

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC

CENTRO DE ENGENHARIA, MODELAGEM E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

BACHARELADO EM POLÍTICAS PÚBLICAS

**A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA ATRAVÉS DE POLÍTICAS
E AÇÕES DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO**

Tessi Ferreira

São Bernardo do Campo, 2024

A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA ATRAVÉS DE POLÍTICAS E AÇÕES DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

Jéssica Ferreira Silva (*Tessi Ferreira*)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Engenharia, Modelagem e Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do ABC, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharela em Políticas Públicas.

Orientação: André Pasti

São Bernardo do Campo, 2024

Ficha catalográfica

T339ap Ferreira, Tessi

A preservação da memória através de políticas e ações do Centro Cultural São Paulo / Tessi Ferreira. – São Bernardo do Campo: Universidade Federal do ABC, 2024.

65f.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Políticas Públicas) – Universidade Federal do ABC: São Bernardo do Campo, 2024.

Orientador: Dr. André Pasti

1. Centro Cultural São Paulo. 2. memória. 3. políticas de memória. 4. políticas públicas. I. Título.

Resumo

Esta pesquisa teve como finalidade analisar e refletir sobre as políticas e ações do Centro Cultural São Paulo que contribuem para o registro e para a preservação da memória municipal, nacional e internacional. A memória é um elemento fundamental para a construção de identidade e para a manutenção dos diversos grupos que formam o corpo social. Além disso, a memória também possui uma série de atravessamentos e imbricações com a construção histórica, que quase nunca levou em consideração narrativas que não privilegiassem o ponto de vista hegemônico, elitista e autoritário, negligenciando a memória e a história de muitos grupos sociais. O Centro Cultural São Paulo (CCSP) é uma referência de espaço público que permite a vivência e a transmissão de experiências entre seus frequentadores, construindo memórias que se perpetuam entre gerações, bem como realiza o registro e a documentação de diversas dessas memórias, através de ações pontuais e de políticas públicas institucionalizadas.

Palavras-chave: Centro Cultural São Paulo; memória; políticas de memória; políticas públicas.

Abstract

This research aimed to analyze and reflect on the policies and actions of Centro Cultural São Paulo that contribute to the recording and preservation of municipal, national and international memory. Memory is a fundamental element for the construction of identity and the maintenance of the different groups that form the social body. Furthermore, memory also has a series of crossings and overlaps with historical construction, which almost never took into account narratives that did not privilege the hegemonic, elitist and authoritarian point of view, neglecting the memory and history of many social groups. The Centro Cultural São Paulo (CCSP) is a reference public space that allows the living and transmission of experiences among its visitors, building memories that are perpetuated between generations, as well as recording and documenting several of these memories, through specific actions and institutionalized public policies.

Keywords: Centro Cultural São Paulo; memory; memory policies; public policies;

Agradecimentos

¹Quando criança, eu descobri o prazer de olhar fotos antigas. Na casa dos meus pais e dos meus avós existem dezenas de álbuns de fotos de quase toda a família, especialmente da época que marcou minha infância. E desde pequena eu cultivei o gosto de, em momentos aleatórios, abrir aqueles álbuns e simplesmente olhar as fotos. Me lembro de às vezes dizer pra minha mãe, meu pai ou meu irmão “vamos olhar fotos antigas?”. Acho que o que me faz gostar tanto dessa prática é ver as pessoas que conheço em épocas que eu ainda não existia, ou em épocas que eu não consigo me lembrar. Eu gosto de olhar e pensar: já fomos essas pessoas de 5, 10, 20, 50 anos atrás. E o que seremos amanhã? Depois?

E talvez, daí venha o meu grande interesse e curiosidade pela memória, pela lembrança, pelas histórias, por aquilo que já foi, mas que ainda existe, ainda reverbera, ainda habita de alguma forma. Nos seis acervos do CCSP encontrei isso. A Tessi de doze anos, que ainda não sabia o quão grande o mundo era, ficaria feliz em descobrir outras tantas memórias, imagens, palavras, filmes e que pessoas têm um pedaço de suas vidas conservadas e guardadas por outras pessoas que trabalham diariamente para que essa memória não se perca.

Nesse sentido, meu desejo nunca foi deixar algo para a posteridade, pensando que um dia morreria. Mas sim, deixar algo pra posteridade pensando que o banal importa, pensando que agora, nesse momento, estamos vivos, e tudo que fazemos é um pedaço da existência banal que importa profundamente, mas que também vai se esvaír um dia.

Comparado a tudo que existe e tudo que virá a existir, somos pequenos, mas somos muitos, somos tantos, e em nossa relação com o outro, com o espaço, com uma foto antiga de alguém que conhecemos ou de um desconhecido, com um objeto, com nosso trabalho e com nós mesmos, estão nossas contradições, nossos afetos,

¹ Escrevi parte deste texto para um projeto que não foi finalizado, portanto, até o presente momento ele não foi gravado ou publicado.

nossos defeitos e nossas virtudes, nossa vergonha, nossas alegrias, nossos esforços e nossos paraísos secretos ou compartilhados.

Meu exercício e prazer neste projeto: registrar, reconhecer, revelar, ver germinar e regar o solo, sonhar com o que foi e o que será, lembrar agora, ontem e amanhã. Descobrir o sentido do agora. Abraçar a rotina e junto com ela o singelo e o grandioso.

Chegar até aqui não poderia ser real sem Aleksandro, Regina, Henrique, Tereza, Rita, Pedro A., Léó, Tiago, Well, Bianca, Vítor, Caio, Yago L., Allane, Vinicius C., Apolinário, Giovanna, João Pedro, Fernando, Bárbara, Letícia, Mirella, Isis, Gabi, Maic, Mari, Ju, Camis, Gu, Lu, Wesley, Débora, Larissa, Júlia S., Kauê, Vinicius A., Isa, Nerie, Camila, Cláudia, Víctor, Marta R., Rafael, Edson, Luciana, Paulo, Aloyzio, Marina, Pedro A., Diego, Helo, Sabrina, Paloma, Isaac, Artur, Rubens, Yago S., Edimas, Tamiris, Marta F., Zé, Du, Ale, Marcos, Júlia A., André, Alessandra, Livia, Ana, Aline, Cris, Zilah.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
Procedimentos metodológicos	2
CAPÍTULO I - O CENTRO CULTURAL SÃO PAULO	5
1.1 Contextualização e histórico	5
1.2 Panorama contemporâneo do CCSP	9
CAPÍTULO II - MEMÓRIA E SUJEITO	13
2.1 A memória individual e a memória coletiva	13
2.2 Os lugares de memória	20
2.3 A figura do narrador	25
CAPÍTULO III - POLÍTICAS DE MEMÓRIA E O CCSP	32
3.1 Políticas de memória e patrimonialização material e imaterial	32
3.2 Memória no CCSP	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
BIBLIOGRAFIA	63

*A memória apóia-se mais no passado vivido
do que no passado documentado.*

Maurice Halbwachs

INTRODUÇÃO

A memória é um objeto de estudo e pesquisa em diversas áreas do conhecimento. A partir da segunda metade do século XX, ganharam notoriedade os relatos orais, os testemunhos e narrativas anônimas, inaugurando um novo paradigma social que começou a valorizar a memória como uma fonte para a construção histórica e, possivelmente, para a reparação e reconhecimento de grupos sociais negligenciados e marginalizados em relação ao discurso histórico tido como “oficial”.

No campo das Políticas Públicas², os sentidos das políticas de memória podem caminhar em direções opostas: desde políticas de memória como “intervenções de atores públicos que objetivam produzir e impor lembranças comuns a uma dada sociedade, em favor do monopólio de instrumentos de ações públicas” (Michel, 2010, p. 26) até políticas memoriais alternativas, tensionando essa perspectiva hegemônica e rompendo com a colonialidade dos saberes (Chuva, 2020), fundadas em outras perspectivas do cotidiano vivido.

O presente trabalho tem por finalidade desenvolver uma análise e reflexão acerca das políticas e ações do Centro Cultural São Paulo (CCSP) que contribuem para o registro e preservação da memória social paulistana, paulista, nacional e também internacional.

O CCSP é um espaço público de cultura que movimenta centenas de pessoas todos os dias, através de diversas atividades em múltiplas linguagens culturais, artísticas e educativas. Além da programação mensal de eventos, palestras, shows, espetáculos, entre outros, a instituição possui uma ampla gama de acervos que guardam, preservam e restauram obras de arte (e outros documentos e mídias) nacionais e internacionais.

² A noção das Políticas Públicas como um campo está discutida em Secchi (2013), Marques (2013) e Souza (2006), entre outros autores — um campo multidisciplinar (Faria, 2013), tratando do “conteúdo concreto e conteúdo simbólico de decisões políticas, e do processo de construção e atuação dessas decisões” (Secchi, 2013).

Assim, o capítulo I deste trabalho discorre sobre essas e outras manifestações que acontecem no Centro Cultural São Paulo, - que o consagraram como uma das mais importantes instituições culturais do país, sendo um marco para a cultura e a arte paulistanas, bem como um ícone arquitetônico em âmbito nacional - apresentando um panorama histórico e contemporâneo do mesmo, desde a sua concepção, ainda na década de 1970.

O capítulo II trata especificamente de uma bibliografia que maneja o tema da memória como fenômeno social e plural. Inicialmente, são expostos os conceitos de memória coletiva e memória individual a partir do teórico Maurice Halbwachs. Em seguida, o conceito de lugares de memória, de Pierre Nora, contribui para o entendimento de ideias cunhadas por Halbwachs e seus desdobramentos. Por fim, o capítulo apresenta o conceito de narração e narrador a partir de Walter Benjamin e Jeanne Marie Gagnebin, que elaboram tais conceitos a partir das noções e limiares entre memória e história.

No terceiro e último capítulo são abordadas, de maneira mais objetiva, as políticas de memória e patrimonialização material e imaterial no Brasil, abrangendo parte da legislação vigente acerca do tema e suas reverberações contemporâneas e históricas. Para isso, o trabalho estabelece um diálogo com textos de autoras como Maria Amélia J. Corá e Maria Cecília Londres Fonseca. A segunda parte do capítulo trata das políticas e ações do Centro Cultural São Paulo, a partir de documentos de editais públicos, entrevistas e experiências com funcionários da instituição.

Procedimentos metodológicos

Para além da revisão bibliográfica, este trabalho também utilizou como metodologia entrevistas realizadas com funcionários do CCSP e levantamento de dados junto à instituição. As entrevistas foram colhidas ao longo do segundo semestre de 2023 com os funcionários Victor Fernandes, Luciana Nicolau, Edson Marçal, Marta Regina Paolicchi, Rafael Barbosa e Cláudia Brito, a quem novamente agradecemos. É

importante registrar que as dimensões de cidadã e pesquisadora deste trabalho mesclam-se com minha atuação como estagiária do CCSP, na Supervisão de Informação (Comunicação), durante minha formação em Políticas Públicas na UFABC.

As entrevistas foram realizadas para compor o projeto do podcast “Sem Título”, que será esmiuçado mais à frente. Durante uma reunião da equipe da Supervisão de Informação (Comunicação) do CCSP — da qual eu fazia parte como estagiária — foi nos dada a oportunidade de propor projetos de conteúdo que gostaríamos de desenvolver para os canais da instituição. Assim, propus um podcast que entrevistaria funcionários dos acervos do CCSP, refletindo sobre a preservação da memória, entre outras coisas que surgissem a partir dos relatos de cada convidado. A proposta foi aprovada e para isso toda a equipe foi mobilizada para realizar o projeto e dar conta de todas as suas etapas. Eu fui responsável por agendar todas as entrevistas, através de e-mail e também de convites diretos, pessoalmente, visto que trabalhávamos no mesmo espaço. As conversas foram realizadas e gravadas no Estúdio de Rádio do CCSP, com profissionais da instituição fazendo a captação de áudio e vídeo. Em seguida, eu transcrevia as entrevistas e fechava o roteiro, que era revisado pela Coordenação e pela Supervisão de Comunicação. Depois de aprovado o roteiro, seguíamos para a fase de edição dos episódios e preparação do material gráfico de divulgação de cada episódio. Por fim, os episódios eram publicados nos canais de rádio do CCSP e também no site da instituição.

Todos os episódios já compõem o acervo do Centro Cultural São Paulo no Núcleo Memória, que é responsável pela salvaguarda de todo material produzido pelo CCSP ou sobre o CCSP. Então, apesar de ter sido uma proposição minha, o projeto tornou-se um programa institucional. Na época em que foi realizado, ainda não possuía um tema de TCC definido, mas confesso que já vislumbrava uma possibilidade de trabalho de pesquisa e percebia um campo bastante fértil no CCSP. Sabia que, na ocasião de continuar pesquisando a memória, certamente o “Sem Título” poderia me fornecer um material rico e robusto para desenvolver este trabalho. Assim, enquanto estagiária, minha intenção era desenvolver um projeto

que contribuísse para instituição e também reconhecesse a importância de todos aqueles funcionários com quem tive o prazer de trabalhar e conversar em entrevista. Pessoalmente e profissionalmente, também era uma oportunidade incrível de exercitar, continuar e potencializar meus estudos e pesquisas sobre memória, narrativa, arte e cultura. Algum tempo depois, realizando este trabalho de conclusão de curso, foi especial voltar às entrevistas e ao trabalho realizado no podcast, agora como pesquisadora que teve a oportunidade de formalizar dentro de uma universidade pública, respaldada por uma bibliografia respeitada e reconhecida, as descobertas e alegrias que o estágio no CCSP, e em especial o “Sem Título” me proporcionaram. De certa forma, agradeço minha eu do passado por ter começado este TCC muito antes do que o calendário acadêmico prevê.

Por fim, acredito que a metodologia das entrevistas contribuiu também para a minha própria elaboração do meu papel neste processo. Compreender o Centro Cultural São Paulo era, e ainda é, um desejo pessoal, e encontrei um caminho para realizar este feito: a memória. Não só a minha própria memória, as minhas lembranças individuais recheadas de afetos por aquele espaço, mas também as memórias de outras pessoas: frequentadores, funcionários, amigos e parceiros de trabalho com quem convivi durante dois longos anos. Para mim, esta é uma prova de que, de fato, nunca nos lembramos sozinhos, a memória é algo construído coletivamente, diariamente — como discutido no segundo capítulo.

Ao longo da escrita deste trabalho, todos os entrevistados foram contatados e comunicados que as entrevistas seriam parte da metodologia aqui utilizada. Quando finalizado, o TCC será enviado para que cada um deles possa ler e ter acesso à pesquisa realizada a partir de sua contribuição.

Pretende-se, desse modo, que o trabalho possa contribuir à reflexão sobre as potências e experiências das políticas e ações memoriais no âmbito do CCSP.

CAPÍTULO I - O CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

1.1 Contextualização e histórico

O Centro Cultural São Paulo, também conhecido como CCSP, é um equipamento público vinculado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Inaugurado em maio de 1982 e localizado entre a Rua Vergueiro e a Avenida 23 de Maio, - em uma região bastante central do município - este espaço se consagrou ao longo das décadas como um local de fruição, criação e formação cultural, através de múltiplas linguagens e manifestações artísticas e educativas que ali ocorrem.

O terreno que hoje abriga a instituição, de 46.500 m², na década de 1970 foi cedido pela Prefeitura de São Paulo à Companhia do Metrô para ser usado como canteiro de obras para a construção da Estação Vergueiro. Finalizadas as obras, em 1974 a prefeitura abriu um concurso para projeto e construção de um conjunto de edifícios comerciais, o que gerou grande polêmica, especialmente pelo impacto na paisagem urbana e pelo rompimento com alguns padrões legais de ocupação e área construída. Em 1975, o prefeito Olavo Setúbal doou o terreno ao Departamento de Bibliotecas Públicas do Município de São Paulo, para que ali se construísse a Nova Biblioteca Central-Vergueiro (Figura 1).



Figura 1: Foto da área ocupada pelo CCSP. Fonte: Site da Prefeitura Municipal de São Paulo.

É nesse momento que entram pessoas essenciais para este trabalho, Luiz Telles e Eurico Prado Lopes, arquitetos responsáveis pelo projeto do CCSP, além de uma vasta equipe de diversos outros profissionais, é claro. A gestão municipal seguinte, de Reynaldo de Barros, decidiu por reformular o projeto da biblioteca e ampliá-lo ao de um centro cultural completo, multidisciplinar, nos moldes dos que estavam surgindo ao redor do mundo, como Georges Pompidou³, em Paris. Assim, com a construção iniciada, em 1979, o projeto de arquitetura foi adaptado, entre 1980 e 1981, e o edifício da Biblioteca Central se transformou em espaço para abrigar o Centro Cultural São Paulo, inaugurado em 13 de maio de 1982 (Telles, 2002).

Em sua dissertação de mestrado, intitulada “CCSP - Centro Cultural São Paulo: um projeto revisitado”, Luiz Telles apresenta não só o projeto do CCSP de maneira técnica, mas também do ponto de vista social, ressaltando as nuances que caracterizam permanentemente tal instituição, bem como os diversos desafios e entraves que se apresentaram, colocando em instabilidade constante a concretização do projeto. Grande parte destes desafios e entraves dizem respeito

³ O Centro Georges Pompidou está localizado em Paris, na França. Inaugurado em 1977, o prédio é um marco arquitetônico e cultural para a cidade e é referência para a arquitetura internacional.

ao contexto histórico brasileiro da época em que a construção do CCSP se deu: durante a ditadura militar.

A revisita ao período de nossa história entre 1964 e 1985 nos possibilita rever, com maior nitidez, o processo de projeto como um todo, e como este, em busca da liberdade e do encontro democrático das pessoas com a cultura e o conhecimento, teve que enfrentar o bloqueio da ditadura, que favorecia indiretamente o elitismo cultural, pela restrição ao encontro entre cidadãos e pela promoção do distanciamento entre população e liberdade, uma vez que a aquisição verdadeira de conhecimento só se processa em ambientes onde não há cerceamento, direcionamento e estratificação do acesso à informação. (Telles, 2002, p. 3)

De maneira sintética, esse era o cenário que marcava a ambiciosa missão de construir um espaço que, desde a sua concepção, subverteu e transgrediu o regime ditatorial, não só conceitualmente, mas materialmente, através de uma arquitetura que tinha o sujeito e a interação coletiva como grande bússola orientadora. Assim, a instituição CCSP simboliza também disputas de poder e de narrativas, bem como a insistência de grupos que acreditavam e pensavam espaços públicos não a partir de uma concepção museológica engessada, que separa a obra do público, que reduz o público a mero observador e contemplador, mas que integra, das mais diversas formas, seus frequentadores. Como afirma Telles (2002, p. 75),

No início dos anos 1980, os museus brasileiros começaram um processo de modernização. Além da preservação cultural, ficou nítida a intenção de interação, intercomunicação e promoção culturais – um processo de atualização. (Telles, 2002, p. 75)

Portanto, o projeto do Centro Cultural São Paulo, ainda que localizado em região central da cidade, já carregava uma ideia de espaço cultural que visava tornar-se algo de interesse popular, para ser consumido, usado, frequentado, muito mais do que apenas visto ou contemplado, o público faria parte do espaço como peça fundamental de seu funcionamento. Assim, os arquitetos, no que lhes cabia:

[...] procuraram criar ambiente que favorecesse a calma, a interiorização, e que implicasse no encontro, na contemplação e na relação de intimidade entre o “eu” do visitante e a obra. Seria oferecido ao usuário um percurso que o situasse, acolhesse e o levasse a descobrir ao mesmo tempo obras e espaço – contínuo, aberto, direto (Telles, 2002, p. 105).

Diferentemente de diversas outras edificações da cidade, a pretensão do CCSP nunca foi ser um monumento colossal, impositivo, mas convidativo, integrado à paisagem urbana que já existia anteriormente, compondo a cidade e não se sobressaindo a ela. Como afirma Telles,

Procura-se prever o comportamento, as emoções, as aspirações do usuário, sua percepção do espaço, aliando esses aspectos aos seus direitos de cidadão, principalmente direito de acesso ao espaço público e às atividades culturais – o “livre acesso” em todos os sentidos. (Telles, 2002, p. 111)

Assim, quando inaugurado, ainda que com diversas arestas a serem aparadas, etapas de obra a serem finalizadas, o CCSP se apresentou como um espaço sem compartimentação definida por paredes de concreto em sua totalidade, divisórias, catracas ou quaisquer outros tipos de bloqueio. Quase todos os espaços que compõem o Centro Cultural permitem que os frequentadores participem de atividades enquanto outras acontecem simultaneamente, coexistindo em um mosaico de ações, movimentos e presenças múltiplas (Figura 2).



Figura 2: Fotografias do CCSP. Fonte: Acervo de Artur Cunha.

A lei de inauguração do CCSP, promulgada em 06 de maio de 1982, estabeleceu que as funções da instituição incluem: “planejar, promover, incentivar e documentar as criações culturais e artísticas; reunir e organizar uma infraestrutura de

informações sobre o conhecimento humano; desenvolver pesquisas sobre a cultura e a arte brasileiras, fornecendo subsídios para as suas atividades; incentivar a participação da comunidade, com o objetivo de desenvolver a capacidade criativa de seus membros, permitindo a estes o acesso simultâneo a diferentes formas de cultura; e oferecer condições para estudo e pesquisa, nos campos do saber e da cultura, como apoio à educação e ao desenvolvimento científico e tecnológico.” (Lei Nº 9467, de 6 de maio de 1982).

No dia da inauguração, o prefeito Reynaldo de Barros e o secretário de cultura Mário Chamie abriram as portas do Centro Cultural São Paulo acompanhados de um grande público, envolvendo a sociedade civil, trabalhadores da obra e outros convidados, de acordo com texto presente na seção “História” do portal digital institucional do CCSP. Após a cerimônia, os presentes visitaram as dependências da nova instituição e assistiram a algumas apresentações artísticas. Em seu discurso, Chamie ressaltou a importância da construção daquele espaço, e do objetivo de reunir cultura popular e erudita em um só local, atraindo populações de todas as áreas da cidade de São Paulo.

1.2 Panorama contemporâneo do CCSP

Depois de mais de quatro décadas desde sua inauguração, o CCSP passou por diversas transformações, muitas delas pautadas pelas diferentes gestões públicas que estiveram à frente de sua condução. Apesar disso, o espaço se manteve, durante mais de quarenta anos, como um ponto de referência na cidade de São Paulo, no estado e em todo o território nacional, como um exemplo de experiência pública que propicia, diariamente, múltiplas vivências, histórias e oportunidades para pessoas com as mais diversas características e oriundas de distintos territórios.

Hoje, o CCSP é organizado, do ponto de vista da gestão, em oito supervisões abaixo da direção, sendo elas: Supervisão de Gestão, Supervisão de Informação, Supervisão de Acervos, Supervisão de Ação Cultural, Supervisão de Produção, Supervisão de Bibliotecas, Supervisão de Curadorias e Supervisão de Projetos. Cada

uma delas é responsável por determinadas demandas que garantem o pleno funcionamento do prédio e de suas atividades de maneira, quase sempre, integrada, dado a complexidade que um equipamento como esse abarca.

Quanto às pessoas frequentadoras, o Centro Cultural São Paulo recebe diariamente centenas, e algumas vezes milhares de pessoas para as mais diversas atividades. Ao longo de um dia inteiro, é possível observar pessoas utilizando as bibliotecas, que se dividem em cinco grandes acervos: Biblioteca Louis Braille, destinada à deficientes visuais e cegos; Biblioteca Sérgio Milliet, com títulos de diversas áreas do conhecimento e literatura de diferentes países; Biblioteca Alfredo Volpi, com amplo acervo em artes; Sala de Leitura Infanto-Juvenil, destinada à crianças e adolescentes e Gibiteca Henfil, para os fãs de histórias em quadrinhos.

Além disso, muitas pessoas frequentam o CCSP objetivando exercer diferentes atividades nos ateliês e espaços criativos, como a Folhetaria Ateliê Público, um local onde artistas e entusiastas podem praticar técnicas de artes visuais sem qualquer custo com uso do espaço ou materiais; ou a Oficina Mão na Roda, uma parceria que oferece ao público uma oficina gratuita de reparos e manutenção de bicicletas; o FabLab também é uma parceria externa que traz ao CCSP e seu público uma experiência de oficina com máquinas de marcenaria e impressoras 3D. Estes são exemplos de atividades fixas, que acontecem diariamente ou semanalmente e que reúnem pessoas diversas, mas com interesses em comum.

Outro aspecto importante a ser ressaltado são os espaços de convivência e ocupação orgânica do Centro Cultural São Paulo, como as mesas de xadrez, os jardins, o *foyer*, o Corredor da Dança e as mesas de estudo. Todos estes são exemplos de espaços que ficam abertos ao público sem uma programação específica, ou seja, as pessoas ocupam da maneira como desejarem, pelo tempo que desejarem. São importantes e preciosos espaços promotores de encontros, trocas, descanso, lazer, estudo, trabalho e prática de artes. Como citado no tópico anterior, o fato do CCSP não dispor de catracas e outras barreiras faz com que o público possa se sentir pertencente ao espaço.

O Centro Cultural São Paulo também dispõe de acervos importantíssimos para a cultura e memória da cidade e dos sujeitos, tema principal deste trabalho, que será esmiuçado mais à frente. Por ora, é pertinente apresentar os cinco acervos que abarcam um vasto número de obras, documentos e outros materiais na instituição, além do Laboratório de Conservação e Restauro, são eles: Núcleo Memória, Arquivo Multimeios, Coleção de Arte da Cidade, Discoteca Oneyda Alvarenga e a Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. Os acervos foram e são preservados há décadas, zelando pela salvaguarda de milhares de itens que estão disponíveis para consulta do público. Em geral, o CCSP recebe requisições de estudantes, pesquisadores e profissionais da academia, contribuindo para o saber científico do país como um todo, mas também recebe pessoas que querem buscar informações das próprias vidas ou de entes queridos que já passaram pela instituição como artistas, por exemplo. Assim, os acervos se constituem como um elemento vivo e disponível para ser consultado, usado e acessado, de maneira simples e gratuita.

Ademais, apesar de ter uma programação extensa de shows, espetáculos de dança e teatro, exposições fixas e temporárias, o funcionamento do CCSP não é estático ou engessado, justamente devido à ocupação orgânica praticada pelo público. Não é incomum estar descansando no jardim e de repente se deparar com um grupo de trinta ou quarenta pessoas ensaiando uma coreografia de dança, uma dupla praticando valsa, um grupo de teatro ensaiando para uma peça ou grupos de estudo treinando instrumentos, malabares e outras práticas. Ou seja, a maneira como o público se relaciona com o espaço também é uma forma de “espetáculo”, também é algo a ser contemplado, apreciado e, muitas vezes, são essas atividades independentes que despertam o interesse e a curiosidade de pessoas que antes não praticavam nenhum tipo de arte ou atividade física, por exemplo. Alguém que está apenas de passagem, mas que se depara com um mutirão cuidando da horta no jardim suspenso pode passar a se interessar por jardinagem, por que não?

O caráter integrativo que o CCSP estabeleceu com a sociedade, desde a sua inauguração e seus fundamentos arquitetônicos, certamente consagrou o espaço

como esse grande catalisador de experiências que atravessou, e atravessa, a história e a vida de gerações de pessoas desde a década de 80. Assim, é possível começar a vislumbrar como o espaço impacta na formação da memória dos sujeitos que o frequentam ou frequentaram.

De acordo com a afirmação de Roberto Cenni em “Três centros culturais na cidade de São Paulo”, dissertação de mestrado apresentada à ECA/USP, São Paulo:

[...] a matéria prima do centro cultural é, evidentemente, a cultura, e o determinado modo de trabalhar com ela chama-se ação cultural; esta ação é um processo que envolve elementos políticos, questões psicológicas, e aspectos sociais que presentificam no campo das relações humanas, mantendo a cultura como seu alicerce... ação cultural é o trabalho realizado pelo agente cultural junto a um grupo, levando seus integrantes a uma produção que lide com elementos culturais, de forma que cada indivíduo possa contatar seus conteúdos psíquicos e sua situação social. Qualquer movimento dentro da cultura não é ação social, ela só se caracteriza quando algo se move no interior da pessoa (Cenni, 1991, p. 184).

Dessa forma, os espaços do Centro Cultural São Paulo propiciam aos frequentadores a construção de uma relação afetiva com o território, com o espaço e seus compartimentos e com a oferta cultural e artística da instituição. Isso ocorre principalmente porque, em várias ocasiões o público é convidado a se integrar ao fazer artístico, não apenas como espectador, mas como agente produtor de arte e cultura. Assim, a instituição marca a trajetória e a memória dos indivíduos — o que também compõem a memória coletiva, como será exposto adiante.

CAPÍTULO II - MEMÓRIA E SUJEITO

Nesta seção do trabalho, será explorado nosso tema primordial: a *memória*. A memória é tema de pesquisa em diversas áreas do conhecimento, mas aqui ela será abordada através de uma ideia de memória como fenômeno social, de expressão tanto individual quanto coletiva, bem como os possíveis impactos que a mesma possui sobre a construção histórica. Para tanto, serão utilizados trabalhos de teóricos como Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Pierre Nora e Jeanne Marie Gagnebin.

2.1 A memória individual e a memória coletiva

Para o teórico Maurice Halbwachs, a memória se dá em duas dimensões essenciais: a memória coletiva e a memória individual. Tais categorias não estão isoladas ou apartadas uma da outra, mas são, na verdade, quase dependentes.

Em princípio, no imaginário coletivo ou no senso comum, a ideia de memória está muito atrelada à memória pessoal, individual, que é exclusiva de cada sujeito específico. Halbwachs propõe, então, uma outra leitura deste aspecto humano que é a memória, ressaltando que nossas impressões sobre a vida, acontecimentos, pessoas, etc., podem se apoiar em nossas próprias lembranças, mas também sobre a dos outros - o que, em certa medida, nos traria mais confiança na exatidão de tal memória, já que não só as nossas lembranças foram evocadas, mas de várias outras pessoas (Halbwachs, 1968).

Contudo, não basta apenas ter participado ou assistido junto a outras pessoas uma cena, um evento para que, quando eles evocarem tais imagens, as mesmas, que até então são apenas uma construção artificial, subitamente se tornem lembranças para quem está recordando. Como afirma o sociólogo,

Num e noutro caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que

nossa memória não é uma tábula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado. Da mesma maneira que é preciso introduzir um germe num meio saturado para que ele cristalize, da mesma forma, dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças. Se, ao contrário, essa cena parece não ter deixado, como se diz, nenhum traço em nossa memória, isto é, se na ausência dessas testemunhas nós nos sentimos inteiramente incapazes de lhe reconstruir uma parte qualquer; aqueles que não a descrevem poderão fazer- nos um quadro vivo dela, mas isso não será jamais uma lembrança. (Halbwachs, 1968, p. 28)

Assim, diante das afirmações de Halbwachs, compreendemos que a memória possui atravessamentos, não sendo nunca “pura” ou “exclusiva”. Porém, para que os sujeitos se afetem pelas memórias alheias de modo que as mesmas tragam para si algum significado, o acontecimento em questão precisa estar também na lembrança daquele que está recebendo essas informações e lembranças externamente, além de precisar, ainda, fazer sentido para o receptor. O autor deixa, ainda, um questionamento:

Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (Halbwachs, 1968, p. 34)

Dessa forma, é preciso que cada sujeito, ao resgatar uma determinada lembrança, se deixe afetar, ou pelo menos imagine a tristeza, a alegria, o espanto, ou qualquer que tenha sido o sentimento e a emoção envolvidos em cada acontecimento. Nesse sentido, são nossas experiências e reações pessoais a essas coisas que as trazem até nossas memórias. Todavia, Halbwachs chama a atenção para o fato de que nossos pensamentos, sensações e emoções mais pessoais possuem também raízes nas circunstâncias sociais definidas, ou seja, nunca estamos de fato apartados do meio social em que vivemos e das suas múltiplas nuances, manifestações e dinâmicas. O autor então atesta que, mesmo algumas informações que achávamos pertencer apenas a nós mesmos, vem, de alguma forma, carregada de um meio

exterior, como se fôssemos todos ecos de outras vozes que nos atravessam ao longo da vida.

A memória coletiva obtém força e duração no fato de que possui suporte em indivíduos que se lembram, e que são também parte de um grupo. Os grupos podem ser os mais diversos, com diferentes tamanhos, finalidades, duração e grau de proximidade entre os membros. A partir de muitas lembranças comuns, que se apoiam umas sobre as outras, elas se diferenciam ao aparecerem para cada sujeito, surgindo com mais ou menos intensidade, ou imbuídas de diferentes aspectos, que podem, inclusive, se completar, como uma espécie de quebra-cabeças.

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. [...] Todavia, quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (Halbwachs, 1968, p. 51)

O autor ressalta que é bastante complexo compreender o caminho exato que percorrem tais lembranças, como elas se mantêm e se manifestam em nossa consciência individual, contudo, a sequência de lembranças se explicam, sobretudo, a partir das mudanças que ocorrem em nossas relações com os diversos meios coletivos com os quais convivemos. Ou seja, as transformações desses meios, bem como a relação que os indivíduos têm com o meio e com as transformações, resultará na permanência ou não, e na intensidade das memórias reconstituídas. Dessa maneira, a memória individual pode, por algumas vezes, deslocar-se na memória coletiva e, até mesmo confundir-se com ela. Mas o contrário não é verdadeiro, pois a memória coletiva, que envolve as memórias individuais, possui seu próprio funcionamento, suas próprias leis e dinâmicas.

Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem freqüentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e

no tempo. A memória coletiva o é também: mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos, bem mais remotos também (Halbwachs, 1968, p. 54).

Então, quando falamos desta distinção entre a memória coletiva e a memória individual, é pertinente adicionarmos o elemento da história em tal perspectiva. Como dito anteriormente, a memória pode ser lida pelo senso comum como algo pessoal e exclusivo, mas também há uma dimensão que compreende a ideia geral de memória como um fator histórico e intrinsecamente atrelado ao registro histórico. Dessa forma, Halbwachs aponta que diversos acontecimentos possuem um lugar na memória da nação, das diferentes nações, por exemplo, embora vários indivíduos não os tenham presenciado ou assistido. Evocar determinados acontecimentos faz com que dependamos, necessariamente, de confiar na memória de outras pessoas.

Nossa memória histórica pode ser ampliada através da conversação, da leitura e do consumo de diversos materiais e fontes bibliográficas, mas são memórias emprestadas, que não pertencem ao sujeito em questão que as está buscando. Ainda para Halbwachs,

Seria o caso, então, de distinguir duas memórias, que chamaríamos, se o quisermos, a uma interior ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. (Halbwachs, 1968, p. 55)

Sendo assim, o sociólogo francês defende a ideia de que as noções históricas, generalistas, não representam muito para os indivíduos além de um papel secundário, pois elas supõem a existência anterior, preliminar e independente da memória pessoal. Quando as lembranças coletivas se aplicam sobre as lembranças individuais, elas dariam aos indivíduos uma tomada de consciência mais segura, mas para isso é preciso, justamente, que as lembranças individuais estejam em nossa consciência primeiramente, pois, segundo o autor “senão nossa memória funcionaria sem causa” (Halbwachs, 1968, p. 62), e ainda: “Tanto pode parecer

evidente que existe, em todo o ato de memória, um elemento específico, que é a existência mesma de uma consciência individual capaz de se bastar.” (Halbwachs, 1968, p. 62).

Para além da história escrita, há também uma história que está viva e que se perpetua e se renova através do tempo e onde é possível encontrar traços e fragmentos de acontecimentos e momentos diversos. Os grupos sociais estão em constante transformação, avançando ou recuando e dando espaço para que outros grupos elaborem novas concepções e costumes que durarão por algum tempo no meio social, e assim sucessivamente. Nesse sentido, a história vivida se diferencia da história escrita, já que possui diversos elementos que constituem um quadro vivo e orgânico em que diversos pensamentos podem se apoiar para conservar ou reencontrar a imagem de seu passado.

Temos frequentemente repetido: a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. Certamente, que se através da memória éramos colocados em contato diretamente com alguma de nossas antigas, impressões a lembrança se distinguiria, por definição, dessas idéias mais ou menos precisas que nossa reflexão, ajudada pelos relatos, os depoimentos e as confidências dos outros, permite-nos fazer uma idéia do que foi o nosso passado. (Halbwachs, 1968, p. 71)

Logo, nossas lembranças estão engajadas em outras imagens para além das que acreditávamos armazenar. Assim, Halbwachs defende a ideia de que não há vazio absoluto na memória, porém, não é como se em nossa memória existissem, como o autor chama, galerias subterrâneas que armazenam nossas lembranças. Na verdade, esse “banco” de lembranças está na sociedade, segundo o autor: “onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nós representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória.” (Halbwachs, 1968, p. 77).

Quando não nos recordamos de algo, por algumas vezes, não significa que estamos desprovidos de tal lembrança, mas que esta talvez essa fosse uma região pouco explorada, pouco definida, o que pode mudar à medida que o corpo social nos

conduz à lembrança, o que evidencia que tais memórias possivelmente eram muito mais marcantes para outras pessoas, que nos ajudam a reconstituir nossas próprias experiências.

Aqui, é pertinente apresentar uma diferenciação essencial entre a memória coletiva e a memória histórica. Se esta última for compreendida apenas como uma sequência de acontecimentos dos quais a memória nacional conserva a lembrança, isto não pode ser chamado de memória coletiva. A memória coletiva envolve a noção de grupos apresentada anteriormente. Ou seja, entre o indivíduo e a nação existem infinitos grupos que envolvem sujeitos dos mais distintos, que possuem suas próprias memórias, e grupos cujas transformações afetam mais diretamente a vida de cada pessoa envolvida. Segundo Halbwachs: "Mas, observamos, cada homem está mergulhado ao mesmo tempo ou sucessivamente em vários grupos. Cada grupo, aliás, se divide e se restringe, no tempo e no espaço." (Halbwachs, 1968, p. 79). Assim, importantes considerações do autor sobre a memória histórica e a memória coletiva tratam sobre como

[...] a memória coletiva não se confunde com a história [...] A história, sem dúvida, é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens. Mas lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva. E porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente. Assim, a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa desperta somente quando eles já estão muito distantes no passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muitas testemunhas que dela conservem alguma lembrança. (Halbwachs, 1968, p. 80)

Sendo assim, o que o autor propõe é um entendimento de que a memória coletiva apenas se mantém viva enquanto os grupos envolvidos estão também vivos, a memória coletiva perdura no tempo e no espaço a partir do sentido que faz para cada indivíduo inserido nos grupos os quais ela permeia. Quando a memória de uma sequência de acontecimentos, por exemplo, não tem mais como suporte um grupo, o único meio de salvar suas lembranças é escrevê-las, tornar tais memórias

narrativas, pois “as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” (Halbwachs, 1968, p. 81).

Seguindo nas diferenças que envolvem a memória coletiva e a história, a primeira é uma espécie de corrente de pensamento contínuo, que não possui delimitações claras e inflexíveis, justamente porque retém do passado as informações e lembranças que ainda estão vivas, ou que são capazes de viver e se manifestar na consciência do grupo que a envolve. No desenvolvimento da memória coletiva não há linhas rígidas de separação do tempo e do espaço, mas limites irregulares, flexíveis e mutáveis. Por outro lado, a história divide informações, acontecimentos e lembranças em séculos, períodos, em recortes delimitados do tempo e espaço. Segundo Halbwachs, “O presente (entendido como estendendo-se por uma certa duração, aquela que interessa à sociedade de hoje) não se opõe ao passado, configurando-se dois períodos históricos vizinhos.” (Halbwachs, 1968, p. 84). Isto significa que a memória de uma sociedade pode se estender até onde esta memória é capaz de penetrar os grupos dos quais ela é composta. Se os grupos que eram os “guardiões” desaparecem, e as mesmas não foram registradas, então a memória simplesmente desaparece.

Em todo o caso, uma vez que a memória de uma sociedade se esgota lentamente, sobre as bordas que assinalam seus limites, à medida em que seus membros individuais, sobretudo os mais velhos, desapareçam ou se isolem, ela não cessa de se transformar, e o grupo, ele próprio, muda sem cessar. E, aliás, difícil dizer em que momento uma lembrança coletiva desapareceu, e se decididamente deixou a consciência do grupo, precisamente porque, basta que se conserve numa parte limitada do corpo social, para que possamos encontrá-la sempre ali. (Halbwachs, 1968, p. 84)

Considerando tais afirmações, é possível constatar que existem inúmeras memórias coletivas, e desta forma ela também se diferencia da história, já que esta, comumente, se constrói sendo apenas uma, a história oficial de cada nação, a história das instituições, narrativas únicas e determinadas rigidamente a partir de um ou poucos pontos de vista. Sobre isso, Halbwachs pontua:

O que justifica aos olhos do historiador estas pesquisas de detalhe, é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, esse conjunto se somará a outros conjuntos, e que, no quadro total que resultará de todas

essas sucessivas somas, nada está subordinado a nada, qualquer fato é tão interessante quanto o outro, e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida. Ora, um tal gênero de apreciação resulta de que não se considera o ponto de vista de nenhum dos grupos reais e vivos que existem, ou mesmo que existiram, para quem, ao contrário, todos acontecimentos, todos os lugares e todos os períodos estão longe de apresentar a mesma importância, uma vez que não foram por eles afetados da mesma maneira. (Halbwachs, 1968, p. 85)

Por fim, a história não deixa de ser uma espécie de memória “universal” dos seres humanos. Porém, não há memória universal, nenhuma memória pode ser considerada universal - e talvez nem mesmo a história. As memórias coletivas necessitam de seus grupos limitados e desenhados no espaço e no tempo para existirem e fazerem sentido. Ao concentrar uma série de acontecimentos passados em um único quadro estático, em uma história “oficial” ou universal, ocorre que há um rompimento, um desligamento de tais acontecimentos da memória dos grupos que a viveram. O rompimento se dá na dimensão psicológica - e até afetiva - dos meios sociais onde aconteceram, mantendo apenas um esqueleto cronológico e espacial. Na narração histórica há uma variedade de lugares, atores e tempos, porém, apesar disso, o processo histórico realiza o movimento de reduzir os acontecimentos a elementos comparáveis, próximos e semelhantes, o que permite os ligar uns aos outros. Apenas dessa forma, a história é capaz de nos dar a visão de um ponto do passado, como uma espécie de fotografia que capturou um instante exato em particular, nos apresentando uma imagem única e total.

A memória coletiva, ao contrário, coleciona infinitos e diferentes *frames*, em continuidade e descontinuidade, articulando diversos painéis, quadros, coleções inteiras de memórias e lembranças que, não necessariamente, são capazes de integrar um único arranjo, justamente porque podem ser contraditórias entre si.

2.2 Os lugares de memória

Pierre Nora foi um teórico que também se debruçou sobre temáticas como a memória e a história, cunhando, por exemplo, o conceito de lugares de memória, principal objeto desta seção. Antes de discutirmos a respeito deste conceito, é

pertinente realizar um apanhado de algumas convicções e considerações feitas pelo autor, a começar pela ideia de fim da história memória.

O autor compreendia a história memória como as intersecções complexas que existem entre a memória coletiva e a história vista como disciplina acadêmica. A história, nesse caso, seria uma construção crítica do passado, também bastante analítica e distanciada, buscando sempre exacerbada objetividade, baseada em métodos rígidos de documentação e pesquisa. Assim, a história explicaria diversos eventos sociais de maneira distanciada e sem qualquer afetação emocional. Por outro lado, a memória coletiva é viva e subjetiva, e em comunhão com o pensamento de Halbwachs, ela pertence a múltiplos grupos de múltiplas comunidades.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. [...] A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas (Nora, 1973, p. 9).

Nora defende que à medida que a sociedade passa por transformações, especialmente a partir da modernidade, as formas tradicionais de memória começam a se perder e desaparecer. Em resposta, há um movimento contínuo de tentar transformar tais memórias em história, movimento este que implica na institucionalização das lembranças. Daí, surge uma tensão constante entre memória e história, já que a história tem o poder de minimizar e dizimar memórias envoltas de subjetividades e emoções, mas, ao mesmo tempo, também fornece uma estrutura analítica e instrumental para compreender e preservar tais memórias. O autor

também ressalta que a modernidade possui uma grande responsabilidade no que diz respeito à crise da memória coletiva. Este fenômeno se dá conseqüentemente a partir da rapidez e volatilidade das mudanças sociais e culturais, levando a uma sensação de perda das tradições e memórias compartilhadas. Segundo ele:

Aceleração: o que o fenômeno acaba de nos revelar bruscamente, é toda a distância entre a memória verdadeira, social, intocada, aquela cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo - e a história que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança. Entre uma memória integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda-poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente a herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das origens e do mito - e a nossa, que só é história, vestígio e trilha. Distância que só se aprofundou à medida em que os homens foram reconhecendo como seu um poder e mesmo um dever de mudança, sobretudo a partir dos tempos modernos (Nora, 1973, p. 8).

Disso, resultou na importância da valorização dos chamados "lugares de memória", já que, segundo Nora, "o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória" (Nora, 1973, p. 7). Tais lugares, na ótica do autor seriam espaços, objetos, eventos, manifestações ou símbolos que guardam e representam a memória coletiva de um grupo. Esses lugares surgem especialmente quando a memória viva começa a desaparecer e há a necessidade de preservação.

É importante reconhecer, com Milton Santos, que "tanto o novo como o velho são dados permanentes da história; acotovelam-se em todas as situações" (Santos, 2008, p. 106). Elementos do novo e do velho sempre se articulam nos lugares, por meio de uma dialética entre novo e velho, como forças que atuam em conjunto (Santos, 2012, p. 101). Os lugares estão em permanente disputa, assim com a memória inscrita neles.

Embora Nora defenda os lugares de memória, há também uma forte crítica em seu trabalho que traz a ideia de que a conservação de museus, monumentos, medalhas, documentos infundáveis, entre vários outros materiais valorizados pela história, está ligada ao fato de que a sociedade, de maneira geral, tem esvaziado-se do que, justamente, faz desses materiais e espaços lugares de memória. O autor afirma:

Sem dúvida um criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, isto é o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando-os daquilo que, a nosso ver, os faz lugares de memória. Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares onde ancorar sua memória (Nora, 1973, p. 9).

Portanto, Nora defendia que a memória é algo que apoia-se em lugares, assim como a história precisa estar ancorada em acontecimentos. Uma das características dos lugares de memória é que estes são sempre materiais, simbólicos e funcionais, as três dimensões simultaneamente, variando no grau de cada elemento. Por exemplo, um local com aparência puramente material, como um acervo de arquivos diversos, só é lugar de memória se estiver investido em uma aura simbólica, imaginativa e afetiva.

Lugares vistos como funcionais, como manuais, testamentos, cartas, só entram na categoria quando se tornam objetos de algum tipo de ritual de um determinado grupo. Nora traz um minuto de silêncio como exemplo de um lugar que poderia ser visto como puramente simbólico, dizendo que este é "ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança" (Nora, 1973, p. 22).

Outra característica fundamental dos lugares de memória é que, diferente dos objetos de história, eles não possuem referenciais na realidade pois, são eles mesmos os próprios referenciais. Isso não significa que não tenham conteúdo, valor ou materialidade, pelo contrário. Assim, ao mesmo tempo que os lugares de memória são fechados em si, em suas identidades e origens, eles estão constantemente abertos para múltiplas interpretações, revelando a extensão de suas significações.

Os lugares de memória surgem e se mantêm a partir do sentimento de que não há mais memória espontânea, ou seja, é preciso criar arquivos, documentos, organizações para rememorar fatos e acontecimentos porque tal rememoração não é mais natural. Dessa forma, minorias e grupos sociais diversos reivindicam os

lugares de memória para zelar por memórias que seriam facilmente esquecidas pela história. Na perspectiva de Nora, se essas memórias não estivessem ameaçadas, não haveria necessidade de construir tantos lugares de memória.

Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva (Nora, 1973, p. 13).

Em sua obra, Nora contrasta muito delimitadamente a memória tradicional da memória histórica, sendo a primeira uma memória abrigada no gesto, no hábito, nos ofícios e nas formas de transmissão de saberes entre diferentes gerações e grupos sociais. Quando esta passa pela formulação história, a tendência é que se torne deliberada, vivida como um dever, perdendo a espontaneidade, deixa de ser coletiva e torna-se restrita e limitada.

Dessa maneira, quanto menos a memória é vivida no interior de cada indivíduo, mais ela terá a necessidade de suportes externos e de referências tangíveis, “Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado.” (Nora, 1973, p. 14). Assim, à medida que a memória tradicional se perde, a memória histórica toma seu lugar, pois nós, enquanto sociedade, sentimos a obrigação de acumular vestígios, documentos, imagens, filmografia, ou qualquer outro tipo de sinal ou rastro visível do que já foi, “Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela terá necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória.” (Nora, 1973, p. 18).

Embora o autor tenha tecido críticas à transformação das memórias tradicionais em memórias históricas, os lugares de memória tem grande importância em nossa sociedade, sobretudo na contemporaneidade. O que constitui tais lugares é justamente o jogo que se estabelece inevitavelmente entre memória e história, a interação das duas dimensões pode desaguar no que o autor chamou de vontade de

memória; segundo ele, a falta desta intenção é que pode transformar os lugares de memória em meros lugares de história.

Lugares de memória tomados pela vontade de memória podem ser lugares mistos, vivos, enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade, em um diálogo constante entre o coletivo e o individual, do móvel e do estático, “[...] e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados em um silvado imprevisível de suas ramificações”, pois “na mistura, é a memória que dita e a história que escreve” (Nora, 1973, p. 22; 24).

2.3 A figura do narrador

Walter Benjamin foi um teórico que, em um de seus mais memoráveis trabalhos, dissertou a respeito da figura do narrador. Antes de adentrar, especificamente, as particularidades deste conceito, é pertinente falar sobre a narração, ou como chamou Benjamin, a arte de narrar. Em vias gerais, a narração consiste no relato de algo, de uma história, um acontecimento, uma experiência. Mas é claro que, dessa forma, a narração está sendo definida de maneira bastante generalista, já que, como o próprio autor defende, narrar não significa apenas contar uma história, mas envolve também a habilidade de intercambiar experiências, o que, segundo o filósofo em questão, é algo que vem se perdendo ao longo do tempo.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (Benjamin, 1985, p. 197).

Ou seja, dessa forma, intercambiar, relacionar e conectar experiências próprias e também de terceiros, é um elemento fundamental quando se trata de narrar acontecimentos, memórias ou histórias. Pode-se dizer que a fonte, a matéria prima a qual recorrem os narradores, são justamente as experiências que são transmitidas

de pessoa para pessoa. Além do mais, Benjamin “classifica” os narradores anônimos de duas formas distintas, porém, em alguma medida complementares, pois segundo ele “Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos” (Benjamin, 1985, p. 198).

Para apresentar estes dois grupos, o autor fala sobre duas figuras ilustrativas que contribuem para um melhor entendimento: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. O primeiro tem a ver com a ideia de que quem narra histórias, geralmente, é alguém que vem de longe, que percorre diferentes territórios, acumulando múltiplas experiências e encontrando diferentes pessoas em seu caminho. Por outro lado, a segunda figura também tem sua importância na arte da narração, seria aquela pessoa que viveu em um único lugar durante toda a vida, e justamente por isso conhece profundamente suas histórias, costumes e tradições, perpetuando tal conhecimento ao longo das gerações.

Sendo assim, para Benjamin, o narrador, seja ele como for, possui o papel social fundamental de perpetuar histórias e manter viva a arte da narração. A importância de relatos orais, por exemplo, foi extremamente difundida em diversas partes do mundo, especialmente após as diversas mudanças ocorridas a partir da segunda metade do século XX. Ademais, a partir dos anos 1960, principalmente, a memória emerge como uma possibilidade de se analisar a história e, nesse sentido, ganha notoriedade o relato oral, os depoimentos, as biografias anônimas e os testemunhos. Benjamin chamava a atenção para a necessidade de reformulação da análise histórica pois, para o autor, no chamado historicismo, o historiador muitas vezes negligencia o presente e pode ter dificuldades para relacioná-lo com o passado, compactuando com narrativas únicas em detrimento de narrativas plurais e diversas. Portanto, na visão de Benjamin, o passado precisa ser lido de maneira a interferir no presente e, possivelmente, no futuro, proporcionando que múltiplas vozes sejam consideradas na construção histórica.

Dessa forma, a narração tem, para Benjamin, não apenas uma dimensão técnica e inflexível, justamente porque é, na maioria das vezes, costurada pelas experiências individuais e coletivas dos indivíduos.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1985, p. 205).

Assim, justamente pela sua multiplicidade e por não estar apartada das subjetividades dos indivíduos, Benjamin ressalta a importância de reconhecermos o caráter épico da memória, que via de regra faz parte da narração:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder - da morte (Benjamin, 1985, p. 210).

Ademais, a maneira como o acervo de tais experiências chegará para cada ouvinte também será múltiplo, visto que, assim como os narradores podem estar presentes nas mais diversas camadas sociais, nos mais diferentes territórios, em diferentes estágios de desenvolvimento econômico, técnico e social, as maneiras de transmissão também sofreram, e ainda sofrem, transformações ao longo do percurso histórico e social.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (Benjamin, 1985, p. 221).

Jeanne Marie Gagnebin é uma filósofa que também dedicou (e dedica) parte de sua vida e de seus trabalhos ao estudo da memória e suas imbricações com a história;

um dos principais autores estudados por ela é Walter Benjamin. Em seu artigo “Verdade e memória do passado”, a autora reflete a respeito da articulação do passado em função da história, resgatando ideias de Benjamin datadas de 1940, quando o autor escreveu suas teses “Sobre o conceito da história”. Neste trabalho, Benjamin declara que apenas descrever o passado não significa dominá-lo ou conhecê-lo totalmente, movimento este que é feito por diversos historiadores que tentam fazer da história uma ciência exata de descrição minuciosa do passado. Segundo o autor: “Nós articulamos o passado, nós não o descrevemos, como se pode tentar descrever um objeto físico, mesmo com todas as dificuldades que essa tentativa levanta” (Benjamin, 1940).

Assim, Gagnebin defende que “Sob a aparência da exatidão científica (que é preciso examinar com circunspeção), delinea-se uma história, uma narração que obedece a interesses precisos.” (Gagnebin, 1998, p. 40). Tal afirmação dialoga com ideias de outros autores já citados neste trabalho, como Halbwachs e o próprio Benjamin; autores que reconhecem o caráter plural da memória e, portanto, da história. Seguindo nesta linha, Benjamin interpretava a história como um lugar preenchido no tempo-agora, não descolado de contexto, subjetividades ou alocado em um tempo homogêneo e vazio. Considerar a história como algo uniforme é uma escolha tomada por determinados grupos sociais em detrimento de diversos outros que não encontram identificação ou espaço nas chamadas “histórias oficiais”.

Outra contribuição que Gagnebin traz aos leitores através da teoria em Benjamin é a relação entre memória, história, escrita e literatura. Das ideias defendidas por Benjamin e posteriormente por Gagnebin, surgem também diversas críticas que questionam os limites entre o discurso científico e a ficção. O que separa a verdade da mentira? A ficção da não ficção? Qual o lugar do rigor histórico que considera a memória em sua construção, mas que também reconhece o caráter subjetivo da mesma em relação ao objeto de lembrança? Tal historiador não correria o risco de cair em um relativismo histórico interminável e apático? Infinitos questionamentos como esses foram levantados por teóricos e estudiosos de diferentes áreas do

conhecimento e, refletindo acerca de tais embates, Gagnebin chama a atenção para o limiar que envolve rastro e memória.

Segundo a autora, as reflexões sobre memória, geralmente, envolvem a ideia ou imagem de rastro. A memória habita em uma tensão entre a presença e a ausência, “presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.” (Gagnebin, 1998, p. 44). Assim, através do conceito de rastro, a autora volta às questões iniciais de seu trabalho aqui citado, envolvendo a ideia de memória e também a da escrita.

O que ganhamos neste percurso? Paradoxalmente, a consciência da fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita. E, ao mesmo tempo, uma definição certamente polêmica, paradoxal e, ainda, constrangedora da tarefa do historiador: é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade (Gagnebin, 1998, p. 44).

Assim, o reconhecimento histórico e de memória também envolve o reconhecimento da degeneração dos relatos, das narrativas, das lembranças, pois lembrar faz parte de esquecer.

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte (Gagnebin, 1998, p. 45).

Por fim, em seu artigo “Memória, história, testemunho”, Gagnebin segue analisando as obras de Benjamin, refletindo agora a respeito do que o autor chamou de perda ou declínio da experiência. A experiência, neste caso, é tratada no sentido substancial do termo, desenvolvido pela filosofia clássica, que tem a ver com a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma ou várias comunidades humanas, tradição essa que pode, e eventualmente é transmitida entre as gerações. A autora ressalta que a fundamentalidade desta tradição pode ter sua origem em

uma lenda bastante antiga, a fábula do velho vinhateiro, que em seu leito de morte confia a seus filhos um precioso tesouro que está, supostamente, escondido no solo do vinhedo. Depois de cavar inúmeras vezes e não encontrar nada, os filhos concluem que a verdadeira experiência veio do fato de que, ao cavarem, suas vindimas se tornaram mais abundantes que as outras da região.

Como dito anteriormente, o narrador utiliza da experiência como matéria prima para seus relatos, daí a importância de retomar as experiências no meio social e de assegurar que o intercâmbio de tais experiências seja narrado com afinco, mas não com rigidez exacerbada e reducionismo a uma única história. Nas palavras de Gagnebin, o “narrador sucateiro” não ambiciona colecionar grandes feitos, mas apanhar o que é deixado de lado, algo que parece sem importância ou sentido e com o qual a história oficial não sabe o que fazer.

O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido (Gagnebin, 1991, p. 54).

O CCSP tem sido, ao longo dos anos, um espaço plural de trocas de saberes, experiências e produção de conhecimento, bem como memória. Como um lugar de memória, a instituição contribui para a existência da memória coletiva e da memória individual, fomentando a permanência de tais memórias ao longo do tempo. Nesse sentido, a figura do narrador, ou melhor, dos múltiplos narradores que por lá passam, são cruciais para que a história da instituição seja perpetuada, atravessando suas próprias histórias.

No próximo capítulo serão abordados aspectos das políticas de memória e patrimonialização material e imaterial no Brasil, e também as políticas e ações

desempenhadas pelo Centro Cultural São Paulo enquanto instituição, que comprovam as afirmações aqui colocadas.

CAPÍTULO III - POLÍTICAS DE MEMÓRIA E O CCSP

3.1 Políticas de memória e patrimonialização material e imaterial

Na primeira parte desta seção, serão analisadas algumas políticas de memória e preservação de patrimônio, bem como noções de patrimônio material e imaterial no Brasil. Para isso, as principais referências utilizadas são o artigo “Memória e patrimônio imaterial: formação de identidade a partir dos patrimônios culturais do Brasil”, de Maria Amélia J. Corá e o ensaio “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla do patrimônio cultural”, de Maria Cecília Londres Fonseca.

De início, cabe conceituar a noção de patrimônio, uma vez que este pode ser lido como uma categoria que está presente nas mais diversas sociedades. Segundo José Reinaldo dos Santos Gonçalves, patrimônio é algo que de certa forma contribui para o fenômeno descrito: “Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de colecionamento de objetos materiais cujo objetivo é demarcar posicionamento subjetivo em relação ao outro” (Gonçalves, 2003). Sendo assim, é possível entender o patrimônio como algo que é, ao mesmo tempo, material, palpável e político. Ao longo dos anos, tanto dentro da academia, quanto fora dela, já discute-se a ampliação dessa noção para compreensão de que o patrimônio possui não só uma dimensão material, como também imaterial, sendo que ambas podem apresentar elementos que formam a identidade de um grupo socialmente e culturalmente.

Historicamente, quando se fala de patrimônio e salvaguarda no Brasil, há uma tradição de preservação do patrimônio histórico bastante atrelada ao projeto nacionalista e conservador do Estado Getulista. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é criado em 1937, mas ainda sob marca classista e autoritária, mantendo certo desprezo e distanciamento por traços estilísticos e conceituais que não estivessem atrelados ao ideal modernista, de arquitetura monumental, profundamente enraizados na cultura burguesa. Sendo assim, inicialmente, as práticas de preservação, guarda e proteção do IPHAN estavam

voltadas exclusivamente para bens materiais, como igrejas, prédios, monumentos, conjuntos arquitetônicos, entre outros.

Então, cria-se ao longo do tempo, nas diretrizes de tombamento, reconhecimento e preservação, uma hierarquização dos grupos étnicos e de outros bens que não fossem os acima citados. Apenas após a redemocratização, no início da década de 1980 é que começa uma lenta mudança de perspectiva, incluindo a diversidade cultural nas políticas de memória e preservação. A Constituição Federal de 1988, por sua vez, trata, então, de designar patrimônio cultural e estender a sua definição aos bens imateriais.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à nação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Constituição Federal de 1988)

Essa mudança de paradigma traz a noção de lugares de memória, as narrativas e os relatos orais, por exemplo, à um patamar de cuidado e atenção que antes não existia institucionalmente. Consequentemente, novas experiências museológicas e museográficas são incorporadas aos espaços de pesquisa, discussão e deliberação de políticas, experiências que permitem que sujeitos tenham suas vozes ouvidas, registradas e legitimadas, ressaltando o direito à memória, à cultura e ao patrimônio cultural nacional.

Aqui, é pertinente mencionar que o Centro Cultural São Paulo é um bem material tombado. Segundo o Departamento do Patrimônio Histórico, da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, o processo de seu tombamento começou em 2014, sendo finalizado em 2020, conforme a Resolução 36/2018 (Tombamento do Eixo Liberdade-Vergueiro). O processo que instruiu o tombamento é o de nº 1995-0.021.764-3, que está custodiado no Núcleo de

Identificação e Tombamento (NIT) do Departamento do Patrimônio Histórico. O órgão responsável foi o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da cidade de São Paulo (Conpresp), que é imbuído dos tombamentos em nível municipal e estadual. Ao longo do processo foram feitas uma série de audiências públicas e estudos técnicos que ressaltaram a importância arquitetônica, social e cultural da instituição.

Parte de seu acervo também está tombado, o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, tombado através do Processo IPHAN 1.513-T-03. Neste caso, o tombamento foi conduzido pelo IPHAN, que atua em nível federal. Com o tombamento, o CCSP passou a ter sua edificação preservada e protegida, zelando pela sua integridade e valor histórico.

Quando falamos de patrimônio imaterial, no panorama internacional, reivindicações de métodos e instrumentos de salvaguarda de patrimônios imateriais começam a surgir em “países do Terceiro Mundo” na Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Nacional da Unesco, em 1972. Em 1989 a Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional Popular é aprovada na Conferência Geral da Unesco. Então, em 2003 é aprovada a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial na mesma conferência (esta foi ratificada em 2006 no Brasil).

Atendendo às determinações legais de criar instrumentos para o reconhecimento e a preservação dos bens imateriais, o IPHAN foi responsável por pesquisas que culminaram no Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000 - que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) - e consolidou o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR).

Já em 2004, a partir do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI), uma nova política de salvaguarda, mais estruturada, começa a ser implementada pelo IPHAN. Em 2010 foi instituído pelo Decreto nº. 7.387, de 9 de dezembro de 2010 o Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL), visando o reconhecimento e

valorização das línguas que contribuem para a identidade e memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Os bens selecionados como imateriais são inscritos nos Livro de Registro de Saberes, Livro das Celebrações, Livro das Formas de Expressão e no Livro dos Lugares - espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas.

Em seu texto "Memória e patrimônio imaterial: formação de identidade a partir dos patrimônios culturais do Brasil", Corá defende que as identidades individuais e sociais são fundamentais para que diferentes grupos construam relações e produzam sentimentos de interação e reconhecimento social. Sendo assim, a identidade é o que de certa forma legitima um grupo, e pode ser construída a partir de diversos elementos presentes na sociedade, como a nacionalidade, signos, símbolos, língua, religião, etnia, práticas artísticas e culturais, entre vários outros. Assim, é possível dizer que a cultura está sendo pensada a partir de uma perspectiva dinâmica e plural, considerando diferentes atores, territórios e identificações distintas. A autora constrói tal pensamento a partir de alguns autores, dentre eles Néstor Canclini, que afirma:

A cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de promoção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as relações de produção, contribui para sua reprodução, transformação e para a criação de novas relações. (Canclini, 1983, apud Corá, 2013)

A identidade também é algo passível de transformações, já que pode ser formulada e reformulada a partir de dinâmicas sociais que também se modificam constantemente. Sendo a produção cultural explicada pelas relações sociais, esta também está envolta no processo infinito de mudanças sociais, econômicas e políticas, que se desdobram na maneira como os indivíduos dos grupos sociais se identificam e se relacionam uns com os outros.

Corá traz em seu trabalho o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instituído pelo Decreto nº 3.551, em 4 de agosto de 2000, mencionado anteriormente e que:

[...] viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do Patrimônio Cultural Brasileiro, com respeito e proteção dos direitos difusos ou coletivos relativos à preservação e ao uso desse bem. É um programa de apoio e fomento que busca estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estaduais e municipais, universidades, organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura e à pesquisa. (Portal gov.br)

O Programa traz à tona algumas inquietações apresentadas por Mário de Andrade, que em 1936 redigiu o documento intitulado Anteprojeto do SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) - hoje conhecido como IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) - externalizando preocupações em compreender o patrimônio como um bem cultural que representasse, de fato, a identidade cultural brasileira e sua diversidade. Ideias parecidas também foram apresentadas por Aloísio Magalhães ao criar o Centro Nacional de Referência Cultural, posteriormente dando origem à Fundação Pró-Memória.

Corá ressalta a importância de compreender o conceito de bem cultural, considerado o principal objeto do PNPI. De acordo com a Resolução nº 1 de 2006, os bens culturais de natureza imaterial são as “criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos, como expressão de sua identidade cultural e social”. Ou seja, de acordo com esta definição, uma das características primordiais dos patrimônios imateriais ou intangíveis é a sua capacidade de mudar, de adaptar-se e constituir novos significados simbólicos para determinados grupos. A autora resgata a definição de patrimônio imaterial instituída a partir da Convenção da Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO, que diz:

Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003)

Assim, o IPHAN considera como pilares do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial quatro tópicos. O primeiro é a pesquisa, documentação e informação,

considerando que por meio da pesquisa e da documentação, muito da tradição nacional pode ser resgatada e preservada, já que a transmissão pela oralidade é uma das características da cultura imaterial. O segundo é a sistematização e difusão do conhecimento produzido, ou seja, além da necessidade de realização de pesquisas, é imprescindível a sistematização de tais pesquisas e suas publicações, por meio de livros, outros materiais impressos, produtos audiovisuais, entre outros. O terceiro é a promoção, que envolve a divulgação de ações de salvaguarda, os objetivos do PNPI, atividades educativas que visem a difusão dos bens registrados, bem como de sua importância. Por fim, a capacitação, formação de agentes para identificação e reconhecimento do patrimônio cultural, oferecendo suporte às instituições e centros de formação.

O Estado, por meio do PNPI e também em contato direto com comunidades detentoras dos bens imateriais junto aos técnicos do IPHAN, sistematizou propostas para os planos de salvaguarda dos Patrimônios Culturais do Brasil, criando as seguintes categorias: (a) Pesquisa, documentação e informação; (b) Sistematização e difusão do conhecimento produzido; (c) Apoio à transmissão do saber popular para as gerações mais novas; (d) Promoção e divulgação do bem cultural; (e) Formação de parcerias; e (f) Relações com o mercado cultural.

Em relação às categorias citadas, é pertinente destacar alguns pontos. Em relação ao apoio à transmissão do saber popular para as gerações mais novas, Corá diz:

A preservação dos bens imateriais é diferente da dos bens materiais, marcada por restauros e reformas. No caso dos bens imateriais, para a preservação de um bem cultural o que se deve fazer é estimular que os detentores do saber o transmitam para as novas gerações, que se apropriam desse saber para garantir a continuidade da prática cultural. (Corá, 2013, p. 126)

Assim, fica evidente a necessidade de cuidar dos atores que estão envolvidos na produção da cultura imaterial. O PNPI, então, ultrapassa suas ações para além do patrimônio, impactando também as condições de vida dos detentores dos bens culturais, caracterizando o Programa como uma política transversal, que busca, além

do mais, a sensibilização da sociedade civil por meio da educação patrimonial, ressaltando a importância de garantir os direitos sociais de tais atores.

Além disso, cabe ressaltar a importância da promoção e divulgação do bem cultural. Segundo Corá, o que tem sido observado, de maneira geral, é que a garantia da difusão da prática cultural e sua transmissão são fatores que estão associados a espaços de socialização, articulação e exposição de conteúdos sobre os bens em questão. A autora afirma que:

Esses espaços passam a garantir a publicidade do bem cultural de maneira a fortalecer as relações entre os detentores dos bens e a sociedade ampliada, por haver ali informações sobre os bens culturais e seus elementos de identidade, bem como a consolidação de um espaço de trocas de experiências entre os detentores dos bens. (Corá, 2013, p. 128)

Em relação ao PNPI, o Ministério da Cultura forneceu suporte e recursos, por meio do Programa Cultura Viva, também conhecido como Pontos de Cultura, para fomentar espaços que promovem a difusão das práticas de cultura e patrimoniais. Através dessas e outras ações, o PNPI foi responsável por importantes mudanças na forma de atuação das políticas culturais, trazendo a cultura popular para o campo do patrimônio e expandindo o conhecimento do público geral a respeito de tais iniciativas, políticas e bens.

Por fim, parte da cultura popular, compreendida como patrimônio imaterial, a partir do Programa passou a ser compreendida como uma cultura “viva e vivida”, estando em constante transformação, presente no cotidiano dos indivíduos, o que legitima as mudanças em sua prática, pois “ [...] a incorporação de novos elementos simbólicos e o esquecimento de outros fazem parte do processo cultural que garante a construção da identidade de seus detentores.” (Corá, 2013, p. 131).

Maria Cecília Londres Fonseca em seu ensaio “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla do patrimônio cultural”, discute o fato de que no Ocidente a noção de patrimônio histórico esteve bastante associada aos bens materiais tangíveis até meados do século XX. A partir das transformações ocorridas a partir da

Segunda Guerra Mundial em diferentes áreas do conhecimento e campos de atuação, uma nova dimensão de materialidade e imaterialidade foi inaugurada e incorporada à noção de patrimônio cultural, bem como a importância de sua preservação. A valorização da memória, das narrativas orais, de tradições dissidentes e a emergência de novas epistemologias nas ciências humanas e sociais também fizeram parte desta transformação.

Em relação a criações científicas, artísticas e tecnológicas, existem uma série de mecanismos de registro, transmissão, difusão e proteção. Alguns exemplos são as leis de propriedade intelectual e de direito autoral, assim como o depósito legal de publicações na Biblioteca Nacional. Essas iniciativas não atribuem valor aos bens, mas contribuem para a construção do patrimônio cultural brasileiro, assegurando o acesso a elas e trazendo garantias aos seus produtores. Contudo, há um grupo de bens e manifestações culturais que são extremamente significativos e referenciais para grupos sociais a que não eram aplicadas, até recentemente, nenhum instrumento legal que os reconhecesse como patrimônio e os assegurasse a devida proteção e difusão.

O Decreto-Lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937 organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, mas, muitos bens imateriais poderiam desaparecer, seja na memória da nação ou mesmo ter suas práticas interrompidas, visto que o Decreto não os considera “de valor excepcional”, como explicitado no artigo primeiro, segundo Fonseca. Outro complicador é que, muitos bens de ordem imaterial tem por característica manifestações processuais, ou seja, não possuem determinação fixa em um determinado meio. Sobre a limitação em relação a abrangência das políticas de patrimonialização e memória, a autora ressalta que:

A limitação, durante mais de sessenta anos, dos instrumentos disponíveis de acautelamento teve como consequência a produção de uma compreensão restritiva do termo "preservação" que costuma ser entendido exclusivamente como tombamento. Tal situação veio reforçar a ideia de que as políticas de patrimônio são intrinsecamente conservadoras e elitistas, uma vez que os critérios adotados para o tombamento terminam por privilegiar bens que referem os grupos sociais de tradição europeia, que, no Brasil, são aqueles identificados com as classes dominantes. (Fonseca, 2009, p. 64)

Mais tarde, com a publicação do Decreto 3.551/2000, mencionado anteriormente e responsável pelo registro de bens culturais de natureza imaterial, há uma espécie de reorientação no interesse de universidades e institutos de pesquisa em pesquisar, catalogar e difundir tais bens, e também uma multiplicação de órgãos públicos de cultura que colocam em seus objetivos enquanto instituição construir, via patrimônio, as identidades culturais das regiões em que estão situados, bem como as identidades nacionais de maneira geral. Assim, preservar e pensar os patrimônios culturais imateriais ou intangíveis extrapola a ideia de meramente reunir uma seleção de edificações, sítios e obras de arte que ficam sob responsabilidade do Estado. Os bens desta categoria evidenciam narrativas, memórias coletivas e “[...] como sugere Mariza Veloso Santos (1992), tomando de empréstimo a formulação de Michel Foucault, como uma "formação discursiva", que permite "mapear" conteúdos simbólicos, visando a descrever a "formação da nação" e constituir uma identidade cultural brasileira”. (Fonseca, 2009, p. 66)

Teoricamente, este processo de reconhecimento e reformulação da ideia de patrimônio está acontecendo em diferentes esferas do país, mas Fonseca ressalta a dificuldade de efetivamente alcançar esse objetivo. A autora analisa criticamente os Livros do Tombo, do IPHAN, e identifica que essa limitação tem consequências bastante graves, para além da exclusão de alguns tipos de bens culturais. A estratégia de negligenciar determinados bens produziu e perpetuou ao longo do tempo um “retrato” da nação que identifica a cultura como algo trazido pelos colonizadores europeus, fomentando a estrutura social desigual por eles implementada no país.

Para que essa função se cumpra, é necessário que a ação de "proteger" seja precedida pelas ações de "identificar" e "documentar" - bases para a seleção do que deve ser protegido -, seguida pelas ações de "promover" e "difundir", que viabilizam a reapropriação simbólica e, em alguns casos, econômica e funcional dos bens preservados. (Fonseca, 2009, p. 67)

O patrimônio imaterial não está limitado a abstrações, o suporte físico, segundo Saussure (1969) é sempre primordial para constituir comunicação. Assim, todo signo ou símbolo possui alguma dimensão material (um canal físico de comunicação) e simbólica (os sentidos de tal manifestação), como algo complementar e indissociável. A imaterialidade, nesse sentido, é relativa, por isso alguns teóricos

preferem a nomenclatura “patrimônio intangível”, pois esta remete a algo transitório, efêmero, que não se fixa em materiais duráveis, mas que acontece através de meios físicos. Dois exemplos que Fonseca apresenta são a cultura de repente nordestina e as pinturas corporais dos povos indígenas, pois “Trata-se, portanto, de uma prática ritual, cujo valor simbólico só tem sentido num determinado contexto.” (Fonseca, 2009, p. 69), embora utilizem instrumentos, adereços e outros materiais que servem como apoio físico e material para aquela manifestação imaterial.

Fonseca resgata o pensamento de Antônio A. Arantes para dizer que a preservação dos monumentos é, sobretudo, focada nos aspectos técnicos da conservação e restauração, possuindo a tendência de ocultar a ideia de que a preservação do patrimônio cultural é, acima de tudo, uma prática social. Isso significa que todo o processo requer interpretar a cultura não apenas como material, mas também como simbólica, que remete à identidade, à ação, à memória e às práticas de diferentes grupos que formam o corpo social. Assim, a iniciativa do Estado é fundamental, mas é importante ter ciência de que os novos valores de patrimônio precisam ser reiterados constantemente na sociedade para serem aceitos. Dessa maneira, as políticas públicas culturais que tratam de memória, patrimônio e acesso aos mesmos, se atualizam constantemente, marcando as mudanças da sociedade com sua cultura, ou melhor, suas múltiplas culturas.

Outro aspecto importante do trabalho de Fonseca a ser ressaltado aqui é que a autora coloca luz sobre a questão da preservação do patrimônio imaterial. Como preservar esse patrimônio, visto que ele é tão múltiplo, diverso e efêmero? De maneira geral, uma das formas de realizar este feito é criando condições para que os bens existam e aconteçam. Criar espaços, garantir direitos aos seus atores, para então promover a identificação, catalogação, registro e documentação dos mesmos.

A preservação desses bens - interpretações musicais e cênicas, rituais religiosos, conhecimentos tradicionais, práticas terapêuticas, culinárias e lúdicas, técnicas de produção e de reciclagem, por exemplo - desencadeará uma série de efeitos, dentre os quais a autora destaca: a aproximação do patrimônio cultural à produção cultural

passada e presente; a viabilização da produção cultural de diferentes grupos sociais, sobretudo daqueles cuja tradição é transmitida oralmente; cria melhores condições para que se cumpra a determinação constitucional do direito à memória e contribui para a inserção em novos sistemas mercadológicos e econômicos.

Assim como em Benjamin e Gangbain surgem questões à respeito dos limites entre ficção e realidade, conteúdo informal e conteúdo científico, Fonseca utiliza ideias de André Chastel e Jean-Pierre Babelon para refletir sobre os limites entre a inclusão de determinados bens na patrimonialização e a banalização no que diz respeito ao pressuposto de que “tudo pode ser patrimônio”. A autora não responde objetivamente à essa questão, assim como não é a pretensão deste trabalho fazer, mas, é certo que:

Falar em políticas significa ir além dos conceitos, embora sempre os tendo como referência. Significa formular diretrizes, definir critérios e prioridades, elaborar projetos, realizar intervenções, mantendo sempre como parâmetro a tensão entre necessidades, demandas e recursos disponíveis. E, ainda que os conceitos continuem imprecisos, é imperioso passar da teoria à prática, na esperança de que as experiências venham, como de costume, enriquecer a reflexão, numa dialética do processo de produção do conhecimento e de transformação da realidade. (Fonseca, 2009, p. 77)

Dessa forma, as políticas de memória e patrimonialização material e imaterial no Brasil passaram, e continuam passando, por um longo processo de transformação e reformulação. Isso porque, na esfera acadêmica e também na esfera pública, diversos grupos começam a reconhecer o papel fundamental da preservação da memória e da história, o que requer um esforço no sentido de ampliar as perspectivas de memória, construção histórica e da própria formulação de políticas públicas.

3.2 Memória no CCSP

Ademais, nesta seção pretende-se também discorrer acerca das políticas e ações concretas do Centro Cultural São Paulo que impactam diretamente na produção e preservação de memórias individuais e também coletivas, bem como contribuem para a preservação do patrimônio material e imaterial, desenhando um mapa que

revela as nuances da cultura de São Paulo e das várias gerações que já passaram e que estão presentes no CCSP.

3.2.1 Acervos da instituição e podcast “Sem Título”

Como citado anteriormente, o CCSP abriga cinco acervos de obras de arte, documentos e outros materiais diversos que dizem respeito à arte e cultura de São Paulo e também de outras partes do mundo. São eles: Arquivo Multimeios, Coleção de Arte da Cidade, Missão de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, Discoteca Oneyda Alvarenga e Núcleo Memória, além do Laboratório de Conservação e Restauro. Cada acervo sob a salvaguarda do Centro Cultural São Paulo tem como objetivo zelar pela manutenção, preservação e disseminação de todos os materiais presentes nas extensas coleções. Assim, em se tratando de acervos, trabalho documental e de salvaguarda, a memória é um aspecto inevitável deste movimento, e se faz presente em cada um dos materiais ali presentes, bem como na trajetória dos diversos profissionais envolvidos.

Cada acervo será apresentado a seguir e, para isso, serão utilizados trechos de entrevistas realizadas com funcionários dos acervos do CCSP, durante o segundo semestre de 2023, por mim, ex-estagiária da Supervisão de Informação (Comunicação), para o projeto de podcast intitulado “Sem Título”.

O “Sem Título” surgiu a partir de um desejo de investigar junto aos indivíduos que trabalham no CCSP há alguns anos, histórias e memórias individuais que têm como cenário a instituição. Quais histórias ainda não haviam sido contadas? Quais detalhes, percepções, pontos de vista sobre determinados acontecimentos vinculados ao CCSP ainda não haviam sido registrados? O que o corpo de funcionários tem a dizer sobre as múltiplas vivências que os atravessaram ao longo dos anos? Como essas vivências marcaram suas memórias e trajetórias pessoais e profissionais? Estes e outros questionamentos deram sinte e vida ao “Sem Título”, que teve como protagonistas funcionários dos cinco acervos e do Laboratório de Conservação e Restauro. As Figuras 3 e 4 ilustram momentos das entrevistas.



Figura 3: Entrevista com Victor Fernandes, no estúdio de Rádio do CCSP, em gravação para o “Sem Título”, episódio 2. Fonte: YouTube do CCSP.



Figura 4: Entrevista com Cláudia Bianchi, no estúdio de Rádio do CCSP, em gravação para o “Sem Título”, episódio 1. Fonte: YouTube do CCSP.

Do ponto de vista do roteiro, cada episódio (Quadro 1) pretendeu apresentar o acervo, seu funcionamento e suas dinâmicas, contextualizar o ouvinte e introduzir uma história pessoal de cada entrevistado, que tivesse relação com o acervo em questão e claro, com o CCSP de maneira geral. Cada funcionário buscou na memória datas, eventos, pessoas, sensações, sons, imagens e outros elementos que

formaram um quadro único e pessoal, mas que não se limitava única e exclusivamente ao funcionário em questão, mas que também marcava a história da instituição e de outras pessoas, formando a memória coletiva.

Número do episódio	Nome do episódio	Data de lançamento	Nome do entrevistado (a)	Tema/acervo
Episódio 1	O que foi e o que será	26/07/2023	Cláudia Bianchi	Laboratório de Conservação e Restauo
Episódio 2	Lembrar agora, ontem e amanhã	06/09/2023	Victor Fernandes	Núcleo Memória
Episódio 3	Registrar, reconhecer, revelar	24/10/2023	Rafael Barbosa	Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade
Episódio 4	Ver germinar e regar o solo	05/12/2023	Marta Regina Paolicchi	Arquivo Multimeios
Episódio 5	A rotina: o singelo e o grandioso	07/12/2023	Edson Marçal	Discoteca Oneyda Alvarenga
Episódio 6	Grandes coisas	10/06/2024	Luciana Nicolau	Coleção de Arte da Cidade

Quadro 1. Episódios do podcast “Sem Título”:

Todos os episódios foram postados nos canais do Centro Cultural São Paulo, bem como suas transcrições/roteiro com notas e referências para o público. Muito do que foi dito, talvez já fosse de conhecimento geral antes do projeto, mas sem dúvida, diversas nuances e particularidades só foram possíveis de serem registradas ouvindo aquelas pessoas especificamente, seus pontos de vista e leituras de mundo e dos acontecimentos, ressaltando a riqueza e as potências da memória individual.

O Arquivo Multimeios

O Arquivo Multimeios é um dos acervos da Supervisão de Acervo do Centro Cultural São Paulo, e como o próprio nome sugere, nele estão armazenados quase um milhão de materiais de diferentes tipos: fotografias, vídeos, CDs, DVDs, fitas sonoras, outras obras de artes visuais, e muitos outros. Mas esses materiais não são aleatórios, eles dizem respeito à produção artística “contemporânea” da cidade de

São Paulo. Coloco o contemporânea entre aspas porque as obras presentes no Arquivo estão datadas de 1977 até mais ou menos 2007.

Tudo começou com a criação do IDART (Departamento de Informações e Documentação Artística), pela Secretaria Municipal de Cultura, em 1975. O objetivo desta iniciativa era criar uma instituição multidisciplinar voltada para o registro das manifestações artísticas brasileiras produzidas e difundidas na cidade de São Paulo. Uma das sessões do departamento era o centro de pesquisa em arte brasileira contemporânea. Essa informação é relevante, porque em 1977, quando o Arquivo Multimeios é criado, o objetivo era justamente ser o guardião da produção desse centro de pesquisa. Quando o Centro Cultural São Paulo é inaugurado, em 1982, várias sessões desse departamento, o IDART, foram alocadas na instituição, inclusive o Arquivo Multimeios.

Quem me contou tudo isso foi a Marta Paolicchi, coordenadora do acervo em questão. Mas ela não fez parte da criação do acervo, o que significa que outras pessoas também foram responsáveis por transmitirem para ela todas essas informações e histórias. Nesse sentido, é como se cada indivíduo que esteve presente nesse processo fosse tirando uma foto. Congelando um frame da história e armazenando em algum lugar da memória. Afinal, quando fotografamos algo ou alguém, é um pouco na intenção de registrar e preservar aquele momento, aquele acontecimento, aquela pessoa.

Se pegarmos todas essas fotos imaginárias, teremos um filme, uma linha do tempo que nos contará uma história. A beleza desse processo está então no olhar particular de cada um. E por falar em foto, por falar em perspectiva... O ano é 1985 e no CCSP há uma recém contratada, com os seus 24/25 anos, em início de carreira, ainda cursando a faculdade de biblioteconomia. Essa jovem mulher é a Marta.

[Marta Paolicchi] Houve um seminário no MIS, aqui em São Paulo, sobre fotografia e nós recebemos antes desse seminário, a visita de dois profissionais da George Eastman Museum, em Rochester, NY, eles vieram fazer uma visita aqui e fizeram em outros acervos também que tinham fotografia, porque lá eles cuidam de fotografia. A chefe da época foi nesse seminário, e pra surpresa dela eles começaram a citar o arquivo na fala

deles, e falaram de forma muito carinhosa e elogiosa, o que foi uma surpresa pra ela. Eles disseram o seguinte: o próximo arquivo que visitamos foi uma tremenda surpresa para nós dois, era o Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. A primeira coisa que nos surpreendeu foi o simples fato dele existir, uma ideia extremamente avançada, começamos a ver quão sofisticados e elaborados em termos de sofisticação de como usar os registros de documentação fotográfica de forma eficaz.

[Marta Paolicchi] Onde a gente teve a reafirmação do nosso trabalho, e como a gente ainda tinha membros fundadores do arquivo naquela época, pra eles foi um orgulho tremendo, e pra nós que estávamos começando a trabalhar no arquivo foi um incentivo, de que estávamos caminhando na direção certa. Eu já gostava muito de artes antes de entrar no arquivo, ia em exposição, gostava muito de música, então pra mim foi um encontro entre a minha profissão e meu gosto pessoal. Eles falando isso, então, reafirmou tudo aquilo que eu já estava sentindo, eu falei é o lugar onde eu quero trabalhar, mesmo. Me encontrei ali e estou aqui até hoje.

Para a Marta este foi um grande momento que marcou sua trajetória no Arquivo Multimeios, que na época estava só começando, porque ao ouvir aquelas palavras que, segundo ela, ecoam até hoje em seu coração, ela sentiu que seu trabalho e de tantas outras pessoas estava sendo reconhecido. E naquele contexto, ela não fazia ideia de quantos desafios diários estariam por vir, mas sentiu que aquele era seu lugar, e se alegrou por isso.

A arte contemporânea de São Paulo é diferente daquela documentada nas décadas de 80, 90 e nos anos 2000. Mas sem essa memória, muitos artistas teriam seus trabalhos esquecidos, deteriorados. E da mesma maneira que cada material do extenso acervo do Arquivo Multimeios foi pensado e produzido por pessoas, a preservação desses materiais também é feita por pessoas, ano após ano, costurando gerações e cuidando afetivamente, diariamente, da memória da arte brasileira para a posteridade.

Missão de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade

A seguir, alguns trechos da entrevista com Rafael Barbosa, coordenador do acervo Missão de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade elucidam o funcionamento e a dinâmica do acervo, bem como sua origem.

[Rafael Barbosa] O acervo da Missão foi constituído por um projeto encabeçado pelo Mário de Andrade, muito lembrado como um literato, mas ele tinha formação de músico. Ele era um tipo de intelectual que se denominava na época de polígrafo, aquele sujeito que estudava várias coisas e escrevia sobre vários assuntos, mas ele gostava muito de música, então a Missão tem como premissa fundamental gravar e registrar em disco, os modos de cantar e também os modos de dançar e brincar do povo brasileiro.

Ou seja, em mais de 30 horas de música, e também entre outros materiais como fotografias, filmografia e anotações de campo, estão as tradições e parte da vasta diversidade cultural do povo brasileiro, especialmente das regiões Norte e Nordeste do país, por onde o grupo de Mário de Andrade passou.

[Rafael Barbosa] A Missão ela parte aqui de São Paulo em fevereiro de 1938, e ela retorna para SP em meados de agosto, então são basicamente seis meses de trabalho de campo. Era um momento que o Brasil passava por grandes transformações sociais e econômicas, com impactos culturais. Isso é até um pouco dialético, porque o Mário é associado diretamente ao movimento modernista, mas isso não quer dizer que houvesse uma adesão imediata a tudo aquilo que a modernidade trazia, ela trazia coisas positivas, mas ao mesmo tempo alguns perigos, e o Mário, quando organiza essa Missão, ele tava muito preocupado com alguns perigos, e os perigos estavam associados ao processo modernizador. Ele é um processo violento, principalmente para culturas tradicionais. A gente também não pode entender modernização sem entender seus marcos históricos. Por exemplo, aquele povo que o Mário estava gravando era um povo que estava em grande parte escravizado até cinquenta anos antes da Missão, a abolição da escravatura se dá em 1888. Então, em 38, se completaria o cinquentenário da abolição, e essas pessoas foram paulatinamente marginalizadas, desde a instituição da lei Eusébio de Queiroz e desde a Lei de Terras. O que que a Lei de Terras trouxe de novidade? A terra passou a ter valor em dinheiro, até 1850 você não adquiria terra, a terra era um patrimônio da Coroa, então ninguém era dono da terra, o rei te dava a terra, e a partir de 1850, com a Lei de Terras você tinha que comprar a terra. Então há um processo lento e paulatino de expulsão do povo da terra, o que o povo vai fazer sem terra? Ele vai vender a força de trabalho nas cidades, vai começar a ser marginalizado.

Talvez, uma das coisas mais importantes para entendermos sobre a memória é que ela nunca está descolada de um tempo e de um espaço. A Missão foi, essencialmente, uma expedição em busca do registro da memória, em um determinado tempo, e em um determinado espaço, de um determinado povo. Processo que foi atravessado pela ascensão da modernidade e das novas

tecnologias, e que também coexistiu com a marginalização de diversos grupos sociais em várias partes do país.

Para Rafael, a Missão de Pesquisas traz uma dimensão social do sujeito que está fazendo cultura. Isso significa que este foi um projeto que não só gravou, registrou e documentou traços culturais, mas que reconheceu, acima de tudo, a identidade daquelas indivíduos que estavam fazendo cultura. Quase que fazendo uma pequena biografia dessas pessoas. Revelando o nome, os rostos, as vozes...

[Rafael Barbosa] Quando você olha pras instituições de memória, essencialmente, a primeira imagem pelo menos que me chegou durante a formação escolar é aquele quadro do Renascimento, a arte canônica por excelência, a arte europeia por excelência, arte com autoria. Isso eu não falo por mim, depois, na minha formação acadêmica eu fui ler alguns poucos autores que falavam sobre teoria da arte e eu gostei muito do que eu li do Mário Pedrosa, e ele foi importante pra eu entender que essa concepção da autoria é uma concepção burguesa da arte. Mesmo a arte canônica do Renascimento, se você analisa a história da arte socialmente você vai saber que ninguém pintava sozinho, os mestres ensinavam os aprendizes e os aprendizes estavam pintando junto com ele. Então aquela arte que em tese tem um autor, ela não tem só um autor, ela tem vários autores, mas só se atribui um autor.

[Rafael Barbosa] Havia uma exposição num espaço aqui, que inclusive recebe o mesmo nome, Espaço Missão, mas ali tinha um espaço para uma exposição permanente, e havia um grande painel, com fotografias, uma montagem bem interessante, mas eram os informantes da Missão, as pessoas que cantaram de fato, e aquilo me foi muito impactante, porque desde o primeiro momento eu me senti representado nesse acervo, porque meu pai é maranhense, eu já conheci o interior do Maranhão, então eu me senti em casa, e enfim, o Centro Cultural é minha casa, o acervo histórico também é minha casa.

Acrescentando alguns detalhes a descrição do Rafael, a exposição se chamava: Cantos Populares do Brasil – A Missão de Mário de Andrade. Essa parte descrita até agora eram algumas das seções da exposição, chamadas de O Painel dos Informantes, seguida de Os Grupos em Destaque e o Grande Painel. Além disso, o público também podia ver os baús levados para a Missão de Pesquisas Dentro de algumas vitrines, os equipamentos de gravação da equipe, e os instrumentos utilizados pelos informantes. Organizados em gavetas, outros documentos também

foram disponibilizados para a contemplação, como fotografias, cartas, anotações de campo e recortes de revistas. Ou seja, a intenção da exposição era realmente trazer para o público um compilado do que foi a Missão de Pesquisas Folclóricas.

A intenção e a missão de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga foram ousadas e nada ingênuas, no melhor sentido do termo. O movimento feito em 1938 continuou reverberando durante muitas décadas. E permanece. E talvez, essa também seja uma característica da memória social e cultural, ela atravessa gerações e reverbera em como registramos a história da sociedade ao longo dos anos. E é claro que esse também é um espaço de disputa.

Discoteca Oneyda Alvarenga

A Discoteca Oneyda Alvarenga é um espaço do CCSP dedicado à salvaguarda, sobretudo, de música. Lá, os frequentadores encontram discos, partituras, livros e outros materiais sobre os mais variados gêneros musicais. O público pode, organicamente, ouvir discos, tanto na audição livre, manuseando o disco e o tocador livremente, mas também através de outros dispositivos, com a ajuda dos funcionários. Em entrevista, Edson Marçal, funcionário há algumas décadas da Discoteca, conta sobre sua origem e dinâmica.

[Edson Marçal] A discoteca foi criada pelo Mário de Andrade em 1935, quando ele foi nomeado chefe do departamento de cultura da cidade, ele era professor de história e estética musical no Conservatório Dramático Musical de SP. Na casa dele, ele era professor de piano e a Oneyda Alvarenga foi aluna dele. Ela tinha alguns primos em São Paulo e eles já eram alunos do Mário, então a família deixa ela vir estudar em São Paulo, onde ela se forma como musicóloga. Depois, ela retorna para sua cidade de origem, Varginha em Minas Gerais. O Mário é nomeado e tem a intenção de criar uma rádio escola, então ele lembra da aluna dele e a convida para ser a primeira diretora desse projeto. Então ela retorna a São Paulo e passa a carreira profissional toda na Discoteca. A Discoteca é criada em 35 e ela fica trabalhando até 68, onde se aposenta. Em 1984 a Discoteca passa a se chamar Oneyda Alvarenga, que era Discoteca Pública Municipal, até então.

No episódio em que o Edson participou, diferente de outros entrevistados, que trouxeram uma única história para ser contada, ele narrou diversas pequenas anedotas e acontecimentos que marcaram sua memória ao longo da trajetória na Discoteca. Acontecimentos simples, que talvez não sejam recordados por outras pessoas, talvez não da mesma maneira, mas que para o Edson, costuram sua experiência naquele local de trabalho.

[Edson Marçal] Tenho recordações, uma que eu gosto de contar pras pessoas é do grupo Raíces de América, porque quando eu tinha de 16 pra 17 anos, esse grupo se apresentou no Sesc e eu lembro que apagaram-se as luzes e um dos integrantes pegou uma caixinha e solou a música "Guantanamera". As luzes focadas nele e depois entra o grupo todo cantando. Naquela época eu levei minha atual esposa e meus cunhados, nós íamos a vários lugares para ouvir música. Aí, há pouco tempo o Raíces de América se apresentou aqui no Centro Cultural São Paulo, então eu trouxe as filhas, para assistirmos todos juntos.

Em julho de 2023 o CCSP recebeu o grupo Raíces de América, para seu show "Drummond, Neruda, Cortázar, Meireles y Galeano", unindo música e poesia e relembando o primeiro show do grupo, há mais de 40 anos.

Além do mais, o Edson tem um papel importante que é o de escolher discos para que outras pessoas ouçam. Fazer uma playlist, como falamos hoje em dia, não é uma tarefa fácil, justamente porque você está tentando acessar os afetos de outras pessoas. Um trabalho que requer, literalmente, ouvidos e sensibilidade apurados.

[Edson Marçal] Uma das coisas que eu adotei com o aumento de visitantes foi perguntar algumas características do grupo que estava vindo, pra tentar adivinhar, né. Porque é muito grande nosso universo de discos, e você não vai tocar sempre a mesma música, e é difícil você acertar o gosto das pessoas, saber o que elas estão esperando ouvir. O que é mais importante na Discoteca é a totalidade do acervo, a grandiosidade dessa coleta de tantos anos, acumulando sucessos, músicas didáticas, gravações diversas, dá pra passar uma vida aqui e não consegue ver tudo.

Como já mencionado anteriormente, a memória individual pode e tende a ser atravessada pela memória coletiva, e vice e versa. Uma das coisas mais importantes

que os acervos públicos fazem, é justamente preservar uma memória nacional no plano macro, mas que é construída a partir da história de vida de indivíduos. Sendo assim, é comum que diversas pessoas recorram aos acervos para acharem materiais de suas próprias vidas ou da vida de outras pessoas, como também será citado durante o tópico do Núcleo Memória.

Na época das entrevistas, o Edson me apresentou um livro chamado “Frank Smit: O Violinista”, que reúne parte da biografia deste artista, e que foi organizado por sua sobrinha, Silvia Prado Smit. Na época, a Silvia foi até a Discoteca tentar achar informações sobre a obra do tio, e quem a atendeu foi o Marçal.

[Edson Marçal] E ela vem consultar se tem áudio dele aqui na Discoteca, se tem alguma gravação, e eu fiz de tudo. Procurei nos fichários, fiz toda pesquisa possível para localizar alguma gravação dele, e não encontrei nada. E pra minha surpresa, ela veio trazer os exemplares do livro e ela coloca que esteve aqui na Discoteca, procurou os áudios, que eu a atendi, fiz a pesquisa, e eu não imaginava ser mencionado por não ter encontrado alguma coisa.

[Edson Marçal] Eu acho que resumindo, todo o meu trabalho aqui na Discoteca é torná-la interessante, porque eu tornando ela interessante, ela estará viva. Isso é o que eu faço!

Núcleo Memória

O Núcleo Memória é o setor responsável por armazenar e zelar pela memória do Centro Cultural São Paulo. Ou seja, lá eles catalogam e preservam uma série de documentos, dos mais variados, que foram produzidos ou que fazem menção ao CCSP, como relatórios, plantas, projetos, entre vários outros. Para entender melhor a respeito do Núcleo, entrevistei o Victor Fernandes, coordenador deste acervo.

[Victor Fernandes] Primeiro a gente recebe o material, geralmente quem encaminha o material pra gente são as áreas, as divisões, as seções, conforme produzem ou descobrem esse material, a gráfica por exemplo que produz muito do material impresso do CCSP. E aí esse material inédito a gente já separa pelo sistema de catalogação pra fazer o processamento. Quando é um material mais antigo a gente faz uma triagem para saber se

esse material já existe, pra não ter duplicata. E caso não tenha mesmo esse material mais antigo a gente faz o processamento, a catalogação no nosso sistema, nosso banco de dados, e depois a gente encaminha pro Laboratório de Conservação e Restauro, eles fazem o reparo necessário, higienização e o acondicionamento pra gente guardar nas áreas de reserva técnica, onde o material fica acondicionado para preservação pro futuro, e aí a gente externa esse material para pesquisa, caso alguém queira consultar, exposição, e por aí vai.

Surgido nos anos 2000, o Núcleo passou por uma reestruturação em meados de 2014. Durante esse processo, o Victor me contou que ele e os outros funcionários da época entraram em uma missão meio “Indiana Jones”.

[Victor Fernandes] Foi meio que numa busca, uma caça ao tesouro, foi esse sentimento assim, de “beleza, vou colocar meu chapéuzinho de Indiana Jones e ver o que tem atrás dessa porta”. Porque a gente sabe que da mesma forma que algumas mídias se tornam obsoletas, alguns materiais também se tornam, as plantas, por exemplo, hoje em dia são todas feitas online e por onde estavam essas plantas do setor de arquitetura dos anos 80 e 90? Como não existia Memória, onde que estava esse material? Porque a Memória surgiu depois, e foi quando a gente começou a fazer esse movimento de busca desse material.

Então, nesse exercício de catalogação, eles encontraram uma série de materiais inusitados, alguns com muitos exemplares, outros, únicos. Alguns em perfeito estado de conservação, outros que precisaram de alguns cuidados para serem salvos da deterioração. Segundo Victor, o acervo tem uma política determinando que cada material será guardado com três exemplares. Nesse caso, muito do que foi encontrado na busca realizada em 2015 seria tido como excedente.

[Victor Fernandes] Seria uma pena a gente descartar, né? E descartar acaba sendo jogar fora, para reciclagem, e aí a gente pensou “o que podemos fazer com isso?”. A gente fez uma bancada, uma estante, por assim dizer, no Foyer, com aviso de material não inédito, material antigo, dessas publicações.

O desenrolar dessa história foi, como o Victor disse, doar todo o material que fosse possível. O público poderia simplesmente passar e levar para casa o que desejasse. O que chamasse a atenção. Foi, de certa forma, uma decisão ousada e inusitada. A

primeira pergunta que foi feita, segundo o Victor, foi: será que o público vai realmente se interessar por esse material? Isso porque tudo o que seria doado estava datado de anos, décadas atrás, não eram materiais novos, nem atualizados. Eis que chegou o grande dia. Tudo havia sido separado, organizado e estava disponível para os frequentadores do CCSP. E a resposta do público foi surpreendente: não sobrou nada!

É certo que o Núcleo Memória recebe, rotineiramente, pesquisadores, professores e outros profissionais procurando materiais históricos para fins diversos. Mas achei bonito quando o Victor me contou também sobre as “visitas de memória afetiva”. São ocasiões em que o público procura o acervo para encontrar algum material que fez parte de suas histórias, de algum momento de suas vidas, e que tem, portanto, um grande valor afetivo.

[Victor Fernandes] Porque às vezes também acabam vindo pessoas consultar lá no acervo da Memória, pesquisa de valor afetivo, porque a gente tem também pesquisadores acadêmicos, pessoas que já se apresentaram aqui, que querem acessar esse material, mas tem gente que “ai nossa, eu vim aqui nos anos 90 com a minha mãe ver uma peça, queria ver o programa da peça”.

E o que fica, a partir dessa informação, é a certeza de que a história da instituição faz parte da história das pessoas, cruza momentos, épocas, fragmentos, passagens da existência de seres humanos.

Coleção de Arte da Cidade

Para apresentar a Coleção de Arte da Cidade, convidei a Luciana Nicolau, sua respectiva coordenadora para uma entrevista. Ela explica que

[Luciana Nicolau] A Coleção de Arte da Cidade é um acervo de obras modernas e contemporâneas e ela tem o seu núcleo fundador na biblioteca pública de São Paulo que agora é a Mário de Andrade, então ela tem o seu início na sessão de arte que foi uma criação na gestão do Sérgio Milliet, e ele aliado a Maria Eugênia Franco começam a reunir as obras modernas do período. Esse núcleo foi um início, posteriormente foi criada a Pinacoteca Municipal, que foi o primeiro nome da Coleção de Arte. Nos anos 60 houve

a criação da Pinacoteca, em 61, na verdade, e a ideia era reunir, catalogar e expor as obras do município. A Pinacoteca veio em 82 pro CCSP, daí em 2008 ela vira Coleção de Arte da Cidade.

Um momento do acervo que marcou a vida da Luciana, que ainda era estagiária na época, foi o projeto de restauro dos painéis e mural do IV Centenário de São Paulo, sendo eles: O Restelo, de Manuel Lapa; Mineração, de Clóvis Graciano; Procissão, de Tarsila do Amaral; Fazenda de Café, de Emiliano Di Cavalcanti e o mural Missa de 25 de Janeiro (Conversão de São Paulo) 1554, de Manuel Lapa.

[Luciana Nicolau] Pra mim um projeto muito marcante foi o restauro dos painéis e de um mural do quarto centenário. Essas comemorações aconteceram em 1954, algumas coisas antes, e foram celebrações gigantescas, se você for procurar, tem alguns vídeos da época, foram investimentos em todas as áreas: dança, música, artes visuais. Foi nessa época que foi criado o Parque do Ibirapuera, a Oca, etc. Ele abre justamente com exposições, e foram convidados artistas para fazerem painéis, que teriam dimensões de grande escala, então 2 metros e 75 de altura por cinco, seis metros. E atualmente a gente tem conhecimento de seis painéis, sendo que quatro deles estão aqui com a Coleção de Arte, e o mural que está na Oca e pode ser visitado. O projeto de restauro aconteceu entre 2016 e 2019 e foi realizado em três dos quatro painéis que nós temos, e no mural.

A arte tem essa habilidade, essa característica, essa possibilidade de atravessar os tempos, as gerações, os espaços. Mas isso só é possível a partir da conservação e do restauro das obras. Mesmo o mural que ficou oculto, na Oca, atrás de uma parede de drywall, por quase quinze anos, como uma espécie de limbo, um vácuo na existência dessa obra, ressurgiu anos depois, em outra São Paulo, dialogando com outras pessoas, com outro espaço.

[Luciana] Entre esses painéis a gente restaurou o da Tarsila do Amaral, que se chama Procissão, um do Manuel Lapa, chamado Restelo, um do Clóvis Graciano chamado Mineração e o mural que chama Missa de 25 de Janeiro, também do Manuel Lapa. E acho que um que é muito legal de lembrar é o

Mineração, do Clóvis Graciano. Porque ele foi feito sobre um aglomerado de madeira, todos eles, mas com o tempo o aglomerado são várias partes de madeira coladas, com o tempo ele recebeu muita umidade, acabou sofrendo com isso, e o compensado inchou, o suporte estava muito deteriorado. Tem a camada pictórica, onde tem a tinta e o suporte. Quando levou pro restaurador ele viu que teria que retirar esse suporte, ficaria só a camada pictórica e então colocado outro suporte. Foi um trabalho muito interessante de acompanhar porque foi basicamente desbastar a madeira até uma espessura que mantivesse a obra original, para depois colocar outro suporte. Foi um trabalho muito minucioso e demorado. Foi o mais difícil de todos, porque o suporte não estava estável. Eu acho que o que mais me chamou atenção foi que, primeiro que eu não sabia o que foi o quarto centenário, então quando eu comecei a entender as dimensões do que foi, isso me chamou atenção. E também as dimensões dos painéis, porque como eu falei, foram chamados artistas, se não me engano havia quinze painéis, todos enormes. E hoje em dia restam apenas seis, contando com o mural.

Durante nossa conversa, achei bonito o fato da grandiosidade permear toda a história que a Luciana me contou. Um enorme painel, que foi produzido para uma enorme celebração, de uma grande cidade, e que demandou um longo, minucioso e grandioso processo de restauro. O grandioso é capaz de nos assustar e nos encantar na mesma medida. Tira o nosso fôlego, mas também é capaz de remexer alguma coisa dentro de nós que nos marcará para sempre, no pequeno, na memória individual.

3.2.2 Edital de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos e Programa de Exposições

Além dos acervos e do podcast esmiuçado acima, anualmente o Centro Cultural São Paulo publica os seguintes editais de chamamento público: Edital de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos e Programa de Exposições.

O edital de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos tem como objetivo selecionar propostas de dramaturgias que, quando contempladas, são montadas ao longo de alguns meses para compor a Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do Centro Cultural São Paulo.

O concurso é regido nos termos da Lei Federal nº 14.133/2021, artigos 28, III e 30, e Decreto Municipal nº 62.100/2022, da Portaria nº 34/SMC/2023 e, ainda, de acordo com as condições estabelecidas no documento do edital. Tem como principal propósito fomentar a criação dramaturgical na área teatral e promover a montagem e estreia de obras cênicas inéditas, originadas destas dramaturgias, dentro da programação do Centro Cultural São Paulo, segundo o conceito de “pequenos formatos cênicos” - o qual o edital define (CCSP, 2024).

A Curadoria de Teatro do Centro Cultural São Paulo entende como principal objetivo conectar o público à pesquisa teatral, especialmente no que se refere ao desenvolvimento de dramaturgias e aos processos de montagem que amplificam as vozes das dinâmicas e transformações sociais contemporâneas, buscando explorar temas relevantes no âmbito do debate teórico e político da atualidade. (Edital, 2024, p. 1)

O edital dispõe de uma série de condições de participação, mas recebe todos os anos centenas de inscrições de autoras e autores de todo o país, que propõem trabalhos completamente diferentes, em linguagens e formatos diferentes. Ao final do ano, geralmente, o CCSP produz uma temporada de cada uma das peças teatrais concebidas. A programação é gratuita ao público e bastante diversa, com peças adultas e infantis, por exemplo, bastante distintas do ponto de vista do tema, da estética e das poéticas utilizadas em cada montagem.

A outra política da qual este tópico trata é o edital do Programa de Exposições, também viabilizado pela Prefeitura Municipal de São Paulo e pela Secretaria Municipal de Cultura, regido nos termos da Lei Federal nº 14.133/2021, artigos 28, III e 30, e Decreto Municipal nº 62.100/2022, da Portaria nº 34/SMC/2023 e, ainda, de acordo com as condições estabelecidas no edital.

O Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, desde sua criação em 1990, privilegia o debate sobre a arte contemporânea ao propor um mapeamento da produção recente com objetivos de abrir espaço a artistas em início de trajetória profissional – para a sua inserção no circuito de artes visuais – e de possibilitar o acesso do público a obras representativas do panorama artístico contemporâneo. (Edital, 2023, p. 1)

Desta maneira, o concurso tem como finalidade selecionar vinte e quatro propostas artísticas de exposições individuais de artistas visuais brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil nos espaços do Centro Cultural São Paulo - CCSP, que ficam em cartaz, aberto gratuitamente ao público, durante alguns meses. O Programa de Exposições ocupa, geralmente, o Piso Caio Graco e recebe inúmeros visitantes todos os dias, enquanto dura a programação. As obras costumam ser extremamente diversificadas, com artistas de diferentes territórios, com diferentes abordagens, linguagens, estéticas, narrativas e proposições.

Mas, o que de fato essas duas propostas têm em comum, característica que é pertinente para este trabalho, é que, durante as apresentações das peças contempladas pelo edital de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos, o público recebe, gratuitamente, uma publicação impressa das dramaturgias; durante a visita ao Programa de Exposições, o público também dispõe gratuitamente de um catálogo impresso, de todo o Programa daquele ano, com fotos das obras, descrições, textos curatoriais, entre outros. Ou seja, ambas as políticas proporcionam não só a realização do feito artístico, mas concebe um produto impresso, um registro daqueles trabalhos. Todas essas publicações, além de serem distribuídas ao público, também ficam armazenadas no Núcleo Memória, acervo citado anteriormente, contribuindo para a alimentação da história e da memória individual e coletiva das quais estamos tratando até aqui.

Nesse sentido, é importante ressaltar o trabalho da Supervisão de Informação, responsável por realizar todo o projeto gráfico de tais materiais. A equipe de comunicação revisa os textos, constrói o projeto de design gráfico, diagrama e envia para a impressão, feita na Gráfica do CCSP, que é vinculada à referida supervisão. Além disso, de produzir os materiais impressos, a comunicação também é responsável por registrar em áudio, em imagens e em vídeos os espetáculos,

exposições, entre outras atividades que acontecem no Centro Cultural São Paulo, contribuindo para um enorme acervo audiovisual e fotográfico que, quando analisados ao longo do tempo, revelam múltiplas nuances, camadas e transformações do espaço, das pessoas e da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto de ações e políticas apresentados neste trabalho não refletem a totalidade de atividades que são realizadas, diariamente, para manter viva a memória do Centro Cultural São Paulo, do cenário cultural e artístico de São Paulo e dos milhares de frequentadores que deixam suas marcas no espaço aqui tratado. Elas são apenas alguns exemplos de movimentos que podem ser exercidos pelos gestores, funcionários e outros atores para registrar, preservar e disseminar histórias, memórias e conhecimento, revelando a importância de equipamentos públicos que realizam esse trabalho, especialmente de compartilhamento com o público de forma simples e gratuita, um trabalho constante de direito à memória.

A partir das referências analisadas neste trabalho, é possível compreender o Centro Cultural São Paulo como um espaço transversal de convívio, acesso e difusão de arte, cultura e educação. Diariamente, centenas de pessoas passam pelo espaço com diferentes objetivos: descansar, encontrar os amigos, conhecer novas pessoas, ler, estudar, jogar xadrez, assistir a espetáculos, shows, exposições e palestras, participar de oficinas, visitas guiadas, contribuir em uma horta comunitária, realizar manutenção em sua bicicleta, produzir obras de arte, se apresentar, trabalhar, entre vários outros.

O dia a dia da instituição revela seu caráter mutável, multifacetado e diverso. Nada está estático. Mesmo as obras expostas permanentemente, mesmo o acervo da biblioteca ou as coleções de arte não estão estáticas, pois, a partir da relação com os frequentadores e funcionários, cada um desses bens e materiais ganham novos significados. Essa é a beleza de um espaço público como o CCSP, a beleza de abarcar milhares de histórias em seus mais de quarenta anos de existência, a beleza de ser um espaço colecionador e acolhedor de memórias.

A memória no Centro Cultural São Paulo está viva e sendo vivida, além de estar também documentada e registrada em fotos, vídeos, livros, documentos, planilhas e arquivos. Está viva pois, constantemente pessoas estão interagindo com essas

memórias, bens e objetos que fizeram e fazem parte de suas vidas de alguma forma. Os relatos obtidos através das entrevistas feitas com os funcionários para o podcast “Sem Título” reforçam a ideia de que a instituição faz parte da memória individual dos funcionários e frequentadores, ao mesmo tempo em que constitui parte da memória coletiva da cidade e do país - e de muitos grupos diferentes -, a partir da perspectiva de Halbwachs.

Também em consonância com o autor, o CCSP se caracteriza como um espaço onde diversos grupos sociais se encontram para manifestarem suas identidades, particularidades e especificidades, em comunhão com outros grupos completamente distintos. O espaço do Corredor da Dança é um exemplo nítido, já que, em menos de um metro de distância, é possível observar grupos de *break* e de *fórró* expressando suas culturas ao mesmo tempo, dividindo um espaço de apropriação pública.

De acordo com o pensamento de Nora, o espaço do Centro Cultural São Paulo, bem como as ações e políticas que promove fazem dele um lugar de memória no macro e no micro. No macro, pois, a instituição como um todo é um espaço que preserva a memória cultural e artística, mas, no micro, as manifestações simbólicas e efêmeras que por lá acontecem também possuem a dimensão de lugar de memória.

Certamente, muitos registros, e aqui cito especificamente o podcast “Sem Título”, não poderiam ser feitos sem a condução dos múltiplos narradores que estão presentes no CCSP. Funcionários que dedicam grande parte de suas vidas ao prédio, aos indivíduos e às possibilidades daquele grande barco, como caracterizou Eurico Prado Lopes, desempenharam e desempenham um papel fundamental de contar, narrar e perpetuar a memória da instituição, que, como vimos, se mistura com suas próprias memórias individuais, formando uma malha que constitui o passado vivido, parafraseando Halbwachs.

Os limites entre memória e história, ficção e não ficção, o limiar entre o científico e o pessoal não fica explícito na reflexão dos autores, mas Gagnebin revela algumas

pistas quando traz a noção de que a função do historiador está no limiar entre considerar que múltiplas histórias e memórias coexistem na construção histórica e manter o rigor com a verdade, a justiça e a reparação. Assim como, em se tratando as políticas públicas culturais, Fonseca ressalta a importância de se produzir políticas transversais que estejam em constante mudança e reformulação a partir do presente, mesmo para preservar o passado, possibilitando uma leitura cada vez mais justa e plural dos múltiplos grupos sociais que existem em nossa sociedade, e que se transformam ao longo do tempo, inevitavelmente.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BRASIL. Decreto nº 25, de 30 de novembro de 1937. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Decreto%20n%C2%BA%203_551%20de%2004%20de%20agosto%20de%202000.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024.

BRASIL. Lista de bens tombados no estado de São Paulo. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20bens%20tombados%20no%20estado%20de%20SP.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2024.

BRASIL. Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <<https://www.gov.br/iphan/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/programas/programa-nacional-do-patrimonio-imaterial-pnpi>>. Acesso em: 23 ago. 2024.

BRASIL. Tombamento. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>>. Acesso em: 23 ago. 2024.

CHUVA, Márcia. Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In: DUARTE, Alice (ed.), Seminários DEP/FLUP, v.1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, 2020.

- CORÁ, Maria Amélia J. "Memória e patrimônio imaterial: formação de identidade a partir dos patrimônios culturais do Brasil". Revista NAU Social - v.4, n.6, p. 120-132 Mai / Out 2013.
- FARIA, Carlos de. A multidisciplinariedade no estudo das políticas públicas. In: MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos de (orgs.). A política pública como campo multidisciplinar, São Paulo, Ed Unesp, 2013.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. "Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla do patrimônio cultural". In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.) Memória e Patrimônio. Ensaio contemporâneos, Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, 2º ed., p. 59-79
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. Projeto História — trabalhos da memória. São Paulo: PUC-SP, nº 17, novembro, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 1991.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria do pensamento. In: Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.
- MARQUES, Eduardo. (2013). As políticas públicas na Ciência Política. In: MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos de (orgs.). A política pública como campo multidisciplinar, São Paulo, Ed Unesp, 2013.
- MICHEL, Johann. Podemos falar de uma política de esquecimento?. Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 2, n. 3, 2010.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10, 2012.
- SANTOS, Milton. Da totalidade ao lugar. São Paulo: Edusp, 2008.

SANTOS, Milton. Espaço e método. São Paulo: Edusp, 2012.

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Edital da 10ª Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos. São Paulo, 2024. Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2024/06/Edital-10-edicao-Versao-Publicada-2024-1-2.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2024.

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Edital do 33º Programa de Exposições – CCSP. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2024/06/Edital-10-edicao-Versao-Publicada-2024-1-2.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2024.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 9.467, de 6 de maio de 1982. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-9467-de-6-de-maio-de-1982/consolidado>. Acesso em: 23 ago. 2024.

SECCHI, Leonardo. Políticas Públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos, São Paulo: Cengage Learning, 2013.

SOUZA, Celina. SOUZA, Políticas públicas: uma revisão da literatura. Sociologias, ano 8, n. 16, 2006.

TELLES, Luiz Benedito Castro. CCSP – Centro Cultural São Paulo: um projeto revisitado. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2002.