

ARTE E CIDADE

O CASO E O OCASO DA PRAÇA DA SÉ

Flávia Rudge Ramos¹

Resumo

O presente estudo procura resgatar as transformações ocorridas na Praça da Sé em decorrência da expansão da cidade e da construção do Metrô, e suas consequências urbanas e sociais na atualidade.

Palavras-chave

São Paulo. Praça da Sé. Transporte. Arte pública. Centro histórico.

¹ Graduada em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1986) e em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Paulista (1998), mestre em Estética e História da Arte (2007) e doutora em Artes Visuais (2012), ambos pela ECA USP. Curadora, museógrafa e pesquisadora do Centro Mario Schenberg-USP desde 2004, professora da UNIFIEO (2006-2008), do MuBE (2010) e da FAU Mackenzie (2010-2014). Trabalha também com projetos de arquitetura, paisagismo e design de interiores (1998 até a presente data). Entre os trabalhos publicados destacam-se: “Fé e Modernidade”, “A presença italiana em São Paulo” e “Caciporé: A plástica do Aço”.

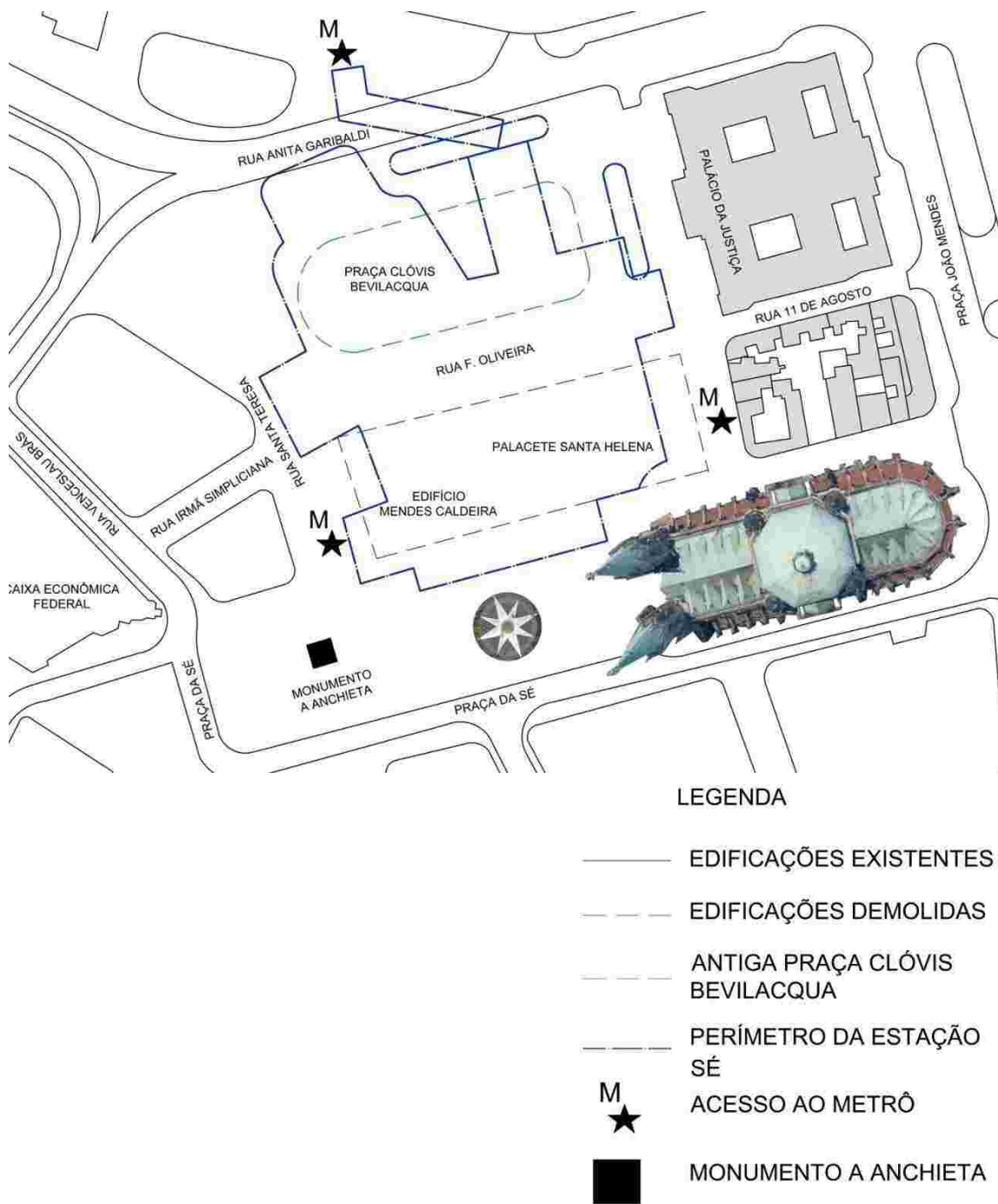


Figura 1 – A antiga e a nova Praça da Sé. Ilustração: Flávia Rudge Ramos

História

Definida como espaço público urbano, livre e cercado de edificações; a praça é resultado de uma intenção predeterminada, com o objetivo de atender a funções sociais. Nas colônias ibéricas do Novo Mundo, as novas cidades seguiam a exigência do governo ultramarino, com traçado ortogonal, seguindo os postulados originários da Renascença, com praças centrais grandes e retangulares, onde se localizariam a igreja, a câmara e a cadeia.²

Nas cidades brasileiras, mesmo que faltassem recursos para a construção dos edifícios administrativos, a mobilização social garantia o dinheiro necessário para a construção da igreja matriz. Dessa forma, a praça como adro é o modelo predominante no país. Em torno dela, os membros da classe dominante erguiam seus sobrados. O comércio instalava-se nas ruas que desembocavam na praça. A rua que ficava em frente à igreja, chamava-se Rua Direita, não porque fosse reta, mas por ser “direta” a Deus³.

No final do século XIX, o então chamado Largo da Sé seguia esse modelo de praça religiosa: além da antiga Igreja da Sé que ficava no lado sul da praça, havia o teatro São José, a Casa da Câmara, a Assembleia Provincial, a Cadeia Pública, a Igreja de São Gonçalo, a Igreja dos Remédios e o Quartel da Legião dos Voluntários Reais (no lugar onde hoje fica o Palácio da Justiça)⁴. A cidade, nessa época, vivia um notável crescimento econômico e demográfico devido a três fatores: a economia cafeeira, a circulação e comercialização de seus produtos através do Porto de Santos e das ferrovias, e pelo grande número de imigrantes europeus atraídos para as regiões de influência do café. Em 1929, após a queda do valor desse produto no mercado internacional, o surgimento da indústria com o investimento do capital acumulado pela produção cafeeira, foi o principal fator do crescimento populacional de São Paulo.⁵ Os dados indicam que o crescimento

² LEMOS, 2013; p.: 241

³ Idem, ibidem

⁴ Ovando Junior, 2014; p.: 40

⁵ RAMOS, 2007; p.: 23

demográfico em progressão geométrica: em 1890 a cidade tinha 64.934 habitantes, em 1900, 239.820; 1920, 579.033 e em 1950, 2.227.512⁶. Esse crescimento exigiu uma ampliação dos serviços públicos e da infraestrutura urbana. No caso da Praça da Sé, a prioridade dada ao sistema viário e ao transporte público foi determinante para as descaracterizações sofridas desde o início do século XX.

Em 1912, atendendo à solicitação da Cúria, a Prefeitura cedeu o espaço do Teatro São José para a construção da nova catedral. Foram então demolidas a antiga Igreja da Sé e a Igreja de Santa Tereza, e a Praça da Sé teve seu perímetro ampliado. A construção da nova catedral, em estilo neogótico projetada pelo arquiteto Maximilian Emil Hehl (1861-1916) só viria a ser concluída em 1967.⁷

Figura 2 – O Largo da Sé em 1880. À direita, a antiga Catedral e a esquerda a Igreja de Santo Antônio. Lâmpioes à gás forneciam a iluminação. Fonte: <http://netleland.net/tag/praca-clovis-bevilacqua>



⁶ PRADO JUNIOR; 2012, p: 256

⁷OVANDO JUNIOR, 2014; p. 41

Figura 3 - Praça da Sé, 1940: ao fundo, a catedral em construção, à esquerda o Palacete Santa Helena e a frente o estacionamento automóveis e as paradas de ônibus. Foto: Hidergard Rosenthal, disponível em <http://www.albertodesampaio.com.br/acervos-de-fotos-antigas-de-sao-paulo/>



O bonde e posteriormente, o automóvel e o ônibus trouxeram às praças centrais a nova função de distribuição do tráfego. A Praça da Sé, conforme demonstram fotografias da época, transformou-se em local de circulação de pessoas que sobem e descem de conduções e em um grande estacionamento, em torno do qual floresceu o serviço de bares e restaurantes populares. A praça deixou então de ser lugar de lazer e convívio social e tornou-se o lugar dos transeuntes, pedintes, vendedores de loteria e todo tipo de ambulantes – pessoas sem relação de pertencimento e identidade com o local. Não havia mais espaço para a troca, apenas a transição. A praça ganhou um novo alento em 1954 devido às comemorações do Quarto Centenário quando, no lugar onde anteriormente os bondes faziam a volta de retorno, foi inaugurada a estátua de Anchieta de autoria de Heitor Husai (1899-1989), árvores foram plantadas e mobiliário, instalado; proporcionando o conforto necessário ao lazer e à socialização⁸.

Após o golpe de 64, o governo militar determinava que as decisões da administração pública, para serem isentas e objetivas, deveriam se basear na boatécnica, que prevalecia sobre a participação social e os valores urbanos relacionados a memória,

⁸LEMOS, 2013; p.: 241

a história e a cultura da cidade⁹. Esse sistema operacional explica as intervenções urbanas realizadas no centro histórico de São Paulo para a construção do Metrô. As obras que viriam a desfigurar a paisagem urbana, destruindo parte de sua história e memória, não foram precedidas por um projeto global urbanístico. A empresa de transporte jamais apresentou à sociedade o projeto de suas operações no centro.

⁹ OVANDO JUNIOR, 2014; p.: 54



Edifício Mendes Caldeira e seus vizinhos, em foto de 1967 tirada da Praça Clóvis Beviláqua. Fonte: NASCIMENTO, Douglas, “Edifício Mendes Caldeira”, disponível em: <http://www.saopauloantiga.com.br/edificio-mendes-caldeira>

Tais ações logo geraram protestos por parte da sociedade e principalmente, dos arquitetos e urbanistas. O arquiteto e professor da USP, Carlos Lemos (1925), foi um forte oponente da política do Metrô, afirmando que não seria legítimo que os destinos de uma metrópole como São Paulo fosse decidido por meia dúzia de tecnocratas. Em sua coluna no jornal Folha de S.Paulo, questionava a necessidade das demolições e, principalmente, o fato das estações serem elevadas sobre o solo. Defendia que o Metrô era por princípio subterrâneo, para justamente não causar distúrbio e passar despercebido à luz do sol¹⁰. Lemos estabeleceu comparações com os casos da Praça do Duomo em Milão e da Étoile do Arco do Triunfo em Paris, sob as quais existem enormes estações de Metrô que são imperceptíveis na paisagem urbana. Os engenheiros do Metrô sempre usavam argumentos técnicos para defender as premissas das obras em andamento, alegando a diversidade das condições do solo e do clima de São Paulo, e ainda, que os custos seriam mais elevados caso as estações fossem totalmente enterradas. As questões urbanísticas e os altos custos sociais, que não tardariam a apresentar sua fatura, não eram considerados¹¹.

Na Praça da Sé, a construção da maior estação da cidade e ponto de cruzamento das linhas do Metrô Norte-Sul e Leste-Oeste em níveis diferentes, teve início em 1970. Foram então empreendidas mudanças que transformaram irremediavelmente a paisagem e a vida do lugar. Com o atraso das obras do Metrô e da estação Sé, a companhia decidiu demolir um quarteirão inteiro que separava as praças da Sé e Clóvis Beviláqua. Nessa área de 25.000 metros quadrados, delimitada pelas ruas Santa Tereza, F. Oliveira e 11 de Agosto, havia 20 prédios de épocas, estilos e alturas diversos, e dois deles tinham importância histórica: o Palacete Santa Helena (1933) e o Mendes Caldeira (1961).

O Palacete Santa Helena, localizado no número 43 da praça, projeto dos arquitetos Coberti e Sacchetti, era um edifício de estilo eclético que ostentava um certo luxo, com florões, frisos, cornijas e estátuas esculpidas na fachada de pedra. Com sete

¹⁰ Idem; p.: 31

¹¹ LEMOS, 2013; p.: 242

andares, considerado imenso na época, possuía um teatro (posteriormente transformado em cinema), que fora o mais elegante da época. No interior do edifício, uma infinidade de pequenas salas, muitas delas ocupadas por sindicatos de trabalhadores, o que contribuiu, entre outros fatores, para que o prédio em pouco tempo perdesse a classe de outrora. O Palacete é lembrado principalmente, por ter sido entre os anos 30 e 40, local do ateliê do Grupo Santa Helena, formado por nove artistas de origem humilde que se tornaram famosos: Reboló Gonzalez (1902-1980), Mario Zanini (1907-1971), Volpi (1896-1988), Aldo Bonadei (1906-1974), Clóvis Graciano (1907-1988), Manoel Martins (1911-1979), Humberto Rosa (1908-1988) e Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972)¹².

O Edifício Mendes Caldeira, projetado pelos renomados arquitetos Jorge Zalszupin (1922) e Lucjan Korngold (1897-1963), foi construído em 1961 por Wilson Mendes Caldeira Junior para homenagear seu pai, que fora fundador da Bolsa de Valores. O lugar era ainda um importante centro financeiro e o endereço valorizado pela proximidade com tribunais, bancos e órgãos públicos, o que levou à rápida venda de todas as unidades. Possuía 30 andares e 364 escritórios. O projeto seguia os conceitos e as técnicas arquitetônicas mais arrojados da época. Era uma torre moderna com fachada ativa, a mais alta do centro, construída com aço e concreto e foi uma das primeiras com pele de vidro da cidade.

Em 1971 todos os edifícios daquela quadra, exceto o Mendes Caldeira, foram demolidos. Quatro anos depois, o edifício veio a ser implodido com 360 quilos do explosivo tritonita colocados nos pilares durante as duas semanas anteriores¹³. A implosão, inédita na América do Sul, durou apenas oito segundos e foi transmitida na TV pelo programa *Fantástico* da Rede Globo. O espetáculo da destruição tratado como um grande feito da engenharia nacional foi assistido também ao vivo pelos mil convidados do Metrô e 300 jornalistas credenciados. Após a retirada de 20 toneladas de entulho e

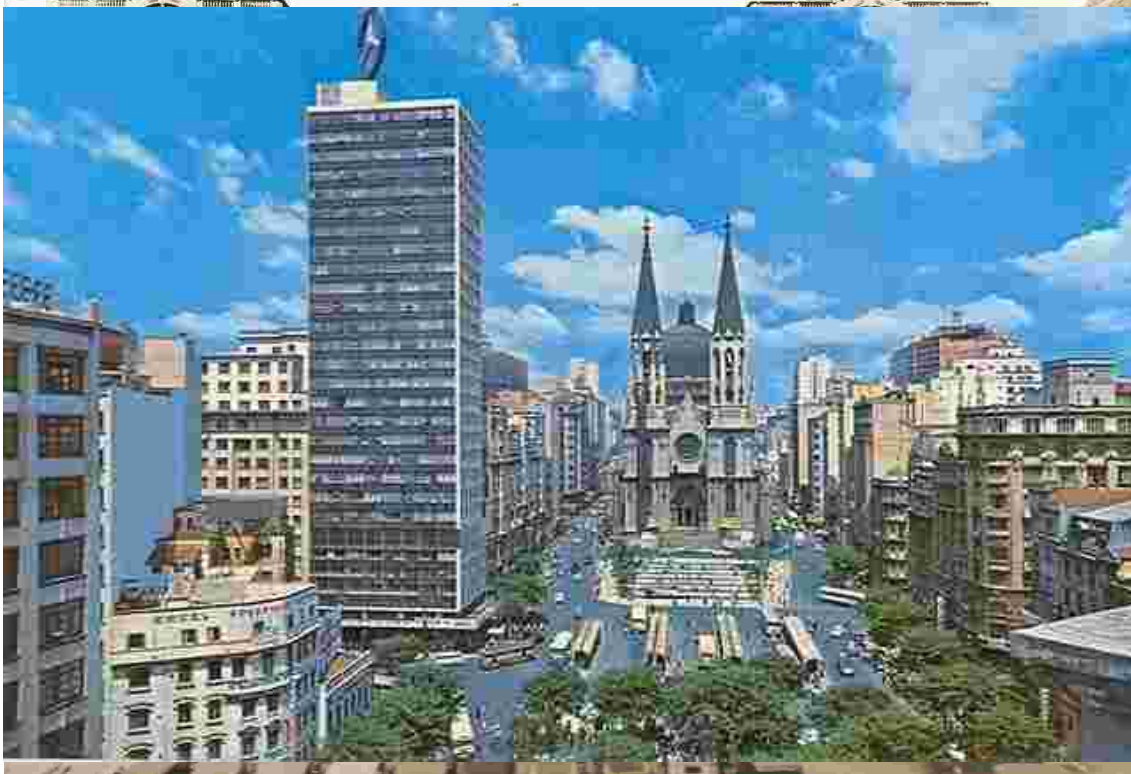
¹²RAMOS, 2007, p.: 43

¹³SCHOLZ, Cley, “Edifício Mendes Caldeira”, *O Estado de S. Paulo*, 25 fev. 2011

durante os quatro anos seguintes, uma imensa cratera na qual as obras eram realizadas, marcou a paisagem e a vida do lugar, como uma ferida exposta perturbadora.

Figura 5 – Palacete Santa Helena, Praça da Sé, c. 1930. Fonte: RAMOS, 2007, p.: 42

Figura 6 - Praça da Sé, 1968: o edifício Mendes Caldeira, destaca-se no quarteirão demolido que separava a Praça da Sé e a Clóvis Beviláqua. Fonte: NASCIMENTO, Douglas, “Edifício Mendes Caldeira”, disponível em: <http://www.saopauloantiga.com.br/edificio-mendes-caldeira>



Como não se conhecia o projeto, a nova configuração da Praça da Sé só pode ser entendida após a construção da imensa laje de cobertura da estação, que fechou definitivamente o buraco. Chamada pejorativamente de “tampa do metrô”, causou descontentamento geral e foi tema de calorosos debates no Instituto dos Arquitetos do Brasil que colocou frente a frente seus membros e os profissionais do Metrô. Segundo Carlos Lemos “estavam todos a cobrar aquilo que nunca fora equacionado, definido ou combinado”. Como o desastre era fato consumado, entendeu-se que o momento era de colocar a “tranca na porta arrombada”¹⁴.

¹⁴LEMOS, 2013; p.: 237

A Sé, que deveria ser lugar de confluência e vivência social, tornou-se centro da ruptura com o passado, uma vez que é resultado de um arrasamento de parte significativa de seus marcos de referência. Seus signos históricos foram substituídos pela memória da implosão e da cratera resultante. As formas ligadas à terra foram dissolvidas em um processo de desenraizamento em um território cuja homogeneidade e equivalência, levou a perda da dimensão e a possibilidade de definição dos lugares. O entorno da praça, por sua vez, perdeu relevância, pois apesar da catedral, do Tribunal de Justiça e da Caixa Econômica, os outros edifícios vizinhos eram modestos e desprovidos de significados.

Figura 7 – Implosão do Edifício Mendes Caldeira
Fonte: www.saopauloinfoco.com.br/memoria-edificios-sp





Figura 8 – Obras do Metrô em frente ao Palácio da Justiça.
Fonte: <https://www.institutodeengenharia.org.br>

A praça da Sé depois do metrô



Figura 9 - A Praça da Sé em 1979. Fotografia: Abril Cultural e Industrial/Fundação Padre Anchieta

Em 1979, terminadas as obras do metrô, o prefeito Olavo Setúbal (1923-2008), realizou um ambicioso projeto de reconstrução da Praça da Sé, que tinha como principais objetivos minorar as consequências das desastrosas intervenções sofridas pela construção da estação e do Metrô, e reverter o processo de degradação urbana do centro histórico de São Paulo.

A área da nova praça de 47.000 metros quadrados foi apontada como um dos principais problemas, pois a escala humana foi perdida. Havia também o desnível de cinco metros, consequência do fato da estação não ser completamente enterrada; a falta de integração com o contexto urbano e o distanciamento da realidade social, das tradições e dos fatores que caracterizam a nossa vivência urbana. Os acessos do Metrô foram instalados periféricamente, de forma que o percurso pela praça não era mais necessário. No entendimento de Carlos Lemos, a praça havia se tornado um vazio inútil.

Somados aos problemas causados pela Companhia de Transportes, o centro histórico paulistano padecia dos males decorrentes da expansão que afetam metrópoles do mundo todo, cuja superação depende invariavelmente da ação do poder público para implantar soluções urbanísticas que se sobreponham à especulação imobiliária. Os EUA definem como efeito “*donuts*” o problema das cidades cujo centro morre e o crescimento viceja ao seu redor. A decadência da região central é explicada Rem Koolhaas:

A identidade centraliza; insiste numa essência, num ponto. À medida que se expande a esfera de influência, a área caracterizada pelo centro torna-se cada vez maior, diluindo irremediavelmente tanto a força como a autoridade do núcleo; inevitavelmente, a distância entre o centro e a circunferência aumenta até o ponto de ruptura.¹⁵

A expectativa era de que o projeto da nova praça pudesse restituir a identidade e evitar que fosse reduzida a teto ajardinado da estação e promovesse reconciliação e a integração com o entorno, atraindo usuários para o lazer e a socialização. O desafio principal era cicatrizar a ferida por tanto tempo exposta no tecido urbano, sendo necessário para isso vencer a vacuidade do imenso espaço homogêneo e sem hierarquia, surgido do atropelamento da praça central pela comodidade operacional da engenharia do Metrô.

Na tentativa de agregar significados e valores estéticos para a formação de um novo caráter, o planejamento coordenado pelo arquiteto José Eduardo Lefèvre, previa a criação de um museu a céu aberto com quinze esculturas dos mais importantes artistas brasileiros. Uma comissão formada em 1977, por Domingos Teodoro de Azevedo Netto, Maria Eugenia Franco, Radhá Abramo, Murillo de Azevedo Marx e Antônio Sérgio

¹⁵KOOLHAAS, 010, p.: 33

Bergamin; ficou encarregada de estabelecer critérios e escolher as obras, além de se ocupar também do mobiliário e da comunicação visual.

A instalação das esculturas deveria se adequar ao projeto paisagístico, encomendado ao escritório de Burlle Marx (1909-1994), que procurava suavizar o declive de cinco metros em patamares. Outras preocupações em relação ao espaço, cuja circulação era não só horizontal, mas também vertical no sentido solo-subsolo ou praça-metrô; foram em orientar os caminhos com o desenho do piso e a vegetação, que deveria acentuar o relevo das esculturas. Foram desenhadas as jardineiras altas (necessárias por que a praça estava assentada sobre uma grande laje e não sobre o solo) com painéis desenhados em relevo que disfarçavam pontos de ventilação da estação de metrô¹⁶.



Segundo Radhá Abramo (1923-2013) durante três meses foi feito um trabalho de pesquisa sobre artistas, tipos de técnicas e análise das maquetes apresentadas¹⁷. De acordo com o relatório da Comissão, os artistas escolhidos deveriam ser brasileiros ou radicados no Brasil, de várias regiões, com obra de reconhecida maturidade ou de jovens valores, de modo que o conjunto fosse uma amostragem significativa da arte brasileira, “emergente de uma linguagem abstrata, por uma questão de unidade conceitual do conjunto”¹⁸, de artistas que de alguma forma contribuíram para a formação da cultura brasileira. O trabalho da comissão considerou não apenas os problemas técnicos ou de arquitetura espacial, como também aspectos estéticos, históricos e sociais¹⁹. A comissão estabeleceu os seguintes critérios para a escolha das esculturas:

¹⁶ SANCHES, 2006, p. 191

¹⁷ ABRAMO, Radhá *Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô*. In: GIANNINI, 1998, p.57.

¹⁸ SANCHES, 2006, p.: 194

¹⁹ ABRAMO, Radhá *Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô*, In: GIANNINI, 1998, p.58.

Contemporaneidade, monumentalidade, qualidade tecnológica nacional, durabilidade e resistência do material utilizado, sensorialidade visual e tátil, harmonia estética, consciência e relação conceituais, em função da integração das artes num espaço urbano e paisagístico.²⁰

Os artistas escolhidos foram: Caciporé Torres (1932), Marcelo Nitsche (1942-2017), Bruno Giorgi (1903-1993), Nicolas Vlavianos (1929), Domenico Calabrone (1928-2000), Yutaka Toyota (1931), Francisco Stockinger (1919), Amilcar de Castro (1920-2002), Sérgio Camargo (1930-1990), Franz Weissmann (1911-2005), Felícia Leirner (1904-1998), José Resende (1945), Rubem Valentin (1922-1991) e Mario Cravo Junior (1923-2018)²¹.

Figura 11 - Planta da Praça da Sé com a localização das esculturas. Ilustração: Flávia Rudge Ramos

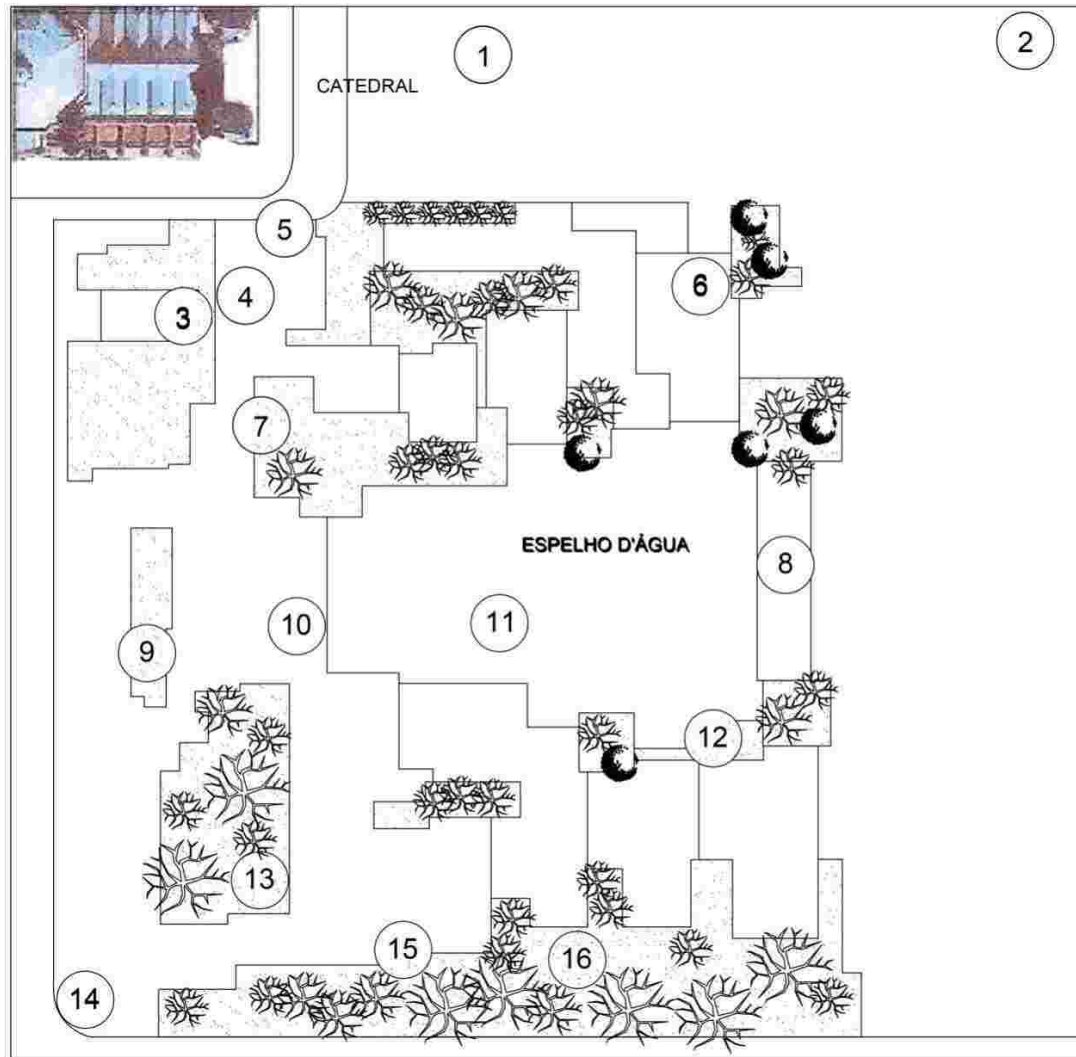
1- Jean-Gabriel Villin e Américo Neto, *Marco Zero*, 1934; **2-** Heitor Usai, *Monumento a Anchieta*, 1954
3- Mario Cravo Jr., *Sem título*, 1979; **4-** Marcelo Nitsche, *Garatuja*, 1979; **5-** Domenico Calabrone, *Totem da Sé*, 1979; **6-** Amilcar de Castro, *Sem Título*, 1979; **7-** Franz Weissmann, *Diálogo*, 1979; **8-** Rubem Valentin, *Emblema de São Paulo*; **9-** Felícia Leirner, *Os Pássaros*, 1979; **10-** Yutaka Toyota, *Espaço Cósmico*, 1979; **11-** Bruno Giorgi, *Condor*, 1978-1979; **12-** Caciporé Torres, *Voo*, 1979; **13-** Sérgio

²⁰ Idem.

²¹ SANCHES, 2006, p. 191 e 192.

Camargo, Sem título, 1979; **14-** Francisco Stockinger, *Satélite*, 1979; **15-** Nicolas Vlavianos, *Nuvem sobre a cidade*, 1979; **16-** José Resende, Sem título, 197

Ficou determinado que cada artista apresentasse duas maquetes, além de



desenhos em escala, cabendo à comissão escolher uma das duas maquetes. Os materiais utilizados deveriam permitir que as esculturas resistissem às intempéries, ao desgaste do tempo e a possíveis depredações²². A verba destinada ao projeto foi dividida igualmente

²²SANCHES, 2006, p.: 191 e 192.

entre os artistas²³. As despesas com transporte e montagem das obras no local não estavam incluídas, mas estes trabalhos deveriam ser supervisionados pessoalmente pelos artistas²⁴.

Para administrar o acervo foi criado o Museu de Escultura Brasileira ao Ar Livre, sendo que a manutenção das obras ficou a cargo da Secretaria Municipal de Cultura.²⁵ As novas esculturas da Praça da Sé foram instaladas no espaço onde já havia as obras históricas “Marco Zero”(Jean-Gabriel Villin e Américo Neto, 1934) e o “Monumento a Anchieta”, (Heitor Husai, 1954), que somadas à arquitetura neogótica da Catedral (Max Hehl, 1912-1954), oferece um

interessante diálogo do passado com o futuro. As obras - por estarem distantes umas das outras - se comunicam mais com o espaço e com o entorno urbanístico do que umas com as outras, pois é impossível ter uma visão do conjunto de um único ponto de observação. Perdeu-se, dessa forma, o caráter museológico na apresentação da coleção. Observa-se no conjunto de obras abstratas, uma predominância da abstração geométrica, caso do concretista Weissmann, do neoconcretista Amilcar de Castro ou de artistas que nunca se ligaram a nenhum desses grupos, mas que seguiam essa tendência, como é o caso de Sérgio Camargo e Toyota.

Figura 12 - MARCELO NITSCHKE, *Garatuja*, 1979, aço com pintura automotiva 335 x 683x 444 cm. Praça da Sé – São Paulo, SP.



A obra de Ascânio, implantada na extremidade da Praça, próxima à Rua Wenceslau Braz, não sobreviveu porque o comprometimento do material impossibilitou

²³ A verba de sete milhões de cruzeiros, equivalente a quatrocentos mil dólares aproximadamente, em valores da época, aprovada para ser distribuída igualmente entre os artistas, referia-se a elaboração dos projetos, execução das esculturas e todo o material necessário.

²⁴ SANCHES, 2006, p.: 192.

²⁵ Idem, p.: 190

o restauro²⁶. Jacob Klinitowitz criticou a escolha de Ascânio, Rubem Valentim e Marcelo Nitsche por não considerá-los escultores.²⁷. Já o trabalho de Resende, uma enorme placa retangular de concreto pintado de preto, medindo 1400 x 220 cm, apoiada por quatro suportes metálicos, incorre nos mesmos problemas de “*TiltedArc*” de Richard Serra (1981), por fechar o espaço-cidade na proximidade da Avenida Rangel Pestana, como um muro, elemento arquitetônico com o qual também pode ser confundido por sua aparência. Apesar da dificuldade de acesso por estar instalada dentro de uma jardineira, tem servido de suporte para a ação de pichadores, mesmo não tendo sido intenção de o artista criar uma obra “interativa”.

Melhores resultados foram alcançados por Amilcar, Nitsche, Toyota, Vlavianos e Caciporé. As obras desses artistas exploram a diversidade expressiva do trabalho com chapas metálicas. A escultura de Amilcar, executada por siderúrgica de modo a viabilizar o uso de chapas espessas de aço COR SAR COR caracterizado pela oxidação controlada, é uma grande placa retangular, colocada verticalmente sobre o solo, cortada e dobrada por um arco de 45°, formando um portal imaginário. Marcelo Nitsche, antigo aluno de Caciporé na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), preferiu encobrir a aparência do metal com uma reluzente pintura amarela aplicada sobre um cilindro ondulado, assentado em dois pontos no solo²⁸. Em “Espaço Cósmico”, Toyota explora a potencialidade reflexiva do aço inoxidável, construindo um grande espelho quadrado de superfícies côncavas em cujo acabamento primoroso as emendas de chapa são invisíveis. Esse tipo de pesquisa foi posteriormente desenvolvida pelo escultor anglo-indiano Anish Kapoor (1954). O quadrado de Toyota foi apoiado em um dos seus vértices por uma base de granito na qual está um mecanismo de operação manual, que possibilita a rotação de 360° da escultura. Vlavianos, assim como Caciporé, imprime ao aço inoxidável um trabalho de aparência artesanal, para erguer sua “Nuvem Sobre a Cidade” sobre quatro apoios verticais inclinados, sobre parte do jardim e do calçamento, de modo a permitir aos transeuntes a sensação de atravessá-la.

²⁶ SANCHES, 2006, p.: 213

²⁷ KLITOWITZ apud SANCHES, 2006, p.:213

²⁸ Como o acesso do Metrô junto ao qual estava instalada permanecia fechado, a obra foi transferida para um jardim interno a céu aberto da estação, podendo ser avistada do patamar superior. *Garatuja* passou a pertencer ao Museu à Terra Aberta (coleção de obras expostas nos vazios subterrâneos).

Figura 13 - YUTAKA TOYOTA, *Espaço Cósmico*, 1979, aço inox, 310 cm(sem a base) x 310 cm x 130 cm. Praça da Sé, São Paulo, SP. Fotografia: Flávia Rudge Ramos



Figura 14 - NICOLAS VLAVIANOS, *Nuvem sobre a Cidade*, 1979, aço inoxidável 338 x 617 x 102 cm, Praça da Sé, São Paulo, SP. Fotografia: Flávia Rudge Ramos



A *Folha de S.Paulo*, em matéria publicada dias antes da inauguração do conjunto escultórico, publicou depoimentos de alguns artistas²⁹. Para Marcelo Nitsche, “o aspecto mais positivo disso tudo é poder executar um trabalho que vai permanecer em praça pública”. “É a intervenção do artista plástico no espaço público, uma atuação independente do mercado de arte”, afirmou. Nicolas Vlavianos considerou que as obras na Praça da Sé representam uma possibilidade de humanizar a cidade. Caciporé declarou, que, para um país pobre em arte pública como o nosso, a formação deste acervo é um dos maiores acontecimentos artísticos do Brasil e o valor da iniciativa deveria prevalecer às críticas a nova Praça da Sé.



Figura 15 - FRANZ WEISSMANN, *Diálogos*, 1979, aço, 443 x 515 x 150 cm

²⁹LEMOS, Fernando Cerqueira, “Um museu ao ar livre”, *Folha de S.Paulo*, 14/01/1979.



Figura 16 - CACIOPORÉ TORRES, *Voo*, 1979, aço inox, 270 (sem a base) x 350 x 100 cm
Praça da Sé, São Paulo, SP. Fotografia: Flávia Rudge Ramos

Condições atuais

A circulação real de pessoas na Praça da Sé superou a previsão do projeto de 100.000 pessoas por dia, pois em 1998 constatou-se que 1,5 milhão de pessoas passavam pelo local³⁰. O que poderia ser um sinal positivo, entretanto, indicou o processo de saturação e decadência do lugar que não pode ser creditado exclusivamente como consequência das intervenções do Metrô.

Definida por Carlos Lemos como “um imenso calçadão frustrado”³¹, a Praça da Sé, logo após sua inauguração em 1979, tornou-se pista ideal de um novo tipo de

³⁰ QUEIROZ, Luiz Roberto de Souza, “Praça da Sé vai ganhar iluminação especial”, *O Estado de S.Paulo*, 03/04/1998.

³¹ LEMOS, 2013; p.: 241

ladrão, batizado de “trombadinha”. A pretensa monumentalidade gerou nos usuários uma percepção difusa do espaço. A divisão do desnível de cinco metros em patamares tornou-se um obstáculo ao percurso.

O preenchimento da área com a sobreposição de elementos variados, como esculturas, espelhos d’água, fontes, mobiliário e jardineiras elevadas, resultou em um conjunto inapreensível e confuso, tornando a visão da totalidade impossível. A arquiteta e professora da FAU USP, Regina Meyer, viu na nova Praça da Sé a intenção do governo militar de evitar a aglomeração de pessoas no espaço público³².

A deterioração da praça é a parte mais visível de uma situação complexa que envolve fatores sociais, econômicos e urbanísticos. Apesar disso, deve ser considerado aspecto principal que a nova configuração do logradouro é resultado não de um projeto urbanístico e sim de um remendo de uma operação de engenharia equivocada. A realidade mostrou que nem os melhores e mais empenhados profissionais da arte, da paisagem e do urbanismo, foram capazes de reconstruir o *locus* após a fratura e o trauma a que foi submetido o núcleo da cidade, pois a ação foi forçosamente limitada à superficialidade.

A situação atual é agravada pela crise econômica do país, o problema do crack e da inoperância do poder público. Na ausência do Estado, o lugar hoje é *habitat* de viciados e indigentes, que armam suas barracas e usam as fontes e espelhos d’água para banhos e lavagem de roupas, sem serem incomodados pela polícia, que recentemente retirou sua base móvel por considerar o local inseguro. Em 2015, dois homens foram mortos, após um tiroteio, na escadaria da catedral.

³²OVANDO JUNIOR, 2014; p. 55

As esculturas hoje servem de varal para as roupas dos sem-teto e viciados. O lixo se espalha por toda parte. O espaço está sujo e degradado. O jardim, quase perdido entre o mato que cresce solto. Em torno da escultura de Anchieta, dezenas de ambulantes armam suas barracas para venda de produtos falsificados e quinquilharias. Apesar do cenário de assombrosa desolação, turistas desavisados continuam a desembarcar munidos de câmeras fotográficas.

Apesar das trágicas consequências das operações do Metrô no centro histórico de São Paulo, as estações continuam ser construídas elevadas do solo e não enterradas como deveriam ser, tornando-se marcos da má arquitetura, obstáculo e distúrbio na paisagem e na vida cidadina.



Figura 17 – Praça da Sé em 2017 com cabana de usuário de crack. Figura 17 – FELÍCIA LEIRNER, *Os pássaros*, 1979, bronze, 100 x 168 x 162 cm.
Fotografias: Flávia Rudge Ramos.

Abstract

The present study was done with the goal of recovering the transformations that took place in Praça da Sé due to the expansion of the city and the Subway construction, and its urban and social consequences at the present time.

Keywords: *São Paulo. Praça da Sé. Transportation. Public art. Historic center.*



Referências

KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*, São Paulo: Gustavo Gili, 2014

LEMOS, Carlos A. C. *Da taipa ao Concreto: Crônicas e Ensaios sobre a Memória da Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2013

OVANDO JÚNIOR, *Altivo*. *Praça da Sé: reformada ou deformada pelas obras do Metrô?* Dissertação de Mestrado. FAU-USP, São Paulo, 2014 PRADO JUNIOR, Caio. *Evolução Política do Brasil e outros Estudos*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012

RAMOS, Flávia Rudge, *Caciporé: A Plástica do Aço*, ECA USP, 2012

RAMOS, Flávia R. *Pennacchi e seu Templo*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2017.

SANCHES, Maria José. *Formas Plurais: A Escultura Inscrita na Paulistana Paisagem*. FAU USP, São Paulo, 2006