alguns comentários, a título de comparação, a respeito deste tombamento realizado pelo Condephaat.

Imagem 3 - Fábrica de Cimento Portland Perus. 1930



Acervo: CONPRESP

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 processo 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 o documento, “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” (ABPF, 1980: 1). Mesmo sem nomear, o documento aponta para o valor tanto material quanto imaterial de seu

Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

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. A Estrada de Ferro Perus-Pirapora é considerada “a última ferrovia de bitola de 60 cm a operar na América e uma das únicas do mundo” (ABPF, 1980: 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, ou seja, 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 (ABPF, 1980: 11-14).

Diante do apelo da ABPF e após apreciação do seu relatório, o Condephaat, na resolução n.º 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 (CONDEPHAAT, 1987: n.p, grifo meu).

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” (CONDEPHAAT, 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: 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. Sorte deles. Azar da História” (DESTRUIÇÃO..., 1989: 1). Apesar de a imprensa se referir ao patrimônio ferroviário sem perceber a sua conexão com outros edifícios da região, ela se atenta para a sua relação com antigos trabalhadores da ferrovia, chegando a levantar alguns depoimentos. A Vila Triângulo, embora não seja encarada pela imprensa como patrimônio, chegou a ganhar nota quando corria risco de demolição, a ser executada 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: 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; além de 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: 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 memória 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, acompanhada por funcionários da AR-PR, quando visitaram a área do patrimônio ferroviário e “uma interessante vila operária construída por técnicos canadenses no início do século” (DIAMANTE; PINHEIRO, 1989: n.p).

Imagem 4 - Vila Triângulo



Acervo: CONPRESP

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, 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

Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

processo de tombamento, em 29 de junho do mesmo ano. 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: 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 empeciam 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 Jeronymo (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 (DPH, 1992b). 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 também 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 aponta Jeronymo (2016: 136):

As iniciativas do DPH e do Conpresp mostram que o tombamento formulado pela esfera municipal se revestiu de outras valorações além daqueles 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 (DPH, 1992b, 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. (DPH, 1992b: n.p).

A realização dessas Oficinas de Memória, além de 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:

Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

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 (DPH, 1992b: 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 eram 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 (DPH, 1992b: n.p).

De acordo com o relatório, o alvo do tombamento era as edificações que foram construídas ou ressignificadas em decorrência da fábrica de cimento que, na história da região, desenvolvia a atividade motor que mobilizava a população e reorganizava o espaço. 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, bem como a singularidade de alguns conjuntos de imóveis, do ponto de vista arquitetônico. 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 (DPH, 1992b: n.p).

Na carta de envio dos pareceres técnicos do DPH, Walter Pires, então chefe da Seção Técnica de Crítica e Tombamento, elenca seis justificativas para o tombamento, sendo os dois primeiros referentes a 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, 1992: 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 de as casas das vilas residenciais serem as primeiras erguidas no Brasil com uso de blocos de concreto (PIRES, 1992).

A chefe da Divisão de Preservação, Leila Regina Diêgoli (1992: 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 tombamentos realizados na cidade com os *ex-offício*.

O interesse pelo conjunto, de acordo com a resolução que decretou o tombamento¹⁶, se deu pelo “valor histórico, social e urbanístico” da antiga companhia de cimento, pela “importância da memória enquanto alicerce 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” (CONPRESP, 1992). A memória dos trabalhadores da fábrica, portanto, figura entre os motivos centrais para a justificativa do tombamento, o que nos modelos tradicionais não era enfatizado.

Módulo de encerramento

Como vimos, tanto a exposição Pátria Amada Esquartejada, quanto o estudo para tombamento do bairro Perus, configuram trabalhos que, de uma forma ou outra, se beneficiaram de uma orientação técnica encontrada ao longo da trajetória do DPH, ao mesmo tempo que apontaram para uma novidade explicitada no conceito de cidadania cultural.

¹⁶ Os termos do tombamento continuam vigorando, apesar de alterações nas seleções dos bens, o que ocorreu com a revisão do tombamento, definida pela resolução do CONPRESP nº 19, de 2004.

Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

No caso da exposição, fazendo uso de instrumentos museais que marcaram a história do órgão, como os outrora utilizados nos projetos Museu de Rua e Museu Comunidade, o DPH propôs uma abordagem das efemérides capaz de gerar um espaço de debate sobre a história nacional por meio do qual os visitantes, em sua condição de cidadão, atuassem como pessoas aptas a pensar sobre a cidade e a problematizar criticamente a ordem sociopolítica estabelecida.

No caso do estudo 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 conjunto a ser tombado. Todavia, a inovação metodológica do DPH nesse período consistia em dar ênfase ao que a sociedade tem a dizer sobre os bens, assim como no registro documental da relação entre os bens a serem tombados e a história coletiva e individual. Enfim, isso só se tornou possível a partir do momento em que a política cultural entendia o morador e o trabalhador enquanto cidadãos, ou seja, como sujeitos centrais na identificação do patrimônio.

A implantação do conceito de cidadania cultural de Chauí como eixo fundamental da nova política cultural do município favoreceu para que os técnicos do DPH colocassem em prática, de maneira original, conceitos já presentes em sua tradição de trabalho. Permitiu a eles, ainda, uma avaliação crítica de seus papéis na sociedade, de forma a se perceberem enquanto sujeitos no fortalecimento da cidadania cultural, por meio do exercício de um trabalho que não era apenas tecno-burocrático, mas principalmente um modo de intervir politicamente no contexto social urbano.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO FERROVIÁRIA. A Estrada de ferro Perús-Pirapora: um monumento histórico. São Paulo, 1980. Acervo: CONPESP, processo n.º 16.002.693-89*04.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p.87-108, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em 18/05/2020.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*, Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados. São Paulo: USP, n. 9 (23), p.71-84, 1995. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8848>. Acesso em 18/05/2020.

CHAUÍ, Marilena. Política cultural, cultura política e patrimônio histórico. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH/SMC, p.37-46, 1992.

COMPANHIA PERÚS DE DESENVOLVIMENTO URBANO; FERROVIA PERÚS PIRAPORA; COMPANHIA NACIONAL DE CIMENTO PORTLAND PE-

RÚS. Carta à Prof. Déa Ribeiro Fenelon, Presidente do CONPRESP. São Paulo, 5 dez. 1989. Acervo: CONPRESP, processo nº 16.002.693-89*04.

CONSELHO DE DEFESA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARQUEOLÓGICO, ARTÍSTICO E TURÍSTICO. Ofício GP-057/89. São Paulo, 19 jan. 1989. Acervo: CONPRESP, processo nº 16.002.693-89*04.

CONSELHO DE DEFESA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARQUEOLÓGICO, ARTÍSTICO E TURÍSTICO. Resolução nº 05. São Paulo, 19 jan. 1987.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO. Currículo Lattes. Plataforma Lattes, 2020. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/>. Acesso em 18/05/2020.

CONSELHO MUNICIPAL DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, CULTURAL E AMBIENTAL. Resolução nº 27. São Paulo, 1992.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Patrimônio Histórico e Cidadania: uma discussão necessária. In: CUNHA, M. C. P. (org.). *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH/SMC, p.9-12, 1992.

DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2020. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>. Acesso em: 07/05/2020.

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO. Folheto Pátria Amada Esquartejada. São Paulo, 1992a. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO. Divisão de Preservação. Seção Técnica de Levantamento e Pesquisa. Seção Técnica de Crítica e Tombamento. Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus: parecer técnico STLP e STCT. São Paulo, ago. 1992b. Acervo: DPH.

DESTRUIÇÃO do Patrimônio Histórico. Diário Popular. Revista. São Paulo, p.1, 26 fev. 1989.

DIAMANTE, Helenice; PINHEIRO, José Roberto S. Relatório sobre visita à Estrada de Ferro Perús-Pirapora. STLP/DPH, mar. 1989. Acervo: CONPRESP, processo nº 16.002.693-89*04.

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.

DIÊGOLI, Leila Regina. Inf. nº 774/92-Pres. Carta à Diretora do DPH. São Paulo, 13 ago. 1992. Acervo: CONPRESP. Processo 16.002.693-89*04.

EM PERUS, casas podem ser demolidas. *Folha da Tarde*. Sessão Geral. São Paulo, p.3, 19 mar. 1989.

Patrimônio e Museologia numa gestão petista da cidade de São Paulo:
o tombamento do bairro de Perus e a exposição Pátria Amada Esquartejada

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa252/sergio-milliet>. Acesso em: 07 mai. 2020.

FENELEON, Déa Ribeiro. Políticas Culturais e Patrimônio Histórico. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH/SMC, p.29-33, 1992.

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.

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.

LARA, Silvia Hunold. Tiradentes e a nação esquartejada. In: SÃO PAULO (cidade), Secretaria Municipal de Cultura, Departamento do Patrimônio Histórico. *Pátria amada esquartejada*. São Paulo: DPH, p.19-28, 1992.

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, p.37-54, 2016. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/politica-cultural-e-gestao-democratica-no-brasil/>. Acesso em 18/05/2020.

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, p.17-36, 2016. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/politica-cultural-e-gestao-democratica-no-brasil/>. Acesso em 18/05/2020.

OLIVEIRA, Daise Aparecida. Planos de classificação e tabelas de temporalidade de documentos para as administrações públicas municipais. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 2007. Disponível em: http://conarq.gov.br/images/publicacoes_textos/Livro_Daise.pdf. Acesso em 18/05/2020.

PIRES, Walter. Inf. n.º 550/91. São Paulo, 08 mai. 1991. Acervo: CONPESP. Processo 16.002.693-89*04.

PIRES, Walter. Inf. n.º 757/92-Pres. São Paulo, 13 ago. 1992. Acervo: CONPESP. Processo 16.002.693-89*04.

PRATA, Juliana Mendes. *Patrimônio Cultural e Cidade: práticas de preservação em São Paulo*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19032010-104346/pt-br.php>. Acesso em 18/05/2020

RÚSSIO, Waldisa. *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. I, Org. Maria Cristina Oliveira Bruno. São Paulo: Pinaoteca do Estado, ICOM-Brasil, 2010. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/publicacoes-do-sisem-sp/>. Acesso em 18/05/2020

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Boletim Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo: DPH, v. I, n. I, 1985. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Pátria Amada Esquartejada. São Paulo: DPH, 1992.

SÃO PAULO (Estado). Monumento à Independência. Conheça SP, 2020. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/monumentos/monumento-a-independencia/>. Acesso em 14/05/2020.

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

SOUZA, Carlos Bauer de (Assistente Técnico da AR-PR). Correspondência à SMC/DPH, a/c de Déa Ribeiro Fenelon. São Paulo, 12 mai. 1989. Dossiê Processo de Tombamento 1989-0.002.597-0, fls. 3-4. Acervo CONPESP.

YÁZIGI, Eduardo. O patrimônio ambiental urbano: uma conceituação ampliada e aperfeiçoada. *Revista Hospitalidade*. São Paulo, v. IX, n. I, p.22-51, jun. 2012. Disponível em: <https://www.revhosp.org/hospitalidade/article/view/471>. Acesso em 12/05/2020.

Recebido em 02 de julho de 2020
Aprovado em 19 de fevereiro de 2021