

Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura*

autores:

Guilherme Wisnik, *arquiteto (FAU-USP) e mestrando em história na FFLCH-USP*;

Mariana Fix, *arquiteta (FAU-USP), mestranda em sociologia na FFLCH-USP*;

José Guilherme Pereira Leite, *cientista social (FFLCH-USP)*;

Julia Pinheiro Andrade, *geógrafa (FFLCH-USP)*;

Pedro Arantes, *arquiteto (FAU-USP)*.

Resumo

A antiga estação de trens Júlio Prestes, concebida para ser a porta de entrada da cidade do café, foi inaugurada apenas em 1938, depois da crise de 1929, e permaneceu esquecida por longo tempo. Somente agora, quando é convertida em uma moderna sala de concertos, a estação parece viver seu apogeu. Sede da nova Orquestra do Estado, modernizada pelo maestro Neschling, a Sala São Paulo é atualmente o maior símbolo das novas intervenções em cultura na cidade. Rodeada por uma zona urbana degradada, a chamada “cracolândia”, a Sala São Paulo nasce como aparente sinal de civilização em meio à barbárie e pretende transformar todo seu entorno. Mais que isso, a Sala é anunciada como o ponto de inflexão de uma “grande virada” na área central: desencadeando, juntamente com outros investimentos culturais, um “efeito dominó” de revalorização e retomada dos negócios imobiliários. As relações entre Estado e setor privado, entre alta cultura e mercado imobiliário, a disputa territorial que se configura com a tentativa de retomada do Centro pelas elites e seu suposto projeto civilizatório permeiam a história da Sala São Paulo e são investigadas neste artigo.

Abstract

The former Júlio Prestes railway station, designed as the gateway to the coffee capital, was only inaugurated in 1938, after the crisis of 1929, and suffered from neglect for many years. Only now, recently converted into a modern concert hall, has the station apparently come into its own. Home to the new State of São Paulo orchestra, modernized by the conductor John Neschling, the Sala São Paulo is the major symbol of new cultural interventions in the city of São Paulo. In the heart of a run-down urban area known as “cracolândia” (crackland), the Sala São Paulo represents a glimpse of civilization in the midst of degradation, and promises to transform the whole surrounding area. More than this, the Sala São Paulo is being hailed as the watershed in a major turn-around in the fortunes of the center of the city: triggering, in addition to other cultural investments, a “domino effect” in the renewed value and upswing of real estate business. Relations between the State and the private sector, between high art and the real estate market, and the territorial struggle represented by this attempt of

* Artigo publicado na *Revista Póis*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Fausp, 2001.

the social elites to take back the center of the city with their supposed civilizing project, pervade the history of the Sala São Paulo and are set forth in this article.

Ilha reluzente em plena Cracolândia, uma das áreas mais degradadas da cidade, a Sala São Paulo parece ser a expressão acabada e atual desse disparate chamado Brasil. A justaposição ostensiva entre luxo e lixo talvez a torne, para alguns, escandalosa e intolerável. Contudo, ela representa a regra e não a exceção de uma “sociabilidade” com a qual já nos acostumamos a conviver, como se fosse uma segunda natureza. Se o contraste entre a Sala e seu entorno repõe conhecidas figuras contraditórias da experiência brasileira, como a superposição de vanguarda e atraso, a novidade, neste caso, consiste em não mais escamotear o caráter revanchista do processo em curso.

A Sala São Paulo, apesar disso (ou por isso mesmo), foi capaz de produzir um consenso de proporções inéditas na história recente da cidade. Inaugurada ao som da *Ressurreição* de Mahler e atraindo “do Presidente da República ao pipoqueiro”¹, a Sala recebeu, segundo a revista *Urbs*, um “aplauso irrestrito”². De artistas a gerentes de marketing, de políticos progressistas a incorporadores imobiliários, a Sala São Paulo parece ser a mais nova unanimidade da cidade. Da qualidade do restauro e do espaço resultante à “acústica ótima”, da engenhosidade do teto móvel ao potencial de transformação do Centro, tudo confirma o sucesso da operação. Na expressão de um artista plástico, a Sala São Paulo, enfim, “representa um *salto civilizatório*”³.

Vejamos como tudo aconteceu.

A nova Osesp (breve história da alma)

A história da Sala São Paulo começa com a renovação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Osesp. Abandonada por governos sucessivos, a Osesp “teve que ensaiar em restaurante” e “mofar durante anos no indescritível Cine Copan”⁴. Os seus músicos, sem condições mínimas de trabalho e com baixos salários, faziam *jingles* para comerciais e outros bicos por fora. Até que um dia essa rotina mudou e a Osesp ficou em evidência.

¹ “Inauguração atrai do presidente ao pipoqueiro”, *Folha de S.Paulo*, 11-7-99.

² Cf. “‘Ressurreição’ na Júlio Prestes”, por Ana Maria Ciccacio, *Urbs*, n.º 13, jul.1999.

³ *Id.*

O movimento de transformação iniciou-se em 1996, após o falecimento de Eleazar de Carvalho, que comandou a Osesp por mais de vinte anos. Sem o maestro, eclodiu na Osesp uma verdadeira “guerra de sucessão” e “negociações de bastidores”⁵, uma batalha que foi vencida por John Neschling, preferido do Secretário da Cultura do Estado, Marcos Mendonça. Para Mendonça, Neschling, um maestro de carreira internacional, representava mais do que ninguém o sentido de “modernidade” que se pretendia imprimir à apagada orquestra estatal⁶.

Neschling não era figura nova no mundo musical brasileiro e tinha idéias próprias sobre o que fazer para transformá-lo. Comentando problemas que envolveram um trabalho seu no Teatro Municipal de São Paulo em 1994, afirmou que o principal entrave ao desenvolvimento da música erudita no país era “a burocracia incompetente” que já vinha de vários governos⁷. Ocupando o cargo de “novo consultor artístico” da Osesp a partir de dezembro de 1996, Neschling fez as seguintes exigências: queria “uma orquestra de nível internacional” com um “local fixo” para ensaios e apresentações, a “recuperação do nível salarial dos músicos” e a “realização de gravações”⁸.

Com a promessa do Secretário de que as exigências seriam cumpridas, Neschling iniciou o processo de reestruturação da orquestra. Diante de um conjunto de “desempenho técnico no máximo sofrível” e, segundo notícias da época, vitimado por “todos os efeitos da ineficiência da administração pública”⁹, Neschling logo de início colocou-se contra a estabilidade dos seus componentes e exigiu um concurso que os reavaliasse. Dispensando 2/3 dos músicos, enfrentou greves e vários protestos. Para recompor o quadro, fez concursos internacionais e atraiu, graças ao real sobrevalorizado, músicos do exterior, especialmente do leste europeu. O maestro também conseguiu contornar as limitações orçamentárias através da criação de uma “Sociedade de Amigos da Osesp”, que recebe doações do mecenato paulista, muitas delas por meio da Lei de Incentivo à Cultura.

Em poucos anos, a (re)aparição de Neschling na cena sinfônica brasileira ganhou ares de verdadeira revolução... gerencial. Seu modelo de reestruturação (produtiva) era

⁴ Cf. “A ressurreição”, por João Marcos Coelho, *Bravo!*, n.º 22.

⁵ Cf. “Diogo Pacheco pede demissão da Osesp”, *Folha de S.Paulo*, 11-10-96.

⁶ “Neschling deve suceder Eleazar na Osesp”, *Folha de S.Paulo*, 14-10-1996.

⁷ “Madame Butterfly estréia com problemas”, *Folha de S.Paulo*, 10-12-1994.

⁸ “Neschling deve suceder Eleazar na Osesp”, *Folha de S.Paulo*, 14-10-1996.

⁹ “Burocracia engole as sinfônicas paulistas”, *Folha de S.Paulo*, 23-02-1996.

o da orquestra da *City of Birmingham*, do maestro Simon Rattle¹⁰. No início dos anos 1980, com vinte e poucos anos de idade, Rattle transformou uma orquestra envelhecida e decadente de uma também envelhecida e decadente cidade industrial, enchendo-a de bons músicos, erguendo um sofisticado Symphony Hall e firmando um contrato com a EMI.

Neschling, por sua vez, soube explorar a própria imagem como forma de sintetizar em si o *élan* que pretendia imprimir à nova orquestra. Filho de pais vienenses e criado no Rio de Janeiro, seu austro-carioquismo parece temperar de malandragem a norma culta da música erudita. Como diz a revista *Bravo!*, o maestro é a encarnação cosmopolita da tensão entre o nacional e o estrangeiro: “tem as raízes em Viena, os pés no Brasil e a cabeça em tudo o que existe”¹¹. Neschling trouxe do profissionalismo americano a visão pragmática do mercado. Como ele explica: “é no repertório clássico e romântico que ela (Osesp) vai se afirmar e aprender a ser uma grande orquestra, entretanto, há um *espaço no mercado* que ela precisa preencher: o da música latino-americana, americana e do século 20”¹². Fazendo também parte do negócio a imagem da “Orquestra morena”¹³: a mistura e a miscigenação como síntese de uma civilização tropical.

O maestro já faz as contas: inicia contatos com grandes gravadoras e promete transformar sua orquestra numa das dez melhores do mundo. Satisfeito com um público local de 20 mil pessoas, seu objetivo principal não é necessariamente expandir a audição da música erudita no Brasil, mas fazer um produto com qualidade de exportação para obter o reconhecimento internacional¹⁴.

Cláudia Toni, diretora executiva da orquestra, tem uma outra interpretação da mudança de rumo da Osesp¹⁵. Para ela, a nova orquestra teria condições de dar continuidade ao projeto de *formação* de uma música erudita brasileira, tal como havia pretendido Mário de Andrade¹⁶. Mário opunha seu projeto às “sociedades artísticas”, como o Teatro Municipal, que repetiam gêneros e alimentavam uma relação fetichista com a música: o *status* que envolvia a situação social de um concerto revelava o gosto

¹⁰ “Simon Rattle é modelo de gestão moderna”, *Folha de S.Paulo*, 28-08-97.

¹¹ “A Orquestra morena de John”, entrevista com Neschling por Elisa Byington, *Bravo!*, n.º 22, suplemento especial.

¹² *Id.*

¹³ *Id.*

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Cláudia Toni, no catálogo “Inauguração da Sala São Paulo”, jul.1999.

¹⁶ Cf., entre outros, Mário de Andrade, *O banquete*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

de uma burguesia que se fez às custas do trabalho escravo e cujo sabor se encontrava na imagem nostálgica de uma aristocracia inexistente.

A renovação do repertório empreendida pela Osesp, diferenciando-se das sociedades, estaria assim de acordo com a posição de Mário, procurando em formas vivas a criação de uma cultura musical brasileira, que abarcasse do popular ao erudito. Assim, uma orquestra brasileira faria todo o sentido, pois só ela poderia nos dizer verdadeiramente respeito¹⁷.

O projeto de “formação” da música erudita brasileira não teria se concluído e por isso caberia à nova orquestra parte desta tarefa heróica: formar um público, um repertório, uma forma de tocar, um sistema de compositores que dialoguem, enfim, produzir na música erudita o mesmo que ocorreu... na música popular brasileira¹⁸!

Neste caso, caberia perguntar: Será isso ainda realizável? Continuará atual o programa da “formação”? As “identidades nacionais” já não teriam sido definitivamente contrabandeadas para o “mercado mundial das diferenças”¹⁹? Se, neste caso, a resposta for afirmativa, a distância entre a interpretação de Cláudia Toni e a mais empresarial, de Neschling, seria pequena, pois elas convergiriam.

O que nos importa, para o momento, é que a Osesp foi renovada e o passo seguinte, como explica Roberto Minczuk, diretor artístico-adjunto da Osesp, era a Sala: “já tendo a alma, que era a orquestra, nos faltava o corpo”²⁰.

A velha estação (breve história do corpo)

Insatisfeito com o pequeno Theatro São Pedro e recusando-se a tocar no Memorial da América Latina, cujas restrições arquitetônicas representam uma “limitação intransponível” à acústica, Neschling, acompanhado de Marcos Mendonça, inicia a busca por um novo local. Na dúvida entre construir um novo espaço ou reformar um existente, Neschling sugere convidar o engenheiro e maestro Chris Blair para dar uma

¹⁷ Agradecemos a colaboração de Carlos Machado, o Cacá, nas notas sobre música e Mário de Andrade.

¹⁸ José Miguel Wisnik, “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”, in: *Anos 70 – música popular*, Rio de Janeiro, Edição Europa, 1979. Cf. especialmente o item “No, no y no”, no qual José Miguel questiona uma interpretação adorniana para a música brasileira, lembrando que aqui a audição burguesa “estético-contemplativa” nunca se formou e que a cultura musical brasileira, ao contrário de ser “música desinteressada”, sempre esteve articulada com as práticas sociais (a religião, o trabalho, a festa etc.).

¹⁹ Sobre a atualidade do programa da “Formação”, cf. Roberto Schwarz, “Sete fôlegos de um crítico”, in: *Seqüências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

²⁰ “Alma da Osesp chorou ao ver sala”, *Folha de S.Paulo*, 08-07-99.

consultoria ao projeto²¹. Blair é levado ao Grande Hall da Estação Júlio Prestes, onde reconhece a mesma escala e geometria – em forma de “caixa de sapato” – de três grandes salas de concerto: o Symphonic Hall de Boston, a Musikvereinsaal de Viena e o Concertgebouw de Amsterdã. Blair “ficou extasiado, enxergava ali, no Grande Hall, não simplesmente uma sede de orquestra, mas uma das melhores salas de concerto do mundo. O então Secretário Marcos Mendonça entendeu a sugestão, aceitou-a com entusiasmo e levou-a ao governador Mário Covas. Era hora do enfoque técnico se combinar com a decisão política, e assim foi”²².

É preciso lembrar, contudo, que a Estação Júlio Prestes já tinha começado a ser restaurada em 1992 e vinha sendo utilizada para eventos “culturais”, como desfiles de moda, coquetéis e sessões da Mostra de Cinema de São Paulo. O magnífico edifício não estava, portanto, “esquecido”, mas à espera de um novo uso à sua altura, provavelmente como “Centro Cultural” ou “Museu”, seguindo o exemplo da famosa Gare-Musée d’Orsay, em Paris. Em 1995, quando a ferrovia foi privatizada, Marcos Mendonça pediu para que o edifício não fosse incluído no pacote, uma vez que do ponto de vista operacional, para os novos gestores, ele não faria a menor diferença. Curioso preservacionismo em meio a uma política liquidacionista²³.

O casamento feliz da estação com a orquestra deve-se, assim, no mínimo, a uma coincidência de interesses e não a um mero acaso na descoberta da geometria ideal do Hall. A recuperação do último grande edifício da República Velha, não só mediante o restauro, mas pelo uso nobre que atualmente abriga, representa simbolicamente o resgate da história de hegemonia e da auto-estima da burguesia paulista.

O projeto da estação, de 1925, foi desenhado por Christiano Stockler das Neves, que estudara nos Estados Unidos e seria o fundador do curso de arquitetura do Mackenzie College. A estação fora concebida para ser a “porta de entrada da cidade”, o que justificava sua escala monumental. O Grande Hall, que abriga atualmente a Sala São Paulo, servira exclusivamente aos passageiros da primeira classe e era considerado o “maior salão do Brasil”. Alcino Izzo Jr. explica que Stockler das Neves tratava o percurso dos passageiros de primeira e segunda classe com uma hierarquia rigorosa,

²¹ “Música a sério na Júlio Prestes”, por Jule Barreto, *Urbs*, n.º 9

²² *Id.*

²³ Veja-se pelo processo de privatização da própria Fepasa. Cf. Aloísio Biondi, *O Brasil privatizado 1*, São Paulo, Perseu Abramo, 1998 e 1999.

“segundo regras elitistas”, de modo que eles não se cruzassem até o embarque no trem²⁴.

As obras prolongaram-se na década de 1930, sofrendo o impacto da crise de 29 e da queda dos preços do café no mercado internacional. Com isso, faltou dinheiro para finalizar a construção. Passando a ser comandada por um arquiteto da Sorocabana, Bruno Simões Magro, as obras dispendiosas da primeira classe logo foram paralisadas. Os acessos foram simplificados, as diferenças de nível entre pisos que resguardavam a primeira classe foram eliminadas, as imensas mansardas que cobriam o Grande Hall, as cúpulas laterais e a marquise da fachada também não foram executadas. A falta de recursos atingiu até as plataformas de embarque, que acabaram sendo cobertas com uma estrutura metálica de segunda mão, adquirida de um antigo hangar de zepelim do Rio de Janeiro. Stockler levou o caso à Justiça, defendendo o projeto original, mas o tribunal decidiu pela “improcedência de seus argumentos”²⁵.

Stockler também enfrentou um caloroso debate com Oswald de Andrade, nas páginas do *Diário da Noite*. A execução da estação monumental em estilo “Luis XVI”, valorizando a ornamentação e o *décor* e escondendo a estrutura de concreto e ferro, num momento em que os modernistas já acompanhavam as novas teses da arquitetura segundo Warchavchik, estimularam Oswald a enfrentar Stockler: “Desafio-o a fazer o que fez o grande arquiteto Gregório Warchavchik e construir uma casa original com móveis seus, decorações e obras-de-arte escolhidas pelo seu bom gosto, mas não me venha com nenhum Lulu XVI modernizado. Venha com coisas suas, criadas pela sua cultura...”; ao que Stockler retrucou: “imagine o que será desta cidade se continuarem a aparecer as casas tumulares de cimento armado (...) Será inevitável a desvalorização desses terrenos, que mais parecerão um prolongamento do Araçá”²⁶. Noutra ocasião o arquiteto do Mackenzie viria a criticar o caráter ideológico da nova arquitetura, ao qual chamou de “estilo bolchevique”²⁷.

A estação ficou pronta apenas em 1938, num momento histórico totalmente diferente do qual fora idealizada, quando o símbolo do novo país já era o edifício modernista do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. No período de 13 anos que separou o projeto da inauguração da Julio Prestes, ocorreram a crise de 1929, a

²⁴ Alcino Izzo Jr., “De estação de trem a sala sinfônica”, in: *Pólo Luz – Sala São Paulo, cultura e urbanismo*, São Paulo, Viva o Centro, 2000.

²⁵ *Id.*

²⁶ *Estação Júlio Prestes*, BM&F, p. 108-9.

Revolução de 30, a insurreição dos paulistas, o declínio do café, e São Paulo tornava-se progressivamente industrial. A estação, pensada para simbolizar uma certa cidade, surgia, paradoxalmente em outra²⁸. Suas volutas e colunas caneladas logo se recobrirão de fuligem e permanecerão esquecidas por longo tempo.

Um milagre da técnica

Aparentemente, nada mais impróprio para receber uma sala de concertos do que uma estação de trens ainda em funcionamento. A trepidação e os ruídos são enormes e exigem soluções caras e sofisticadas. Para proteger o Grande Hall, espaço que veio a abrigar a sala de concertos, foi preciso adotar uma série de artifícios técnicos de isolamento acústico e estrutural (desde a construção de simples antecâmaras até a de “pisos e balcões flutuantes”). O sistema é semelhante ao adotado em viadutos para evitar a transmissão de trepidações dos veículos para os pilares e as fundações. No caso da Sala, a laje do piso foi isolada do solo e do restante do edifício apoiando-se em mais de 2 mil tacos de neoprene. O mesmo foi feito com todos os balcões. Por não terem vínculos estáticos com a estrutura, pode-se dizer que “flutuam”, não transmitindo os ruídos externos²⁹.

Na cobertura foram instalados o piso técnico e o famoso “forro móvel”, dito “único no mundo”³⁰. O forro é um “teto falso”, formado por quinze grandes placas acústicas alçadas por cabos de aço e controladas por computadores. Ele permite a variação da volumetria da sala e seu “afinamento” para cada tipo de concerto, podendo reproduzir tanto a sensação acústica de uma catedral quanto a de um espaço palaciano. Além disso, “*banners*” acústicos de veludo foram pendurados no piso técnico para absorver o som excedente.

A nova cobertura implicou uma carga suplementar de mil toneladas que a fundação original não tinha capacidade de suportar. Desta forma, todas as fundações tiveram que ser re-estaqueadas, numa operação de difícil execução. O diretor da

²⁷ “Outros sons, outros trens”, por Valentina Figuerola, *Arquitetura e Urbanismo* n.º 86.

²⁸ Cf. “A intenção”, por Silvana Rubino, in: *Estação Júlio Prestes*, BM&F.

²⁹ Sobre informações técnicas da obra, cf. Nelson Dupré, “A estação Julio Prestes – o prédio”, mimeo; e “Concerto a 120 mãos”, por Paulo Kiss, *Techné*, n.º 39.

³⁰ Alcino Izzo Jr., “De estação de trem a sala sinfônica”, in: *Pólo Luz – Sala São Paulo, cultura e urbanismo*, São Paulo, Viva o Centro, 2000.

Spenco, empresa de engenharia que realizou a obra, comenta que “na verdade nós construímos a sala novamente”³¹.

Todas essas manobras técnicas nos fazem perguntar se valeria a pena investir tanto numa “caixa de sapato”. Não teria sido, na verdade, uma *pirueta técnica* transformar o hall da primeira classe de uma estação de trem em sala de concertos? Os custos altíssimos da obra só podem ser justificados pelo desejo de ter uma sala mais do que simplesmente eficiente do ponto de vista acústico (mesmo porque a sua acústica já foi severamente criticada³²). O aspecto cenográfico da antiga estação, sua carga de memória e *glamour*, seu significado na história de São Paulo, mais do que sua geometria ideal, certamente definiram a escolha do local.

O Grande Hall que abriga a sala é ele próprio um cenário monumental. Suas imensas colunas coríntias, seus arcos com brasões, o pé-direito altíssimo, somados ao *show* tecnológico da reforma e do teto móvel, despertam muitas atenções, rivalizando com a orquestra. A sala de espetáculos produz um “clima de encantamento”³³ e torna-se, ela própria, a “*sala espetacular*”³⁴. Dito de outra forma, a Sala São Paulo é a ideologia de si mesma e parece, assim, ser um exemplo do que Adorno e depois Debord caracterizaram como próprio do capitalismo contemporâneo: a crescente indistinção entre a forma-mercadoria e sua representação.

Mais uma “parceria” público-privado

Como não poderia deixar de ser, este é mais um caso de “sucesso” da “parceria” do poder público com a iniciativa privada. Como conta o governador: “A fantástica Sala São Paulo foi construída pelo Governo do Estado a partir de projetos desenvolvidos pela Associação Viva o Centro”³⁵. Segundo o arquiteto Nelson Dupré, em texto oficial de apresentação do projeto: nada mais natural que a “Fundação (*sic*) Viva o Centro, entidade orientadora e coordenadora dos trabalhos de revitalização do antigo centro da cidade”, realize o processo de seleção de projetos para a Sala³⁶.

A relação “pró-ativa” entre poder público e iniciativa privada através da “parceria”, “corporificou-se num exemplo de complementariedade eficiente entre

³¹ “Música concreta”, *op. cit.*

³² Luís Antônio Giron, “Sala São Paulo, a acústica da decepção”, *Gazeta Mercantil*, 15-10-1999.

³³ Alcino Izzo Jr., *op. cit.*

³⁴ Expressão utilizada no artigo citado acima.

³⁵ Discurso em *Pólo Luz*, *op. cit.*

diferentes setores da sociedade”, como explica Henrique Meirelles, diretor executivo mundial do BankBoston: “o poder público conduziu o processo e a sociedade civil, por meio da Associação Viva o Centro, empenhou-se, ao assumir o desenvolvimento do projeto, em que esse importante investimento se realizasse dentro das exigências técnicas e artísticas compatíveis com as expectativas de todos”³⁷.

Apesar da iniciativa da realização da Sala ter sido, aparentemente, do Secretário da Cultura e do maestro, segundo Meirelles, apenas a parceria público-privada foi capaz de garantir que a ação realmente correspondesse ao interesse “de todos”. Assim, a Associação Viva o Centro realizou a seleção dos projetos de arquitetura e urbanismo para reciclagem da estação e do entorno.

Entretanto, seria realmente capaz de defender os anseios de “todos” uma Associação que é composta por poderosos grupos econômicos, que possuem substancial patrimônio imobiliário na região? A lista dos principais mantenedores da Viva o Centro são: BankBoston, Bovespa, Bolsa de Mercadorias e Futuros, Nossa Caixa NossoBanco, Extra-Mappin, Faculdade Belas Artes, Banco Itaú S.A., Banespa, Shopping Light, Eletropaulo, Banco Cidade, Unibanco e Grupo Sílvio Santos. Dos dezessete membros da direção da Associação, oito são representantes de banqueiros e um da BM&F, ou seja, uma maioria diretamente ligada ao sistema financeiro; sendo que os dois presidentes são executivos do BankBoston.

Apesar da propalada “parceria”, dos mais de R\$ 50 milhões investidos na Sala, menos de 2 milhões (4%) vieram da iniciativa privada e, ainda por cima, por meio das leis de incentivo que permitem abatimento no Imposto de Renda. Entretanto, essas empresas ganharam o direito de utilizar indiscriminadamente a “imagem” da Sala e associar sua marca à “alta cultura”, como fizeram especialmente o BankBoston, com um encarte que o associa aos investimentos culturais no Centro³⁸, e a Telefônica – numa estratégia de *marketing cultural* e valorização simbólica de sua marcas. Como afirma o presidente do comitê executivo da Phillip Morris: “sejam claros numa coisa: nosso interesse fundamental pelas artes é primeiramente nosso próprio interesse. São os benefícios imediatos e pragmáticos que podem ter um papel nos negócios”³⁹.

³⁶ “A Estação Julio Prestes – o prédio”, *op. cit.*

³⁷ Em *Pólo Luz*, *op. cit.*

³⁸ *Centro de São Paulo 1999-2000 – A Grande Virada*. Bank Boston. *Urbs*, n.º 16, encarte, março de 2000.

³⁹ Entrevista de Hans Haacke a Pierre Bourdieu: *Livre troca*, Rio de Janeiro, Bertrand, 1995.

Essa indistinção entre público e privado própria da formação brasileira e cujo nome antigo era “patrimonialismo”, como demonstrou Sérgio Buarque de Hollanda, aparece ressemantizada de forma positiva na palavra “parceria”⁴⁰. As parcerias público-privadas na produção do espaço podem funcionar dentro dos mesmos princípios da lógica patrimonialista anterior, apesar de se travestirem com uma roupagem discursiva nova, que lhes dá o tom de modernidade.

Se a Associação Viva o Centro e as “parcerias” representam o lado moderno da indistinção público-privado, no caso da contratação da construtora que realizou a obra, a Spenco, podemos dizer que a forma foi mais tradicional. A Spenco – a empresa que fez a maior doação para a campanha do então candidato Mário Covas à reeleição ao governo do Estado em 1998 – foi, casualmente, a empresa que executou as seis maiores obras da Secretaria Estadual da Cultura nas gestões de Covas: Sala São Paulo, Pinacoteca, Arquivo do Estado, Teatro São Pedro, Estúdios Vera Cruz e Escola Superior de Música – que somam mais de 130 milhões de reais.

No caso da Sala São Paulo, a Construtora Triunfo e a Acciona, empresa espanhola especializada em restauro de prédios históricos, venceram a concorrência em outubro de 1997. Dois meses depois, em janeiro de 1998, a Spenco foi admitida no consórcio, sob a alegação de ser especializada em restauros. Documento obtido pelo jornal *Folha de S.Paulo* mostra que o Secretário da Cultura, Marcos Mendonça, autorizou pessoalmente a entrada da Spenco no consórcio, o que é ilegal segundo a lei de licitações (artigo 33 da lei 8.666)⁴¹.

⁴⁰ Sobre o novo patrimonialismo, cf., por exemplo, Fernando Haddad, “Patrimonialismo e democracia”, *Folha de S.Paulo*, 18-08-1999, p. 3; e Mariana Fix, “A fórmula mágica da parceria: operações urbanas em São Paulo”, *Cadernos de Urbanismo*, n.º 3, Rio de Janeiro, 2000.

⁴¹ Segundo investigação do jornalista Mário César Carvalho, a comissão de licitação não analisou os papéis da Spenco. Se o fizesse, descobriria que a Spenco era concordatária desde 1994 e que sua concordata era considerada suspeita por, ao menos, outra empreiteira, a Construbase. Em processo que estava no Tribunal de Justiça de São Paulo, a Construbase cobrava R\$ 3,17 milhões da Spenco e pedia a falência da empreiteira. Em apelação protocolada, a Construbase alegava que as vantagens obtidas pela Spenco sugeriam “a ocorrência de uma concordata ‘preparada’, com o intuito de lesar os credores”. Para participar de novas licitações, a Spenco criou uma “dupla identidade”, a Construtécnica. Segundo o jornalista Mário César Carvalho, “outra pergunta sugerida no processo é: como uma empresa concordatária cria outra identidade e doa R\$ 400 mil numa campanha? A empreiteira foi registrada na Junta Comercial com endereço falso. No local, funciona um escritório de contabilidade e o endereço real da Construtécnica era o mesmo da Spenco, na Vila Olímpia. Das seis obras que executou para Secretaria da Cultura, a Spenco/Construtécnica só ganhou a licitação de duas. A restauração do Theatro São Pedro e a recriação da Pinacoteca foram parar nas mãos da empreiteira por meio de artifícios. Na Pinacoteca, a Martur ganhou a licitação e repassou a obra à Spenco. No Theatro São Pedro, a Spenco foi contratada pelo Ilam (Instituto Latino-Americano), entidade criada pelo ex-governador e deputado federal Franco Montoro, que captou recursos para o restauro” (“Empreiteira monopoliza obras da Cultura”, 04-07-99).

Além do monopólio da Spenco nas obras da Secretaria de Cultura, outra coincidência foi a subcontratação da empresa PEM Engenharia para realizar as instalações elétricas e hidráulicas na Pinacoteca, no Teatro São Pedro e na Sala São Paulo. A PEM tem como sócios dois primos do secretário Marcos Mendonça: Roberto Mendonça e Augusto Mendonça⁴².

Mesmo com os processos no Ministério Público e as denúncias feitas pelo jornalista Mário César Carvalho, o caso foi rapidamente abafado. Mesmo porque, não é de bom tom realizar obras de alta cultura fazendo farra com recursos públicos.

Deixemos esses “pormenores” de lado e vamos à festa.

A Ressurreição

“O espetáculo inaugural da Sala São Paulo, na Estação Júlio Prestes, na noite de 9 de julho, celebrou a música e o Centro de São Paulo. O maestro John Neschling, à frente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Osesp, inundou o espaço com a hora e meia da densa Sinfonia n.2 de Mahler, a ‘Ressurreição’, absorvendo corações e mentes de uma platéia onde estavam, entre inúmeros convidados, o presidente Fernando Henrique Cardoso, o governador Mário Covas e o prefeito Celso Pitta. Espaço magnífico, a Sala São Paulo, instalada no antigo hall principal da estação, lembra a sala do Concertgebouw, de Amsterdã (...) Mas é muito mais bonita, segundo a opinião unânime dos convidados (...) São Paulo acaba de ganhar, no seu Centro, um dos mais belos e tecnicamente perfeitos espaços musicais do mundo”. Assim é narrada a inauguração pela revista *Urbs*⁴³.

Uma sucessão de coincidências não casuais produzia o espírito de mobilização cívica da ocasião. A inauguração no dia 9 de Julho, aniversário da Revolução Constitucionalista, empreendida em 1932 contra Getúlio Vargas, a *gare* do café batizada com o nome do último presidente eleito da República Velha (último período de hegemonia paulista), a Sala majestosa estampando o nome da cidade, a presença de FHC, o primeiro paulista na presidência nos últimos 40 anos, tudo evocava a lembrança da glória de São Paulo e produzia um sentimento profundo de patriotismo

⁴² *Id.*

⁴³ “‘Ressurreição’ na Júlio Prestes – aplauso irrestrito”, por Ana Maria Ciccacio, *Urbs*, n.º 13.

paulista. A auto-estima da nossa burguesia parecia estar sendo recobrada, “nosso orgulho restaurado”⁴⁴, nas palavras do Secretário da Cultura.

O que não conta a revista da Associação Viva o Centro é que “do cenário também fazia parte um grande grupo de PMs. O grupo fazia um cordão de isolamento para separar os convidados da orquestra de manifestantes, formando uma passarela da rua até o portão principal da sala de concertos. Por esse espaço desfilaram os convidados”⁴⁵. Flávio Moura, autor da matéria, comenta que, se a Sala São Paulo, por sua suntuosidade, realmente pode ser comparada às melhores do mundo, “a única diferença é que nos outros lugares há orquestra apenas dentro da sala”. Do lado de fora, conta o jornalista, os “excluídos” ensaiavam sua sinfonia: “regidos por um maestro maltrapilho, os integrantes da orquestra afinaram seus instrumentos. Apitos, panelas, tambores, colheres. Segurando faixas, o coro emposta a voz. O maestro dá o sinal, e soam os primeiros acordes dissonantes. Os metais tilintam, o som toma corpo, as vozes entoam: ‘Fora FHC, fora FMI’”. O “aplausos irrestrito” vira vaia grossa.

Nas palavras de uma encortiçada enquanto batia com uma escumadeira na panela amassada: “Esse teatro é uma palhaçada. Aqui na Alameda Nothmann, existe um casarão com 150 famílias e o governo não faz nada. Mas gasta uma fortuna para fazer espetáculos para ele mesmo”. Completa outra colega: “Eles comem caviar e nós batucamos na panela vazia”.⁴⁶

A Sala como ilha

A Sala é um enclave numa região deteriorada, dominada pelo crack⁴⁷, o contrabando e a prostituição. Por isso, define com clareza sinais de demarcação entre si e o entorno. Sinais que aparecem discretamente, como na linha divisória que separa a tinta fresca da fachada recém pintada da Sala e o abandono da estação de trens propriamente dita, ou ostensivamente, como na operação de guerra montada para recepcionar o público nas noites de grandes concertos: carros da Ronda, policiais com metralhadoras, seguranças de terno e *walk-talkies*. Mesmo com uma estação de metrô a duzentos metros da Sala, está previsto que todos os convidados possam chegar de

⁴⁴ Marcos Mendonça, no catálogo “Inauguração da Sala São Paulo”, jul.1999.

⁴⁵ “Sala São Paulo: esse monumento agora é do público”, *Jornal da Tarde* 11-07-1999.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ Em operação que sucedeu a inauguração da Sala, a polícia militar e a Prefeitura conseguiram forçar a saída do tráfico de crack da região da Luz. Cf. “Adeus, crack”, *Urbs*, n.º 20.

carro: o estacionamento construído nos fundos do edifício, com capacidade para 600 veículos, é capaz de receber toda a audiência, dispensando o uso dos transportes públicos.

O caráter estanque da Sala não é, assim, apenas a resposta a um problema técnico de isolamento acústico dos ruídos e trepidações, mas uma ação deliberada de produzir isolamento social⁴⁸ – uma exigência cada vez mais importante dentro da nova ordem brasileira. Como explica Francisco de Oliveira “de há muito as burguesias e seus correlatos não têm nenhuma experiência de transcenderem seus limites de classe” e por isso “têm um cotidiano totalmente fechado em seu próprio círculo”⁴⁹.

A entrada da Sala funciona como uma membrana: penetrando no seu interior, a sensação é de estar num território novo, elegante, europeizado, espaço de quem foi transportado para fora do país sem recorrer ao passaporte. O efeito de desterritorialização é perfeito: estando fora do país, parece que tudo deu certo.

Como única transparência, um imenso vidro blindado separa o hall da sala de concertos das plataformas de embarque dos trens suburbanos, levando gente pobre para bem longe dali, num processo inverso de desterritorialização: é a ida para a não-cidade da periferia. Em dias de grandes concertos, quem da plataforma olha o hall em polvorosa, vê, como num pesadelo kafkiano, ou num sonho hollywoodiano, uma revista *Caras* gigante, o mundo paralelo da gente fina em suas celebrações noturnas de alta cultura.*

Num segundo momento, para quem está do lado de dentro, a Sala produz um *pacto de intimidade* com os frequentadores. Quando a cidade parece ter se tornado inabitável, somente os espaços privados, nossos lares protegidos, podem proporcionar algum abrigo ao espírito das classes dominantes. Nas palavras de um grande ator de índole cortês: “Quando eu chego aqui eu adoro, esqueço de tudo que tive que enfrentar lá fora, essa cidade esburacada, maltratada, suja, violenta. Nesse momento *a gente se reconcilia com tudo*”⁵⁰. De fato, na leitura do espaço, a impressão que se tem é de acolhimento e

⁴⁸ Nesse sentido é interessante observar como o projeto encomendado inicialmente pela Viva o Centro para o redesenho da praça em frente à Estação e à Sala, que a imaginou como um anfiteatro ao ar livre, propondo uma certa intercomunicabilidade entre os espaços internos e externos, acabou sendo recusado em favor de outro, desprovido desta preocupação.

⁴⁹ Francisco de Oliveira, “A privatização do público, destituição da fala e anulação da política: o totalitarismo neoliberal”, in: *Os sentidos da democracia*, Petrópolis, Vozes, 1999 [Zero à Esquerda].

* No início de 2001, o hall que servia de acesso à estação de trens, o Concourse, foi fechado e tornou-se um teatro para encenação da peça “Os Lusíadas”, de Ruth Escobar. Com isso, foi bloqueada a visão entre a Sala e a plataforma de trens através do vidro blindado.

⁵⁰ “‘Ressurreição’ na Júlio Prestes”, op. cit., 1999.

conforto para o *petit comité* dos frequentadores (aliás nome do *buffet* que atende à Sala). A escala do espaço é adequada para a apreciação de concertos, pois sente-se estar simultaneamente num lugar monumental e aconchegante. As intervenções feitas pelo arquiteto Nelson Dupré, por sua vez, são singelas e discretas, utilizando o pau-marfim e evitando os cromados e dourados. Tudo contribui para uma sensação geral de intimidade que não existe em edifícios mais grandiosos como o Teatro Municipal.

É por esse *discreto charme* que a Sala São Paulo também se diferencia das novas salas de espetáculos construídas na zona sul da cidade, emblematizadas sobretudo na robustez *nouveau-riche* do Credicard Hall. Um *bunker* de verdade, cilíndrico e hermético, que se comunica com a cidade apenas pela constante emissão de luzes para o céu. Território da iniciativa privada e do *show business*, batizado com nome de cartão de crédito, o enorme teatro em forma de ginásio, com seus inúmeros andares de platéia estratificando o público e seus camarotes reservados para fechar negócios, é a mais perfeita tradução da burguesia arrivista, gangsterizada e americanófila do novo Brasil. Ao contrário da propalada qualidade técnica da Sala São Paulo, em sua recente inauguração o teatro produziu eco, a festa desafinou e João Gilberto (“com eco não vai dar, tem que fazer direito”) foi vaiado por uma platéia truculenta e embriagada. Enquanto a Sala São Paulo faz as vezes de salto civilizatório, no chiqueirão da zona sul só há regressão e barbárie.

Entretanto, é prudente abrir os olhos (ou mantê-los bem abertos) porque as diferenças entre a Sala e o Hall são menores do que podem parecer: a oposição entre a dupla Jardins-Higienópolis, que pretende retomar o Centro, e a Itaim-Morumbi, que por sua vez foge do Centro, pode não ultrapassar os limites de uma questão de gosto. As semelhanças entre a Sala São Paulo e o Credicard Hall não ficam apenas na produção daquela sensação de extraterritorialidade ou na segregação urbana e social da qual são produtos e “*promoters*”: hall e sala são dois cômodos da mesma casa, onde elites diferentes se acotovelam por *drinks* e canapés enquanto festejam o atual regime ao qual dão suporte.

A Sala como fronteira

Se formos um pouco adiante, veremos que a Sala São Paulo não quer ser apenas ilha, mas, sobretudo, peça chave para induzir a transformação do seu entorno. Como afirma o maestro Neschling: “A nossa sala está sendo inaugurada em um lugar

totalmente degradado da cidade de São Paulo, mas a presença dela vai certamente reurbanizar o centro, tal como o Beaubourg fez com toda aquela zona degradada em que se tinha degenerado o Marais.”⁵¹

A Sala parece fazer parte de uma estratégia de renovação do Centro de São Paulo e está inserida no projeto “Pólo Luz Cultural”, em torno da Estação da Luz e da Pinacoteca do Estado, e que vem sendo pensado desde a gestão Montoro (1982-1985). Segundo uma das coordenadoras do projeto, a superação do caráter de ilha dos investimentos institucionais só ocorrerá no momento em que um “plano-projeto os potencialize e integre”, inclusive em escala metropolitana, através do Plano Integrado de Transportes (o PITU), que centraliza na estação da Luz a principal articulação ferroviária da cidade⁵².

O “Pólo Luz Cultural” tem apoio do BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento) através do seu programa “Monumenta”, que prevê a revitalização das áreas centrais e preservação do patrimônio histórico de sete cidades brasileiras, cuja principal referência nacional é a renovação do Pelourinho, em Salvador⁵³. O projeto, entretanto, estava paralisado por falta de “fiança da solvência do fiador”, isto é, a Prefeitura de São Paulo não tinha aval para receber mais empréstimos. No fim de 1999, o prefeito Celso Pitta assinou um acordo com o Tesouro Nacional para refinar a dívida da Prefeitura e obter a autorização para um “empréstimo de US\$ 200 milhões do BID para ‘revitalização do centro de São Paulo’”. Do acordo constam: a venda do estádio do Pacaembu, da Anhembi Turismo, do autódromo de Interlagos e da concessão de serviços de água e esgoto da cidade!⁵⁴ Negociação que vincula, novamente, uma promessa de civilização e preservação do patrimônio histórico, com um processo selvagem de privatização.

Posto em prática em São Paulo, o “Monumenta” não apenas pretende recuperar edifícios históricos, mas funcionar como “alavanca” para investimentos do setor privado e da valorização imobiliária. Segundo avaliação dos técnicos do BID, “cada

⁵¹ Entrevista na *Bravo!*, *op. cit.*

⁵² Regina Meyer, *Pólo Luz*, *op. cit.*

⁵³ “Projeto Monumenta recupera patrimônio histórico e humano”, *Folha de S. Paulo*, 11-01-1999 e “Centro restaurado resgata comércio, mas exporta crime”, *Folha de S. Paulo*, 17/11/1999.

⁵⁴ *Folha de S. Paulo*, 11-12-99

dólar investido pelo poder público atrai outros cinco da iniciativa privada”, produzindo um “efeito dominó”⁵⁵.

O movimento de revalorização parece já ter iniciado, e a revista *Urbs* de abril de 2000, comemora: estamos no “rumo certo” e as “conquistas confirmam o acerto da estratégia de requalificação do Centro”. Segundo matéria de Jule Barreto, apoiada em análises dos economistas Eduardo Gianetti da Fonseca e Marcel Solimeo, “a requalificação da área central é um processo irreversível”, porque criou um “círculo virtuoso” de investimentos graças ao “efeito sinérgico” que combinou iniciativa pública e privada. Um encarte do BankBoston na mesma Revista, com o título “A grande virada”, festeja o deslanche do processo de renovação do Centro.

Na verdade, comemora-se o aparente acerto da mais recente ofensiva para revalorização do Centro, uma vez que as anteriores não teriam tido o mesmo sucesso⁵⁶. Já se havia tentado estimular a iniciativa privada através de Operações Urbanas, liberando reformas, ampliações e construções acima do permitido pela lei de zoneamento⁵⁷. Desta forma, o “*start*” da renovação seria dado por investimentos privados. Entretanto, ninguém parecia disposto a assumir o risco e arcar com o ônus de ter aplicado numa área que permaneceu decadente. Assim, “venceram”, num primeiro momento, os investidores das novas áreas de expansão da cidade, especialmente na região da Marginal Pinheiros, Faria Lima e Berrini. Isso porque, além dos grandes terrenos aptos a receberem prédios de nova geração, era ali que a Prefeitura estava

⁵⁵ “Arte ajuda a revitalizar o centro de São Paulo”, *O Estado de S.Paulo*, 25-07-99. O governo do Estado diz já ter investido cerca de 100 milhões de reais em obras ligadas à cultura no Centro. Se somarmos este valor apenas aos investimentos federais, como do Centro Cultural Banco do Brasil e Centro Cultural dos Correios, chegamos a cerca de 130 milhões, o que corresponderia, pela equação do BID, a um interesse de investimentos da iniciativa privada de 650 milhões de reais. O que já começa a se concretizar através de obras como a ampliação da BM&F, o novo edifício do BankBoston, o Shopping Light, o futuro Shopping Sílvia Santos, a reforma do Mappin e de vários hotéis e a construção do novo hotel cinco estrelas Mercure Downtown, somando investimentos da ordem de 270 milhões de reais. Cf. “Iniciativa privada faz surgir Centro dos Sonhos”, *O Estado de S.Paulo*, 06-11-2000.

⁵⁶ Além das ofensivas recentes, é preciso lembrar que houve, na segunda metade da década de 70, uma investida anterior, iniciada com a construção de sete estações de metrô na área central. Na gestão Olavo Setúbal, além das intervenções na Praça da Sé e no Pátio do Colégio e das alterações no zoneamento, foram construídos 60 mil metros quadrados de calçadas. O objetivo dos calçados, segundo Setúbal, era “deter a progressiva deterioração da área central” e “irradiar uma imagem de vitalidade e dinamismo” do Centro da cidade. Todavia, vinte anos passados, “hoje a ocupação desordenada pelo comércio ambulante dos calçados e a precariedade da manutenção de pisos, jardineiras e equipamentos agridem a sociedade”, constata o ex-prefeito (Olavo Setúbal “Vinte anos são passados...”, *Urbs*, n.º 3)

⁵⁷ As operações urbanas são a Anhangabaú (1991) e Centro (1997). Entre as duas, em 1993, por pressão da AVC foi criado na prefeitura um conselho para promoção da renovação do Centro (Pró-Centro). É preciso lembrar que na gestão Erundina foram tomadas iniciativas de democratização da área central como a intervenção física criando a imensa praça sobre o vale do Anhangabaú e a nova forma de gestão dos equipamentos culturais, em especial o Teatro Municipal.

investindo pesadamente nas tradicionais obras viárias com a abertura de túneis e avenidas, construção de novas pontes, além da remoção de dezenas de favelas. O Estado estava na linha de frente da transformação daquela fronteira da cidade, promovendo os principais investimentos, liberando áreas entravadas e produzindo o início da valorização imobiliária⁵⁸.

Nesta última ofensiva dos “pioneiros” do Centro⁵⁹, coordenados pela Associação Viva o Centro, o Estado foi então convocado para que interviesse primeiro, alicerçando os investimentos privados posteriores. Foi assim estabelecida uma estratégia nova, já aplicada em outras cidades no Brasil e no exterior: utilizar como âncora da renovação *investimentos em cultura*. Como explica o governador Mário Covas, em texto de apresentação da Sala São Paulo: “O Governo do Estado de São Paulo está dando o mais importante passo na implementação, em definitivo, de uma *política de requalificação de espaços urbanos através da cultura*. Um *conceito novo*, iniciado, com sucesso, pela reforma e restauro da Pinacoteca e do Theatro São Pedro – e que desta vez, pela grandeza da proposta, exigiu técnicas as mais especializadas e investimentos de grande monta. Um desafio que resolvi aceitar. E, ao fazê-lo, o Governo do Estado de São Paulo deixa claro que *opções ligadas à cultura passarão a substituir a velha promessa de que somente obras viárias de grande porte e custos altíssimos podem alterar a face de uma região*. O Centro Velho de São Paulo, deteriorado por décadas de abandono, exigiu esta decisão”⁶⁰.

Nos últimos cinco anos foram realizados ou iniciados pelo poder público ao menos nove grandes projetos de reformas ou reciclagem de edifícios para usos culturais na região central: a Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte Sacra, a Sala São Paulo, a Escola de Música no prédio do Dops, a reforma e transformação do Parque da Luz em Jardim de esculturas, o Centro Cultural dos Correios, o Centro Cultural Banco do Brasil, a transferência da Galeria Prestes Maia para o MASP e o restauro do Mosteiro de São Bento. Lembrando, ainda, que o novo projeto de Marcos Mendonça é transformar a

⁵⁸ Cf. Mariana Fix, *Parceiros da exclusão*, São Paulo, Boitempo, no prelo.

⁵⁹ Neil Smith, em *The new urban frontier – Gentrification and the revanchist city* (Nova York, Routledge, 1996), esboça uma teoria da gentrificação e conta como os que iniciam o processo de resgate do Centro (“abandonado”) são vistos como “pioneiros, heróis cívicos que assumem riscos onde ninguém mais se arriscaria”. O heroísmo estaria em “reconquistar” uma “nova fronteira”, ou seja, uma parte da cidade perdida pelas elites. Apesar das diferenças entre o descrito por Smith e o que se passa por aqui, inusitadamente os mesmo termos ideológicos – ou “anódinos”, como diz Smith –, são largamente utilizados pelos “simpatizantes” locais (“*upgrading social*”, “renascimento” urbano etc.).

⁶⁰ Mário Covas, no catálogo “Inauguração da Sala São Paulo”, jul.1999 (grifo nosso).

antiga Cinelândia na “Broadway Paulista”, com a conversão dos cinemas em teatros e casas de *show* abrigando musicais em estilo norte-americano⁶¹.

Por mais diversos que sejam, estes investimentos são chamados de “âncoras culturais”⁶², pois sustentam o processo subsequente de revalorização dos terrenos e imóveis, e contribuem para trazer de volta ao Centro um novo público, produzindo nos cidadãos com dinheiro no bolso a vontade de reconquistar aquela região. Por que não freqüentar novamente o Centro? Por que não investir e transformá-lo, como fizeram outras cidades?

Depois de dado início à revalorização imobiliária com a ação do poder público, a iniciativa privada faz seus primeiros investimentos, agora sim, utilizando a Operação Urbana Centro e seus benefícios de exceção na lei. Está tudo pronto para a onda de renovação afluir: os terrenos já chegaram ao ponto ótimo de desvalorização e começam a subir de preço. Fim de linha para alguns e pronto para os negócios de outros. Quando o mercado de terras entra em movimento na “abandonada” região central (e justamente porque ela tornara-se relativamente “obsoleta”), a possibilidade de comprar barato e vender caro aumenta significativamente, substituindo sujeitos desprovidos de dinheiro por cidadãos solventes. Nesse *rent gap*⁶³, a elite anuncia seu processo de reintegração de posse.

Analisando Los Angeles, Mike Davis conta que a coalizão público-privada formada para a renovação do Centro daquela cidade, não por acaso, foi composta por empresários que se tornaram patronos do mercado de artes e de museus não por “uma antiquada filantropia, mas porque a ‘cultura’ tornou-se um importante componente para o processo de desenvolvimento e ocupação da terra, assim como um momento crucial na competição entre diferentes elites e centros regionais”. “A cultura fertiliza a propriedade imobiliária”, explica Mike Davis, e por isso “tornou-se a grande vedete das novas renovações urbanas”⁶⁴.

⁶¹ “E São Paulo pode ganhar a sua Broadway”, *O Estado de S.Paulo*, 05-11-2000.

⁶² “Centro cultural da metrópole”, Opinião, *Na Imprensa*. Viva o Centro, abr.-jul.1999.

⁶³ *Rent gap* é a diferença entre a renda potencial da terra e a renda capitalizada nas condições presentes. Pode ser gerado por um período de desinvestimento em uma determinada região ou da retirada de regulações restritivas, por exemplo, criando as condições para sua gentrificação (Neil Smith, *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City*, op. cit., p. 67-8).

⁶⁴ Mike Davis, *Cidade de quartzo*, São Paulo, Scritta, 1997. Em “Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg” (*O lugar da arquitetura depois dos modernos*, São Paulo, Edusp, 1993), Otilia Arantes mostra como a cidade pioneira na utilização da cultura como eixo privilegiado de uma política de Estado, destinada a requalificar sua capital para competir internacionalmente com as outras cidades, foi Paris. Desde então, “política cultural” tornou-se sinônimo de valorização do capital real dos grupos dominantes – a começar pela

A cultura, ao mesmo tempo que “ancora” os negócios privados, aparece como um investimento democrático e universal (não classista), e assim altamente consensual. Se mesmo a oposição às novas avenidas e túneis é dificultada pelo seu aparente caráter modernizante, síntese da idéia americana de “progresso”⁶⁵, quem seria contra uma sala de concertos, um museu ou um centro cultural? “Quanto mais melhor”, diz a Vejinha⁶⁶, ou nas palavras do maestro Neschling: “Afiml, quanto custa uma ópera? Um centímetro de túnel?”⁶⁷.

Desse modo, a “credibilidade” da cultura é transferida para o processo de transformação do Centro e das empresas que nele investem. Como explica Jule Barreto, a renovação urbana acaba “lastreada no valor perene da cultura”.

Como vimos, no embate entre as “duas cabeças” da cidade, Centro e Marginal Pinheiros, há uma aparente disputa de “identidades” para a cidade de São Paulo: enquanto a primeira promete a alta cultura, o *glamour* dos velhos tempos, uma cidade civilizada e democrática, pois é “acessível a todos”, a segunda promove novos arranha-céus, casas de *show* e bingos, um *sky-line* americanizado, com vias expressas e túneis. Diante das “duas cabeças”, a resposta de qualquer pessoa com tino empresarial é evidente: por que escolher uma? Fiquemos com as duas! Combinação, aliás, que faz parte dos negócios em toda grande cidade no mundo.

Enquanto o embelezamento e a cultura acenam como se fosse possível uma convivência harmoniosa dos contrários, está sendo travada uma luta feroz pela retomada do controle do espaço, até então perdido para os setores marginalizados e populares. Nas palavras da atriz Irene Ravache: “é um pensamento muito pequenino,

capitalização do estoque imobiliário – por intermédio da multiplicação ostensiva de seu capital simbólico, que, em princípio, compartilhariam com o público usuário. Tudo começou com o Beaubourg, no fim da década de 70, quando a tradicional política gaullista de “ação cultural” cruzou a fronteira que separa um museu de um *showroom* de variedades culturais. Como se viu no exemplo do maestro Neschling, até hoje o “efeito Beaubourg” continua fazendo estragos na imaginação marqueteira das pessoas. Durante a era Mitterrand, tal efeito multiplicou-se e converteu-se num método de intervenção, replicado no mundo inteiro. Investimentos faraônicos em monumentos culturais tornaram-se regra geral, da Pirâmide do Louvre ao Museu d’Orsay, passando pela Nova Ópera da Bastille e culminando na novíssima Biblioteca Nacional. Naquela ocasião, o Ministro da Cultura de Mitterrand chegou a afirmar que “a cultura é o petróleo da França”, e durante seus investimentos o solo valorizou-se tanto que tornou-se proibitiva para a maioria dos cidadãos parisienses. Ver também “Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas”, in: Otília Arantes, Carlos Vainer e Ermínia Maricato, *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Petrópolis, Vozes, 2000 [Zero à Esquerda]; e Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and spatial politics*, Cambridge, Massachusetts, Graham Foundation/The MIT Press, 1996.

⁶⁵ Cf. Marshall Berman, “Notas sobre a modernidade em NY”, in: *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

⁶⁶ “A cidade que ouve e aplaude”, *Veja São Paulo*, 12-07-99.

⁶⁷ “Madame Butterfly estréia com problemas”, *Folha de S.Paulo*, 10-12-94

achar que o Centro tem que ser sujinho, malconservado, entregue à prostituição, a párias. Não! O Centro é lindo, não tem cabimento não aproveitarmos a beleza do Centro.”⁶⁸

O arquiteto Pedro Taddei, coordenador do “Monumenta”, explica que em Salvador, Recife e São Luís a renovação dos centros implicou em expulsão dos encortiçados e que, como estes não tinham posse do imóvel, foram removidos sem receber qualquer indenização⁶⁹, indo para o rol dos descartáveis da “Era FHC”. Esse processo já está em curso no Centro de São Paulo com nova onda de despejos que se iniciou recentemente, alguns deles promovidos pela própria Secretaria Estadual da Cultura, como foi o caso da reintegração de posse do Casarão da Alameda Nothmann, a poucos metros da Sala São Paulo. As mais de cinquenta famílias – que resistiram por quatro anos naquela ocupação do movimento organizado de moradia, tentando negociar uma política habitacional para o Centro – acabaram na rua, dando lugar ao futuro “Museu da Energia”, a ser gerido por uma concessionária do sistema privatizado*.

Epílogo

Houve época em que estrangeiros simpáticos nos viam como uma pitoresca terra de contrastes, que o progresso do tempo se encarregaria de atenuar. O progresso afinal chegou e tais contrastes foram assumindo proporções inauditas, mesmo para os padrões brasileiros de iniquidade social. Em tempos mais promissores, a dissonância entre a Sala e seu entorno seria vista como mais uma sobreposição daquelas figuras de vanguarda e atraso recorrentes na experiência brasileira. Todavia, nesta virada de século, a Sala parece dar forma a um projeto civilizatório que se realiza através de um novo patamar de violência, quando a dominação não busca transformar o dominado num igual no campo dos direitos, mas abandoná-lo à própria sorte⁷⁰.

A reintegração de posse do Centro parece colocar as coisas no seu devido lugar. O “efeito dominó” anunciado pelo secretário estadual da cultura vai, aos poucos, tentando varrer do mapa os personagens invisíveis, os que devem ficar ausentes dessa

⁶⁸ “‘Ressurreição’ na Julio Prestes”, *op. cit.*

⁶⁹ “Centro restaurado resgata comércio, mas exporta crime”, *Folha de S. Paulo*, 17-11-1999.

* Esse fato ocorreu em 29 de março de 2001 (posteriormente à finalização do artigo), sinalizando que o processo de reintegração de posse está mesmo em curso.

⁷⁰ Francisco de Oliveira, *Direitos do antivalor*, Petrópolis, Vozes, 1998 [Zero à Esquerda].

história. As metáforas do balé da reconquista não são suficientes para mascarar a violência da derrubada de cada “peça”, mediante a “combinação de operação policial” e “cultural”⁷¹. A reintegração de posse exige a saída daqueles que “indevidamente” ocuparam o Centro, durante os anos em que a elite estava mais interessada nos novos bairros exclusivos do setor sudoeste da cidade.

A Sala São Paulo, enfim, testemunha a transição, ocorrida na última década, do nacional desenvolvimentismo para a nova dinâmica de desintegração⁷². Nesse quadro, a investida atual representa, em grande medida, um momento em que o apagamento das promessas de inclusão corresponde ao abandono de qualquer forma de projeto comum, já que as noções de desenvolvimento e “formação” nacional passam hoje por resíduos anacrônicos. “Na impossibilidade crescente dos países atrasados se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo”⁷³, a *gare* reluzente aparece como um “salto civilizatório” no abismo.

Enquanto a reconquista não se concretiza, e o cenário de uma sociabilidade refeita para os integrados não termina de ser montado, resta aos dominantes passarem pelo Centro como se fossem ingleses na Índia: chocados com o que vêem, nada mais lhes parece dizer respeito.

São Paulo, dezembro de 2000.

⁷¹ “Adeus, crack”, *Urbs*, n.º 20.

⁷² Roberto Schwarz, “Fim de século”, in: *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

⁷³ *Id.*

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *O banquete*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
- ARANTES, Otília. “Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg”, in: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, São Paulo, Edusp, 1993.
- ARANTES, Otília, MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*, Petrópolis, Vozes, 2000, col. Zero à Esquerda
- BERMAN, Marshall. “Notas sobre a modernidade em NY”, in: *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Livre troca*, Rio de Janeiro, Bertrand, 1995.
- DAVIS, Mike. *Cidade de quartzo*, São Paulo, Scritta, 1997.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions. Art and spatial politics*, Cambridge, Massachusetts, Graham Foundation/The MIT Press, 1996.
- DUPRÉ, Nelson. “A estação Julio Prestes – o prédio”, mimeo.
Estação Júlio Prestes, São Paulo, BM&F, 2000.
- FIX, Mariana. *Parceiros da exclusão*, São Paulo, Boitempo, no prelo.
Inauguração da Sala São Paulo, Osesp e Secretaria de Estado da Cultura, jul.1999.
- IZZO JR., Alcino, MEYER, Regina. *Pólo Luz – Sala São Paulo, cultura e urbanismo*, São Paulo, Viva o Centro, 2000.
- OLIVEIRA, Francisco de. “A privatização do público, destituição da fala e anulação da política: o totalitarismo neoliberal”, in: *Os sentidos da democracia*, Petrópolis, Vozes, 1999, col. Zero à Esquerda.
_____. *Direitos do antivalor*, Petrópolis, Vozes, 1998, col. Zero à Esquerda.
- SCHWARZ, Roberto. “Sete fôlegos de um crítico” e “Fim de século”, in: *Seqüências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- SMITH, Neil, em *The new urban frontier – Gentrification and the revanchist city*. Nova York, Routledge, 1996
- WISNIK, José Miguel, “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”, in: *Anos 70 – música popular*, Rio de Janeiro, Edição Europa, 1979.

Imagens

Imagem 1:

legenda: **Sala São Paulo, ilha reluzente em meio à cracolândia.**

crédito: Gal Opido, *São Paulo 2000*. São Paulo, Imagens e Construção, 2000, p.91

Imagem 2:

legenda: **Sala de espetáculos ou Sala espetacular?**

crédito: Luiz Carlos Felizardo, publicada em *Pólo Luz - Sala São Paulo, cultura e urbanismo*. São Paulo, AVC, 2000, p.35.