

RITA FERREIRA

A NOVA PRAÇA DA SÉ DE SÃO PAULO E SUAS ESCULTURAS

São Paulo – 2006

Rita Ferreira

A NOVA PRAÇA DA SÉ DE SÃO PAULO E SUAS ESCULTURAS

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação do Instituto de Artes da
Unesp, para a obtenção de título de
Mestre em Artes Visuais, sob a
orientação do Prof. Dr. Percival
Tirapeli.

São Paulo – 2006

Agradecimentos

A Unesp, pela oportunidade de cursar o mestrado, e aos professores do Instituto de Artes: Claudete Ribeiro, Clíce de Toledo Sanjar, João Cardoso Palma Filho, João J. Espinelli, José Leonardo do Nascimento, Liomar Quinto de Andrade, Luiza Helena da S. Christov e Reynúncio Napoleão de Lima, pela atenção e dedicação.

A Elide Monzéglio, professora da FAU/ USP, pela atenção especial.

A Percival Tirapeli, orientador dedicado e amigo, pelo apoio constante.

Aos funcionários do Pós, do I. A., pela compreensão e as bibliotecárias da Unesp e da FAU, pela colaboração.

Aos familiares e amigos pela ajuda e paciência.

E também para Ana Luísa.

Quando damos aos objetos a amizade que convém, não abrimos o armário sem estremecer um pouco. Sob sua madeira ruiva, o armário é uma amêndoa muito branca. Abri-lo é viver um acontecimento de brancura.

Gaston Bachelard – A Poética do Espaço

Resumo

Este trabalho de pesquisa sobre Arte Pública retrata a Nova Praça da Sé de São Paulo e suas Esculturas. A Sé é um espaço com uma referência simbólica muito forte para a cidade, apesar das transformações que passou ao longo do tempo. A mais radical ocorreu na década de 70, para a instalação do Metropolitano na região, e é dessa época também a instalação do seu Jardim de Esculturas, considerado um dos principais núcleos escultóricos de São Paulo. Outros elementos também foram importantes para esta pesquisa, como a memória arquitetônica e a relação que as pessoas têm com seus lugares preferidos, considerando que o ser humano, é o elemento mais importante, dentro desse espaço construído, que é a cidade.

Palavras Chave : praça - cidade – escultura – arte pública – memória

Abstract

This research about Public Art, retracts the New Sé's Square of São Paulo and theirs Scultures. The Sé is a very strong symbolic reference space for city, even the transformations that has passed over through the years. The most radical happened on the 70's, for the Underground subway installation of the region; and the Sculture's Garden is from this time as well, consider one of the principle Sculture's Nucleus from São Paulo. From this research others elements were important, like the architectonics memory and the relation that people have with theirs favorite places, considering the human the most important element in this built space, that is the city.

Key words: square – city – sculture – public art - memory

Sumário

01 - Introdução.....	08
02 - Capítulo I	
2.1-A evolução das praças no Brasil.....	17
2.2-A evolução da Praça da Sé.....	30
03 - Capítulo II	
3.1-A nova praça.....	46
3.2-Modos de ver e de sentir.....	64
04 - Capítulo III	
4.1- Espaço Público, Arte Pública e Memória.....	87
4.2- Imagens da Sé.....	103
05 - Conclusão.....	114
06 - Bibliografia	119
07 - Glossário.....	124
08 - Anexos.....	125

Introdução

Observar a cidade onde nasci e cresci e como ela foi transformando-se com o tempo é um hábito que adquiri desde criança. Na minha imaginação, trabalhava com aquela imagem, acreditando que tivesse o poder de determinar o seu futuro, desenhando-a em minha mente. Detinha assim o seu crescimento, preservava o seu verde, valorizava os seus marcos, ouvindo dos mais velhos, com muita atenção, as poucas histórias daquele local. Temia que, com seu crescimento, pudesse perder aquela magia de pertencer a um lugar onde as pessoas se conheciam e que os invasores, vindos da cidade de São Paulo e de outros lugares, pudessem modificá-la na sua essência. Assim, observar as formas que a cidade apresenta, os seus marcos mais significativos, já faz parte do meu interesse há muito tempo. Mal sabia que estava acompanhada pelo interesse de milhares de outras pessoas comuns e especialistas, como engenheiros, arquitetos, urbanistas e artistas. Para Kevin Lynch (1988, p. 11):

Contemplar cidades pode ser especialmente agradável, por mais vulgar que o panorama possa ser. Tal como uma obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo...Os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas atividades são tão importantes como suas partes físicas e imóveis.

Não somos apenas observadores deste espetáculo, mas sim uma parte ativa, participando com os outros num mesmo palco.

Embora possa haver uma imagem pública das cidades, que é constituída pela sobreposição das imagens de muitas pessoas, sabe-se que cada um de nós tem uma imagem da cidade, a sua imagem, e que foi sendo construída de acordo com a vivência, observação, ligação sentimental, participação e integração com o local onde escolheu para morar.

Sendo uma grande sobreposição de valores – sociais, estéticos, históricos, etc – a cidade está imbuída também de universalidade. Esses valores vão se sobrepondo e criando camadas de tempo que a tornam uma consequência de toda essa interação. De certa forma, a cidade reflete também as nossas características culturais e pode espelhar mais ou menos essa cultura. Se projeta mais as características dessas raízes culturais, ótimo, é uma cidade muito sincera com relação a comunidade. Mas quando acreditamos que é opressiva, cinzenta e aborrecida, não existe um diálogo entre ela e as pessoas que a habitam. Desse modo, teríamos que intervir para criá-lo. (TAKAHASHI, 1998, p. 221)

Toda cidade tem a sua cor, o seu cheiro, a sua personalidade, e que, na verdade, é a soma de todas as diferenças que existem nas diversas comunidades que a compõem e que lhe dão determinadas características. Cada um a percebe ao seu modo e há sempre um marco preferido para cada um de nós. Alguns preferem um edifício cuja arquitetura seja marcante, outros preferem o desenho de determinadas ruas ou o visual noturno das cidades, por exemplo... e também há quem prefira as praças.

Praça é um espaço que faz parte do cotidiano das pessoas, ou pelo menos deveria fazer, porque historicamente a praça era um local destinado ao encontro e à interação entre as pessoas. Em minha pequena cidade, próxima à São Paulo,

sempre me incomodou o fato de suas autoridades não se preocuparem em criar esses espaços para a população, de maneira mais arrojada e mais atraente. Somando a estas, existem outras como cultura, lazer e educação, de qualidade. Dessa maneira as pessoas se deslocam para outras cidades próximas, especialmente para São Paulo, em busca dessas opções.

Esse ir e vir quase que diário para São Paulo faz com que nos identifiquemos também com a vida cotidiana da metrópole, com o seu ritmo de vida, com suas facilidades e com suas dificuldades. Isto nos leva também a ter uma ligação sentimental com ela, e permite que, tanto cá como lá, tenhamos lugares preferidos, outros que nos despertem a curiosidade e alguns que nos incomodam.

Assim, o que despertou a curiosidade ao fazer uma pesquisa para a disciplina Arte Brasileira, na Unesp, foi a Praça da Sé de São Paulo e as suas Esculturas. Porém ao comentar a respeito desse lugar com as pessoas percebia-se que da praça todo mundo já tinha ouvido falar, mas as esculturas quase ninguém conhecia, além do que para muitos esse não era um assunto importante. Entretanto foram todos esses fatores que me levaram a pesquisar um pouco mais sobre o local e procurar entender porque um espaço também destinado a arte é invisível para a maior parte da população.

Desta forma, o objetivo desta dissertação é analisar a presença das obras escultóricas que compõem esse jardim de esculturas, dentro do contexto em que foram instaladas, mas verificando os fatores que determinaram tal ação. Nesse processo, também deve ser observado se alguns requisitos fundamentais para a instalação de obras de arte em espaço público foram respeitados, como legitimidade, acessibilidade, visibilidade, elementos que permitam que haja uma ação de interação entre a obra e o público freqüentador desse espaço. É importante também

perceber o novo significado que essas esculturas trouxeram para este local, em determinado momento histórico, considerando a importância que a Sé tem para a cidade.

Todos esses fatores são relevantes e importantes de serem estudados porque São Paulo é uma cidade em constante mudança e essa mudança contínua leva à transformação e criação de diferentes espaços. Mas é a maneira como o usuário responde a essa transformação que dá significado próprio a esses locais.

Considerando o que foi colocado, este estudo se justifica pelo fato de a cidade dispor de um conjunto escultórico com obra de importantes artistas no contexto nacional, instalado dentro de um espaço que tem um referencial histórico, político e simbólico muito forte para São Paulo, que é a Praça da Sé. Além disso, está localizada na região central, e esta centralidade é muito importante, porque geralmente esses espaços são ocupados por monumentos ou esculturas que tenham grande importância cultural para toda a comunidade.

Assim, através do relato histórico sobre a evolução das praças no Brasil e em particular da Sé em São Paulo, esta dissertação procurará mostrar como ocorreram as transformações desse espaço ao longo do tempo, bem como que usos, a população faz desse local nos dias de hoje.

É importante dizer que esta pesquisa interessa a todos os que se preocupam com a qualidade, com a beleza e com as múltiplas funções que esse espaço público tem; a todos os que se interessam pela arte que existe fora dos museus, e também, é de todos aqueles que convivem nesta metrópole e querem conhecê-la melhor.

Para realizar tal pesquisa foi necessário o contato direto com a área a ser estudada, numa postura que permitiu a descoberta e o reconhecimento de situações particulares deste espaço, além de um registro fotográfico que revelou suas

diferentes faces. Esta vivência enriqueceu a análise qualitativa que foi realizada com base em bibliografia especializada e em recortes de jornais. Além da pesquisa histórica, foram utilizados também alguns elementos da Psicologia da Gestalt para ajudar a compreender a percepção que temos desse espaço e a descrição que fazemos dele.

O primeiro capítulo discorre sobre o espaço que atualmente denominamos praça, devido ao desenvolvimento urbano, mas que, no passado, já foi adro, pátio e largo. De maneira breve e sucinta, foi realizado um relato sobre a praça no contexto da realidade brasileira, desde a época colonial até a atualidade, para entender como ocorreu esse processo de transformação. E, tomando a Praça da Sé como referência, procurou-se identificar suas modificações decorrentes do processo de transformação da área central, de vila à metrópole.

Os adros foram os embriões das praças, terrenos que ficavam em frente à capela, espaço que pertencia a todos, mas que tinha um caráter sagrado devido ao uso que faziam dele para as manifestações de caráter religioso, e eram administrados pela Igreja. Considerando que de início as atividades laicas eram muito acanhadas, deve-se dizer que estes foram os nossos primeiros espaços públicos de intensa vivência.

O espaço deixado em frente aos templos determinava a formação das praças. Era um atrativo para a construção de casas e estabelecimentos comerciais. Assim, na cidade colonial, os largos e ruas foram configurados pelo casario e, na praça, havia a interação de todos os estratos sociais. Espaço polivalente era local de manifestação de costumes religiosos e hábitos da população.

No período de transição da cidade colonial para um novo modelo de cidade, que deveria ser mais bela, higiênica e pitoresca, é que surge a praça ajardinada, (os

largos coloniais não possuíam vegetação) e, com esse novo modelo de espaço público, surge a necessidade de se projetar a praça pública, transformando as antigas ou mesmo criando novas. Estas vão ter influência francesa e inglesa, numa linha de arquitetura paisagística denominada ecletismo, que se caracterizava pela apropriação de vários estilos e influências e englobava desde os jardins do final do século XVIII, até as praças construídas no começo do século XX. Geralmente eram freqüentadas pela elite e possuíam um rígido código de posturas.

A partir do século passado, quando as cidades brasileiras começaram a se expandir devido ao processo de industrialização e ao desenvolvimento das atividades comerciais, a cidade teve que se adaptar a uma nova conjuntura, e os espaços públicos começam a serem planejados de maneira mais funcional.

A Praça da Sé, em São Paulo, passou por radicais transformações ao longo de sua história, em decorrência das reformas e demolições determinadas pelo surto modernizador, de uma cidade em constante mudança, devido ao seu desenvolvimento econômico e que, na maioria das vezes, não respeitou a sua memória.

O segundo capítulo se refere as esculturas, que foram instaladas na Sé, na segunda metade do século XX e sua relação com a praça e com o espaço circundante. As esculturas, consideradas como elementos marcantes dentro desse contexto, foram analisadas de acordo com a teoria do urbanista Kevin Lynch. E, para isso, foi necessário em primeiro lugar conhecer, perceber, isto é, perceber posições, direções, distâncias, formas para comparar e analisar os elementos existentes. Esta percepção visual da praça está intimamente ligada à ação de querer ver, e que está atrelada a valores vivenciais de cada um de nós. E, para isso, é necessária a visita

ao local de estudo para poder sentir se a presença dos objetos de arte que lá se encontram instalados vai de encontro às expectativas do usuário daquele espaço.

É também importante perceber que esse espaço público criado com base em modelos existentes nas grandes cidades norte-americanas, que apresentam grandes dimensões, utilização de concreto em grande escala, diferentes patamares, nichos, instalação de esculturas contemporâneas e não mais monumentos, também é bastante problemático com relação à apropriação que os moradores de rua fazem dele. Pois, a praça concebida para outras vivências, que não as particulares, teve suas funções desvirtuadas, corroboradas pela ausência de fiscalização e até de apoio de entidades filantrópicas que favorece tal tipo de ocupação e onde as esculturas se transformaram em suporte para as ações cotidianas dos moradores de rua.

O terceiro capítulo é dedicado a arte pública na cidade de São Paulo, levando-se em conta que a instalação de objetos de arte em espaços públicos é o de aproximá-los do homem comum, que no seu cotidiano, teria a oportunidade de se conhecer e de se reconhecer, nas suas diferentes formas de expressão. Pretende falar ainda de arte pública e memória, levando em conta que a evocação de determinadas lembranças dão ao homem a sensação de pertencimento a um local determinado e revelam a relação que as pessoas têm com a sua cidade.

O método utilizado para a leitura da Praça da Sé de São Paulo é derivado dos estudos que Kevin Lynch fez das cidades de Boston, New Jersey e Los Angeles, analisando a imagem mental que as pessoas faziam delas. Tendo como preocupação a legibilidade da paisagem da cidade e também com sua imaginabilidade, criou um sistema de organização e de leitura das cidades, baseado

no que ele chamou de troncos básicos, que seriam elementos chaves para qualquer cidadão, na formação de um mapa mental de sua cidade.

Esses troncos básicos seriam as vias, os limites, os bairros, os cruzamentos e os pontos marcantes da cidade como determinados prédios, viadutos, monumentos, praças e esculturas, por exemplo. Entretanto, esses marcos devem apresentar algumas características importantes, consideradas condições fundamentais para analisar uma obra de arte pública, que são: singularidade, forma clara, visibilidade à distância, contraste com o local e significado.

02 - Capítulo I

2.1 - A evolução das praças no Brasil

2.2 - A evolução urbana da Praça da Sé

2.1 – A evolução das praças no Brasil

Para se falar das praças brasileiras atuais, é necessário retroceder à nossa história e verificar como se deu a formação e a evolução das mesmas ao longo do tempo; mas, para isso, é imprescindível saber como ocorreu a formação das cidades brasileiras em nosso país, porque um fato está indissociavelmente ligado a outro.

No Brasil Colonial não havia a propriedade absoluta da terra e sim o sistema de sesmarias, que era um sistema de concessão de terras que vigorou até 1850 e pela qual o sesmeiro pagava o foro para o capitão da respectiva capitania, que também tinha o dever de pagar determinada quantia à Coroa Portuguesa pelo usufruto da terra.

A partir da doação de uma área para a construção de uma capela, em louvor a um determinado santo, é que surgiram as cidades coloniais brasileiras. Nessa área doada, geralmente o centro era destinado à edificação da capela e ao seu adro, enquanto o espaço ao redor era destinado ao cemitério e ao rossio. Quem respondia pela paróquia podia conceder pedaços de terra a quem o solicitasse, iniciando então um assentamento urbano. Quando havia um espaço sobrando, este era dividido em lotes menores, que eram concedidos aos agregados da sesmaria como empregados, escravos alforriados e comerciantes, que pagavam o respectivo foro à paróquia.

Em volta da capela, embrião de nossas cidades, foram construídos paulatinamente o casario e as edificações que compunham uma freguesia, arraial ou vila. Tal estrutura de formação das cidades coloniais foi também a força geradora dos primeiros espaços livres públicos brasileiros: os adros das igrejas. (ROBBA; MACEDO, 2003, p. 19).

O adro, que era o espaço em frente dos templos, disponível para uso da comunidade, se bem que tutelada à paróquia, ia se modificando conforme ocorria o desenvolvimento das cidades e, com o passar do tempo, foi se transformando em praça. Assim, conforme a população ia crescendo, o adro da igreja ia se consolidando como um local de grande importância, pois atraía para o seu entorno as mais ricas residências, o melhor comércio e os prédios públicos.

Nos primeiros tempos da colonização portuguesa, as determinações eclesiásticas se impunham, devido a união que existia entre o Estado e a Igreja e pelo fato de Portugal não ter estabelecido uma legislação específica para orientar a ocupação do território com as novas formações urbanas em suas colônias. Havia se limitado a transferir uma legislação existente na Metrópole para que fosse aplicada de forma automática na Colônia e oferecia suas ordenações (Manuelinas, Afonsinas e depois Filipinas) que eram utilizadas de forma casuística e que tiveram influência até no período da República, pois incidiam sobre as ações de ordem social, política e econômica que diziam respeito à distribuição de novas terras, ao convívio das terras distribuídas com as terras da Coroa ou das comunidades municipais.

A aplicação das próprias leis do reino em sua colônia ajudou a transposição dum certo tipo de desenho urbano através do Atlântico. Por certo, o costume e uma tradição alicerçada na idade média estiveram presentes nessa reprodução de características urbanísticas tão fortes e repetidas. (MARX, 1987, p.41).

Assim, as cidades coloniais brasileiras foram fundadas tendo como modelo as cidades medievais européias, visto que, estas se desenvolveram em volta de edificações religiosas ou de entrepostos comerciais. No Brasil, as cidades foram desenvolvendo-se centrifugamente, a partir da fundação da paróquia ou irmandade religiosa. E quando os representantes do poder civil e do clero se estabeleciam na Colônia estavam expressando através de suas respectivas sedes uma função particular e, indiscutivelmente, a imagem da metrópole.

O espaço urbano no Brasil evoluiu lentamente do sagrado ao profano. Através das mudanças em seu conceito, uso, âmbito e trato, é possível acompanhar a passagem da predominância religiosa, em seus primórdios, para a secular nos dias atuais, processo que ocorreu também em todo o mundo europeu nos tempos modernos e particularmente no século XIX, mas foi de maiores conseqüências urbanísticas aqui do que nos demais países americanos de colonização ibérica (...)

O uso era, até bem pouco tempo, direta ou indiretamente, de cunho ritual, atento aos eventos litúrgicos que se impunham perante um cotidiano pobre que só muito vagarosamente foi crescendo em proporções. As festas católicas e as manifestações que elas ensejavam constituíam quase que os únicos momentos de animação maior, momentos excepcionais, num palco de atividades muito medíocres. (MARX, 1987, p. 07)

As praças coloniais brasileiras, ao contrário das européias, que tinham funções específicas, visto que umas eram para o mercado, outras para os adros das igrejas, outras para a câmara e cadeia, etc..., permitiam que diferentes funções, como atividades sacras e profanas, civis e militares, acontecessem no mesmo espaço. Era o local de interação entre todos os elementos da sociedade, palco das manifestações dos hábitos e costumes da população.

Em São Paulo as primeiras praças se definiram pela ocupação das construções religiosas ou militares e se estruturaram configurando pequenos largos ou terreiros junto a elas. Em geral, algumas ordens religiosas, principalmente mendicantes, exigiam maiores espaços, pois atendiam a população nas ruas e lhes ofereciam alimentos (franciscanos).

De maneira geral, a existência de uma praça central em frente ao Palácio do governante esteve presente em quase todos os lugares do mundo. Em São Paulo, o Pátio do Colégio foi durante anos a principal praça e referência da cidade, sendo substituído paulatinamente em importância pelo Largo da Sé, após a expulsão dos jesuítas e a proclamação da República. (MILANESI, 2002, p. 37)

No Brasil todo e no caso da cidade de São Paulo, que foi fundada por padres jesuítas, a questão do solo urbano e sua delimitação com relação a esses espaços, que poderiam ser caracterizados como de domínio público ou de domínio privado, demorou muito tempo para ser definido em virtude das relações estabelecidas entre o estado e a igreja, desde o início da colonização. Para a igreja católica, eram considerados sagrados os locais como os adros das igrejas e as ruas onde se desenvolviam alguns ritos religiosos, como as procissões.

As cidades brasileiras, nos primeiros tempos, obedeciam às determinações das ordens eclesiásticas que prevaleciam quanto à organização do espaço físico citadino, pois estavam atentas aos problemas locais. A inexistência de uma regulamentação civil específica para o contexto urbano permitia que os cânones religiosos pudessem ser utilizados inclusive para determinar a forma de ocupação física dos terrenos. A presença da Igreja era tão forte que, na Imperial cidade de São Paulo, todas as principais atividades ficavam concentradas num triângulo, cujos vértices estavam marcados pelas edificações correspondentes aos conventos de São Francisco, do Carmo e São Bento.

A existência de muros defensivos, no primeiro século, poderia ter condicionado o traçado de algumas ruas, inexplicavelmente irregular. Essa pequena colina irregular é quase plana, com altitudes variando de 750 a 760 metros, mas cercada por um forte desnível, de cerca de 30 metros em relação aos cursos d'água que a delimitam. É uma acrópole que abrigou a cidade em seus três primeiros séculos de existência.(TOLEDO, 1981, p.13)

Logo em 1560, a povoação recém criada é elevada à categoria de Vila, conforme permissão da Metrópole, para poder contar com melhores condições no enfrentamento das adversidades locais e passa a incorporar funções político-administrativas. Nessa época, há a constituição de uma Câmara, que funciona em prédios alugados, até o final do século XVII.

No final do século XVI numa época difícil, de muita insegurança e de divergências com os jesuítas, já havia uma preocupação com relação à construção de uma igreja matriz, para substituir a capela que fora construída pelo padre Lourenço Dias Machado. A necessidade de uma igreja matriz aparece como um elemento primordial para a caracterização da Vila de São Paulo.

Apesar de não ter estado presente como elemento organizador do espaço inicial do povoado e de ser uma edificação de menor porte, por muito tempo, do que as vinculadas às ordens religiosas, a construção da Sé anuncia a força do relacionamento entre a Igreja e o Estado no império colonial.(SANTOS JÚNIOR,1991, p.14).

Nos espaços proporcionados pelos adros das igrejas, é que ocorrem todas as atividades do povoado. De início era no Pátio de Colégio que aconteciam todas as atividades institucionais e sociais, mas o Pátio da Sé irá notabilizar-se por sediar as principais procissões religiosas, sendo que a matriz era seu ponto de partida e de chegada. E como durante esses acontecimentos, transformava-se no centro das

atenções do povoado, o Largo da Sé vai revelar sua importância maior do ponto de vista urbano, visto a importância que era dada a uma Matriz.

O mundo hispânico espalhou pelo continente templos majestosos que se tornaram símbolo do grandioso, característica dominante do povo peninsular. A Sé constituía um coroamento. Era também a parte mais nobre da povoação. E o seu bairro o núcleo mais importante. (FERREIRA, 1971, p.09)

Somente a partir de 1650, é que houve uma preocupação maior da Coroa Portuguesa com o que ocorria nas cidades. Até meados do século XVII, o poder da Metrópole existia praticamente somente nos limites do Governo Geral da Bahia. Assim, somente nos setecentos, e especialmente nos oitocentos, com o crescimento da população urbana e o crescimento de pendências para definir o patrimônio imobiliário dos moradores da cidade, tornou-se necessário o aprimoramento dos controles institucionais da terra.

Aos poucos, o solo considerado público vai definindo-se com maior rigor e aumentando sua extensão; de início, a área pública era bem restrita e se referia a poucos largos, ruas e becos e que era partilhada com a igreja, pois eram considerados sacros também quando serviam para cenário das manifestações litúrgicas. Os poucos largos existentes antecediavam capelas e igrejas, mas esses locais públicos estavam submetidos, em primeiro lugar, às funções do templo e se constituíam em seus adros.

Com a proclamação da Independência, os poderes e as prerrogativas da Igreja foram diminuindo. Nessa época começa a preocupação com o alinhamento dos terrenos e das construções definindo seus limites com relação ao solo coletivo. Posteriormente, os adros das igrejas perdem sua imunidade e passam a integrar e a

aumentar o espaço chamado público, mas é somente com a República que há a separação dos poderes civis e eclesiásticos.

Sem dúvida, graças ao enorme surto de progresso de toda a província do café, a separação entre Igreja e Estado que então ocorre, ao fortalecimento das instituições civis para atender a novas realidades, que o caso paulista apenas tornou gritantes. Daí, uma série de normas municipais que sobrevêm para ordenar uma vida completamente distinta e imperiosamente sequiosa de atenção.(MARX, 2003, p.144)

As atividades laicas, que de início eram pobres, vão-se fortalecendo e, com o tempo tornam-se dominantes, pois o cotidiano vai-se enriquecendo, determinando o movimento nas ruas e largos. Assim, a criação de novas praças ligadas a atividades que antes inexistiam e que são frutos de uma nova época, determinadas pelo poder econômico, como a criação de estações ferroviárias motivadas pela implantação de linhas de trem, reforçam o caráter de ordem funcional para aspirações de cunho profano.

Poder-se-ia dizer que a laicização, constante e demorada, significou o recuo da festa diante do negócio, a diminuição dos feriados diante do crescimento dos dias agora chamados úteis.(MARX, 2003, p. 60)

Esse novo modo urbano de viver determinou a necessidade de se preocupar com o trato e a largura das ruas, com a criação de novas praças ligadas a funções e edifícios mundanos, como as estações ferroviárias e as escolas oficiais, e há o aparecimento e a multiplicação dos jardins públicos, que demonstram aspectos funcionais e profanos, livres da influência religiosa. Isto vem acrescentar novas áreas aos espaços comuns a todos.

A praça, caracterizada em todas as civilizações como espaço público, não tira seu significado do mero fato da convergência de vias públicas. Ela

pode ser anterior às ruas, ao menos logicamente (ou estruturalmente) anterior. A rua, por sua vez, possui a mesma essência da praça, posto que todo traçado urbano, que na praça se concentra é algo público. A consagração histórica do fenômeno urbano significa no fundo a consagração ou consolidação da vida pública. (SALDANHA, 2002, p.38)

Mas, se a praça é um local para encontro e interação entre as pessoas, o jardim, desde a Antiguidade, era considerado um local para meditação e contemplação da natureza aí recolocada e reordenada. Até o final do século XVIII, estava confinado em palácios, mosteiros e conventos e, somente a partir desta época, é que, na Europa, apareceram os primeiros espaços ajardinados destinados ao uso coletivo; nessa época surgiram também os passeios públicos e as alamedas com as mesmas características dos jardins palacianos, mantendo as áreas destinadas a meditação, passeio e fruição dos prazeres ao ar livre.

O Brasil construiu seu primeiro jardim público no mesmo período em que eles surgiram na Europa; tratava-se do Passeio Público do Rio de Janeiro e era uma raridade na Colônia. Os que existiam estavam circunscritos às ordens religiosas ou aos quintais das residências e eram destinados a fins utilitários, ou seja, eram destinados para o cultivo de plantas frutíferas, hortaliças e plantas medicinais. Mas existiam também os hortos e jardins botânicos inacessíveis ao público e que se destinavam à pesquisa da flora nativa.

Tornou-se necessário falar algo sobre jardins, visto que, na época colonial os adros das igrejas e posteriores largos não eram espaços ajardinados. As praças ajardinadas surgem quando há transição do modelo de urbanização colonial para um novo modelo de cidade, onde deveria haver mais higienização e mais beleza; sendo uma síntese de praça e de jardim. Desta forma, a praça como existia na época colonial perde algumas de suas funções e ganha outras em seu lugar. O uso comercial e militar

são minimizados. O mercado é transferido para construções destinadas às atividades comerciais, e as demonstrações militares de poder dessa época perdem força e são transferidas para as grandes avenidas. Assim, a praça passa a ser uma área destinada à contemplação e ao descanso, ao passeio e à convivência da população, o que altera a sua função na cidade.

Na virada do século XIX para o século XX, as praças ajardinadas constituíam-se nos palcos onde se exibiam as elites exportadoras brasileiras, e devia ser freqüentada segundo algumas normas de conduta e comportamento, o que as diferenciava dos antigos largos coloniais com suas múltiplas funções.

A praça ajardinada tornou-se um novo padrão de praça, e as consideradas mais importantes começam a ser objetos de projetos paisagísticos diferenciando-se bastante dos adros das igrejas, que não possuíam vegetação. Esse modelo de praça tem influência francesa e inglesa, possui uma forte unidade em seu programa e forma e pertence a uma linha de projetos paisagísticos, de caráter eclético, que se caracteriza pela apropriação de vários estilos e influências.

As grandes reformas urbanas que foram realizadas no Brasil no final do século XIX seguiram esse modelo de projeto, cuja influência pode ser percebida até o final do século XX. Entretanto, a cidade moderna que se caracteriza por ser, ao mesmo tempo, arrojada, produtiva, populosa, movimentada e veloz, não comporta mais os padrões urbanísticos ecléticos. A praça moderna é democrática; para freqüentá-la não é mais necessário o uso de trajes finos e comportamento cortesão.

No final do século no XIX, a construção das estações de trens na região dos Campos Elíseos e da Luz também teve importante papel no urbanismo, inclusive com a criação do Jardim da Luz e do passeio público.

A implantação da indústria determina grandes transformações no modo de vida urbano, causadas pela grande migração de contingentes de população do campo para a cidade que, aliados aos avanços tecnológicos alcançados irão alterar as relações sociais e econômicas e determinar um novo padrão de vida na cidade. E para adaptar a cidade aos novos tempos, são criadas redes de infra-estrutura e de transporte coletivo, e construídos conjuntos habitacionais no atendimento às necessidades da crescente população urbana.

O urbanismo e a arquitetura foram o reflexo dessas transformações, dando origem a propostas novas de cidades amplas, limpas e saudáveis – cortadas por intrincadas malhas viárias que comportassem os novos meios de transporte e compostas por edifícios modernos e arrojados, de forma simples e despojadas, construídos com a mais avançada tecnologia da época, que repudiavam o patchwork em voga na arquitetura do final do século XIX. (ROBBA; MACEDO, 2003, p. 95)

O espaço urbano começa a ser planejado de maneira funcional com o objetivo de suprir as necessidades da cidade com relação à habitação, trabalho, lazer e circulação. Nos anos de 1970, cidades como São Paulo passam pela reconstrução e ampliação da infra-estrutura urbana para atender a essas necessidades e, no centro da cidade, começam a ser implantados grandes complexos de praças, junto às estações do metropolitano.

Durante o século XX, devido ao grande volume de tráfego e de pessoas na cidade, determinados pelas atividades comerciais e industriais, além da qualidade de vida e de outros problemas inerentes aos grandes centros, a concepção e o uso dos espaços destinados às praças modificaram-se, passando-se a ter mais liberdade na sua concepção, que varia conforme o local de sua implantação.

Dentro dessa nova proposta de cidade, os espaços livres também começam a se modificar, visto que, a cidade cresce e se apropria dos espaços livres existentes, que antes eram usados pela população de maneira informal. Desta forma, as atividades que antes ocorriam nas praças, parques e jardins modificam-se, porque o programa de atividades da praça moderna deixou de ser apenas contemplativo e assumiu novas formas de uso, como o lazer esportivo e infantil. Ao longo desse século, suas atividades se diversificam ainda mais, incluindo o lazer cultural, com a implantação de conchas acústicas e de anfiteatros. Entretanto, essas atividades não funcionavam sempre num mesmo logradouro, mas eram direcionadas a diferentes locais da cidade, de acordo com distintas áreas de interesse.

Na segunda metade do século XX, devido ao processo acentuado de metropolização, as áreas centrais das grandes cidades ficam repletas de novos prédios destinados tanto à habitação, quanto aos negócios e assim vai se consolidando a presença dos chamados arranha-céus, nessa região. Esse adensamento, leva a um congestionamento de veículos e pessoas, do qual não escapam nem as praças, que incorporam às suas atividades a circulação, e que vai tornar-se uma das formas de sua utilização mais comum, principalmente nas grandes capitais.

Nesses novos tempos, o sentido da praça muda de figura, deixa de ser um espaço segregador com normas e comportamentos rígidos, deixando de lado o comportamento elitista para se consolidar num espaço mais democrático, de acordo com as tendências sociais do século XX. Isso permitiu que fossem retomadas algumas das atividades que eram características dos antigos largos coloniais.

Na praça moderna há uma alteração da função do espaço, que agora é criado para ser usado e também para a permanência dos freqüentadores. Assim, na

sua concepção busca-se a simplicidade formal através da pureza das formas geométricas e orgânicas, e são deixados de lado os desenhos e traçados que privilegiavam eixos, aléias e caminhos que possibilitavam o flunar e o desfilar que existia na época do Ecletismo.

A praça moderna não tem a unidade formal encontrada nos projetos ecléticos, mas conta com características e princípios de desenhos muito claros que estruturam seu modo de construção espacial. São eles: a- setorização das atividades; b- utilização de formas orgânicas, geométricas e mistas (de acordo com novos padrões estéticos) tanto para o piso como para caminhos, canteiros, espelhos d'água; c-liberdade na composição formal, respeitando os dogmas modernistas; d-grandes áreas de pisos processados; e- criação de estares e recantos como elementos centrais de projeto; f- circulação estruturadas por seqüência de estares; g- valorização de ícones e signos da cultura nacional e regional; h- vegetação utilizada como elemento tridimensional de configuração de espaços; i- plantio em maciços arbóreos e arbustivos, formando planos verticais; j- plantio de forrações como grandes tapetes; k- larga utilização e valorização da flora nativa e tropical. (ROBBA; MACEDO, p. 101).

O projeto que foi implantado na Praça da Sé, em São Paulo, na década de 1970 tem um traçado contemporâneo que remonta às influências do desenho paisagístico norte americano, com inspiração nas obras do paisagista Lawrence Halprin. Há a repetição de formas geométricas ortogonais criando recantos, estares e desníveis, para desestruturar o que chamam de circulações óbvias, respeitando as características modernistas para estruturar tal espaço.

É importante destacar que, desde a década de 1930, Roberto Burle Marx já se destacava como um grande paisagista moderno brasileiro. Seus projetos para os jardins do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, e o conjunto de praças que desenhou para a prefeitura de Recife são exemplos de espaços livres criados sob

forte tendência modernista. Em suas criações deixava de lado o Ecletismo para propor um novo projeto para os espaços públicos, com mudanças em suas formas de uso, incluindo atividades esportivas e lazer infantil. Entretanto, não teve muita influência sobre os arquitetos paulistas que iniciaram suas atividades nos anos de 1950 e 1960, pois estes receberam mais as influências norte-americanas, determinadas pelo trabalho do professor da FAU / USP, Roberto Coelho Cardozo, cuja formação acadêmica ocorreu na Califórnia no final de 1940.

2. 2 - A evolução urbana da Praça da Sé

A Sé é um dos espaços públicos mais antigos da cidade, exemplo marcante da união entre o Estado e a Igreja desde o período colonial. Foi objeto de transformações ao longo de sua história determinadas pela dinâmica de uma cidade, que em nome do progresso e do novo, esqueceu de preservar a sua memória arquitetônica.

A cidade de São Paulo é um palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior, no geral. Uma cidade reconstruída duas vezes sobre si mesma, no último século. (TOLEDO, 1981 p. 67).

Isto porque, nos seus três primeiros séculos de existência, não ampliou de maneira significativa o espaço construído, ficando quase que restrita ao espaço compreendido entre a Rua Direita de Santo Antonio (hoje Direita), Rua do Rosário (atual XV de Novembro) e a Rua Direita de São Bento (atual Rua São Bento) denominado triângulo, e que tinha como marco os conventos de São Francisco, São Bento e Carmo.

Parece inacreditável o que aconteceu nesta cidade, pois ao invés de se construir ao lado, construiu-se em cima, demolindo aquilo que acreditavam estar fora

dos padrões estéticos da época, o que permitiu que houvesse a destruição sistemática de quase todo o patrimônio arquitetônico da cidade, em duas épocas diferentes. Até o início do século XIX, a cidade ainda era inteiramente construída de barro, e dessa época só resta o Mosteiro da Luz.

Para compreender a dinâmica dessa transformação, é necessário fazê-lo no conjunto das relações econômicas, políticas, culturais e sociais existentes e que caracterizam a cidade de São Paulo, tal como ela foi e como é atualmente. Cidade que por séculos se viu abandonada em sua pobreza, com apenas uma economia de subsistência, e que consegue com a economia cafeeira mudar a sua história e que depois vai afirmar-se como metrópole industrial.

A religiosidade era um fator muito importante no cotidiano dos moradores da Vila de São Paulo, tanto que, logo nos primeiros tempos, decidiu-se que deveria ser construída uma igreja matriz, considerando que a igreja do Colégio era a dos jesuítas. Uma tarefa de difícil execução para a época, visto que São Paulo, nos primeiros tempos, era muito pobre e carente de proteção contra os perigos externos. Mas, essa idéia já aparece nas Atas da Câmara de São Paulo em 1558, quando se solicita ao governador, providências para a construção de uma Matriz, bem como que fossem enviados todos os objetos necessários para o culto divino, além do próprio vigário.

De início, construiu-se apenas uma capela, que foi demolida para que, em 1598, fosse edificado um novo templo, inaugurado em 1612. Era uma obra modesta feita com muito esforço, devida a precariedade das condições materiais da Vila, mas que aparece como um elemento necessário de caracterização da própria Vila, porque a construção da Sé, naquele momento demonstrava a força do

relacionamento que havia entre a Igreja e o Estado no Império Colonial e, em nível urbano, a supremacia da Igreja sobre outras instituições.

... a importância das ordens religiosas no esquema de sustentação do domínio colonial português se revela na própria configuração da área central paulistana. Os espaços públicos históricos da cidade, localizados em pontos estratégicos do sítio de fundação da cidade, tiveram sua origem vinculados às instituições religiosas e constituíram em pontos focais da vida urbana. Destacaram-se aí, pela importância, os jesuítas, os beneditinos, os franciscanos e os carmelitas. (SANTOS JUNIOR, 1991 p. 15).

Desta forma, os espaços que eram deixados em frente a essas edificações, denominados adros, se constituíram nos primeiros espaços utilizados para as atividades da população. Na época da inauguração dessa Matriz, em seu alinhamento fronteiro já existiam casas de aluguel, e o Largo da Sé tinha uma conformação que permaneceu igual por quase três séculos e que consistia apenas no adro frontal da igreja, que era de chão de terra. Próximo a esta igreja, em 1741, foi construída a Igreja de São Pedro da Pedra, da Irmandade de São Pedro dos Clérigos, em taipa de pilão, onde anteriormente existiam casas que serviam como quartéis para os soldados. Em 1745, foi construída uma nova igreja que sofreu uma reforma em 1764.

Tinha a estrutura de uma cruz latina. Nobre escadaria de granito dando acesso à entrada principal. Havia uma reentrância do lado direito aproveitada como estacionamento de carros de aluguel. De elegantes tálburis como se dizia. (FERREIRA, 1971, p. 49).

A autoridade do Estado em São Paulo somente se fez presente no século XVIII, com o declínio do poder das Câmaras e a instituição de governadores, fato que gerou a criação de um corpo fixo de funcionários locais. Em 1709, formou-se a

Capitania de São Paulo e de Minas Gerais do Ouro e, em 1711 a Vila transformou-se em cidade, desmembrando-se, em 1720, da Capitania de Minas Gerais. Em 1748, a cidade volta a pertencer ao Governo Geral do Rio de Janeiro. Em 1765, reassume sua autonomia, sob o governo de Morgado de Mateus, que a encontra em completo abandono.

As bandeiras foram um excelente negócio para os paulistas e apesar de deixarem a vila quase que em completo abandono, criaram e fomentaram vários povoados fora de São Paulo. Nessa época, a atividade de tropeiro começa a ganhar importância para a circulação de mercadorias e ganha mais importância ainda com a descoberta de ouro em Minas Gerais, e São Paulo passa a ser uma região importante para esta atividade, pois funcionava como um centro articulador.

A situação em que São Paulo se encontrava foi sendo alterada muito lentamente durante os séculos XVIII e XIX com o fornecimento de tropas de muares para as regiões do interior, mas a grande mudança ocorreu com a chegada do café. Quando São Paulo deixava de ser uma cidade de tropeiros, e o café começava a espalhar-se por terras paulistas, a cidade de São Paulo ainda apresentava aspectos coloniais; ainda era uma cidade de barro, com casas construídas em taipa de pilão e protegidas por amplos beirais.

A partir de 1870, quando começam a se manifestar os efeitos da economia cafeeira há uma transformação radical em toda a vida da Província de São Paulo e da sua capital. Para que o café chegasse a Santos mais rapidamente, houve a implantação das vias férreas, o que veio a facilitar a exportação desse produto e potencializar as condições de desenvolvimento econômico do Estado, possibilitando o surgimento de mudanças na estrutura urbana da cidade de São Paulo.

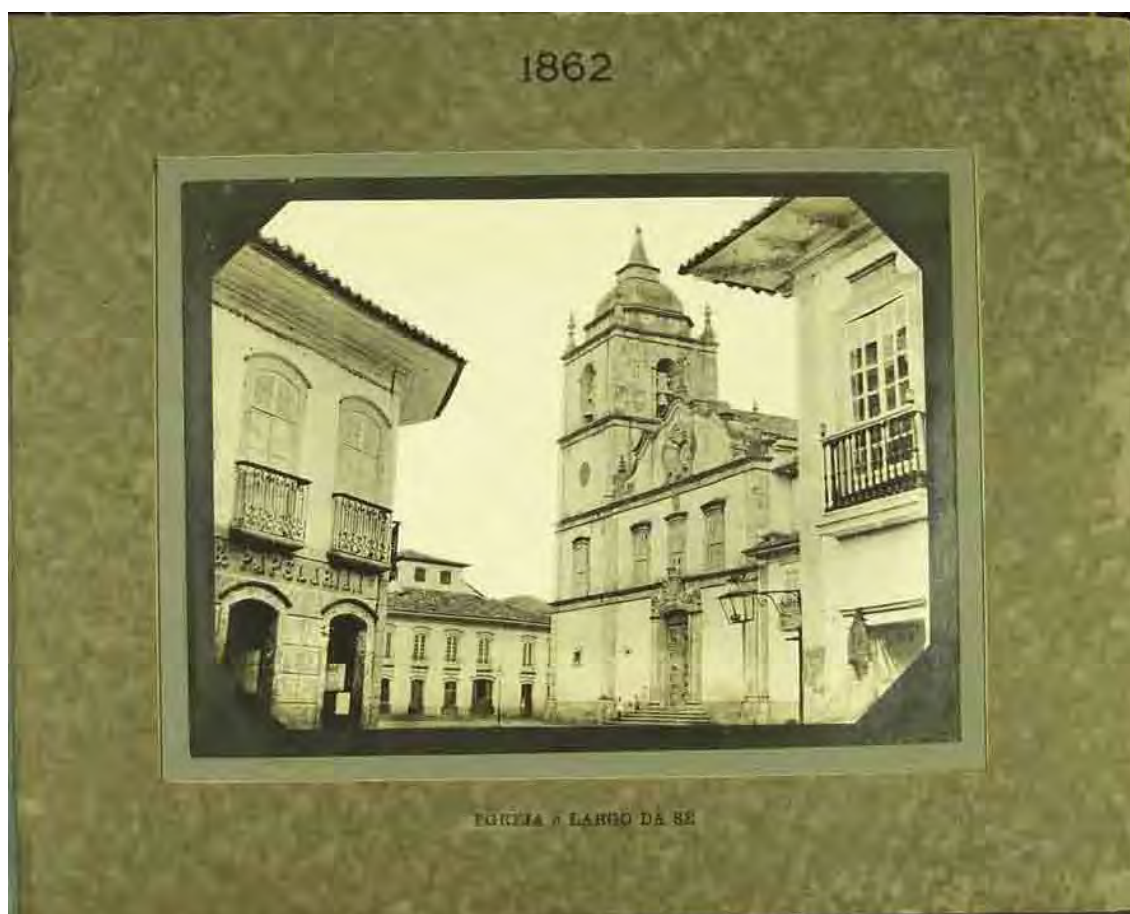
Com o advento da ferrovia São Paulo, teve um crescimento incontrolável e, com os imigrantes, vieram novas técnicas de construir, e a cidade foi demolida e reconstruída totalmente, para ter a imagem de uma nova cidade, no mesmo padrão das mais importantes capitais européias.

A viagem da fazenda para a capital fica mais rápida e confortável e é possível ter uma casa nova na cidade de acordo com os padrões europeus, pois o trem que desce a Serra do Mar com café, para ser exportado, pode subir carregado com material de construção vindo da Europa.

Nessa época, instalam-se fábricas, constroem-se prédios com novas tecnologias, abrem-se ruas, melhoram-se os edifícios públicos, e o rápido crescimento da cidade exige a implantação de serviços públicos atualizados, como a criação de bancos e a implantação de infra-estrutura principalmente com a instalação de iluminação pública, água e esgoto. Há importantes intervenções no Largo da Sé que, no ano de 1872, recebe iluminação à gás, em 1873 recebe um calçamento de paralelepípedo e um ponto para o bonde puxado por burros; cresce a presença de pessoas nas ruas. Esses fatos demonstram o aumento da importância de São Paulo na economia do país e a mudança da imagem da cidade, que buscava um novo ideário.

A expansão do café e o incentivo à imigração ocasionam um excedente populacional não aproveitado nas fazendas e que acaba se fixando na cidade em busca de trabalho. Muitos vão ser absorvidos pela indústria e outros vão abrir oficinas em suas próprias moradias, concentrando-se inicialmente nos Bairros do Brás, Bom Retiro, Moóca etc., que ficavam fora do centro urbano. Na mesma época, implantam-se bairros de elite, como Campos Elíseos, Higienópolis e Avenida

Paulista. Na área central, os prédios comerciais começam a substituir o casario colonial, e o uso residencial passava para comercial e de serviços.



Nessa busca por uma nova imagem, a cidade também procura melhorar a Igreja da Sé que era o seu templo mais importante. E, em 1884, são feitas algumas reformas importantes na torre e no frontispício da igreja e em 1890, Almeida Júnior pinta para o templo a obra denominada *A Conversão de São Paulo*.

Com a República, a cidade consolida suas funções bancária, comercial e industrial e acelera seu processo de urbanização. As ruas, que antes tinham denominações ligadas ao Império, recebem outras de acordo com a nova situação de poder, e é nesse momento que se definem, com maior precisão, as funções do poder público municipal. Há grandes mudanças no espaço público com a introdução de atividades mais diversificadas e constantes e também pela substituição do poder

religioso pelo cívico, e o Largo da Sé passa a abrigar, com mais freqüência, atividades cívicas populares.

No início do século XX, com a implantação do sistema de bondes elétricos, o Largo da Sé, transforma-se num dos maiores terminais urbanos da capital. É uma época de grandes transformações, em consequência do desenvolvimento e da diversificação de atividades que ocorrem na área central da cidade e para essa época, foi muito importante a administração de Antonio da Silva Prado (1898 a 1911) que procura deixar São Paulo a altura das grandes cidades internacionais. No final do século XIX, o Largo da Sé afirma-se como um dos locais do centro da cidade de grande agitação; ao seu redor, começam a surgir edifícios de inspiração européia e se destacam locais como o Café Girondino e a Drogaria Baruel.

Por essa época, houve tanto de parte de cidadãos como dos poderes públicos uma preocupação com a estética urbana e com a qualidade de vida da cidade. Até a Segunda Guerra Mundial a cidade conservou sua imagem de metrópole do café. A partir de então, os grandes empreendimentos imobiliários vieram destruir, um a um, os documentos arquitetônicos da cidade.(TOLEDO, 1981, p. 141).

Antonio Prado e Raimundo Duprat, inspirados nas concepções urbanísticas européias, desejavam mudar a feição colonial de São Paulo, remodelando o centro. O Plano de Melhoramentos do prefeito Duprat contempla um espaço para a nova Catedral, cujo sonho dos paulistanos e da Mitra eram anteriores à Proclamação da República. Tal projeto é votado e aprovado pela Câmara em 1911, e era a oportunidade do poder eclesiástico engajar-se na remodelação urbanística da área central da cidade demolindo os templos ali existentes para substituí-los por outros mais modernos e imponentes.

Os poderes público e eclesiástico, de comum acordo, optaram por demolir a Igreja Matriz e também a Igreja de São Pedro da Pedra (edificada no local onde se encontra atualmente o prédio da Caixa Econômica Federal), além de aproveitarem um terreno onde existia o Teatro São José, que havia sido destruído por um incêndio. Anexaram, ainda, uma área de três quadras, onde ainda existiam casas de taipa, para criar espaço para a construção da catedral, conforme consta no *Álbum de Afonso*. (LEMOS, 2000)

Assim, o antigo Largo da Sé é transformado em Praça, pois consegue quadruplicar seu pequeno espaço original, e a cidade ganha a sua praça central que permanece como tal até 1974, mas perde seus elementos tradicionais e provincianos, modificando radicalmente a fisionomia do local.

Em 1913, iniciam-se os trabalhos para a construção da nova catedral, cujo projeto foi entregue ao engenheiro Maximiliano Hehl, professor da Escola Politécnica, que se inspirou nas antigas catedrais européias de estilo gótico, mas que na verdade apresentava uma arquitetura eclética, o que causou muita polêmica na época e que encontrou muita dificuldade para sua execução, devido aos altos custos da obra e a perda do poder da Igreja. Enquanto isso, os prédios em volta da Praça da Sé foram sendo gradativamente substituídos. Em 1922, construiu-se o Palacete Santa Helena, na ala esquerda da Praça da Sé, edifício luxuoso, com materiais de revestimento importados da Europa, que, com sua inauguração, viria a animar o cotidiano da praça, que passa a contar com a freqüência das elites. Os demais edifícios que vão sendo construídos neste local irão tê-lo como referência de estilo. É dessa época também o palacete São Paulo.

Em 1920, é lançada a pedra fundamental para a construção do Palácio da Justiça, que seria inaugurado em 1933. A proximidade da Faculdade de Direito do

Largo de São Francisco favorece a presença de escritórios de advocacia em torno da praça, e, com a posterior instalação do Fórum na Praça João Mendes, essa presença é reforçada.

Em 1934, é implantado na Praça da Sé o *Marco Zero*, reatando uma tradição secular que contava as léguas a partir da porta da Igreja da Sé. Então, a Sé é a centralidade de onde seriam dadas as distâncias oficiais para outros estados através das rodovias.

O uso do concreto armado revoluciona a paisagem urbana com a construção dos primeiros prédios no centro destinados a escritórios e apartamentos, o que muda novamente a configuração do local e que vai incidir sobre a valorização do solo. Esta grande verticalização evidenciava a importância da Sé como local de prestígio.

No período colonial, o centro era destinado às atividades cívicas e religiosas; com a industrialização, passa a caracterizar-se como local de comércio, dos bancos, dos serviços e de diversões, que eram dirigidos mais à burguesia. Muitas intervenções do poder público são realizadas em decorrência dos problemas causados pelo rápido crescimento da cidade. O prefeito Raimundo Duprat, que administra a cidade entre 1911 e 1914, elabora o Plano de Melhoramentos da Província de São Paulo, assim como, na administração de Prestes Maia (1938 a 1945), elabora-se o Plano de Avenidas e na década de 60, têm-se as obras viárias do prefeito Faria Lima.

Com o ciclo do café, no século XIX, há o incentivo para a imigração, além da concentração de capitais em São Paulo, o que vai criando condições favoráveis para a industrialização. A cidade passa a receber muitos estrangeiros e logo vai se caracterizar como o maior centro industrial da América do Sul, fator que leva a

grandes transformações na sua configuração urbana, porque modificam as suas dimensões, a sua composição e a distribuição da população pela cidade. Surge a noção de uma cidade dividida em setores de acordo com a classificação de funções, atividades e grupos sociais. São Paulo orgulhava-se de sua imagem de progresso e expandia-se em direção aos bairros periféricos.

Na virada do século, a cidade de São Paulo sofreu um grande crescimento demográfico, incrementado pela massa de imigrantes que, principalmente a partir de 1895, abandonou as fazendas de café e foi para as áreas urbanas, tentando escapar da crise cafeeira. De 65.000 habitantes, em 1890, a cidade passou para quase 240.000 em 1900, conforme anteriormente apresentado. Na década de vinte, a população já estava em torno de 580.000 habitantes e saltou para 1.300.000, em 1940.(MILANESI, 2002, p. 69).

Na administração de Prestes Maia, houve a preocupação com o espraiamento da malha urbana, que seria estruturada por anéis concêntricos em determinadas distâncias do centro e por radiais para ligações em todas as direções. Era o pensamento da modernidade. Essas propostas viárias foram executadas, mas foram deixados para segundo plano os edifícios e praças que haviam sido planejados para a área central, que era um Centro Cívico formando um conjunto de construções e espaços públicos conjugados.

Essas reformas deram-se principalmente para a liberação do tráfego e para dotar a cidade de espaços que corresponderiam aos novos hábitos e costumes burgueses, principalmente quanto ao domínio e à apropriação dos espaços públicos e coletivos de caráter laico. O estar em público refletia uma crescente sociabilidade burguesa de exposição e consumo nas ruas. Esse comportamento era totalmente inovador para a realidade paulistana, já que no final do século XIX o domínio das ruas era das classes populares, de estudantes e negros libertos. (MILANESI, 2002, p.34).

Dos anos 20 aos anos 40, a Praça da Sé é seccionada por duas vias que a cruzam transversalmente, e nelas são instalados abrigos para pontos de ônibus e bondes e também lugares para estacionamento de automóveis. Em 1952, dentro dos preparativos para a Comemoração do IV Centenário da cidade, a Sé recebe uma transformação significativa, quando são eliminados os estacionamentos, é criada uma calçada para pedestres, delimita-se a área para os pontos de ônibus, instalam-se bancos e há plantio de árvores.

A natureza da praça tende a mudar, na medida que a circulação das massas exige grandes espaços e os espaços públicos vão sendo sacrificados. Se antes o local era destinado para o encontro e a interação das pessoas, com o tempo....

As praças tradicionais, com uma sociabilidade circunscrita e reconhecível, perderam sua força enquanto centros da vida urbana, passando a caracterizar parte da memória da cidade pré-industrial, ao passo que as ruas foram marcadas de forma indelével pelo novo fenômeno da Revolução Industrial: as multidões, dentro das quais o estranhamento e a imprevisibilidade tornaram-se predominantes. (FRÚGOLI JR, 1995, p. 15).

O largo diante da Sé, que antes servira de apoio às igrejas da Sé e de São Pedro dos Clérigos, em 1911 ganha o status de praça para receber a catedral. Época que sofre a primeira grande reformulação. E essa nova praça que sempre serviu de apoio à catedral nos seus rituais de fé, e que serve agora como palco de lutas políticas: como o comício dos trabalhadores anarquistas em 1917, os comícios de 1º de Maio e manifestações por ocasião do movimento tenentista de 1924, os conflitos entre comunistas e integralistas em 1936, manifestações contra a ditadura militar na década de 70 e, em 1984, o comício suprapartidário *Diretas-Já*, visando estabelecer eleições diretas para presidente da República.

A Sé é de suma importância para a cidade de São Paulo e se constitui na sua referência histórica, cultural e simbólica. Está localizada no centro da cidade, e esta centralidade é muito importante, porque, geralmente, é nesses espaços que são colocados monumentos ou elementos de reconhecido valor cultural da comunidade, que fazem a representação coletiva da cidade porque já foram incorporados e são reconhecidos pela população, enquanto que os espaços coletivos existentes em outros bairros, fora do centro, restringem-se ao uso dos moradores desses locais.

A partir dos anos 50 e nos anos 60 radicalizaram-se tanto o ritmo das transformações urbanas quanto as desigualdades sociais, num salto tão significativo quanto problemático de modernização urbana. Tal processo se relaciona com a expansão da indústria dos nos JK e as mudanças introduzidas após o golpe militar de 1964, quando metrópoles como São Paulo sofreram certas intervenções modernizantes sob forte autoritarismo, com grande influência dos governo federal e estadual e pouquíssima participação da sociedade civil e do poder local. (FRÚGOLI JR, 1995, p.32).

Nesse contexto, a cidade viu construir grandes obras em concreto armado, como o Elevado Costa e Silva, a Praça Roosevelt e a Nova Praça da Sé. Assim, a Sé passou por uma transformação radical com a implantação da Estação Sé do Metrô e deixou de ser apenas praça para se tornar praça-estação. Essa transformação significou uma obra de grande porte, com a utilização de novas tecnologias, que se apropriou de novos espaços e alterou de forma marcante o espaço público mais central da cidade.

A evolução das cidades e as transformações sociais, econômicas e políticas acarretam reformulações periódicas nos espaços cotidianos, principalmente dos espaços públicos centrais. Por sua localização e inserção na dinâmica econômica e social, os largos, praças e ruas dos

centros históricos são os espaços que prioritariamente sofrem grandes reformulações.(MILANESI, 2002, p. 01).

Nos anos 70, a população da cidade chega a quase 6 milhões de pessoas e a área central sofre um processo de abandono e de deterioração nas suas estruturas urbanas. Nesse período percebe-se que algumas atividades econômicas migram para outros locais, principalmente em direção das avenidas Paulista e Faria Lima.

Nessa década, a Sé estava isolada de manifestações públicas espontâneas, fato que enfraquecia sua apropriação por parte dos moradores da cidade resultando em certa decadência dos seus edifícios, que sofreram crescente desvalorização e passaram a abrigar um comércio varejista destinado às classes populares. O uso como local de transbordo de linhas de transporte favorecia o comércio de passagem, com pequenos estabelecimentos de lanches rápidos, farmácias, açougue, cabeleireiro, destinado às classes populares.(SANTOS JÚNIOR, 1991. p. 80).

Sem questionamentos por parte da sociedade, em 1971, começa a ocorrer um novo ciclo de demolições para se construir a primeira linha de metrô, repetindo-se fatos ocorridos em outros tempos em São Paulo. Edifícios como o *Santa Helena* e outros também importantes são derrubados. Além disso, uma quadra edificada que separava a praça da Sé da praça *Clóvis Beviláqua* é demolida possibilitando que surgisse uma área de 52.000 metros quadrados. Houve nesse local a implosão do edifício *Mendes Caldeira*, comemorado pelos técnicos como um marco da engenharia nacional. Em 1972 a Praça da Sé é cercada para o início das obras.

O projeto arquitetônico e paisagístico da Praça da Sé foi realizado pela equipe do arquiteto Domingos Teodoro de Azevedo Neto, na época Diretor de Planejamento da Emurb.

A Estação Sé foi construída numa área de 32.000 metros quadrados, e parece um edifício semi-soterrado que se divide em cinco níveis, classificados da seguinte forma: o nível denominado *AA* é o mais alto, foi programado para estar a quatro metros acima do nível da praça e corresponde a uma área de 20.000 metros quadrados; depois vem o nível *A*, que se constitui na praça propriamente dita, com os jardins e a área de circulação; o nível *B* é onde fica o mezanino e a área de passageiros, e os níveis *C* e *D* destinam-se às plataformas de embarque e de desembarque.

Inaugurada em 1978, juntamente com a Estação Sé do Metrô, a nova praça era para os técnicos do metrô, o resultado de um conceito de planejamento urbanístico, que propunha a humanização da cidade através da revitalização dos pontos centrais que se encontravam em processo de deterioração.

Para o presidente da Emurb, na época, Ernest Mange, o projeto da Praça da Sé deveria atender três funções básicas: circulação, lazer e atividades cívicas. A harmonia e a beleza não foram elementos prioritários, o que contava era a funcionalidade. Mas, como a praça ficou muito grande e como os respiradouros do metrô estavam criando uma poluição visual na superfície da praça, foi criada uma Comissão Especial constituída pela Portaria Municipal de nº 90 de 17/08/77, assinada pelo Prefeito Olavo Setúbal, composta pelos arquitetos Domingos Teodoro e Antonio Sérgio Bergamin, da Emurb; Maria Eugenia Franco, Murillo Marx e Radhá Abramo, da Secretaria Municipal da Cultura, para solucionar a dinâmica funcional de uma estação de grande fluxo de usuários, tanto na superfície como no sub-solo.

Esta comissão desenvolveu seus trabalhos a partir do projeto elaborado pela Emurb, levando em consideração as condições técnico-estruturais exigidas pelo metrô, e que resultou numa intervenção num espaço público, com a instalação de

esculturas, e possibilitando que surgisse o Museu de Esculturas da Sé, assim denominado pela imprensa da época.

3-Capítulo II

3.1 – A Nova Praça

3.2 - Modos de ver e de sentir

3.1 - A Nova Praça

Adequando-se aos novos tempos, a Praça da Sé, tornou-se uma imensa área de concreto para suportar a circulação de milhões de pessoas que diariamente utilizam o metrô. Para a realização desse espaço, houve a demolição de uma quadra edificada que separava a Praça Clóvis Beviláqua da Praça da Sé, unindo-as e possibilitando que surgisse uma área de 52. 000 metros quadrados para abrigar uma nova praça de acordo com os critérios estabelecidos pela Emurb. Esses critérios pertinentes ao urbanismo moderno estabelecem que, nas grandes cidades, há necessidade de espaços abertos, vias retas, espaços isolados, elementos que favorecem a circulação do tráfego. Entretanto, já na década de 60, surgiam as primeiras críticas à cidade moderna, com o intuito de repensar esse tipo de cidade determinada pelo urbanismo racionalista, e também com o objetivo de resgatar a vida nos espaços públicos da cidade. Assim, voltam à tona as idéias de Camilo Sitte e de outros autores com pensamentos semelhantes, e que foram muito importantes em virtude de proporcionar a reflexão sobre a concepção funcionalista de cidade.

Essas idéias são importantes, principalmente porque a retomada dessas concepções urbanísticas, sobretudo pelos arquitetos contextualistas pós-modernos, buscam resgatar a noção de lugar, em vez do espaço abstrato do urbanismo, visto que consideram a cidade como obra de arte, enfatizando o aspecto plástico da forma

urbana e a construção de uma paisagem pinturesca. Contudo o fato das metrópoles adquirirem dimensões gigantescas e o tipo de vida determinada ao homem pela sociedade industrial, são fatores que levam ao afastamento das idéias de Sitte. Para ele, os espaços públicos com toda disposição de estátuas, monumentos, conjuntos arquitetônicos e urbanísticos, seriam o lugar em que o povo teria contato com a arte.

É preciso ter em mente que a cidade é o espaço da arte por excelência, porque é esse tipo de obra que surte os efeitos mais edificantes e duradouros sobre a grande massa da população, enquanto os teatros e os concertos são acessíveis apenas às classes mais abastadas. (SITTE, 1992, p.118).

Todavia, as transformações decorrentes da vida moderna foram tantas que muitas das antigas formas de construção perderam seu sentido, e o mesmo se diz das praças, pois há muito que as pessoas vem retirando-se delas, fazendo com que perdessem seu sentido original.

Sitte, analisando a relação que existe entre as praças e os seus edifícios principais sob o aspecto da forma, identifica duas categorias de praças: as de largura e as de profundidade. Mas, para identificar se é de um tipo ou de outro, é necessário que o observador esteja defronte ao principal edifício de todo o conjunto. Assim, uma praça pode ser considerada de profundidade, ou uma praça longa, quando todos os seus componentes estão dispostos em relação à fachada da igreja, mas causam melhor impressão quando o edifício principal está localizado ao fundo, isto é, em um dos lados mais estreitos e tenha uma altura maior que a sua largura. Quanto às praças que ficam diante de um edifício, em cujas dimensões predomina a largura, deve manter uma forma correspondente.

Com a reformulação na Praça da Sé, e considerando-a no seu todo, ela ficou mais larga do que comprida, porque em sua testada ficaram dois edifícios marcantes

que são a Catedral e o Palácio da Justiça e, assim, perdeu as características das antigas praças brasileiras, que eram formadas pela igreja e pelo jardim.

Benedito Lima de Toledo, professor de História da Arquitetura da FAU / USP, numa entrevista que concedeu ao jornal Folha de São Paulo, em 25 de Janeiro de 1978, declarou o seguinte:

A Catedral ficou deslocada, colocada num cantinho, fora do eixo da praça. Mas também não se pode chamar aquilo de praça, pois na realidade é uma tampa do metrô e não adianta encomendar estátuas às dúzias para tentar melhorar o seu aspecto. Aquela é uma praça que nem a 'Pietà' de Michelangelo vai conseguir salvar.

Em 18 de fevereiro de 1978, publica no jornal Estado de São Paulo, um artigo denominado: *Praça? Praça ou estação de metrô?* Onde coloca toda a sua indignação pelo fato de os transportes terem inspirado a reforma na principal praça pública da cidade e provocado tanta demolição. Para ele:

A bomba de nêutrons, dizem, mata as pessoas e poupa os edifícios. No centro está ocorrendo o oposto: destroem-se os edifícios e deixam as pessoas perdidas em imensos vazios. E sempre por imperativos da circulação, como se nenhum outro valor merecesse respeito.

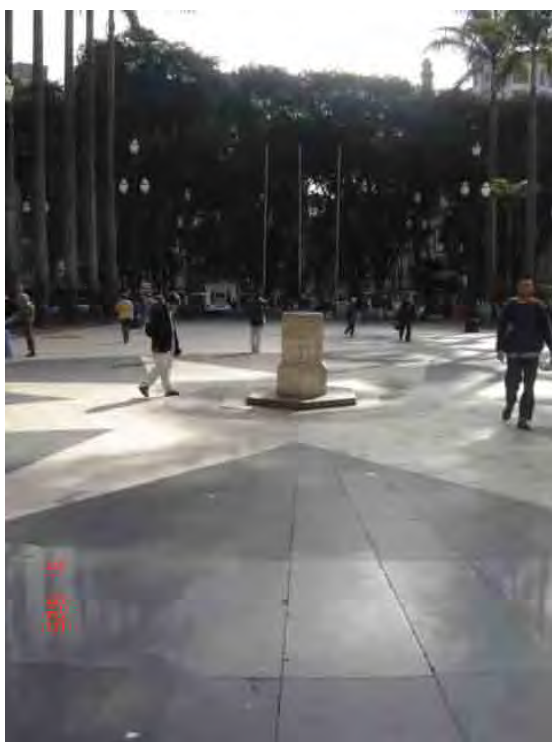
Ressalta, ainda, que não adianta somente construir praças imensas. Na sua opinião, o que elas precisam ter é monumentalidade.

Assim como a forma, também a dimensão das praças mantém uma relação proporcional com os edifícios que a dominam, embora não de uma maneira explícita, mas com certeza nitidamente perceptível. Uma praça demasiada pequena quase nunca propicia a revelação de todo o efeito das construções monumentais; em contrapartida, uma praça grande demais é ainda pior, pois mesmo a construção mais imponente terá uma aparência diminuta em relação a ela. (SITTE, 1992, p. 58).

A interferência imposta pelo Metrô a esse espaço público também parece ter dividido a praça em duas, no sentido longitudinal. Assim, na realidade, poderíamos ter duas praças distintas; de um lado teríamos a Praça da Sé, construída em um só patamar e em cuja testada se encontra a Catedral, ladeada por palmeiras imperiais, e que possui em sua frente um mobiliário urbano que nada tem de religiosidade, como o Marco Zero, a Rosa dos Ventos, o Monumento a Anchieta e o Relógio da Sé.



Catedral da Sé



Marco Zero e Rosa dos Ventos



Marco Zero



Monumento a Anchieta



Relógio da Sé

Do outro lado, teríamos a Praça - Estação Sé do Metrô, construída num nível superior ao da Praça da Sé, e que apresenta diferentes patamares, nichos, lugares para descanso, esculturas, e que poderia ser considerada uma praça de largura tomando como referência o prédio da Secretaria da Justiça.

Considera-se que todos os espaços públicos são de grande importância para a coletividade e que, histórica e culturalmente, coube à praça assumir um papel de troca, encontro e interação entre as pessoas, por estarem incorporados aos trajetos, percursos e práticas cotidianas dos moradores da cidade. As praças constituem-se em espaços livres para permitir a interação social e se definem pela contraposição de seus espaços vazios e das construções que a cercam. São estruturas urbanas que se colocam à disposição para a dinâmica das cidades, fornecendo e trocando significados com o ambiente, com os usuários e com a paisagem urbana. Neste caso, a Praça - Estação Sé do Metrô, com suas características peculiares, cedeu espaço para que ali fosse instalado um jardim de esculturas. E a arte que se instala em espaços públicos com livre acesso à população é chamada de arte pública. Para Teixeira Coelho (2004, p. 49):

Apesar de cobrir em princípio todas as modalidades de exposição pública da arte (e, eventualmente, de produção pública da arte), por arte pública têm-se entendido habitualmente, de modo restrito, obras de arte plásticas - particularmente esculturas - expostas em lugares públicos em caráter transitório ou perene. A mesma expressão poderia ser aplicada a espetáculos teatrais apresentados em locais públicos ou em vias públicas (como fez o Bread & Puppet no início da década de 70), bem como a projeções públicas de cinema. A arquitetura também já foi chamada de arte pública, assim como seria outro exemplo de arte pública a dita cultura de rua (que inclui modos como o rap e o grafite).

Considero de grande importância cultural e social, o fato de a arte poder instalar-se fora dos museus, ocupando espaços considerados inusitados e podendo tornar-se referências que podem organizar e dar uma nova dimensão à vida cotidiana do morador daquela região que, no seu trajeto diário, vai poder conhecer a obra aos poucos, ir assimilando-a, podendo ir identificando-se ou não com ela. E, nesse relacionamento, poderá ir construindo também uma imagem simbólica do local, o que lhe permitirá identificar-se com a sua cidade e com os elementos que a compõe.

...A Arte enobrece e eleva os ânimos e os costumes, a ponto de ser considerada, na sua pura qualidade de arte, como condição indispensável de civilização e de fatos importantíssimos de educação, porque, livre da feroz rede de necessidades e dos interesses, dispõe para o ânimo, para o desinteresse, para a contemplação, para o reconhecimento, para a atenção, e o introduz nos altos cumes da vida espiritual. Além disso, a arte tem um caráter eminentemente comunicativo, a ponto de uma idéia que saiba dar-se a conhecer através da arte multiplicar, deste modo, a própria potência de atração e difusão, a ponto de só a presença de uma obra de arte criar um público, ainda distanciado e disperso no espaço e no tempo, mas unido por vínculos ideais e extremamente vigorosos. (PAREYSON, 1979, p. 122)

O objetivo da instalação de objetos de arte em espaços públicos é o de aproximá-los do homem comum, que no seu cotidiano, teria a oportunidade de se conhecer e de se reconhecer nas suas diferentes formas de expressão, fazendo-o sentir-se como parte da sociedade em que vive. Nessa concepção, a arte pública, além de ocupar espaços públicos, permite a democratização do acesso a ela, sendo que o caráter social da mesma é uma das características da arte pública, muito embora seja na maioria das vezes o reflexo das posições ideológicas ou políticas pessoais dos artistas, dos governantes e não propriamente as do público receptor.

Na Estação Sé do Metrô, como presente ao 425º aniversário da cidade de São Paulo, em 1978, o prefeito na época, Olavo Setúbal, entregou à população uma exposição permanente de 14 obras de arte. De acordo com a Emurb, segundo o jornal Folha de São Paulo, de 25 de Janeiro de 1978, a comissão especial formada para escolher as obras de arte para a nova praça, considerou o local plasticamente em sua globalidade, como suporte único, tendo em vista critérios essenciais para a implantação de trabalhos numa situação urbana peculiar.

É preciso ressaltar que a década de 70, no Brasil, é considerada como de um grande vazio cultural e ainda hoje se mostra complexa e contraditória. Mas dentro desse contexto,

As artes plásticas parecem ter caminhado segundo uma lógica que não expressava tais contradições, desenvolvendo as possibilidades abertas da experimentação em várias direções. Marcada por uma atitude de positividade diante da internacionalização e do mercado, dedica-se a especificar e desenvolver os processos e procedimentos recentes. (FAVARETTO, 1997, p. 110).

Para a escolha dos artistas que iriam ter suas obras instaladas na praça, a comissão fez, durante três meses, um trabalho de pesquisa, realizando um levantamento de artistas, técnica utilizada, programação visual, verificando aqueles que já tinham trabalho em escala monumental e com materiais duráveis, para a escolha de 14 nomes.

A obra *Condor*, de Bruno Giorgi, que fora colocada com antecedência, no espelho d' água da praça, deveria servir de referência para a instalação de outras obras. Em 29/12/ 78, Domingos Theodoro, deu o seguinte depoimento para Rachel Melamet, do Jornal da Tarde:

...procuramos selecionar uma amostra significativa da escultura brasileira de hoje, e como a maioria é de abstratos, todas as obras têm esse caráter. Além disso, usando obras abstratas evitamos que a praça se transforme numa coleção de bustos, em que se corre o risco de sobrepor os retratados aos autores das esculturas.

A instalação de esculturas em locais públicos pode contribuir para a identificação de um lugar quando o tema está relacionado com aquele espaço e com os valores culturais nele contidos. Mas a partir dos anos setenta, o abstracionismo vai estabelecer outras relações espaciais com o espaço urbano. Ao incorporar formas industriais na produção de obras tridimensionais deixando de lado a modelagem tradicional, fixando-se a temas do cotidiano urbano e esvaziando o conteúdo narrativo das obras; rompe com a noção de monumento. Além disso, a escultura contemporânea ao absorver o pedestal à sua própria estrutura, não fica mais totalmente presa ao local em que foi instalada.

Um monumento se caracteriza pelo valor comemorativo de caráter episódico e abrangência coletiva. No âmbito da arte figurativa, o monumento pode representar uma homenagem a alguma personalidade da história, através da escultura, uma estátua, um busto, ou pode referir-se a uma conjunção de ações humanas que geraram vários eventos e que envolveram a coletividade. O monumento referencia o espaço da cidade e perpetua, através da sua espacialidade a nossa memória. (ESCOBAR, 1998, p. 37).

Isso é muito importante com relação à Praça da Sé, em São Paulo, visto que, está localizada no centro da cidade, e geralmente nos espaços centrais eram colocados monumentos de grande significado para toda a coletividade. Mas tendo em vista a opção da prefeitura pela instalação de obras abstratas nessa região, a comissão especial analisou ampla relação de escultores brasileiros de várias

gerações e fixou-se naqueles que demonstravam uma atuação viva no campo da escultura, e que, segundo o entendimento desta comissão, se destacavam pela significativa presença cultural de suas obras, como exemplos das tendências mais marcantes da escultura abstrata brasileira, daquele momento.

Considerando as obras não figurativas ou as propostas de artistas que pesquisam as esculturas contemporâneas, novas linguagens, novos materiais, verificamos que os valores de identificação obra / lugar, não são advindos do tema, mas criam-se novas relações de significado. A simbologia não é objetiva, decifrável: a escultura propõe a descoberta de novos discursos ressoando no espaço da cidade. (ESCOBAR, 1998, p.23).

Para exporem suas obras na Sé, foram escolhidos os seguintes artistas: Mário Cravo Júnior, Felícia Leirner, Caciporé Torres, Yutaka Toyota, José Resende, Marcelo Nitsche, Ascânio Maria Monteiro, Sérgio Camargo, Amílcar de Castro, Francisco Stockinger, Rubem Valentim, Domenico Calabrone, Franz Weismann e Nicolas Vlavianos. Alguns brasileiros, outros naturalizados, mas todos de grande importância no contexto da arte nacional.

Solicitou-se a cada artista a apresentação da maquete de dois trabalhos, que deveriam ser apresentados à Comissão Especial, a quem caberia escolher um deles e determinar o local da instalação da obra na praça. Felícia Leirner, que já dispunha de maquetes colocou-as à disposição para que fosse escolhida uma delas, e Nicolas Vlavianos disponibilizou para a praça uma de suas obras, que fazia parte de uma série criada por ele para uma exposição na Galeria Múltipla, que fora realizada em 1978.

Na época, a Folha de São Paulo, 1978, divulgou a seguinte informação sobre o pagamento dessas obras de arte:

A Prefeitura de São Paulo gastou 7 milhões de cruzeiros pagando, 500 mil para cada artista, cuja liberdade de criação propôs o desafio grupal da elaboração de um texto poético, numa visualidade em que as obras se integrem em seu próprio espaço e entorno. Mas ainda, que se harmonizem entre si, ajustadas as situações semânticas da frase plástica proposta como um todo lírico.

É indispensável lembrar que a arte abstrata surge no início do século XX e provoca uma ruptura na história da arte, visto que, para ela a realidade deixa de estar indissolúvelmente ligada à forma. Primeiro começa a se manifestar na pintura, em 1910, através de Kandinsky, e somente depois na escultura, mostrando formas que não contêm a imagem do exterior. A arte abstrata rompe com o passado, e cabe ao espectador reagir e apreender o significado daquilo que está sendo expresso, porque o artista não mais nomeia, somente se exprime.

Dora Vallier, em seu livro, *A arte abstracta*, 1986, mostra que na evolução da arte abstrata, existem duas atitudes criadoras e divergentes. Inicialmente tende a ser uma ciência da beleza concebida como uma ordem e uma harmonia, sendo denominada de abstração geométrica. A partir de 1945, a abstração já não é a busca da forma, mas o desejo de exprimir toda a riqueza e espontaneidade da vida interior, onde o artista se projeta na sua obra; seria abstração lírica ou informal. Se antes havia a distinção entre forma e conteúdo, com a autonomia da forma, esta se liberta do conteúdo, deixa de ser uma arte da imitação e se transforma no seu próprio conteúdo. Assim, a liberdade da forma irá conduzi-la à abstração.

A escultura também se liberta do realismo e afirma o valor autônomo da forma. Entretanto, seu caminho é mais difícil. Aparece em 1914, com Vladimir Tatlin, em seus primeiros contra-relevos. A escultura abstrata deixa de ser massa fechada,

volume e torna-se intersecção de planos, onde o ar circula e o olhar pode penetrar e, com a abertura do volume, há a utilização do vazio como valor construtivo. Muda-se também a maneira de construir a obra, porque agora também se utilizam a solda, a cola e o encaixe, além do talhe direto e da fundição.

A escultura não pode rejeitar o espaço real, como fez a pintura, porque é o seu suporte, então rejeitou a matéria tradicional e deixou de utilizar apenas bronze, pedra e mármore. O trabalho direto com o metal é cada vez mais utilizado e além do ferro forjado e da chapa de metal recortada, são utilizados também o aço inoxidável, o níquel e o duralumínio.

O conjunto de obras tridimensionais instaladas na Praça da Sé segue deliberadamente, segundo a comissão especial de críticos de arte as tendências internacionais do abstracionismo.

A intersecção em ângulo reto das chapas metálicas, o desaparecimento total do volume, a superfície plana que tem por contraponto o vazio, são considerados permanentes na escultura abstrata.

No Brasil, a escultura abstrata teve sua origem de maneira radical na década de 40, quando rompe com a tradição escultórica anterior, que se encontrava apoiada nos pressupostos da Semana da Arte Moderna de 1922. Assim, não podendo mais se apoiar no passado da arte brasileira, busca assimilar as questões da escultura abstrata internacional através do concretismo de Max Bill (Premiado na 1ª Bienal de São Paulo em 1951) e do Construtivismo de Tatlin.

Para abordar a arte abstrata, a condição indispensável, em nossa opinião, era conseguir separar a realidade do realismo e entrever, para esta realidade nova, uma possibilidade de comunicação exterior ao entendimento. Atividades, tanto uma como a outra, que exigem esforço intelectual. Objetivamos mal e temos dificuldade em objetivar o que o nosso corpo faz

conosco. A certeza dessa dificuldade e a consciência dos obstáculos que nos mantém longe da arte abstrata, levaram-nos a apoiar-nos na ciência, a pedir ajuda na psicologia da Gestalt.(VALLIER, 1986, p. 256)

AS ESCULTURAS DA NOVA PRAÇA



Obra: Totem da Sé

Autor: Domenico Calabrone (Itália, 1928)

(Brasil, 1999)

Descrição: Escultura formada por blocos de granito cinza claro, picotado numa seqüência de formas superpostas

Material: Granito

Dimensões: 5,20m x 2,20m x 2,00m

Observação: Possui pedestal em concreto

Estado de Conservação: Bom



Obra: Sem Título

Autor: Mário Cravo Júnior (Ribeira de Itapagibe - BA, 1923)

Descrição: Escultura de forma ovalada e plana na face posterior que parece se dividir em dois volumes: côncavo e convexo

Material utilizado: Inox

Dimensões: 3,15m x 2,18m x 1,99m

Observação: Possui pedestal

Estado de Conservação: Bom



Obra: Diálogo

Autor: Franz Weissmann (Áustria, 1914)

(Brasil, 2005)

Descrição: Fitas de aço dobradas em forma de "U", pintadas na cor vermelha, e afastadas uma da outra, mas que demonstram perfeito equilíbrio na maneira que foram posicionadas, revelando diferentes facetas.

Material utilizado: Chapas de Aço

Dimensões: 4,43m x 5,15m x 1,50m

Observação: Não possui pedestal

Estado de Conservação: Ruim



Obra: Espaço Cósmico

Autor: Yutaka Toyota (Japão, 1931)

Descrição: Peça em forma quadrada na diagonal, assentada sobre uma base redonda de mármore, podendo ser girada pelo público

Material: Aço Inox (750 quilos)

Dimensões: 3,10m x 3,10m x 1,30m

Observações: Possui pedestal em concreto

Estado de Conservação: Bom



Obra: Os Pássaros

Autor: Felícia Leirner (Polônia, 1904)

(Brasil, 1996)

Descrição: Grupo de pássaros estilizado formado por várias peças e assentado sobre um pequeno pedestal

Material: Bronze

Dimensões: 1,00m x 1,68m x 1,02m

Observações: Possui pedestal em granito

Estado de Conservação: Bom



Obra: Satélite

Autor: Francisco Stockinger (Áustria, 1919)

Descrição: Blocos verticais de granito, que se apresentam de maneira rústica na parte externa e lisa na parte interna. Aí foram instalados vários tubos verticais em aço inox presos por pequenos tubos horizontais

Material: Granito e aço

Dimensões: 3,30 x 1,30m x 0,90m

Observações: Possui pedestal em concreto

Estado de conservação: Bom



Obra: Sem Título

Autor: Sérgio Camargo (Rio de Janeiro, 1930)

(Rio de Janeiro, 1990)

Descrição: Blocos de mármore, dispostos de maneira que proporcionam efeitos interessantes de luz e sombra, de acordo com a incidência da luz solar.

Material: Mármore

Dimensões: 3, 50m x 2,05m x 0, 49m

Observações: Está instalada numa área abandonada

Estado de conservação: Ruim



Obra: Sem Título

Autor: José Resende (São Paulo, 1945)

Descrição: Lembra uma lousa bem comprida

Material: Concreto e ferro

Dimensões: 4, 02m x 14,12m x 0, 55m

Observações: Possui pedestal, que são as hastes onde está suspensa; encontra-se escondida no meio da vegetação

Estado de conservação: Ruim



Obra: Vôo

Autor: Caciporé de Sá C. de L. Torres (Araçatuba, Brasil, 1932)

Descrição: Escultura formada por dois volumes semi-cilíndricos encurvados, um voltado para o alto e outro para baixo

Material: Placas de inox soldadas

Dimensões: 2, 98m x 3, 18m x 4, 16m

Observações: possui pedestal alto

Estado de conservação: Regular



Obra: Condor

Autor: Bruno Giorgi (Mococa, S.Paulo, 1905)
(Rio de Janeiro, 1933)

Descrição: Forma estilizada de um pássaro, como se fosse levantar vôo

Material: Bronze

Dimensões: 3, 25m x 2, 60m x 1, 80m

Observações: Localizada no espelho d' água da Praça da Sé

Estado de conservação: Bom



Obra: Nuvem sobre a cidade

Autor: Nicolas Vlavianos (Grécia, 1929)

Descrição: Esta escultura apresenta uma forma forte, apoiada sobre hastes largas, que confunde o observador e obstrui a passagem.

Dimensões: 3, 38m x 6, 17m x 1, 02m

Observações: Localizada num local inadequado

Estado de conservação: Regular



Obra: Emblema de São Paulo

Autor: Rubem Valentim (Bahia, Brasil, 1922)
(São Paulo, 1991)

Descrição: O artista reduz os símbolos do candomblé a elementos bem simples e os transforma em formas geométricas

Material: Concreto armado

Dimensões: 8, 20m x 2,60m x 0,60m

Estado de conservação: Bom

Obra: Sem Título

Autor: Ascânio Maria M. Monteiro (Portugal, 1941)

Descrição: Prejudicada

Material:Ferro

Dimensões: 4, 92m x 1, 20m x 1, 25m

Observações: Esta obra não se encontra mais na Praça da Sé. Foi retirada porque estava muito enferrujada e corria o risco de cair. Não se sabe o seu paradeiro.



Obra: Sem Título

Autor: Amílcar de Castro (Paraisópolis, M. G., 1920)

(Belo Horizonte, 2002)

Descrição: Chapa de ferro recortada que se abre ao ambiente

Material: ferro

Observações: Obra instalada em excelente local e que dialoga perfeitamente com o espaço

Dimensões: 3,50 m x 3,44 m x 2, 46m

Estado de conservação: Ruim

- Observações: A obra "Garatuja" de Marcelo Nitsche pertence ao acervo do Metrô, por isso foi retirada da praça e não consta dessa relação. As obras aqui relacionadas e que fazem parte desse estudo são de responsabilidade da Emurb.

- Dados técnicos obtidos no Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de São Paulo.

3. 2 – Modos de ver e de sentir

Na época em que as esculturas estavam sendo instaladas na Praça- Estação-Sé, os jornais fizeram algumas reportagens a esse respeito, mostrando a reação da população:

Há expressões de surpresa, interrogação, curiosidade e até de riso diante das esculturas. Algumas já podem ser vistas, mas outras cobertas por plástico negro, ainda são um mistério para os frequentadores da Praça da Sé. Para alguns, são, na verdade, estações de controle de poluição instaladas pela Cetesb. (JT de 29/12/78)

Mais detalhadamente, podemos verificar a opinião de algumas pessoas citadas numa reportagem de 04/02/79, de Gisela Bisordi, para a Folha de São Paulo.

-Por que eu não paro para observar?

É simples. Não entendo nada disso.

(Euclides Cunha – 69 anos)

- Para qualquer coisa útil nesta cidade não existe verba. É de se lamentar que o prefeito de São Paulo tenha sido levado a um erro desses. Não aprecio essas esculturas. A minha concepção de arte é a reprodução

de um fato e essas obras são hipóteses e jamais vi uma hipótese materialmente ser bem representada. (Advogado de 74 anos)

A presença de Caciporé Torres, autor de *Vôo* e de Felícia Leirner, autora de *Os Pássaros*, na praça, para falar sobre seus trabalhos, também proporcionou a esta mesma reportagem, observações muito interessantes, visto que as pessoas não conseguiam fazer uma leitura dessas obras; que coincidissem com o pensamento do autor. Sobre a obra de Felícia Leirner:

-Isso me lembra contra-pesos. Onde estão os pássaros? Não vejo nenhum. E se é preciso ficar explicando para as pessoas o significado de uma obra de arte, então não é uma obra de arte. (Olindo A. Gava).

Sobre *Vôo*, obra de Caciporé Torres:

*-Que lindo ! exclamou o menino mal vestido, de 12 anos, sujo, carregando uma sacola nas costas. -Do que o senhor fez?
-De aço inoxidável.
-Ah! Saiu o menino, cismando que aquilo era letra 'V', desconhecendo completamente o que era aço inoxidável.*

-Mas o que é isso afinal? Um padre perguntou a Caciporé.

Segundo esse mesmo jornal, neste dia, Caciporé Torres ouviu muitos comentários depreciativos, a respeito de sua obra, mas não se importou, porque segundo ele era uma forma do povo se manifestar. E justificou-se da seguinte forma:

Quando houve a primeira Bienal, o público também se escandalizou com as obras, e hoje gosta, acha normal. A mesma coisa se passa com

esse pessoal que freqüenta essa praça. Daqui há uns dez anos estará achando essas esculturas normalíssimas. Devem ter violentado um pouco a população, mas é preciso violentar para se criar uma abertura para as coisas estéticas. É preciso que se interessem, já que não têm outro divertimento.

Para Felícia Leirner:

O público está acostumado a enxergar o que conhece, não está habituado ao direito do artista ser livre e inventar uma outra realidade

Pelo que se sabe a respeito da instalação das esculturas na Sé, não houve, por parte da população, que na época freqüentava a região central da cidade, a aceitação dessas obras. Pelos exemplos expostos, é visível a falta de sintonia entre o pensamento do artista e o público receptor.

Há divergências na maneira de ver, sentir e conceber uma mesma realidade, pois cada um tem um olhar diferenciado sobre ela, baseado na sua experiência pessoal. E, se para o artista aquelas formas agradavam porque eram objetos especiais, pois foram criados e reorganizados à sua maneira, para o público em geral eram motivos de espanto, porque contradiziam suas experiências do cotidiano.

A escultura é a mais eloqüente e silenciosa das formas artísticas. Ela é feita de pura matéria e concebida para expressar o mínimo. Ela exige a cumplicidade de seu fruidor. Diante da escultura não há espectador inocente. Ela não aceita o contemplador distraído. É necessário que o contemplador a conheça de todos os ângulos. Ele deve circular a sua volta, fazer uma viagem de circunavegação, conhecer os seus detalhes, os acidentes, e os locais de encontro, observar os canais de navegação e perceber os lugares nos quais seus olhos transitam com mais rapidez ou vagar. O espectador é participante da escultura, ele faz parte de seu espaço,

o seu olhar debruça-se sobre suas curvas e a acaricia.(KLINTOWITZ, 1988, p. 33).

Pelo chamado princípio do nível de adaptação, que foi introduzido em psicologia por Ary Helson,

...há indicações que um dado estímulo é julgado não de acordo com suas qualidades absolutas, mas em relação ao nível normal estabelecido na mente da pessoa. No caso da representação pictórica, este nível normal parece derivar-se não diretamente da percepção do mundo físico em si, mas do estilo de representações conhecido do observador.(ARNHEIM, 2000, p.12).

Assim, para esta pesquisa, é importante conhecer um pouco a respeito da percepção sobre objetos artísticos existentes num determinado espaço físico, e que, além de apresentarem diferentes formas, se constituem em diferentes unidades / linguagens.

A percepção visual só ocorre na presença do fenômeno físico da luz, mas perceber é ver, é sentir, e, nesse processo, todos os sentidos orgânicos estão envolvidos. Mas determinadas formas agradam e outras não, e isto está ligado a ação de ver e interpretar o que viu, ações coordenadas que fazem com que se complete o ato perceptivo, possibilitando, em seguida, o ato comunicativo. Arnheim, na introdução de seu livro *Arte e Percepção Visual*, afirma o seguinte:

Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade – imaginativa, inventiva, perspicaz e bela.

Para ele, a visão é a apreensão de padrões estruturais significativos. É a captação de algumas características proeminentes dos objetos, pois alguns traços relevantes além de determinarem a identidade do objeto percebido, também o faz parecer um padrão integrado completo.

A percepção realiza ao nível sensório o que no domínio do raciocínio se conhece por entendimento. O ato de ver de todo o homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender. (ARNHEIM, 2002, p.39).

Normalmente o ser humano capta a forma imediatamente, de uma maneira total; porque a percepção é um todo organizado e o ato de perceber formas é uma ocupação eminentemente ativa. Os objetos da percepção não são rígidos porque se movem, se inclinam, se expandem ou se encolhem e mudam de cor dentro do espaço em que estão inseridos e dentro do campo visual percebido.

Numa análise baseada nas diferentes modalidades que participam da ação de ver o espaço, e que abrangem os aspectos físicos, fisiológicos e psicológicos, suas relações e correspondências, devem ser consideradas as organizações que se dão entre os estímulos, entre as sensações que provocam e entre as apreensões e entendimentos completando o ato perceptivo.(MONZEGLIO, 1978, p.01)

Mas essas organizações também apresentam entre si relações e correspondências estruturais, significativas e comportamentais, fazendo com que a percepção visual aconteça de maneira que esteja mais ligada à realidade, permitindo que haja um sentido mais completo para a compreensão da inter-relação entre o homem e o ambiente.

O ato perceptivo visual do espaço se processa em função das espécies de organizações estruturais unitariamente designadas obedecendo as características que definem o sentido do espaço, elemento existente, transmissível e de interesse perceptivo em todas as dimensões que lhe são peculiares.(MONZEGLIO, 1978, p.03).

Dessa forma, as organizações estruturais existentes passam a ser, no campo visual, uma unidade/linguagem, e a reunião entre elas determina a unidade do espaço integral. Cada escultura da Sé, então, se constituiria numa unidade/linguagem, com suas características especiais e que participa de uma outra unidade/linguagem, que é a Praça-Estação-Sé, dentro de uma unidade de espaço integral, que seria a cidade.

Entretanto, nesse espaço podem ser apreendidas várias organizações dessas unidades/linguagens perceptivas, dependendo da posição de observação do indivíduo, isto é, do seu campo visual em relação a esse espaço; que também possui determinadas características e uma dinâmica própria, determinadas pelas suas funções e pela sua utilização. Não funciona de modo isolado, pois faz parte de um sistema contínuo e hierarquizado. Além disso, a visibilidade é resultado da interação, da apropriação e dos valores que os observadores atribuem aos objetos de arte que estão instalados em espaços públicos.

As esculturas da Sé, por serem obras consideradas abstratas e por não evocarem a memória da cidade, porque não há traços do passado nestes objetos presentes, são consideradas indecifráveis ao público freqüentador daquele espaço. Apresentam diferentes formas, cores, tamanhos, texturas e materiais, que aliados ao fato de estarem instaladas dentro de uma praça excessivamente grande, em patamares de diferentes níveis, não apresentam uma unidade harmônica. Esses

fatos impedem uma visão do conjunto das obras e da praça no seu todo. Para Kevin Lynch: (1988, p. 11).

Tal como uma obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em larga escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo. O design de uma cidade é, assim, uma arte atemporal, mas raramente pode usar as seqüências controladas e limitadas de outras artes temporais como, por exemplo, a música. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes as seqüências são invertidas, interrompidas, abandonadas, anuladas. Isto acontece a todo passo.

Este autor, preocupado com a qualidade visual das cidades, fez uma pesquisa de campo em três cidades norte-americanas: Boston, New Jersey e Los Angeles, tendo como referência a imagem mental que as pessoas faziam delas. E tendo como preocupação a legibilidade da paisagem da cidade, e também com a sua imaginabilidade, cria um sistema de organização e de leitura de cidades, baseado no que ele chamou de troncos básicos, que seriam elementos chaves, para qualquer cidadão, na formação de um mapa mental da sua cidade. Mas, para ele, uma imagem do meio ambiente pode ser analisada em três componentes: identidade, estrutura e significado.

A identidade de um objeto requer a sua distinção de outros objetos, o seu reconhecimento como identidade separável, significando individualidade ou particularidade. A imagem que se tem desse objeto deve incluir a relação estrutural ou espacial do objeto com o observador e com outros objetos, além de apresentar para o observador um significado quer prático, quer emocional. Segundo ele:(1988, p. 57)

Parece haver uma imagem pública de qualquer cidade e que é a sobreposição de imagens de muitos indivíduos. Ou talvez haja uma série de imagens públicas, criadas por um número significativo de cidadãos. Tais imagens de grupo são necessárias, quando se pretende que um indivíduo opere de um modo bem sucedido dentro de seu ambiente e coopere com seus companheiros. Cada indivíduo tem uma imagem própria e única que, de certa forma, raramente ou mesmo nunca é divulgada, mas que, contudo, se aproxima da imagem pública e que, em meios ambientes diferentes, se torna mais ou menos determinantes, mais ou menos aceita.

Os troncos básicos seriam: as vias, os limites, os bairros, os cruzamentos e os pontos marcantes (marcos de uma cidade), que seriam normalmente representados por um objeto físico, como um edifício, uma loja, um sinal, uma torre e etc. Tomando esses elementos como exemplos, a Praça da Sé é um marco importante dentro da imaginabilidade da cidade e as esculturas lá instaladas também, por possuírem características próprias de objetos de arte e por comporem um cenário diferenciado no contexto da cidade.

É interessante lembrar que despojadas de suas características artísticas, as esculturas poderiam funcionar simplesmente como indicadoras do caminho a ser seguido, pelos passantes dentro da praça, porque na cidade os marcos sinalizam o espaço, inclusive quando associados a quaisquer dos demais troncos.

Do ponto de vista da imaginabilidade, entretanto, esses marcos devem apresentar algumas características importantes que são: 01 - singularidade (o que implica em distinção e evidência em relação a outros elementos), 02 - forma clara, 03 - visibilidade à distância, 04 - contraste local, (quando a obra se impõe e define o espaço em que está instalada), 05 - significado (se a obra foi pensada para aquele determinado espaço); elementos importantes e que podem ser aplicados na análise de obras que ocupam espaços públicos.

Na Sé, todas as obras de arte são consideradas singulares, idealizadas pelos mais renomados artistas brasileiros da época, dentro do contexto da arte abstrata, e compõem um conjunto escultórico de grande importância disponibilizado à população.

Analisando as correntes de arte que levam em consideração o contexto físico, encontramos uma vertente da arte pública que prioriza a especificidade do lugar na concepção da obra de arte: a Site Specific Art, e o seu oposto, a Plop Art. (ARNEIRO, 1999, p. 53)

Desta forma, a Plop Art é a arte pousada no espaço, pois somente depois de pronta é que se busca um local para sua colocação. Neste caso, encontram-se as obras de Felícia Leirner e de Nicolas Vlavianos; as demais seriam consideradas site specific art, pois as referências indicam que foram criadas especialmente para a Nova Praça da Sé, propondo aos usuários uma nova leitura desse local.

Para que essas obras sejam identificadas mais facilmente, é importante que tenham uma forma clara, e isto se verifica quando contrastam com o plano de fundo e, dentro desse conjunto escultórico podem ser lembradas as seguintes:

- *Condor*, de Bruno Giorgi, pela leveza de suas formas, por estar instalado no espelho d'água, pela ótima localização e por dialogar muito bem com o espaço circundante;

- *Espaço Cósmico*, de Yutaka Toyota, totalmente geométrica, parece impor-se pela sua forma forte e que funciona como um refletor da luz solar giratório, devido ao material utilizado na sua confecção, aço inox. O fato de se encontrar instalado no patamar mais alto da praça faz com que se destaque em relação ao plano de fundo e com relação à praça.

-*Diálogo*, de Franz Weissmann, instalado também no patamar mais alto da praça, na frente lateral do Palácio da Justiça, na cor vermelha, mostra a concentração de formas geométricas, em intersecção gestáltica e cria um campo imantado de cor.

-*Sem Título* de Amílcar de Castro, localizada no patamar inferior da praça, também contrasta muito bem com seu plano de fundo constituído por escadarias, pela catedral e pelo amplo espaço deixado a seu redor.

É importante lembrar que a forma das obras é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação do artista. A forma visual pode ser evocada daquilo que se vê, o que não quer dizer que seja exatamente igual à forma que existe, mas que pode ser a tradução de um determinado objeto feito pelo artista.

Condor



Espaço cósmico



Diálogo



Sem Título



Todo grande artista faz nascer um grande universo, no qual as coisas familiares se apresentam como jamais foram vistas. Esta nova aparência, ao invés de ser uma deformação ou traição, reinterpreta a antiga verdade de um modo vivificante e esclarecedor. A unidade de concepção do artista leva a uma simplicidade que, longe de ser incompatível com a complexidade, mostra sua virtude só quando domina a abundância da experiência humana e não quando escapa para a pobreza da abstinência. (ARNHEIM, 2002, p. 52).

Todas as obras instaladas na Sé podem ser vistas à distância, desde que o observador queira observá-las em seu conjunto, do alto de algum edifício ao redor da praça. Mas ao serem observadas de um dos lados, com mais proximidade, a visibilidade do conjunto diminui muito em decorrência da própria configuração da praça, que possui diferentes desníveis, caminhos truncados, arbustos, má localização de algumas obras, condições que são desfavoráveis ao observador. Além disso, é necessário um pouco de coragem para andar pelo interior da praça, visto que, a sua atual configuração não permite que se tenha uma visão total do lugar, devido aos seus vários desníveis, o que causa medo e insegurança.

Diariamente, milhões de pessoas entram e saem dos subterrâneos do metrô, indo ou vindo de algum lugar com muita pressa, tropeçam nos ambulantes, observam os moradores de rua e temem a marginalidade. Esses fatores impedem o transeunte de observar a cidade e de olhar com calma o cenário artístico e arquitetônico existente. Para Sevchenko, (1998, p.167):

No processo de megalopolização, a cidade cria esse fluxo de solicitações que são dadas não pela escala humana, não pelas características do comportamento humano, mas pela dinâmica das máquinas e das formas industriais de energia. Assim, a cidade não é feita em função da necessidade e do potencial do homem, mas o homem na

cidade é obrigado a se ajustar aos potenciais e às demandas do maquinário em função do qual o espaço urbano é organizado e as atividades urbanas são dirigidas. E isso provoca o fenômeno da aceleração do percurso urbano. Ninguém tem tempo de andar fruindo. No entanto, como tudo isso é contrário ao ser humano, é da nossa natureza não ceder 100% a isso.

Aqui não estamos falando do *flaneur*, tipo humano consagrado por Baudelaire, que se sente embriagado e seduzido pela paisagem urbana, mas de pessoas que querem observar melhor a sua cidade e, mesmo cientes de alguns perigos arriscam-se a olhar ao seu redor. Então, se uma pessoa chegasse a Praça da Sé, de Metrô, pela saída sul com intenção de se dirigir à catedral e aproveitasse este breve percurso para conhecer melhor o local, com o olhar direcionado para o lado da praça, neste trajeto poderia observar o seguinte... numa leitura sem palavras.



Saída do Metrô. Acesso à Rua Felipe de Oliveira.



Virando à direita, lateral da Catedral.



Lateral da Catedral .



Tótem, de Domenico Calabrone.



Esplanada em frente à Catedral.



Escadaria da Sé.

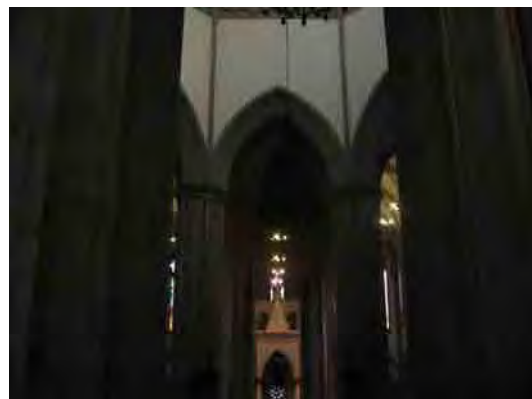


Panorama visto do lado direito da escadaria da Sé.





Catedral da Sé. Parte superior da portada.



Interior da Catedral.

Na volta ao metrô, se resolvesse dar uma chegada ao Palácio da Justiça, caminhando pela Rua Felipe de Oliveira, poderia usufruir da seguinte paisagem:



Diálogo, de Franz Weissmann.



Início da Rua Felipe de Oliveira.



Na seqüência, Espaço Cósmico de Yutaka Toyota.



Pássaros de Felícia Leirner.



Vista parcial da Praça da Sé, da Rua Felipe de Oliveira.



Satélite de Francisco Stockinger.

Retornando ao metrô, a referência agora é a catedral...



E se chegasse à Sé, de Metrô, pela saída norte, tendo como objetivo dirigir-se ao prédio da Caixa Econômica Federal, poderia ter a seguinte visão da rua e do 7º andar deste prédio:



Percurso em direção ao Prédio da Caixa Econômica Federal.



Monumento a Anchieta.



Vista lateral do prédio da Caixa.



Catedral da Sé, panorama visto do 7º andar deste prédio.



Visão parcial da Praça da Sé, obtida do 7º andar do prédio da Caixa Econômica Federal.

As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador- com grande adaptação e à luz dos seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registro perceptual, num processo de constante interação. Assim, a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores. (LYNCH, 1988, p. 16).

O conjunto escultórico da Sé cria um contraste gritante com a catedral, considerado o marco mais importante do local, destoa de sua linguagem religiosa e de sua arquitetura neogótica. Não possui ainda, um significado especial para a população porque não há registros de histórias, acontecimentos importantes ligados a essas obras. A população que frequenta o centro, não conseguiu assimilá-las ou adotá-las, persistindo o desinteresse e o estranhamento por elas existirem ali.

A Sé sempre foi um espaço de fé, de religiosidade e também palco de muitas manifestações político-sociais. Na última reforma da praça, aumentaram em

demasia o seu tamanho e depois o fragmentaram em diferentes desníveis; criaram-se nichos, colocaram arbustos, um espelho d' água e instalaram várias esculturas, criando uma nova praça, agora de inspiração norte-americana. Esses fatores determinam que a circulação de pessoas, dentro da praça, ocorra por caminhos não óbvios, truncados, e a população prefere andar pelas beiradas da praça. Além disso, a configuração desse espaço impede a aglomeração de multidões, empurrando-a para frente da catedral.

A opção e a imposição pela implantação de esculturas abstratas, neste espaço, mostram que a arte pública registra a mentalidade de uma época em que o país ainda vivia em pleno regime militar e de maneira geral, a produção cultural, durante a ditadura foi marcada pelo clima de censura e repressão, dirigida principalmente contra o pensamento crítico.

A impossibilidade de ocorrerem manifestações públicas levou a atividade crítica à marginalidade, a práticas alternativas que às vezes se tornaram rituais restritos a ações fragmentadas e individualizados. E a rigor não se sabe até que ponto a ação da censura e a integração capitalista foram introjetadas na produção cultural. (FAVARETTO, 1997, p. 112).

Para a maior parte das pessoas que passa diariamente pela Sé, as esculturas abstratas que lá se encontram instaladas não revelam a historicidade da cidade e daquele local. Algumas parecem estar ali apenas provisoriamente, como a obra de Domenico Calabrone, *O Tótem* que, perto da grandiosidade da catedral, parece muito pequeno e não consegue dialogar com o espaço circundante.

Emblema de São Paulo, de Rubem Valentim, embora colocada num local de muita visibilidade e representando os símbolos da liturgia negra, não possui força suficiente, dentro do contexto da praça, de evocar sentimentos de religiosidade.

Mas, nesse conjunto escultórico, podem ser destacadas quatro obras que talvez mostrem o pensamento do artista a respeito da época em que foram criadas.

01-*Diálogo*, de Franz Weismann. Nessa época havia liberdade de expressão?

02- *Nuvem sobre a cidade*, de Vlavianos. Refletia o clima político da época?

03- *Sem Título*, de Amílcar de Castro. Seria uma porta aberta para o futuro?

04- *Sem Título*, de José Resende. Seria um suporte para colar manifestos?

Mudanças significativas ocorrem na produção artística dos anos 70, devido a vários fatores: a investida institucional do regime para a formulação de uma política cultural e implementação do milagre econômico; a internacionalização da cultura e das linguagens; o desenvolvimento e especificação dos rumos experimentais abertos no período anterior. Livres dos imperativos dos projetos modernos, do voluntarismo e das rupturas vanguardistas, da necessidade (ou impossibilidade) de tematizar politicamente a situação brasileira, os artistas passam a explorar um campo aberto de possibilidades. (FAVARETTO, 1997, p. 113).

Ao observar a escultura *Sem Título*, de Amílcar de Castro, na Sé e lembrando de uma outra obra de sua autoria, denominada *O Bengalão*, instalada na entrada da cidade de Ouro Branco, em Minas Gerais, pode-se perceber o seguinte: a escultura instalada na Sé, em chapa de ferro, embora se coloque disponível ao usuário para vivenciá-la, pois é uma porta aberta ao ambiente, não possui a mesma monumentalidade daquela instalada na cidade de Ouro Branco, em que, sozinha, domina o espaço onde está instalada e sugere várias leituras. Ao observá-la,

algumas pessoas podem lembrar-se dos retábulos das igrejas barrocas, outras podem associá-las a uma forca, lembrando da Inconfidência Mineira, outras ainda podem considerá-la como uma grande bengala, daí seu nome *O Bengalão*. Neste caso, a escultura foi aceita e adotada pela população porque tanto a forma quanto o material utilizado, o aço, fazem parte do contexto histórico daquela região. Mas essa obra ainda sugere outras leituras, e, segundo informações da Prefeitura Municipal de Ouro Branco, o significado do monumento seria *Porta aberta para o aço*, e estaria evocando o sonho dos pioneiros que queriam explorar essa riqueza natural.



Voltando à Sé, é preciso dizer ainda que esta é uma das regiões mais diferenciadas da cidade, onde moradores de rua, crianças abandonadas, ambulantes, estudantes, homens de negócios, religiosos, prostitutas, etc, usufruem o mesmo espaço, porque todos têm direito à cidade, mesmo sendo indiferentes a sua história e a sua arte, porque o centro da cidade é um território não definido, com circulação de pessoas somente durante o dia e onde todos se sentem donos.





04 - Espaço Público, Arte Pública e Memória.

4.1 -Espaço Público, Arte Pública e Memória.

El médio ambiente está constituido por series de relaciones entre sus elementos y sus habitantes, y dichas relaciones tienen un orden : se organizan em patterns. El médio ambiente tiene estructura y no es um conjunto de elementos unidos al azar sino que facilita y refleja las relaciones y los intercâmbios entre las personas y los elementos físicos del mundo. Estas relaciones de elementos físicos son primariamente relaciones espaciales. Basicamente, los objectos y las personas están relacionados a través de uma separacion em y por el espacio. (RAPOPORT, 1979, p. 24)

Existem várias maneiras para se descrever o meio ambiente, mas sempre se deve levar em conta, além do aspecto físico, o ambiente social e cultural e a correlação que existe entre eles.

O espaço experimentado está no coração do meio ambiente construído. Este tem uma natureza específica, uma direção própria, uma determinada proporção e uma organização particular. Assim, em diferentes épocas e em diferentes contextos têm-se diferentes classes de espaços, como por exemplo: o espaço sagrado de uma cidade da China e o espaço geométrico de uma cidade europeia do século XIX.

Las reglas o normas que conforman la organización del espacio, tiempo, significado y comunicación, contienen uma certa regularidad porque

están relacionadas sistemáticamente com la cultura. (RAPOPORT, 1979, p. 29).

Então, embora todos os espaços tenham a sua organização, o que reflete o momento da sua criação, o seu significado e seu sistema de comunicação, estas organizações apresentam determinados critérios que diferem de cultura para cultura, e podem facilitar ou dificultar o movimento, a acessibilidade, a circulação, a permanência, etc...

Pode ser considerado espaço público o espaço vazio e preenchível que sobrou dentre os espaços que já foram ocupados por objetos arquitetônicos e que se poderia dizer se tornaram espaços residuais e que foram adquiridos pelo poder público, mas também as áreas que são desapropriadas assumem a condição de espaços públicos. Praças, ruas e avenidas são convenções dadas às formas que os espaços públicos podem assumir.

Os espaços públicos são administrados pelo poder público e não funcionam isoladamente, porque são sempre partes de um complexo sistema contínuo e hierarquizado. E é pela continuidade da rede dos espaços públicos que a cidade vai tomando a sua forma particular, e é pela permanência desses espaços, através do tempo, que a cidade vai construindo a sua memória. Entretanto, essa continuidade não implica a homogeneidade do sistema dos espaços públicos, porque há sempre uma hierarquia e uma diferenciação.

No traçado desses espaços podem surgir criações especiais de monumentalidade em potencial, mas que não dependem do artista ou do arquiteto para serem concretizadas, e sim da vontade e da sensibilidade dos políticos.

Para Bernard Huet, professor da École D'Architecture de Paris, decidir a localização de uma nova instituição na cidade, desenhar um edifício público, erigir

uma obra de arte são atos sérios que exigem que, anteriormente, se tenha procedido a uma avaliação correta das pertinências monumentais do espaço público. Para ele, se houver um erro urbano ao se pensar qualquer objeto como edifício, escultura, vegetação, que são elementos capazes de dar qualidade aos espaços; pode-se chegar a situações catastróficas existentes em muitas cidades, nas quais, por exemplo, obras de arte colocadas em qualquer lugar, perdem força e significado. Destaca ainda, a importância de verificar as condições de visibilidade e legibilidade a que as obras de arte, os monumentos e os edifícios públicos estão sujeitos.

Segundo a crítica de arte Aracy Amaral (1998), a urbanização e a presença de obras escultóricas em São Paulo são um fenômeno bastante recente. Acredita que a cidade cresceu muito acumulativamente, sem pensar num conjunto, e que, talvez pelo fato de nunca ter sido a capital do país, não houve preocupação com seus espaços simbólicos, aqueles que o urbanista ou o arquiteto se preocupam em criar, a fim de caracterizá-lo por grandeza ou beleza. Ressalta que o *Chafariz de Tebas* e a *Pirâmide de Piques*, na Ladeira da Memória, do início do século XIX, são os antecedentes mais remotos e únicos do embelezamento desta cidade. Para ela, somente nas comemorações do I Centenário da Independência, é que houve uma preocupação em embelezar a cidade, quando a estética passou a fazer parte das nossas aspirações.

Fato significativo, entretanto, foi à vinda ao Brasil do arquiteto Joseph Antoine Bouvard, alto funcionário da prefeitura de Paris e pessoa de renome internacional, durante a gestão de Raymund Duprat, em 1911. Ele elaborou uma proposta para a reformulação da cidade enfatizando a necessidade de preservar e criar espaços livres. São de sua autoria os projetos para a realização dos Parques D. Pedro II e Anhangabaú.

Na década de 20, os preparativos para as comemorações do Centenário da Independência, marcaram uma mobilização até então inédita, visando à construção de esculturas monumentais, e o poder público não foi o único responsável pela execução de esculturas e monumentos; a colônia italiana, por exemplo, ofereceu à cidade obras de renomados artistas. Entretanto, a maior parte dessas obras, presas aos cânones acadêmicos do século XIX, caracterizavam-se pelo cunho celebrativo e de homenagem.

Nessa época as classes dirigentes procuraram enaltecer o espírito de nacionalidade.

Na medida em que se desenvolviam as imagens signílicas do nacionalismo, a arte escultórica se adequava à concretização das representações dos fatos símbolos da história nacional e paulista no espaço da cidade. Percebe-se uma identificação não só em relação aos temas nacionais, como na escolha da figura dos homenageados. (ESCOBAR, 1998, p. 37).

Desta forma, entre 1922 e 1929, foram inaugurados: o *Monumento à Independência*, de Ettore Ximenez; o *Monumento a Antonio Carlos Gomes*, de Luiz Brizzolara; *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*, de Amadeu Zani; o *Monumento à Amizade Sírio-Libanesa*, de Ettore Ximenez; *Fonte Monumental*, de Nicolina Vaz de Assis; o *Monumento a Olavo Bilac*, de William Zadig; o *Monumento ao Dr. Luiz Pereira Barreto*, de Galileu Emendabili; além dos estudos iniciais de Victor Brecheret para o *Monumento às Bandeiras*.

Somente a partir das décadas de 40 e 50, começam a dividir espaço com obras acadêmicas, esculturas que ainda representam personalidades, mas que já apresentam uma linguagem plástica mais moderna.

Na gestão do prefeito Prestes Maia, de 1938 a 1945, há a instalação de inúmeras esculturas pela cidade, que, não se restringem às homenagens ou celebrações características de bustos ou monumentos, e várias delas vão utilizar uma temática brasileira, como é o caso de *O Índio e o Tamanduá*, de Ricardo Cipicchia. Nessa gestão, surgiram ainda possibilidades para a construção e continuidade das obras do Monumento às Bandeiras e do Monumento à Duque de Caxias, de Victor Brecheret.

Graças à atuação desse artista, já na década de 20, a escultura brasileira ganha um aspecto mais moderno. Suas obras afastam-se da imitação de um modelo real e ganham expressão por meio de volumes geometrizados, delimitados por linhas sintéticas e poucos detalhes.

Segundo Lílian do Amaral Nunes (2000), a cidade apresenta cerca de 440 obras tridimensionais, entre monumentos e esculturas em espaços públicos. Constata ainda, que aproximadamente 120 dessas obras, estão agrupadas em sete conjuntos escultóricos, localizados em diferentes regiões da cidade, a saber:

- Avenida Paulista e o conjunto de esculturas mais antigo. Início década de 20.
- Jardim das Esculturas do MAM, no Parque Ibirapuera
- FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado em Higienópolis
- Praça da Sé, no centro. (1978 / 1979)
- Acervo Artístico do Metropolitano de São Paulo - Metrô
- Arquivo do Estado, em Santana
- Cidade Universitária – USP

A escultura contemporânea não é evocativa, nem tampouco pretende representar quaisquer conteúdos exteriores à sua própria presença, à sua materialidade. Especialmente, a partir da década de 60, a

perenidade é substituída por uma consciência de transitoriedade. A escultura contemporânea, por conseguinte, também não tem como lema fundante a eternidade. Os materiais mais nobres como o bronze ou o mármore foram substituídos por outros, menos nobres, mais industrializados, não raro menos perenes. (FREIRE, 1997, p. 97).

Em suas obras, os escultores contemporâneos definiram-se pelas criações abstratas, pelos volumes geométricos e pelas formas vazadas.

O nosso século assiste a modificações na arte pública, especialmente pelas proporções distintas emanadas desde a arte moderna, voltada à valorização da visualidade, da forma, da função, da materialidade, das técnicas e de novos conteúdos sociais, que envolvem preocupações de extensos segmentos populacionais, num movimento de reparação diante de exclusões e discriminações repugnantes. As esculturas descem dos pedestais e interagem com a sensibilidade humana em mostras e, também, na arte pública. Expressam o nosso tempo em sua multiplicidade étnico-social e desafiam as interpretações diretas, prestigiando assim a inteligência e a capacidade do fruidor. (LOURENÇO, 1977, p. 16)

Independente das características estéticas das obras de arte, que ocupam os espaços da cidade é inegável o papel que desempenham dentro do contexto urbano, pois se constituem num acervo que, instalado num determinado espaço, reflete um determinado tempo, um determinado modo de viver, captado e exteriorizado pelo artista.

O surgimento do conceito de arte pública como conceito ligado à arte contemporânea está totalmente relacionado com a sua significação fenomenológica. Por um lado, o que é absorvido só pode ser baseado em experiências anteriores e referenciais culturais conhecidos; e, por outro, a arte aparece como um meio urbano de reflexão e assimilação de novos valores, num processo de conscientização e cidadania. (SILVIA MEIRA, 1998, p. 273).

Entretanto, é necessário dizer que é preciso conhecer a cidade, andar por suas ruas, observar essas obras de arte com atenção, para que, aos poucos, possa se estabelecer uma relação com elas.

O projeto da arte pública deve estabilizar (estabelecer relações com a comunidade). Estar num logradouro, naquele lugar sempre, 'stabilize'. Imutável como encontro. Referencial fixo. Local de alguma certeza.

Neste tumulto geral que é a cidade, megalópoles em eterna reformulação, pela urbanização oportunista a obra de arte pública tem que ser pensada para se tornar uma referência dentro do caos. (BONOMI, 1999, p. 28).

A relação que se estabelece entre os homens e as coisas que existem na cidade, sejam elas praças, ruas, prédios, casarios, igrejas, árvores, obras de arte, etc... é fundamental, para se refletir sobre a cidade, pois tudo isso tem significados e, mesmo os objetos ausentes, evocam determinados valores e realidades que só existem no imaginário das pessoas.

Há algo na disposição espacial que torna inteligível nossa posição no mundo, nossa relação com outros seres, o valor de nosso trabalho, nossa ligação com a natureza. Este relacionamento cria vínculos que as mudanças abalam, mas que persistem em nós como uma carência. (GONÇALVES FILHO, 1993, p. 112)

No espaço urbano, a arte apresenta-se como elemento marcante, e as afinidades que existem entre arte e cidade estão entrelaçadas pela história que naturalmente se reflete na produção cultural.

De uma forma ou de outra a arte sempre esteve presente; não só faz parte do debate contemporâneo sobre o urbanismo, como também está inscrita na paisagem e na imagem da cidade. Pode ser observada desde a

Antiguidade na construção de monumentos egípcios, dos templos e das acrópoles gregas, quando a arquitetura e escultura se fundiam em uma única obra, por exemplo, as cariátides (colunas em forma de figuras humanas), que serviam de sustentação dos templos. (MALHEIROS, 2002, p. 29).

Para Radha Abramo, 1998, a arte pública atual está voltada e bem próxima das multidões porque fica num espaço aberto, sendo vista com um olhar diferente. Para ela, o pedestre não contempla a obra de arte pública; ele vai absorvendo a peça aos poucos e ela vai se formando aos pedaços na sua memória.

A identificação imediata das pessoas com a arte pública nasce da convivência e envolvimento que elas possam ter com o objeto exposto, embora a obra de arte não seja produto de entretenimento. O ponto chave da questão continua sendo o entrosamento entre o objeto exposto, o espaço circundante e o homem. (GIOSA, 1994, p. 32)

Mas no contexto urbano atual, a relação que a obra de arte estabelece com a cidade pode ser também de agente modificador da paisagem urbana, convidando-a a reflexão, desafiando o conformismo e despertando para o desconhecido. Entretanto, a arte representa sempre a expressão de valores oriundos do próprio viver.

Todas as cidades contêm algum tipo de símbolos públicos que concentram e impõem (mediante alta visibilidade) os ideais de poder e glória. Em uma metrópole moderna o símbolo pode ser uma grande avenida ou uma praça, um imponente Paço Municipal, ou um monumento que capta a história e a identidade da cidade. (Yi - Fu -Tuan, 1980, p. 287).

Esses símbolos fazem parte da memória oficial estabelecida pelos governantes, que procuram despertar, nas pessoas comuns, o sentimento de

respeito e enaltecimento de determinados fatos, valorizando-os. Têm a função de perpetuar a recordação de uma pessoa ou de um fato marcante para a história de um povo.

Inicialmente, os monumentos constituíam os elementos do vocabulário da Arte Pública e tinham uma função pedagógica de transmitir valores ligados à celebração, à valorização de temas e personagens ligados às estruturas de poder. Monumento é um substantivo que tem origem etimológica no verbo latino 'monere' – significa fazer lembrar, estando relacionado, também, ao termo mausoléu, ou ainda, a museu. Tem função informacional. Elaborado para durar, o monumento seria a expressão da permanência, evocando programaticamente, a projeção de conteúdos emotivos.

Os monumentos são construídos como meio de preservar algo, tendo, portanto, função comemorativa ritualística. (NUNES, 2000, p. 25).

Embora se deva considerar o conteúdo ideológico de muitos monumentos, visto que são patrocinados pelo Estado; eles só assumem seu caráter social, de informações oficiais, se forem apropriados pela população, e muitas vezes isso não ocorre de maneira espontânea, pois, está atrelado ao regime político vigente.

A imagem que se tem de determinados elementos urbanos ou a imagem que se tem de uma cidade podem ser considerados elos com os quais o cidadão se identifica e se apóia para o seu bem viver, porque existem normas que conformam a organização do espaço, que em determinado tempo, tem um significado e contém certos elementos comuns que estão relacionados com a cultura.

A Praça da Sé de São Paulo possui uma carga emotiva muito grande, pois ali, além dos ritos religiosos, ocorreram ao longo do tempo manifestações sociais, trabalhistas e políticas que representavam os anseios de toda a coletividade e marcaram época. E quando se fala em Praça da Sé, não tem como separar o

espaço em religioso, cultural, artístico, comercial... porque na verdade a força do nome Sé une a todos eles.

A Sé também provoca diferentes evocações entre aqueles que freqüentavam o centro da cidade quando começaram as obras do metrô. Muitos falam sobre a implosão do edifício Mendes Caldeira, ocorrida em 1975; outros lembram com pesar a demolição do edifício Santa Helena, outros ainda falam com saudades do tipo de vida que podiam desfrutar pelo centro etc. E cada um tem uma lembrança de outros tempos, registradas na sua memória, singularizada de acordo com suas próprias vivências.

A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado: exercício de congenialidade, onde há, pois, investimentos do sujeito recordador e da coisa recordada, de maneira que ao termo e ao cabo do trabalho de recordação já não podemos mais dissociá-los: então fará tanto sentido entender o sujeito a partir do que recordou quanto o que recordou, a partir do modo como o fez. A recordação traz a marca dos padrões e dos valores mais ou menos ideológicos do sujeito, a marca dos seus sentimentos, a colorir eticamente e afetivamente a lembrança, traz a marca de sua inteligência a encontrar razões do passado – e a recordação traz, ao mesmo tempo, as determinações do passado na urdidura daqueles padrões, daqueles valores, daqueles sentimentos, daquela inteligência. (GONÇALVES FILHO, 1993, p. 99)

A memória seja ela coletiva ou individual é sempre seletiva e revela momentos vivenciados pelo sujeito em determinado contexto.

Toda percepção supõe sempre um passado do sujeito que percebe. É nesse contexto que a percepção do espaço não aparece como uma classe particular de estados da consciência, mas como modalidade pelas quais essa percepção se expressa e que revelam sempre a vida total do sujeito e indicam a energia com a qual ele tende para um futuro por meio do

seu corpo e do seu mundo, efetuando o movimento e deslizando no tempo. (BICUDO, 2000, p. 56).

Halbwachs, em seu livro *Memória Coletiva*, demonstra que é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças, se não tomarmos como ponto de aplicação os quadros sociais reais, que servem de ponto de referência na reconstrução daquilo que se chama memória. Esses quadros sociais seriam a família, a comunidade, a cidade, e todos os grupos sociais a que pertence aquele que recorda. Assim, para ele, a memória pessoal está atrelada ao grupo, às tradições, ao universo coletivo.

O entorno material, os objetos que nos circundam, as ruas, os quarteirões e a casa em que vivemos são os quadros materiais da memória e possibilitam que as pessoas permaneçam unidas enquanto grupo, e mais do que isso é a permanência das coisas que dão o suporte necessário para a memória coletiva e alimentam a tradição. O passado, que se faz presente através dos objetos, possibilita que nos reconheçamos neles, faz com que encontremos uma proximidade com as gerações anteriores nessa linha de transmissão dos conteúdos coletivos. (FREIRE, 1997, p. 129).

No romance-invenção *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, escrito na década de 20 e publicado em 1933, há um ensaio de apreciação nirvanista, atribuído ao Sr. Serafim Ponte Grande-Novo-Rico, com o título *O Largo da Sé*, em que o herói peregrinante de volta ao lar, depois de uma fuga para Copacabana, e numa reflexão pós-viagem, resolve descrever uma São Paulo revisitada e revista por olhos de um expatriado:

O LARGO DA SÉ

O Largo da Sé agora está se modificando muito. Nem parece o Largo da Sé de dantes. Dantes era menor. Tinha casas com tetos para fora e a igreja com uma porção de carros.

Naqueles bons tempos a gente ia à missa mas como derrubaram a igreja e nasceu outra geração que só cuida dos jogos de futebol, e do bicho, ninguém vai mais à missa.

O Largo da Sé começou a ficar diferente por causa das Companhias Mútuas e das casas de Bombons que são uma umas verdadeiras roubalheiras mas que em compensação aí construíram os primeiros arranha-céus que nem chegam à metade dos últimos arranha-céus que não chegarão decerto à metade dos futuros arranha-céus.

O Largo da Sé é, sem perigo de contestação, o ponto de conjunção das ruas 15 de Novembro e Direita que também são, sem perigo de contestação, as principais de São Paulo. De modo que as pessoas que querem fazer o célebre triângulo, seja ou por negócios e business ou para o simples e civilizado footing, passam fatalmente no Largo da Sé.

Quando um estrangeiro saudoso regressa à pátria e procura o Largo da Sé, encontra no lugar a Praça da Sé. Mas é a mesma coisa.

A Sé, situada no centro antigo da cidade, caracteriza-se como local mítico da origem. É um local simbólico para a população da cidade, e esse espaço não se esgota no que é visível atualmente, mas guarda fatos e imagens que, embora desaparecidos no tempo, podem ser despertados pelas impressões daqueles que a vivenciaram em diferentes épocas e que registraram seus depoimentos em artigos de jornais, em livros, em fotos, ou mesmo em histórias do cotidiano, muitas vezes restrito às lembranças familiares.

Numa série de reportagens que o Jornal da Tarde realizou sobre os 452 anos do aniversário da cidade, cidadãos famosos deram seus depoimentos a Reynaldo

Gollo, repórter, relatando fatos marcantes de outros tempos e que foram publicados no caderno A, do referido jornal. Dentre eles:

- Paulo Vanzolini, compositor: (Que em meados do século passado tinha como seu universo as vizinhanças da Praça do Correio, do Largo do Paissandu e da Praça Clóvis).

Eu sou de um tempo no qual era mais fácil ser boêmio. A gente não se preocupava em voltar para casa nem com o teor alcoólico, porque tinha bonde rodando a noite inteira. Eu pegava o bonde na Praça das Bandeiras e ia até o Jardim Paulista onde morava. (07 / 01 / 2006, p. 14).

- Raul Cortez, ator:

Lembro de minha infância no Largo 13 de Maio, com as caravanas de Pirapora, procissões na Semana Santa e festas em benefício da Igreja. (09 / 01 / 2006, p. 12).

- Zé Celso de Martinez Correa, 69 anos, diretor teatral:

Somos uma cidade que interessa ao mundo todo desde o movimento antropofágico de 1928, de Oswald de Andrade. E essa onda está conquistando o mundo hoje. A antropofagia vai devorar a globalização. (10 / 01 / 2006, p. 14).

Para ele a capital paulista não é de um santo, mas de um fauno; não é sagrada, mas pagã. É *São Pan*. Do mito cristão para o mito grego. Porque pan em grego quer dizer tudo.

É porque Pan é deus, é demônio, é aquela criatura pequena, de chifres e pernas de bode, que vive nu, tocando sua flauta e enfeitando as ninfas. É uma entidade que não rejeita nada, aceita tudo.

- Germano Mathias, 71 anos, sambista: (Que nos anos 50 se encantou com os engraxates do Centro, que ocupavam com suas cadeiras as Praças João Mendes, Clóvis e a da Sé).

A rapaziada fazia um batuque muito bem feito com as latinhas de graxa e as escovas. Era uma atração. Todo mundo batucando e cantando os sambinhas na rua. Foi ali que aprendi a cantar e a dançar na roda de samba tiririca, onde se tinha que dar muita pernada. (11 / 01 / 2006, p. 14).

Todas essas declarações revelam que a consciência que ainda se tem do passado da cidade é a manifestação do amor pelo lugar. Isso é topofilia, que assume muitas formas e varia muito do ponto de vista emocional, mas é também prazer visual, o prazer por um lugar por ser familiar, porque é o lar e representa o passado e evoca sempre um orgulho. Mas também pode evocar saudades e tristezas de um tempo que já se foi.

Pelo trecho de uma reportagem escrita pelo repórter Zaluar, em 1980, e publicada pelo jornal Diário Popular, podemos sentir ainda toda a sua indignação sobre a derrubada da antiga igreja da Sé.

...existia no local um velho templo, onde durante sucessivos decênios se tinha praticado o culto católico e se haviam celebrado as mais expressivas solenidades. Era em estilo barroco, considerado o mais representativo da cultura brasileira. Ainda em 1884, sob a direção do cônego arcebispo João Jacinto Gonçalves de Andrade tinham sido restaurados os frontespício e torre. E em 1888, um ano antes de sua morte, Almeida Júnior pintara no teto a maravilhosa Conversão de São Paulo, felizmente guardado no Museu Paulista, do Ipiranga.

Mas quando a riqueza resultante do êxito da lavoura cafeeira subiu às cabeças, entrou a fúria da modernização. Tudo quanto era antigo e representativo passou a ser considerado obsoleto. (04 / 02 / 80).

Essas mudanças, que ocorreram em São Paulo devido ao surto modernizador, também foram registradas por vários fotógrafos em momentos diferentes. E pela fotografia é possível saber detalhes, perceber os tipos humanos, os costumes, a arquitetura, sentir o clima da época.

...além de retratar a obra em seu estado atual – já que ao congelar uma imagem também se faz um registro no tempo – a fotografia produz imagens diferentes das que normalmente se vê na percepção cotidiana. Ela aproxima, distancia, destaca uma parte do todo, encaixa o plano de fundo e o de frente, enfim, utiliza seus recursos de enquadramento e captação da luz para produzir uma imagem, tirando o melhor partido dos elementos que se encontram frente à câmara. (GARCIA, 1997. p. 31).

Pelas fotografias tiradas pelo jornalista Afonso de Freitas, no início do século XX, e que se encontram em *O Álbum de Afonso*, há o registro da igreja colonial que ia sendo derrubada aos poucos para que nesse espaço fosse construída outra mais moderna, sem deixar rastros do passado. Nessa seqüência de fotos que se encontram reproduzidas nas páginas seguintes, é possível perceber o movimento incessante da demolição e, também, o papel desempenhado pelo fotógrafo que nessa ação registrou parte da memória urbana da cidade de São Paulo.

Fotógrafos profissionais ou anônimos que registraram São Paulo em diversas épocas são os responsáveis pela preservação dessa memória. Alguns registros foram colocados neste trabalho, procurando mostrar diferentes olhares sobre a cidade e, em especial, sobre a Sé.

As imagens da década de 70 foram reproduzidas a partir de uma publicação oficial da administração Olavo Setúbal, de 1975 a 1978, onde se louva a reforma da

área central da cidade, ocorrida em consequência da implantação do metrô na região central da cidade. A seguir, trecho de um texto sobre a visão oficial a respeito da nova Praça da Sé.

A nova Sé está aberta e franqueada ao público. Em suas redondezas ainda há beirais antigos, onde os pombos se recolhem ao cair da tarde; da várzea de edifícios, chaminés, telhados e antenas, a bruma ainda sobe, apagando os reflexos do sol nos vidros e caixilhos dos prédios; aos primeiros bocejos da noite, quando as luminárias se acendem, as águas lentas do Tamanduateí faiscam de diamantes de luzes de mercúrio. Metrópole colocada diante de constantes desafios de crescimento, a epiderme de São Paulo se apresenta ora feita de veludo, ora de cicatrizes. Mas, na nova geografia urbana que se lança para o futuro, a Sé agora abre um regaço construído especialmente para o homem, onde este se reencontra com a cidade e redescobre que o desenvolvimento é uma benção e uma dádiva quando se orienta para o bem estar da população. (Revista Sé/Metrô- 1978, p. 04).

Entretanto, atualmente, a Praça da Sé está sendo alvo de discussões e reflexões dentro da Prefeitura de São Paulo e talvez passe por novas transformações.

4.2 -Imagens da Sé



Igreja da Sé
 Phot. em 27 de Abril de 1912

Igreja da Sé – fotografia de 27/04/1912
 Fonte: O Álbum de Afonso



Igreja da Sé
 Phot. em 2 de Maio de 1912

Igreja da Sé – fotografia de 02/05/1912
 Fonte: O Álbum de Afonso



*Igreja da Sé (em demolição)
 Fot. em 27 de Junho de 1912*

Igreja da Sé em demolição – fotografia de 27/06/1912
 Fonte: O Álbum de Afonso



*Igreja da Sé (em demolição)
 Fot. em 13 de Julho de 1912*

Igreja da Sé em demolição – fotografia de 13/07/1912
 Fonte: O Álbum de Afonso



*Igreja da Sé (em demolição)
 Phot. em Agosto de 1912*

Igreja da Sé em demolição – fotografia de 08/1912
 Fonte: O Álbum de Afonso



*Igreja da Sé (em demolição)
 Phot. em 13 de Agosto de 1912*



Largo da Sé – 1900c. – Fonte: Arquivo do DPH da PMSP



*Largo da Sé – 1907c. Foto de Aurélio Becherini
Fonte: Arquivo do DPH da PMSP*



*Igreja da Sé altar da Capela do Santíssimo Sacramento– 1910 foto de Aurélio Becherini
Fonte: Arquivo do DPH da PMSP*



*Espaço decorrente das demolições da Sé e dos quarteirões a ela posteriores
Fonte: Arquivo do DPH da PMSP*



Praça da Sé, depois das demolições – Fonte: Arquivo do DPH da PMSP



*Edifício Santa Helena – 1931c. – demolido em 1971 para construção do metrô Sé
Fonte: Arquivo do DPH da PMSP*



Em novembro de 1975, a implosão demoliu os 30 andares do edifício Mendes Caldeira em 8 segundos, abrindo espaço para a nova praça.

Implosão do Mendes Caldeira -11/1975 para a construção da nova praça



Na praça da Sé, a maior obra urbana do País.



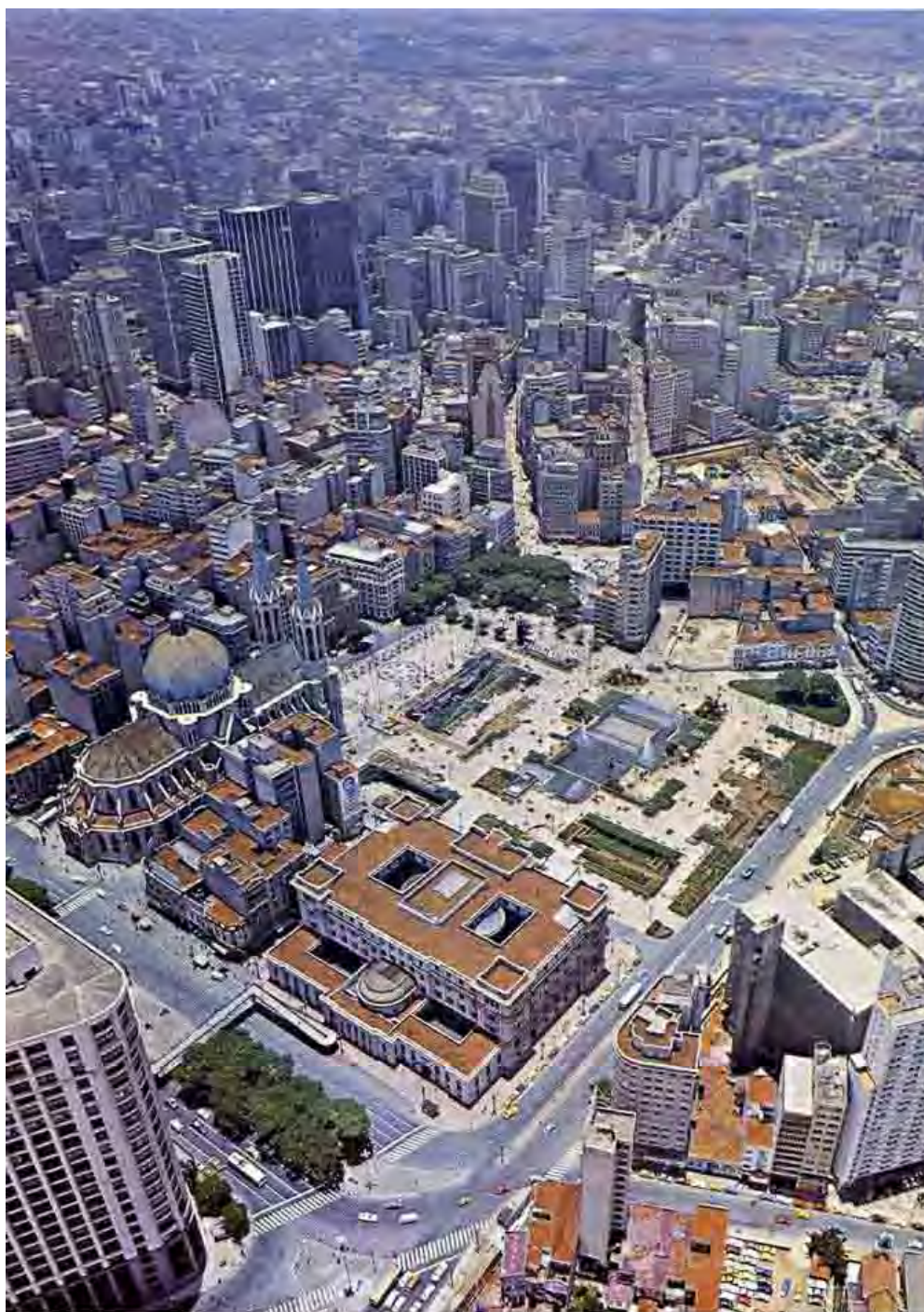
A Praça Clóvis Beviláqua e a Praça da Sé em 1971.

*Praça Clóvis Beviláqua e Praça da Sé em 1971
Foto oficial da PMSP*



Na nova Praça da Sé, 52 mil m² de área livre.

*A nova praça da Sé
Foto oficial da PMSP*



Praça da Sé

*Praça da Sé
Foto oficial da PMSP*

Primeiras reações do povo de São Paulo ao "museu aberto" que a Praça da Sé está ganhando

Há expressões de surpresa, ismropoção, curiosidade e até de riso diante das esculturas. Algumas já podem ser vistas, mas outras, cobertas por plástico negro, ainda são um mistério para os frequentadores da praça da Sé. Para alguns, ali, na verdade, estações de controle da poluição instaladas pela Ciesb. Mas os homens que sugeriram sua instalação estão certos: elas estão "sendo pessoas".

O rapaz moreno, boia de documentos embolto do braço, blusa de lá amarrada na cintura, não tira os olhos da moça que, curiosa, observa a grande escultura amarela na entrada da estação S4 do metrô. Quando a fisionomia da moça parece assumir um ar de interrogação, ele não perde tempo.

— Você está gostando? Não é incrível esta forma redonda, essa cor? É arte verdadeira!

A moça se surpreende, mas não esboça resistência quando ele a pega pelo braço para mostrar a obra de arte "por outro ângulo".

— E tem muitas outras estatuas lá em cima. Tem até um autor japonês, você quer ver?

Conduzindo pelo braço do rapaz, a moça, de olhos verdes, vai ver de perto o escultor Toyota, que supervisiona a instalação de sua escultura "Espaço Cósmico", na praça da Sé, em frente ao prédio do Fórum. Depois, comendo um saquinho de pipoca, eles observam outras esculturas envoltas em plástico preto, consentem o mistério que haverá ali embaixo, e caminham até desaparecer na multidão.

Um dos vigilantes da Companhia do Metrô faz soar constantemente seu apito, procurando afastar garotos curiosos que tentam ver as obras de arte ainda encobertas pelo plástico, enquanto senhores idosos têm uma longa discussão sobre a "garatujá" amarela de Marcello Mattice, já conhecida como "minhocão".

Quando a Comissão Especial para Escober Obras de Arte para a Praça da Sé, criada pelo prefeito Olavo Setúbal em setembro de 1977, começou a se reunir, não

podem escrever palavras, ou até quebras alguma parte. Está certo que poderíamos limpar, mas e se a tinta atingir profundamente, e a obra ficar estragada antes mesmo de ser inaugurada?

Joaquim Urizano de Menezes, 28 anos, bancário, torce o nariz para a grande peça de mármore:

— E que mais a gente pode fazer com esse treco senão rabiscar?

Dom Lourenço Teixeira Montenegro discorda, e olha o rapaz com desprezo: — Essa juventude não entende mesmo nada de arte, que coisa.

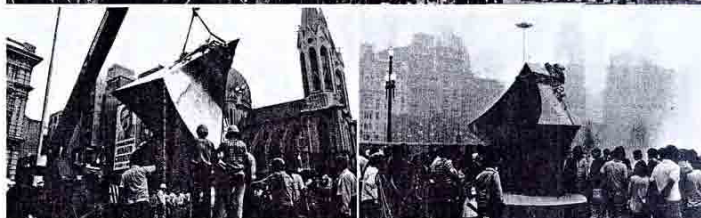
Ela não tem a menor ideia do que significa a escultura, mas se ofende: "Isso não interessa; se a gente não entende a obra pode admirar o material. E o mármore é lindo."

O brilho do aço inoxidável do Espaço Cósmico de Toyota atrai muito as crianças, e o artista parece entusiasmado: "Eu acho muito importante as minhas obras o contato com o público. Ela é espelhada, e refletirá a praça e as pessoas, sem delimitar o seu espaço."

Para o senhor José Vítor Curial, oficial Judiciário do Fórum há 33 anos, e assíduo frequentador da praça da Sé desde o tempo em que se amarrava os cabelos dos liburg em frente à igreja, a obra de Toyota tem outro sentido:

Acho que o nome dela devia ser "Recordação do Passado. Para mim ela é extremamente bela."

E se detém mais um pouco trocando recordações com Antonio Martins Teixeira, que há quatro meses detaxa de vigia estações para ser vigia da praça: "Eu não tenho tido muito trabalho com as



A escultura de Toyota teve admiradores desde o momento da instalação, porém à tarde.

Fonte: Jornal da Tarde de 29/12/78.

Fonte: Jornal da Tarde de 29/12/78, p. 03

05 – Conclusão

Pesquisar sobre a cidade é muito interessante devido à riqueza de seus elementos e à multiplicidade de informações que oferece. Falar e escrever sobre a cidade é muito importante, mas é preciso descobri-la, vivenciá-la, tendo em mente o que se busca para não se perder, pois a cada passo se descobrem inúmeros caminhos a percorrer.

Conhecer a cidade envolve a ação de querer ver e perceber o espaço tal qual ele se apresenta em determinado momento; no momento presente. Entretanto, o momento presente envolve também memórias de fatos vividos que podem ser marcantes a poucos indivíduos, ou a uma comunidade inteira.

Os laços que se estabelecem com o lugar onde se vive dá ao cidadão a sensação de fazer parte, de pertencimento; por isso, os marcos das cidades sejam eles objetos arquitetônicos, paisagens naturais, objetos de arte instalados em espaços públicos, e a maneira como são arranjados dentro dos contextos urbanos, dão às cidades características particulares. E a manutenção desses elementos, ao longo do tempo, caracteriza a sua memória arquitetônica.

Nessa pesquisa, ao se buscar dados sobre a Nova Praça da Sé de São Paulo e suas Esculturas, foi inevitável voltar no tempo para falar dos adros e largos da época colonial, onde estão as origens das praças brasileiras, porque a história vivida

por esta cidade e por seus cidadãos traz uma enorme riqueza de informações que precisa ser descoberta através de suas camadas temporais.

As praças coloniais brasileiras eram espaços polivalentes; permitiam que as atividades sacras e profanas, civis e militares ocorressem no mesmo espaço. A atual Praça da Sé, também é um espaço polivalente, abriga em seu interior três elementos marcantes que são a Catedral, o Metrô e o Jardim de Esculturas, que lhe dão características próprias. Além disso, é um ponto obrigatório no centro velho da cidade, embora na maioria das vezes seja apenas para passagem.

A catedral é o templo religioso mais importante da cidade. Em seu interior acolhe os fiéis para o rito religioso. Na esplanada, à sua frente, a multidão se concentra quando há manifestações coletivas, como comícios políticos ou protestos e também para eventos religiosos de grande significação. Aí ela é a resistência que fornece o suporte para que esses eventos se tornem marcantes. Nesses momentos, a Sé recupera seu papel de praça onde há o encontro e a interação entre as pessoas; o seu valor simbólico de lutas se revela e seu espaço sagrado é recuperado.

O metrô é o meio de transporte mais rápido e seguro que temos e, devido a sua importância para a circulação de pessoas, na sua construção, acabou determinando a configuração da atual praça. Mudou a sua arquitetura, mas não conseguiu mudar a sua essência. A Sé tem sido o símbolo do grandioso e da religiosidade desde a Colônia e, devido ao papel marcante que sempre desempenhou em São Paulo, continua a ser o epicentro da vida na cidade.

Quando se fala em metrô, fala-se em rapidez, em fluxo, em passagem. É como se o usuário não pudesse perder tempo devido ao aumento da velocidade da vida nas cidades. Esse andar apressado não permite que o olhar se fixe nas coisas

que estão no seu caminho, o que o caracteriza como um ser passante que não tem tempo de observar o mobiliário urbano da Sé que se encontra a sua disposição, como bancos, luminárias, vegetação, esculturas...

Essas esculturas abstratas, que se apresentam em diferentes linguagens, são ilustres desconhecidas da maioria dos passantes e dos que permanecem no local, que, na maior parte, são os moradores de rua. Elas necessitariam de um comportamento exploratório por parte dos que se dispõem a observá-las, pois, na medida em que interferem no espaço, solicitam a presença física do observador, para que seu papel se cumpra na totalidade. Na verdade, elas deveriam ser observadas, analisadas, questionadas e, para isso, exigem uma postura diferente do observador.

Esse questionamento ocorreu na época em que foram instaladas na Sé. Entretanto, atualmente, talvez já não tenham quase nada a dizer à população e por isso estejam invisíveis, e ninguém fala mais delas; com o tempo, perderam sua força e sua magnitude. Mas, com o *Marco Zero*, instalado na esplanada da Catedral, parece que ocorre o inverso, pois desperta a curiosidade da maior parte das pessoas que por ali passa e interage com ele, procurando descobrir a direção das estradas que partem de São Paulo. Desta forma, a visibilidade da obra artística não depende apenas do local em que está instalada, mas também é o resultado da interação e da apropriação que as pessoas fazem delas, além dos valores que lhe são atribuídos.

Quanto a minha vivência neste local, anteriormente a esta pesquisa, era idêntica a da maior parte das pessoas que frequenta o centro da cidade. Não parava nunca para observar as coisas, simplesmente passava rapidamente para pegar o metrô e abandonava o local, o mais rápido possível.

Na primeira vez que fui à Sé para conhecer as esculturas, no primeiro semestre de 2003, estava sozinha e a sensação de medo me dominou. Entretanto, voltei outras vezes, sempre no período da manhã, por volta das 9.00 horas, e acompanhada por parentes ou amigos que, como eu, observavam que as pessoas que por ali passavam iam apressadas, sem jamais pararem para observar algumas daquelas obras que lá estão instaladas.

Pela manhã, geralmente havia muitos policiais, o pessoal da prefeitura já tinha lavado o local, e dava para caminhar de um lado para o outro e observar as obras de arte, sem sermos incomodados por ninguém. É óbvio que, nessas manhãs, víamos algo mais do que esculturas, como pessoas feridas sendo socorridas, outras dormindo nos bancos ou no próprio chão, homens e mulheres que permaneciam sentados nos bancos conversando, outros isolados dos demais e absolutamente silenciosos. Nunca tive coragem de parar e conversar com alguns deles; limitava-me a observar as obras de arte e o traçado da praça, achando tudo muito interessante e procurando quase que inconscientemente desvinculá-las daquelas pessoas que se apropriaram daquele espaço, que vivem à margem da sociedade, e que utilizam a praça à sua maneira, ou seja, para dormir, tomar banho, lavar sua roupa, etc...

No dia 18 de agosto de 2004, entretanto, tinha ido ao centro da cidade, sozinha, visitar alguns sebos e depois resolvi ir à Praça da Sé, para conversar com algumas pessoas que por ali estivessem, sobre as esculturas. Cheguei à Sé às 14.00 horas, desci do metrô pelo lado sul e sob um sol muito forte passei pela escultura de Rubem Valentim, *Emblema de São Paulo* e adentrei a praça. Imediatamente senti no ar um cheiro repugnante de urina, mas continuei em frente e fui parar próximo de um senhor negro que estava ao lado do espelho d'água onde se encontra instalada a obra de Bruno Giorgi, *O Condor*. Cumprimentei-o, e ele me

respondeu com uma cara boa. Perguntei-lhe o que fazia na praça, e ele me respondeu educadamente que era morador de rua e que aproveitava o dia de sol para lavar suas roupas e que vivia catando sucata pelas ruas. Perguntei-lhe do que ele mais gostava na praça, e ele não soube me responder. Perguntei -lhe se ele tinha visto alguma obra de arte pela praça, alguma escultura que lhe tivesse chamado a atenção e ele disse que não. Agradei e fui conversar com uma senhora que estava sentada num banco um pouco mais à frente e que tinha uma aparência tranqüila. Fiz-lhe as mesmas perguntas e ela me respondeu que fazia programas e que estava na praça esperando clientes. Disse-me que morava na cidade de Suzano, estava desempregada e que precisava sustentar seus dois filhos. Obras de arte? Esculturas? Também desconhecia. Aproveitei para conversar com uma moça do banco ao lado, que me disse que morava no bairro de Bela Vista e que também fazia programas. Obras de arte Sim, tinha visto em frente à catedral. Qual? Aqueles artistas...

A próxima pessoa com quem eu tentei falar era uma mulher pequena e que arrastava um carrinho cheio de tranqueira e não me deu a mínima atenção. Gritando me disse que iria tomar seu banho antes que a polícia chegasse. Aí eu me dei conta de que ainda não tinha visto policiais circulando ali por perto...

06 - Bibliografia

- ABRAMO, Radha. *Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô*. In: Arte Pública. São Paulo: SESC, 1998. p. 56 - 60.
- AMARAL, Aracy. *A Arte Pública em São Paulo*. In: Arte Pública. São Paulo: SESC, 1998. p. 46 – 53.
- ANDRADE, Osvald de. *Serafim Ponte Grande*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1994; p. 80.
- ARNEIRO, Lúcia Maria. *Arte Pública e a imaginabilidade da cidade – um estudo de caso*. In: Arte Pública: apontamentos e reflexões. São Paulo: CNPQ / Unesp. 1999. p. 52 – 55.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção Visual*. (Tradução de Ivone Terezinha de Faria) São Paulo: Pioneira, 2002
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. SP / Bauru: Edusc, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. *Fenomenologia: confrontos e avanços*. São Paulo: Cortez, 2000.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras / Fapesp, 2004.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Tradução de Isabel Correia e Carlos de Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- DELLELIS, Rosana. *Catedral da Sé*. São Paulo: Form Arte, 2002.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de G. Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ESCOBAR, Miriam. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo: Vejal Prefeitura Municipal de São Paulo, 1998.
- ESPINELLI, João J. (Org.) *Arte Pública. Apontamentos e reflexões*. São Paulo: Unesp / IA, 1999.
- FABRIS, Annateresa. *Recontextualizando a Escultura Modernista*. In: Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997

FAVARETTO, Celso. *Das Novas Figurações à Arte Conceitual*. In: Tridimensionalidade na Arte Brasileira do século XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997. p.110 -115.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004

FERREIRA, Barros. *O nobre e antigo bairro da Sé*. 1ª ed. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1971.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FRÚGOLI JÚNIOR, Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

GARCIA, Ângela Célia. A trajetória do trabalho fotográfico. In: Obras Escultóricas em Espaços Externos da Usp. São Paulo: Edusp, 1977. p. 31.

GIOSA, Celso. *Arte no Metrô*. São Paulo. Companhia do Metropolitano de São Paulo, 1994.

GONÇALVES FILHO, José Moura. *Olhar e Memória*. In: O Olhar. (Org) Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 95 – 123.

GUILLAUME, Paul. *Psicologia da Forma*. Tradução de Irineu de Moura. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HUET, Bernard. *Espaços públicos, espaços residuais*. In: Os centros das metrópoles: reflexões e propostas para a cidade democrática do século XXI. São Paulo: Terceiro Nome: Viva o Centro: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 147 – 151.

KLINTOWITZ, Jacob. *O ofício da arte: A escultura*. São Paulo: Sesc, 1988.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAROUSE Cultural. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

LEMOSS, Carlos. *O Álbum de Afonso*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da cidade*. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Arte Pública na USP*. In: Obras Escultóricas em Espaços Externos da Usp. São Paulo: Edusp, 1997. p.12 - 19.
- MARX, Murillo. *Nosso Chão do Sagrado ao profano*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- _____. *Urbanismo – Timbres na boca do sertão*. In: Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó. (Org.) Percival Tirapeli. São Paulo: Unesp / Imprensa Oficial, 2003.
- MIRANDA, Danilo S. (Org.) *Arte Pública*. São Paulo: Sesc, 1998.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *Memória e História*. In: O tempo e o cotidiano na história. Série Idéias, 18. São Paulo: FDE, 1993. p. 09-19.
- MONZÉGLIO, Elide. *Percepção Visual / Alguns dados a considerar na percepção de ver o espaço*. São Paulo: Texto Mimeografado. FAU / USP, 1978.
- PARYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garces. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 55 – 81.
- RAPOPORT, Amos. *Aspectos Humanos de la forma urbana*. Barcelona / Espanha: G. Gilli, 1979.
- REIS, Nestor Goulart. *São Paulo: Vila- Cidade- MetrÓpole*. São Paulo: Bank Boston / Prefeitura de São Paulo, 2004.
- ROBBA, Fábio; MACEDO, Sílvio Soares. *Praças Brasileiras*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- SALDANHA, Néilson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 38 – 40.
- SEVCENKO, Nicolau. *O olhar passageiro do transeunte urbano*. In: Arte Pública. São Paulo: Sesc, 1998. p. 167
- SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 20ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ática, 1992.
- TAKAHASHI, Jô. *Arqueologia do urbano e paisagem gráfica ambiental*. In: Arte Pública. São Paulo: Sesc, 1998. p. 205.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: Três cidades em um século*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- TUAN, Yi Fu. *Topofilia*. Tradução de Livia de Oliveira. Rio de Janeiro: Difel, 1980.
- VALLIER, Dora. *A Arte Abstracta*. Lisboa: Edições 70, 1986.

VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário; KROURY, Yara Maria Aun. *A pesquisa em História*. São Paulo: Ática, 2003.

ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em Arte – um paralelo entre Arte e Ciência*. Col. Polêmicas do nosso tempo. São Paulo: Autores Associados, 1998.

Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado

BONOMI, Maria. *Arte Pública: Sistema Expressivo/Anterioridade*. Tese de Doutorado. ECA / USP. São Paulo. 1999.

MALHEIROS, Ubiraci da Silva. *Palmas: Cidade Real, Cidade Imaginária – Arte Pública como representação Urbana*. Tese de Doutorado. FAU / USP. São Paulo. 2002.

MARIANA, Wilson Roberto. *Áreas transformadas e o espaço público na cidade de São Paulo*. FAU / USP. São Paulo: 1989.

MILANESI, Renata. *Evolução urbana e espaço público*. Dissertação de Mestrado. FAU / USP. São Paulo. 2002.

NUNES, Lílian do Amaral. *Fronteiras do Visível: Arte Pública na Avenida Paulista*. Dissertação de Mestrado. USP. Departamento de Artes Plásticas. 2000.

SANTOS JÚNIOR, Wilson Ribeiro dos. *São Paulo: transformações e usos*. Dissertação de mestrado. FAU / USP. São Paulo, 1991.

Artigos de Jornais

BISORDI, Gisela. Os artistas vão à Sé debater seus trabalhos. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 04 fev. 1979. p. 22.

DUARTE, Neide. São Paulo, ano 425. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 jan. 1978. p. 17.

GOLLO, Reynaldo. A trilha sonora da cidade. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 07 jan. 2006. p. 14. Caderno A.

_____ Um ator desde criancinha. In: *Jornal da tarde*. São Paulo, 09 jan. 2006. p. 12. Caderno A.

_____ A San Pan de José Celso. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 jan. 2006. p. 14. Caderno A.

_____ O rei do samba paulistano. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 11 jan. p. 14. Caderno A.

MELAMET, Rachel. Primeiras reações do povo de São Paulo ao Museu Aberto que o povo está ganhando. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29 dez. 1978. p.03.

Exploração dos contrastes arquitetônicos. *Diário Popular*. São Paulo, 17 fev. 1978. p. 21.

Memória: Como surgiu a nova praça da Sé. *Diário Popular*. São Paulo, 14 fev. 1980. p. 02.

Na praça da Sé, um espaço para a escultura. *O Estado de São Paulo*. 20 jan. 1979. p. 20.

O povo diz o que acha das estátuas da Praça da Sé. *Folha de São Paulo*. 28 jan. 1979. p. 21.

Um museu ao ar livre. *Folha de São Paulo*. 20 jan. 1979. p. 33.

Revista / Catálogo

Revista Sé, publicação Metrô / Emurb. São Paulo. Fevereiro 1978.

São Paulo: A cidade – O habitante – A Administração. (1975 – 1979). PMSP. São Paulo, 1979.

Glossário

Abstracionismo: Movimento artístico da primeira metade de século XX, caracterizado pela ausência da representação figurativa de um objeto.

Adro: Espaço aberto diante da fachada principal de um templo ou de uma igreja.

Arcipreste: Título dos vigários de certas igrejas, que lhes confere preeminência sobre outros vigários.

Arquitetura: Arte de projetar e construir edifícios.

Barroco: Estilo artístico e literário nascido na Itália, estreitamente vinculado à Contra-Reforma, que se espalhou em grande parte da Europa e América Latina nos séculos XVII e XVIII.

Cultura: Conjunto de estruturas sociais, religiosas, etc., de manifestações intelectuais, artísticas, etc., que caracterizam uma sociedade.

Ecletismo: Tendência artística fundada na exploração e conciliação dos estilos do passado, comum no Ocidente no séc. XIX.

Espaço: Lugar delimitado que pode conter alguma coisa.

Esplanada: Amplo espaço descoberto na frente de um edifício.

Frontispício: Fachada principal de um edifício, de um monumento, frontaria.

Gótico: Diz-se de uma forma de arte, particularmente arquitetônica, que floresceu na Europa do século XXII à Renascença.

Matriz: Igreja que tem jurisdição sobre outras igrejas de uma determinada circunscrição.

Modernismo: Movimento literário e artístico brasileiro, surgido em São Paulo, em 1922, que buscava uma linguagem autenticamente nacional e o rompimento com as tradições acadêmicas.

Mobiliário Urbano: Bens móveis utilizados em espaços públicos, como bancos, placas, luminárias, etc.

Memória: Lembrança, recordação.

Praça: Lugar público numa cidade ou vila, amplo, rodeado de edifícios e geralmente ajardinado.

Privado: Que não tem caráter público; particular.

Público: Relativo ou pertencente ao povo, à coletividade.

Sé: Igreja episcopal ou arquiepiscopal.

Urbanismo: Conjunto de medidas técnicas, administrativas, econômicas e sociais que visam ao desenvolvimento racional e humano das cidades.

Urbano: Que tem caráter de cidade.