

A ARQUITETURA NA CIDADE

ARCHITECTURE AND CITY

Euler Sandeville Junior*

RESUMO

Este artigo é uma reflexão sobre três casos em que a arquitetura define a configuração do espaço público, investigando seus significados e pressupostos. São levantadas questões que não comportam respostas definitivas, mas que induzem a alguns parâmetros para discutir a atuação do arquiteto no espaço público, nas áreas centrais de nossas cidades. Nosso título é, sem dúvida, devedor do célebre trabalho de Aldo Rossi, a **Arquitetura da cidade** (1966). Porém, nos ocupamos apenas da inserção da arquitetura na cidade e numa perspectiva teórica muito distinta, reconhecendo para o projeto do objeto arquitetônico uma dependência do espaço e do tempo e das relações sociais que assim se estabelecem. São analisados o Memorial da América Latina, a estação Barra Funda do Metrô e a Praça da Sé. São aqui entendidos como campos de projeto da paisagem e, como tal, problematizados.

Palavras-chave: Arquitetura. Espaço público. Memorial da América Latina. Estação Barra Funda do Metrô. Praça da Sé.

ABSTRACT

*This article is a reflection on three cases in which architecture defines the configuration of public space, investigating their meanings and assumptions. Questions that do not allow definitive answers but induce some parameters to discuss the role of the architect in the public space in central areas of our cities are raised here. Our title certainly owes a lot to the famous work of Aldo Rossi (1966), **The architecture of the city**. However, we are concerned only with the insertion of architecture in the city, and from a very different theoretical perspective, recognizing dependence on space and time as well as on social relations that are thus established in the design of the architectural object. We analyze the Memorial da América Latina, the Barra Funda subway station, and the Praça da Sé (Sé Square). They are understood here as a field of landscape design and as such they are problematized.*

Keywords: Architectur. Public space. Memorial da América Latina. Barra Funda subway station. Praça da Sé (Sé Square).

* Arquiteto e urbanista, arte-educador, pós-graduado em Ecologia, mestre e doutor em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Professor livre-docente do Departamento de Projeto da FAUUSP, vice-coordenador da Área Paisagem e Ambiente do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, professor do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Ciência Ambiental da Universidade de São Paulo (USP), coordenador do Laboratório Espaço Público e Direito à Cidade (LabCidade) da FAUUSP.

esandeville@gmail.com

<http://espiral.net.br>

1 INTRODUÇÃO: ANALOGIAS E DIFERENÇAS

A escolha do Memorial da América Latina, da estação Barra Funda do Metrô e da Praça da Sé para estudo de caso foi circunstanciada no contexto das discussões que intentava no mestrado, **A herança da paisagem** (1993), do qual este artigo é a revisão de um capítulo de mesmo nome.

Inicialmente, elegemos o Memorial da América Latina (figura 1) pelo fato de este projeto ter polarizado inúmeras polêmicas nas quais compareceu o arquiteto Oscar Niemeyer, com ampla difusão na mídia paulistana a partir de meados dos anos 1980.

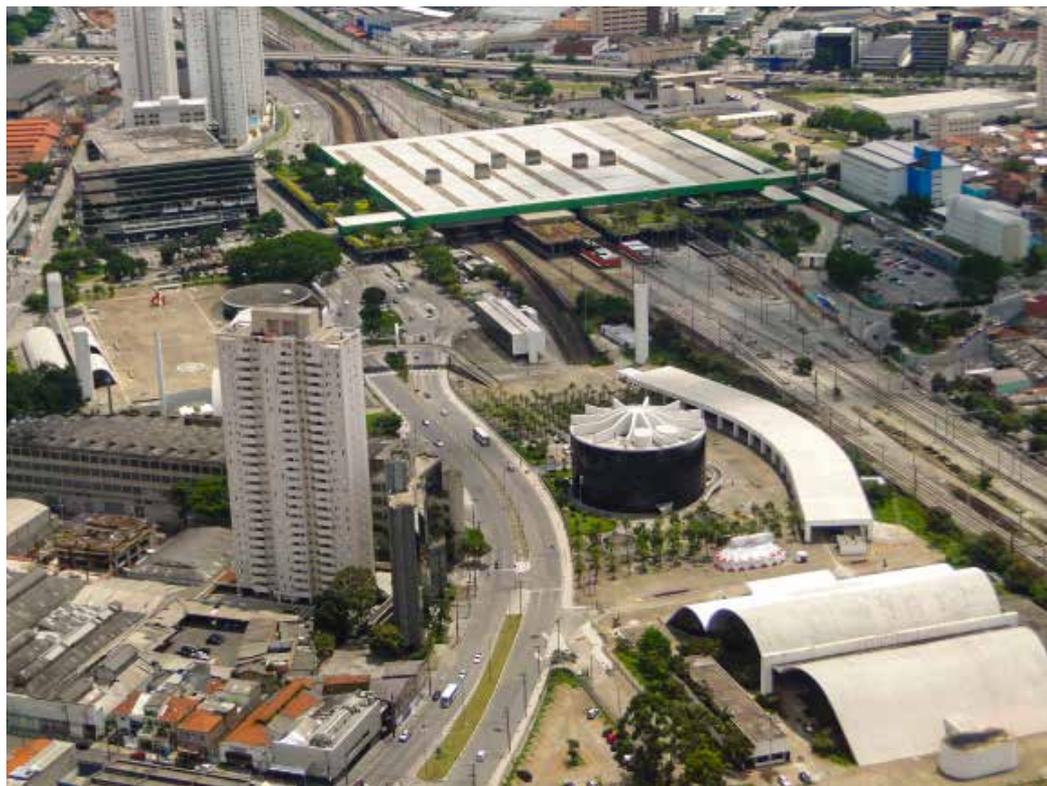


Figura 1 Vista geral do Memorial da América Latina e da Estação Intermodal Barra Funda. Foto: Silvio Soares Macedo, 2012.

Oscilando entre duas personalidades políticas de destaque, com suas constelações de atores e sujeitos sociais tão questionadas na história política brasileira – o prefeito Jânio Quadros (1917-1992), à frente do governo da cidade de São Paulo, e o governador Orestes Quéricia (1938-2010), à frente do governo estadual –, o arquiteto Oscar Niemeyer voltava à cena paulistana em meio a uma série de polêmicas e projetos, com destaque inicial para o projeto do parque do Tietê (1986), que analisamos em outro local (SANDEVILLE JUNIOR, 1993).

Oscar Niemeyer voltava ao Brasil, no início da década de 1980, e não realizara novos projetos em São Paulo. Deste novo entranhamento com a cena política paulistana, que lança mão, dentre outros artifícios, do peso simbólico deste arquiteto, resultou de

concreto, por assim dizer, a execução do Memorial da América Latina (inaugurado em 1989) e, pouco depois, na gestão de Luiza Erundina (1989-1993) na Prefeitura, a do Sambódromo do Anhembi (construído e inaugurado em 1993). Logo se desdobraram outras, como o Auditório Ibirapuera, concebido pelo arquiteto em seu projeto original para o parque Ibirapuera, mas construído apenas à época da gestão da prefeita Marta Suplicy (entre 2003 e 2004).

Como contraponto, quer pela evidência pública do arquiteto Oscar Niemeyer, quer pela natureza programática distinta, elegemos as outras duas obras para pensar o sentido da arquitetura na cidade e sua inserção como fato modernizador. Com a evidente situação de que a Estação Intermodal da Barra Funda, que se desdobra no Memorial, forma um conjunto que, além da questão funcional da acessibilidade, prenuncia outras do urbano (para as quais chamamos atenção neste artigo), que estão em curso desde a demolição das fábricas Matarazzo (ainda na década de 1980), com evidente prejuízo para a cidade, e com a Operação Urbana Barra Funda (incluída no Plano Diretor da gestão Mário Covas já em 1985).

Olhando à distância, a escolha destes dois locais pode ser extremamente emblemática, na medida em que se situam na abrangência e, de certa forma, nas bordas de importantes áreas de renovação urbana atualmente¹, mostrando uma temporalmente longa e persistente série de tentativas, com um lento amadurecimento dos interesses imobiliários e da articulação de sua capacidade de investimento, tendo o Estado como principal instrumento indutor.

A consideração do Memorial levou-nos, por antítese e proximidade, à estação Barra Funda do Metrô (construída pelo Metrô de São Paulo e inaugurada em 1988). Apesar de suas diferenças, vemos nestas obras um ponto em comum: a negação de uma relação com a cidade existente. Esta consideração levou-nos a acrescentar uma pergunta que não tinha como ser desenvolvida a partir destes edifícios²: e quando a arquitetura, veículo de um discurso modernizador e simbólico do poder, num dado momento, se insere no tecido urbano já consolidado? Isto nos conduziu à Praça da Sé (com projeto liderado pelo arquiteto José Eduardo de Assis Lefèvre, executado na década de 1970).

Em comum, os três casos têm a postura que nega a cidade preexistente e são, cada um à sua maneira, símbolos de modernização. Grosso modo, o Memorial traz para nós, fundamentalmente, o impacto da forma. A estação Barra Funda, o impacto tecnológico de uma nova função. Tendem a ser meios ou vetores de formação de um lugar, qual seja, o tempo dirá. A estação da Sé, com a respectiva Praça, traz ambos os impactos acima, sobrepondo-se à história do lugar. Mas, em certo sentido, o projeto é rapidamente recriado pela população.

Na perspectiva de vermos a Praça da Sé junto com o Memorial, podemos minimizar sua importância enquanto forma. Não foi só, no caso da Sé, o impacto tecnológico de uma nova função, mas sua própria gênese sobre as lajes de cobertura do Metrô

¹ Por exemplo, a Operação Barra Funda, a Nova Luz e o parque Dom Pedro.

² Este trabalho foi escrito, em uma primeira versão, em 1989, contemporâneo, portanto, aos acontecimentos que procura analisar. Foi revisado para inclusão na dissertação de mestrado **A herança da paisagem** (SANDEVILLE JUNIOR, 1993) e, novamente, para esta publicação.

trouxe um duplo impacto: a visibilidade dessa tecnologia, recoberta por uma forma – a Praça –, que, na época, também foi de grande impacto, e torna-se, na sua posição de praça central, um espaço público com vida própria, que foge aos desígnios de projeto, embora condicionada por eles.

Há algumas diferenças básicas entre os três casos que queremos ressaltar desde já: o Memorial se nos afigura, fundamentalmente, um monumento e uma obra de autor; as outras duas obras são consequência de uma necessidade funcional e de um investimento em infraestrutura, e afiguram-se (embora sejam projetos de arquitetos) como arquitetura do Estado para equipar funcionalmente a cidade, minimizando a assinatura do arquiteto em relação à assinatura institucional.

O Memorial apresenta-se como uma ação pública de efeito simbólico e forte apelo cultural, mas nos parece ocultar uma curiosa conjunção prática entre Estado e Prefeitura, em que pesem suas polarizações de momento, que ultrapassam as duas gestões apontadas, pois o entendemos destinado a favorecer determinadas políticas públicas que visavam à revalorização imobiliária da área.

Curiosamente, isto se alicerça na ausência de um projeto expresso de política urbana ou cultural em todos os níveis de governo. Do ponto de vista formal, permanece uma tendência das estações de polarizar todos os espaços em sua volumetria, enquanto o Memorial dispersa os edifícios num espaço “vazio”³. Além disto, Praça da Sé e estação Barra Funda, projetos do Metrô, expressam tempos e relações diferentes das ações públicas com a cidade na criação de infraestrutura de transporte, tornando evidente a distinção entre as primeiras e as últimas estações do Metrô (na época, entre a linha Norte-Sul e a linha Leste-Oeste).

São, portanto, lugares diferentes da cidade, seja do ponto de vista arquitetônico, urbanístico ou de usabilidade – e, também, do ponto de vista da valorização imobiliária, da população atendida e do momento histórico em que são elevados a ícones da ação do poder público. Mas, como se verá, não se pode pensar numa ausência de intencionalidade destas ações do poder público perante dinâmicas de mercado. As questões imobiliárias evidenciam-se, assim, para além das políticas públicas urbanas, revelando uma intencionalidade prolongada de ação no espaço, até que estes interesses se apropriem dos meios necessários. Neste processo, o interesse público é sempre de menor consideração, embora, geralmente, exista subjacente e forneça uma base justificativa que em muito o transcende, ocultando outros processos, mas é ao cabo do qual se definem os monumentos desta ação conjugada de interesses públicos e privados, na cidade, por meio da arquitetura.

Embora se pensasse neste setor como de renovação urbana, era e ainda é seguramente excêntrico ao eixo urbano principal, de maior valorização. Refiro-me, em especial, àquelas áreas ao redor da marginal do rio Pinheiros, onde um conjunto de intervenções, que atravessaram administrações de matizes políticos até antagônicos,

³ Apesar de negarmos que “espaço vazio” seja um conceito válido, expressando neste termo algumas dificuldades do arquiteto em lidar com os espaços não edificadas que integram e dão sentido aos edificadas, aqui citamos o termo (entre aspas) pela recorrência do conceito na forma de ver, ainda hoje, de muitos arquitetos, e na forma de pensar esses trabalhos.

mostra, também, uma notável persistência de ações que são, a um tempo, políticas e estratégicas no atendimento de demandas sobre esses gestores públicos.

As intervenções⁴, no período em que tratamos aqui, remontam aos túneis da mesma gestão Jânio Quadros, cujas obras tiveram início em 1988 (lembramos, na mesma gestão, a intervenção no Anhangabaú). Pouco depois, tivemos um empreendimento, também polêmico, denominado Nova Faria Lima, retomado durante a gestão Paulo Maluf (1993-1996), e, mais recentemente, os túneis que a gestão Marta Suplicy (2001-2004) anexou a este conjunto. Bem mais secundários estes últimos, deles alegou-se que se havia de gastar o excedente gerado pela Operação Urbana na própria região.

Em todos os casos, o que salta aos olhos, nestes projetos, é a associação com a capacidade construtiva imobilizada de grandes empreiteiras. O sentido destas intervenções não parece ser apenas imobiliário, permitindo questionar se há conexões, entre o poder público e um setor de obras públicas, plenas de sentido político e interesses privados. Matéria para outra discussão.

No texto que segue, ultrapassando questões de autoria, e do discurso do arquiteto e dos políticos em suas formas de apropriar e pensar a coisa e o espaço público (SANDEVILLE JUNIOR, 1993), procuramos uma problematização que convida ao debate dos pressupostos projetuais e vínculos sociais da ação do arquiteto e seus significados perante a cidade que se vai construindo. Nestas três obras, temos um espaço central e um espaço em área de renovação urbana⁵ – sendo um morfologicamente aberto no tecido urbano (a Sé); outro, cercado, no limite do enquadramento da arquitetura, que, por seu discurso, o sugeriria aberto (o Memorial), e outro, encerrado em um edifício (a estação Barra Funda). No entanto, a questão das representações⁶ impõe-se em nossa abordagem. Apesar das diferenças de formas, funções e tecnologias, podem ser analisados segundo uma perspectiva comum, que nos permite evidenciar parte da ótica de ação do poder público na cidade, e dos pressupostos pelos quais o arquiteto vem a contribuir neste processo. Símbolos de modernização, a análise do significado de sua arquitetura e da sua relação com a cidade é útil para discutir pressupostos de intervenção no espaço público e para levantar questões sobre nossas fronteiras conceituais e práticas, sobre os significados que perseguimos, sobre as visões que temos arraigadas.

⁴ Mas seria necessário remontar à década de 1970, com as ações do escritório de Carlos Bratke, Roberto Bratke e Francisco Collet na região da avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini, construída nesse local, conhecido como “Dreno do Brooklin”. A ação do escritório, que, em uma década, construiria um dinâmico centro de negócios em expansão ao Centro Expandido da Metrópole, valendo-se de terrenos baratos na região, contou também com a criação de infraestrutura por parte do poder público (a construção da avenida Berrini e sua posterior duplicação, a Operação Urbana Água Espraiada em 1992, e várias outras obras), expulsou a população de baixa renda então moradora no local. “Também na década de 1970 começaram a surgir favelas na região da Berrini, construídas por famílias que tiveram seus terrenos à margem do córrego Água Espraiada desapropriados para a construção de uma avenida que não sairia do papel [...]” (Proposta é levar favelados para outros bairros. **O Estado de S. Paulo**, 30 de setembro de 1992, Suplemento Especial, p. 4. Matéria citada em interessante verbete da Wikipedia sobre a avenida Berrini. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Avenida_Engenheiro_Lu%C3%ADs_Carlos_Berrini>. Acesso em: set. 2002).

⁵ Temos em mente a distinção entre reestruturação e renovação urbana proposta por Villaça (2001).

⁶ Metodologicamente, o Núcleo de Estudos da Paisagem tem adotado três eixos interpretativos: o das Representações, o das Formas de Organização e o das Formas de Apropriação e Expressão. Apenas o primeiro termo é abordado neste artigo.

2 O MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

O primeiro caso que consideraremos é o Memorial da América Latina, o qual repetiu, em São Paulo, embora em menor escala, várias características do parque do Tietê, elaborado para a Prefeitura, pouco antes, por Niemeyer, na gestão Jânio Quadros. De certa forma, o Memorial foi uma maquete seca do parque do Tietê, ou o parque miniaturizado em ágora (figura 2). Embora aparentem diferir na escala e na abordagem, bem como na inserção e no alcance urbano, o princípio foi o mesmo: “doar a São Paulo” uma obra de Niemeyer, promovida por um político hábil (Jânio foi substituído por Quéricia), e um projeto de renovação urbana gigantesco e inviável, pelo menos naquele momento e contexto, substituído pela obra pontual realizada.

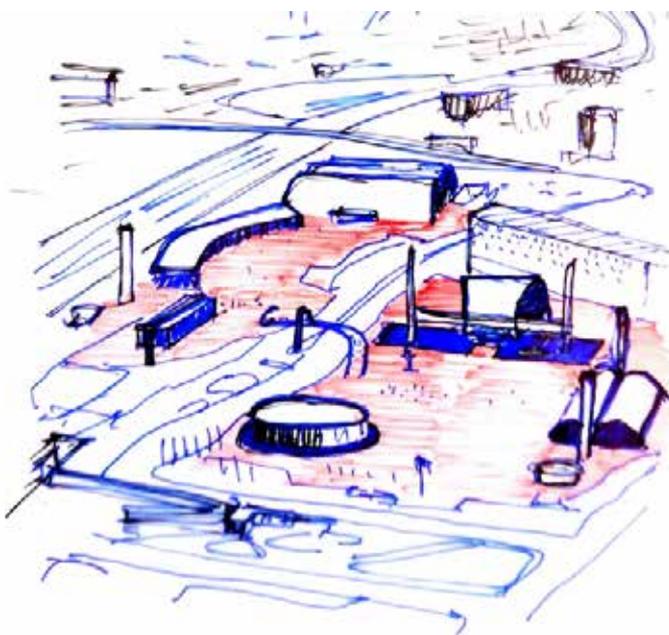


Figura 2 Implantação do Memorial da América Latina e da estação Barra Funda. Fonte: Croquis do autor, [199-].

Talvez perseguissem ressonâncias do gesto inaugural de JK (Juscelino Kubitschek), na Pampulha, ainda no início dos anos 1940⁷. Deseja-se um monumento. O parque do Tietê o oferecia, segundo os autores, por meio da humanização da “cidade tão ofendida” a partir do conceito naturalista de parque, de área verde, segundo o repertório moderno. Já o Memorial quer ser um espaço público e um centro cultural (como reminiscência invocada da ágora), porém, aqui, o apelo é para a humanização política do homem – o Memorial “simboliza” para seus promotores a integração latino-americana, a liberdade e a integração dos povos. Orestes Quéricia, que nada tem a ver com isto, convida um arquiteto que, para além de sua fama, é sabidamente um membro do Partido Comunista, que teve bandeiras em torno da América Latina.

⁷ Sobre as relações entre a arquitetura e o poder, entre os arquitetos e sua dependência de um “mecenas”, conferir a análise dos discursos que envolveram o episódio do parque do Tietê no capítulo O arquiteto e o imperador da Assíria (SANDEVILLE JUNIOR, 1993).

Aparentemente, são concepções espaciais antagônicas. Em um, a questão do verde na cidade; em outro, a do chão. Mas, na prática, acabam unidos por uma visão de cidade que pensa a ação do arquiteto a partir não do espaço em suas contradições, mas de uma intervenção que assume a arquitetura como a eliminação destas contradições pela criação de um objeto excepcional, de qualidades intrínsecas, fechado sobre si mesmo. Além disto, pretendiam ambos os projetos serem suporte ou marca personalista de dois administradores (Quadros e Quércia), desviando a atenção das questões realmente importantes e apoiando-se para isto na figura igualmente personalista de um arquiteto brasileiro consagrado internacionalmente.

O conjunto foi implantado num lugar estratégico do ponto de vista da dinâmica imobiliária da cidade, num setor de relativa (embora ainda lenta) expansão comercial e cultural, sempre atrelada à dependência da intervenção do Estado. O Memorial implantou-se próximo a uma estação do Metrô, em área de muitos espaços livres, com obras no viário, realizadas em decorrência de reestruturação de acessos, e outras projetadas, que vieram a ser realizadas quando da Operação Urbana implantada na região depois de 1985. Este dado é fundamental, diz respeito à sua visibilidade e o torna também parte dos meios de transformação urbana neste setor, para o qual já se discutia a Operação Urbana – que, depois, ocorreu sem maiores discussões ou atenções ao espaço livre público.

A evidência do que se pretendia pode ser dada pela demolição repentina da antiga fábrica dos Matarazzo, restando apenas a Casa das Caldeiras. De certo modo, este fato é atestado pela estação Barra Funda e pelo Memorial, que, mesmo não sendo centros, representam um vetor potencial de valorização naquela região da cidade. Ação que deve ser entendida, também, numa escala maior, pois a implantação mais recente da estação Vila Madalena e da estação de trem na ponte Cidade Universitária, vizinha ao parque Villa-Lobos, integradas pela Ponte Orca, revelam a intenção de dinamizar investimentos no eixo Oeste da capital, como atestavam também os projetos estratégicos recentes de desativação da penitenciária do Carandiru (em 2002, ainda que ao Norte, próximo do vetor que tratamos aqui) e da (não levada a cabo) transformação da Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEAGESP), vizinha ao parque Villa-Lobos (inaugurado em 1994). De modo que, por toda a região, pode-se assistir à retomada de um conjunto de lançamentos imobiliários que envolvem hotéis, edifícios de escritórios e edifícios residenciais de alto padrão, mais ou menos nesta ordem, num deslocamento do centro para oeste, além de shopping centers e hipermercados pontuados nesta extensão – sendo o mais recente o shopping Bourbon, inaugurado em 2008, em uma região que registra crescentes lançamentos de alto padrão.

A crítica da época, entretanto, manteve seu foco em alegações como: para simbolizar a integração latino-americana, o Memorial deveria ter sido alvo de um concurso internacional para os arquitetos desses países. Como se vê, algumas questões fundamentais dissiparam-se com a nuvem de fumaça nas reivindicações tão caras, por assim dizer, ao Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) – embora estas discussões tenham ressoado por outras frentes antagônicas ao governo do Estado. Durante algum tempo, os estu-

dantes de arquitetura tiveram-nas como a polêmica da arquitetura brasileira atual. As atenções desviaram-se de questões bem mais profundas que se apresentavam, como os efetivos desafios da profissão naquele momento, ao menos em São Paulo: a tipologia da habitação popular, a elaboração do Plano Diretor, a tentativa dos Núcleos Regionais de Planejamento, as Operações Urbanas, a questão ambiental, entre outras extremamente complexas.

Mais recentemente, este repertório “evoluiu” para um conjunto de intervenções urbanas e metropolitanas da maior gravidade, com ampla remoção de população de baixa renda, em regiões até então periféricas e sem maiores investimentos do poder público, denotando uma capacidade de ação sem precedentes em diversos pontos da estrutura urbana e em suas conexões. No entanto, vale a pena ver como ocorreu, naquele momento, o deslocamento de foco da cidade para o edifício, e, considerando a obra realizada, como se concebeu a função pública do objeto arquitetônico.

A opção por Niemeyer trazia duas garantias: a do prazo de inauguração e a de um monumento, em que pesem objeções, sobretudo, de caráter endógeno (leia-se comercial) do IAB paulista, com sua tradicional ausência das questões relevantes, funcionando quase como um escritório de intermediação de projetos. Niemeyer, que já havia demonstrado isso, era capaz de sustentar a polêmica em torno da obra, dando-lhe, assim, notoriedade. De fato, a polêmica houve e, novamente, em um curto intervalo de tempo, na capital, os arquitetos puseram-se a discutir o gesto do grande arquiteto.

Os edifícios de Niemeyer, entretanto, resgatavam um pouco do *glamour* da arquitetura como arquitetura do edifício e do espaço público, da fase áurea dos anos 1950, após esses últimos anos de “crise da profissão” – que, para muitos, foram os anos 1970 e 1980 – de debates longos, e alguns até estéreis, de massificação da profissão. Traziam, também, de volta Niemeyer a São Paulo, que, após muitos anos, poderia finalmente ver e avaliar uma obra sua, o que não deixou de ser uma forma de marcar um espaço político com a construção de uma obra do grande arquiteto brasileiro. Mais uma vez, neste episódio como no anterior, do parque do Tietê, menos no sambódromo e, mais recentemente também no Auditório Ibirapuera, a arquitetura tornou-se fato de domínio público. Não que estas questões não sejam importantes, mas certamente, não são, nem de longe, as mais relevantes para a *arquitetura* colocar em discussão.

Por todos estes motivos e por sua concepção de projeto, o Memorial tornou-se extremamente útil, na época (1989), para discutirmos os valores e pressupostos projetuais da arquitetura contemporânea. A forma de fazê-lo foi deslocando os termos em que se iniciou então o debate: reinserindo a arquitetura na cidade, verificando como seus edifícios e seus espaços acontecem na construção da cidade. O Memorial, que em nossa opinião não está entre os melhores projetos de Niemeyer, resgata alguns estereótipos de sua obra – o dos edifícios no parque, como em Pampulha e no Ibirapuera, embora aqui falte a extensão verde, e o do edifício no espaço público, como em Brasília, convergindo na sede dos poderes constitucionais, e, embora nestes haja a extensão verde, é na verdade um piso a liberar a visão dos edifícios de qualquer

entreve. Porém, o Memorial não conta com tamanha extensão e os edifícios acabam aproximando-se e afetando a tipologia de sucessos anteriores.

Sugere-se, no argumento do projeto, que crie assim uma pretensa unidade, que resgate o sentido da *polis* – a política, “mito” (no sentido de Raoul Vaneigem em *Banalidades básicas*) que parece perseguir o espaço arquitetônico dos arquitetos e, em certo sentido, de seu espaço simbólico por excelência, a *ágora* – conforme sugerido nos discursos justificadores do Memorial.

Este espaço político suposto para a cidade e para a arquitetura, muito distinto da função política e coletiva em nossas cidades, não ultrapassa aqui uma parábola da unidade cultural latino-americana (com salão de atos, teatro, biblioteca, museu), inclusive com a integração das artes no espaço livre, em especial a mão aberta, reminiscência de Le Corbusier e, no edifício, com os murais expressionistas – vias sacras do povo latino-americano no Salão de Atos. Curiosamente, este ambiente cultural-político é oferecido por um gesto de individualidade plena, em todos os sentidos, a uma população, esta sim, sempre tão ofendida e carente de referenciais e pontos de identificação, senão os que ela mesma, em espaços invisíveis à classe dominante, aprende a construir.

Sitte (1980) descreve: “El *ágora* de las ciudades gregas era el lugar de las asambleas, que reuniamse al aire libre [...]”, pretensão que os espaços modernos perseguem tenazmente para a multidão e a democracia, embora negando os conceitos espaciais da *ágora*, tão argutamente estudados pelo autor. Assim, o espaço moderno, pretendido entre os edifícios para o encontro e o convívio social, acaba sem o alcançar, em muitos casos, por uma questão de escala, de implantação e, no caso, ainda, de localização. O contraste tipológico fica claro se compararmos a análise de Holanda (1985) dos espaços de Brasília com a descrição de Sitte (1980) do fórum romano:

As ilhas espaciais, ou seja, os espaços retirados do sistema de espaços abertos francamente apropriáveis, através de quaisquer tipos de barreiras (as paredes externas dos edifícios, mas também fossos, diferenças de nível, espelhos d’água), coincidem aqui sempre com um edifício isolado. Não há um só caso de agregação de edifícios. (HOLANDA, 1985).

De acuerdo con los mismos principios está dispuesto el Foro Romano. Su contorno es más movido, pero los edificios que le constituyen son también públicos y monumentales: como allí desembocan pocas calles, sin influir en la delimitación del espacio vacío, que sugiere la forma de un salón, los monumentos tampoco se erigen en el centro, sino en sus orillas, y en pocas palabras: el foro es para la ciudad lo que para la casa el atrio, la sala principal ricamente dispuesta y alhojada. Por ello háse reunido aquí gran número de monumentos, estatuas y otras joyas artísticas, pues se intentara crear un grandioso interir hípetro. (SITTE, 1980).

Algumas destas características – o edifício monumental público e as obras de arte – são partes do paradigma do espaço moderno, porém, sua configuração é oposta à dos espaços da Antiguidade, e não pode, pela própria escala urbana, cumprir aquela função de identidade e espaço fortemente central da vida da cidade. No fundo, o que é pensado é mais o espaço dos edifícios e sua visibilidade, revestindo a distância entre os objetos arquitetônicos de uma alegação discursiva libertária, porém esvaziada desta finalidade na medida em que é pensada como o fundo para a figura. Está mais próxima da contemplação de Ashihara (1982):

En Marsella quedé profundamente impresionado ante la inseparable monumentalidad estructural de la Unité d’Habitation. Como arquitecto en pece a plantearme las siguientes preguntas: la sabiduría de Lao Tze indicaba que la esencia de ‘vaso’ residía en su vacío interior, pero, qué sucede fuera del vaso? Y, se tuviera dos, tres o cuatro vasos, que sucedería con el espacio existente entre ellos?

As praças tradicionais, pelo menos enquanto tipologia significativa na cidade, são dadas pelo tecido urbano. Aqui, ao contrário, os edifícios são aspergidos no “vazio”. Não é só isto: o Memorial nega o sentido de praça na medida em que recusa a cidade. Não é, neste caso, a grande dimensão do espaço a percorrer; é a ausência de um entorno com o qual se relacionar que realça ainda mais estes “vazios” que se projetam entre os edifícios. O que se construiu ao seu redor em anos recentes – como universidades particulares, entre outros edifícios – também foi desinteressado em enxergar o espaço urbano em que se insere.

Com relação à inserção urbana dos edifícios, é de se notar a vinculação com os pressupostos do urbanismo racionalista, que arrasa o existente *a priori*, que imagina o projeto começando de um terreno plano e livre. Concepção esta que encontra um rico contraste e alternativa no próprio Niemeyer, no edifício Copan (projetado pelo arquiteto em 1951 e construído ao longo da década de 1950), no centro da cidade, ao menos no que se refere à sua inserção significativa na quadra, permitindo muitas visões, valorizando e dialogando com os edifícios do entorno. Segundo Bartalini (1988), referindo-se ao renascimento como início do período moderno:

[...] o vazio que está entre as coisas passa a ser entendido como um continuum homogêneo, uma grandeza matemática passível de domínio e de organização racional [...] A praça monumental, buscando o prazer visual e cinestésico na harmonia das formas geométricas, concretiza a nova concepção de espaço e se confirma como o centro urbano, a expressão do poder, o lugar do espetáculo.

A máxima expressão disto, para Benevolo (1981), foi desenvolvida no barroco, como assinala: “Os arranjos urbanísticos barrocos, sobretudo alguma realização da corte da primeira metade dos 700, antecipam às vezes de modo sugestivo a dimensão espacial da cidade moderna [...]”

Mas devemos ressaltar que, no barroco italiano, a escala ainda é dada pelo fechamento arquitetônico. A França barroca e o urbanismo da segunda metade do século

XIX liberam-se do tecido tradicional da cidade e dilatam as dimensões espaciais até que se torne possível aos edifícios comparecerem como objetos únicos no tecido urbano, isolados e dominantes. Sem dúvida, estes elementos estão presentes na organização do Memorial, que não conta, entretanto, com a extensão sem fim, mas com os limites de duas glebas fragmentadas pelo viário. O objeto Memorial pretende ser um espaço do espetáculo por excelência – aqui no sentido dado por Guy Debord (1997) – através do espetáculo arquitetural – aqui no sentido dado por Le Corbusier (1981) – para o espetáculo da cultura e, talvez não tão pujante assim, o do poder – sob o *slogan* de “governo democrático” de Orestes Quércia.

O moderno e o “pós-moderno” exacerbam ainda mais esta tendência ao aparente, de modo que algumas cidades do hemisfério Norte chegam a ser verdadeiras coleções de edifícios, e o “vazio” democrático entre os edifícios do discurso modernista vai se tornando cada vez mais uma abertura determinada pelo valor do solo urbano, repleta de elementos decorativos – por vezes artísticos – que indicam a nova pujança da arquitetura corporativa que se entrelaça com o fazer a cidade pelos interesses imobiliários e sua ornamentação.

Aqui se coloca uma possibilidade interessante para discussão – uma ambiguidade sedutora. É a grande tentação de considerar o Memorial um projeto “pós-moderno”. Antes de tudo, parece ser uma redução para São Paulo do malogrado parque do Tietê, acabando sufocado e isolado no espaço urbano que então se dizia pretender abrir. Além disto, todas as suas formas estão impregnadas de reminiscências diversas dos sucessos do próprio arquiteto, de deformações de escala, da afirmação do edifício como um objeto de arte, ainda que arte purista do arrojo do concreto, que caracteriza a obra de Niemeyer. De fato, o “pós-moderno” é, ainda mais que o moderno, um objeto excepcional, que, com toda ornamentação e simbolismo alegados, corre o risco de resultar frio, distante, “vazio”, que se desloca da cidade tradicional algumas vezes parodiando-a.

Outra característica do “pós-moderno”, esta mais interessante, é a ambiguidade desconcertante de seu discurso arquitetônico, por vezes surrealista (geralmente um consumismo), que se tornou possível para a arquitetura após a década de 1960. O Memorial é um espaço inteiramente de artifícios, implantados com absoluta ambiguidade entre si, como uma colagem de projetos para lugares diferentes (literalmente, para nenhum lugar). Cada edifício é diferenciado e contrastado entre si por suas deformações de escala, e volta-se para uma centralidade que não chega a ocorrer, que se torna um vazio e, talvez, um alheamento, como nos sonhos arquitetônicos de De Chirico. O alheamento é também reforçado pelas formas díspares, por sua brancura oposta a uns tantos vidros negros de grandes proporções e pelo alheamento do próprio conjunto em relação ao entorno. Todos estes aspectos contribuem para dar um sentido surreal a este espaço, que é, também, um espaço de memória do artista, um espaço de distorções, um espaço de colagens, um espaço de objetos, um espaço de solidão e ausência, que, nem por isto, enquanto obra, deixa de ter interesse.

Tenho um sentimento ambíguo. A condição primeira do monumento é o aspecto não-imediato, eterno, a memória. O monumento cria um lugar, um cruzamento, algo durável, que permanece para além do movimento da cidade. Hoje, as maiores obras são os supermercados, os aeroportos e os trevos de auto-estradas. Lugares de um completo anonimato. Temo que o Memorial da América Latina tenha sido colocado num lugar de completo anonimato, um lugar qualquer. Construíram o Memorial num bairro estranho, com fábricas destruídas e um terminal rodoviário. Há uma contradição entre a vontade de ser monumento e a insignificância do local. No meio da praça pública passa uma avenida cercada de grades. Sei que o projeto foi feito às pressas por razões políticas, mas até mesmo uma criança leva nove meses para ser concebida. Não houve tempo de fazer um jardim. É árido. Era o pretexto para um parque, mas um parque sem árvores não é um parque; é um estacionamento [...] (CHEMETOV, 1993).

De fato, o Memorial é, também, o oposto do conceito de parque. A vegetação restringe-se, no projeto inicial, a uns canteirinhos, que poderiam não estar ali sem prejuízo do projeto. Mas não é isto que o afasta da ideia de parque, e, sim, a relação com a ágora, a qual já discutimos acima. Vale considerar que, em Pampulha e no Ibirapuera, os edifícios são também aspergidos (implantados) de modos variados: em Pampulha, dão-se numa relação com a paisagem a partir do lago e, no Ibirapuera, são unidos pelo desenvolvimento da marquise. Mas, mesmo nestes casos, os belíssimos jardins, ainda que comparecendo de modo determinante, fazem-no de forma que o cenário natural, mesmo de grandes proporções, seja subordinado à arquitetura, é civilizado.

No Memorial, entretanto, os jardins são totalmente dispensáveis. Curiosamente, a reforma deste espaço para introduzir um edifício até pesado para o conjunto, circular e solidamente pousado no chão, trouxe algum interesse. A necessidade de introduzir mais este objeto de geometria pura veio acompanhada de uma reforma dos jardins. As espécies vegetais foram substituídas e introduziram-se, no meio do espaço livre nesta quadra (e nos limites da outra, onde havia as árvores), jerivás de grande porte, garantindo resultado imediato. A introdução destas palmeiras, ao modo dos croquis corbusianos para o Ministério da Educação e Saúde, trouxe um novo sentido ao espaço. Preservaram a visibilidade da arquitetura, mas criaram alguma mediação entre os edifícios, trazendo, também, amenização ambiental ao conjunto tão árido. Na verdade, trouxeram a ideia de um oásis, muito apropriada ao conjunto de edifícios de brancura argelina isolados pelo piso contínuo.

3 A ESTAÇÃO BARRA FUNDA DO METRÔ

Como segundo caso para análise (figura 3), julgamos interessante contrastar e comparar o Memorial, reconhecido como arquitetura por leigos e profissionais, com a estação Barra Funda do Metrô, contígua, cuja autoria passa despercebida até no círculo profissional, encampada pela marca "Metrô". Tanto profissionais como o público em geral não se referem a ela como arquitetura. Memorial e estação do Metrô são tipos

diferentes de espaços oferecidos ao público, definidos pela arquitetura. O Memorial pretende resgatar a função da *pólis*, do espaço urbano construído, da necessidade de um centro cívico pressentida por todos os modernistas – “La preocupación de hallar nuevamente el equilibrio entre el mundo del individuo y el de la colectividad [...]” (GIEDION, 1955). Porém, também a estação do Metrô, em certo sentido, busca para seus amplos espaços de circulação e transbordo a referência da praça, encerrando-a no âmbito da edificação.



Figura 3 Implantação do Memorial da América Latina e da estação Barra Funda.
Fonte: Croquis do autor, [199-].

No caso do Metrô, em geral, o espaço da praça é trazido no âmbito da própria edificação da estação, em sua cobertura (como na Sé, no Paraíso ou na Conceição), ao seu redor, aproveitando a praça já existente (como na estação Armênia), em seu interior (como no Terminal Rodoviário do Tietê ou na própria Barra Funda). Lugares de intenso trânsito, os espaços livres das estações do Metrô não favorecem a parada ou o estar, a não ser aqueles decorrentes da baldeação no sistema de transporte, sendo o espaço muito mais uma forma de construir uma imagem institucional da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM). Ainda assim, não raro, servem como pontos de encontro, mas numa escala basicamente individual. Muitas das estações têm seu amplo espaço interno com obras de arte ou até com serviços diversos, como na São Bento.

Embora a estação Barra Funda não chegue a incorporar o sentido de praça, seu programa complexo de terminal intermodal, seus grandes espaços livres e jardins sobre laje, que, embora muito pouco usados, dão uma muito ligeira amenização no brutalismo da estação, fazem, de algum modo, referência ao espaço de praça. Mais recentemente, a praça arquitetônica e vazia do corporativo cedeu à lógica da praça como local de comércio, porém, quando o faz, não é a espontaneidade da praça que vem, mas a praça de alimentação do shopping, de curta e incômoda permanência,

enfileirando pessoas e suportes para o consumo. Mais uma vez temos que lembrar Raoul Vaneigem (2002):

A organização que distribui o equipamento material de nossa vida cotidiana é tal que, o que nela a princípio permitiria que a construíssemos ricamente, mergulha-nos, ao invés, em um luxo de pobreza, tornando a alienação ainda mais insuportável na medida em que cada elemento de conforto cai sobre nós como uma libertação e pesa como uma servidão.

Nada mais próprio do que assistir a esta cena, uma vez que as nossas praças e espaços públicos significativos tornam-se, sucessivamente, terminais de ônibus, sem qualquer cuidado paisagístico ou de comunicação visual, expressando apenas o descuido de quem precisa usar sem importar-se com o que está usando.

O Memorial e a estação diferem, sobretudo, pela escala e pelos fechamentos arquitetônicos. Enquanto o Memorial espraia ou asperge seus edifícios no “vazio” de um espaço abstrato, como também pretendem ser abstratos os seus edifícios, o Metrô concentra e polariza todos os espaços no interior de sua volumetria – como no edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), pontuado na extensão da Cidade Universitária, onde “não há portas”⁸, mas os “vazios” e as transparências estão rigorosamente encerrados pelo concreto. Lembrando Caetano Veloso, referindo-se a Brasília (em *Tropicália*): “[...] O monumento não tem porta / A entrada é uma rua antiga / Estreita e torta [...]”

Por outro lado, Memorial e estação têm em comum uma postura de projeto que desconsidera o preexistente e ignora a cidade, recriando inteiramente suas significações, pretendendo polarizar e modernizar as permanências por meio do impacto da nova tecnologia e do novo edifício, mesmo quando se inserem no tecido tradicional (neste caso, também houve uma tessitura preexistente transformada em “vazio”, o da arquitetura fabril, destruída para ceder lugar aos novos prédios de vidro e equipamentos públicos).

Tendo em vista a unidade de projeto das estações entre arquitetura, engenharia, paisagismo e comunicação visual, que são um padrão repetido pela cidade nas cores dos painéis acoplados ao concreto (azul, laranja, verde, rosa), é de se espantar que o Memorial seja visto como obra excepcional de arquitetura, logo ali ao lado, e a estação do Metrô não seja discutida segundo o mesmo *status*. De fato, o Memorial é quase uma brincadeira diante da significação das linhas e estações do Metrô e dos espaços urbanos a elas relacionados. A diferença está no fato de que o Memorial é exceção e não é “sério”, ou seja, é para o divertimento e não para o uso meramente utilitário (não chega, entretanto, à condição de ludicidade, em grande parte, pela instrumentalização política e institucional que o suporta).

Mas também, não esqueçamos, o Metrô foi alvo frequente de visitas quando de sua introdução na cidade e, em abril de 1990, as obras do Metrô na avenida Paulista foram abertas para visitação pública, mostrando que a fantasia, apesar da pobreza dos governantes, ainda é constituinte importante da cidade.

⁸ Sobre o eixo Sé-Arouche ver Sandeville Junior (1993, 2001).

A razão pela qual a estação não é percebida imediatamente como arquitetura pode-se buscar em dois aspectos: em parte, seu sentido de arquitetura é absorvido pelo Memorial, criado para ser um símbolo, apresentado como obra arquitetônica por excelência, com a grife correspondente; em parte, e, talvez principalmente, porque a estação tem uma função utilitária e de passagem, um meio para chegar e ir, inclusive, ao próprio Memorial. Passa a ser uma importante referência, mas em decorrência de sua função e de seu impacto transformador de hábitos e estruturas ambientais. A função do Memorial é ser “visto”, a função da estação é ser “usada”, e isto transparece na sua própria arquitetura, que não se apresenta como obra de arte ou monumento. Isto é mais evidente ainda na linha Leste-Oeste, onde, de certo modo, as estações aproximam-se da ideia de um grande galpão, talvez o anonimato a que se referiu Chemetov (1993).

Apesar de o Metrô existir há bem mais de um século, é um fato novo entre nós, coisa de poucas décadas apenas. Sua implantação trouxe grandes alterações de função, localização e configuração urbanas:

[...] para construir a linha norte-sul, com cerca de 15 km, foi desapropriada uma área de 690.000 m quadrados (incluindo o pátio), demolindo cerca de 1.000 imóveis, em grande parte casas e sobrados ocupados por população de renda média. Já, na linha leste-oeste, para a construção do trecho Santa Cecília-Carrão, com aproximadamente 10 km, e do pátio de Itaquera, foram desapropriados cerca de 1.330.000 m quadrados com, aproximadamente, 4.000 edificações (5 vezes mais imóveis por km de linha), em grande parte ocupados por população de baixa renda. (NIGRIELLO, 1987).

Deste modo, podemos verificar que o Metrô é um dos grandes agentes de transformação da cidade e, na medida em que suas obras são projetadas com antecedência, um dos grandes instrumentos ou órgãos requalificadores do espaço público. Veja-se o que ocorreu em Santana, Tatuapé, Tucuruvi, ao longo do espigão central na Vila Mariana, e assim por diante. Na verdade, a Companhia do Metropolitano não cuida apenas das obras e da operação das linhas do Metrô – o que já seria significativo tanto em termos de tecnologia quanto em termos de movimentação de capital.

A CPTM realizou, entre outras, obras de avenidas e linhas de trólebus, e supervisionou, salvo engano, a contratação das obras do Memorial. Semelhantemente ao Metrô, a Empresa Municipal de Urbanismo (EMURB), que permanece no âmbito municipal, é outro desses grandes agentes, tendo realizado calçadas, obras urbanas, recuperação de edifícios (Martinelli, Paulo Eiró), desenhos de espaços urbanos, como o Pátio do Colégio, João Mendes, Praça da Sé e inúmeros outros projetos, túneis como no Anhangabaú e no rio Pinheiros.

Quando, em certo momento, pretendeu-se esvaziar ou liquidar a EMURB, no governo Jânio Quadros, voltou-se atrás, uma vez que a empresa representava a possibilidade de financiamento para as obras pretendidas – sendo também na administração mais

consequente da prefeita Luiza Erundina em outras questões, reativada em grande estilo, passando a ter um papel significativo nos planos da administração para as obras urbanas.

A estação do Metrô não comparece como um objeto único, mas, ao contrário, como um nó de uma rede claramente identificada, invocando outro aspecto da modernidade – o conceito de sistema, que emerge das ciências naturais com os sistemas classificatórios, presentes também na arquitetura e no urbanismo desde o ecletismo, e que evoluem em direção ao conceito de rede e aos sistemas informacionais e matriciais contemporâneos, mais complexos e acoplados a tecnologias mais avançadas. Assim, a noção de rede reflete outro desdobramento possível desse espaço moderno e do meio ambiente em suas escalas de existência.

Para este quadro estar completo, entretanto, é necessário acrescentar um conceito que aparentemente contradiz este “*continuum* homogêneo” a que se referiu Vladimir Bartalini (1988), mas que se desenvolve concomitante e articuladamente – o da fragmentação e sobreposição das vontades, dos espaços, das intervenções, que traz consigo, muitas vezes de modo um tanto apressado, o conceito-sensação de “caos”. Um exemplo de rede e de fragmentação deste poder sobre o território são os conjuntos habitacionais. Poderíamos, também, buscá-los em outras escalas e qualidades, como no sistema de praças, ao mesmo tempo estabelecido e fragmentado pela rede viária. É necessário entender o espaço moderno sob estas duas óticas: sistema e fragmentação – ou ele não poderá ser discutido.

4 A PRAÇA DA SÉ

O terceiro caso que analisamos dá continuidade à discussão dos pressupostos de projeto que condicionam a inserção da arquitetura na cidade. Nos dois casos anteriores, entretanto, a inserção da arquitetura se dá num espaço tido como degradado, em sua grande parte, um espaço livre com os trilhos remanescentes da via férrea (figuras 3 e 4). Neste caso, iremos introduzir mais um elemento para análise – o projeto se insere na história. Pela estação Barra Funda atravessamos a cidade e chegamos ao centro de convergência dessa rede, o centro simbólico da metrópole e marco zero da cidade – a Praça da Sé, ao mesmo tempo um fragmento de sua imagem que tem vida própria, abrigando significações e práticas que se tensionam ao limite em suas contradições. Neste caso, embora haja o amplo espaço livre interno, que caracteriza quase todas as estações do Metrô, a imagem da Praça é trazida para cima da laje de cobertura da estação, ao nível da rua, e acaba constituindo-se, efetivamente, em praça, ao menos em parte.

Ao decidir-se que o Metrô convergiria no centro urbano, reforçou-se o modelo histórico de polarização de São Paulo e proporcionou-se a difícil (ainda hoje) retomada da área central pelo poder público, como espaço de máxima visibilidade para a população.

Nunca tive a preocupação de deixar assinalada minha passagem pela Administração Municipal por alguma obra de porte grandioso, do ponto de vista físico. Devo

reconhecer, porém, que a revitalização do Centro da Cidade deverá permanecer como uma das marcas mais visíveis de minha gestão [...] E, no rol desses traços marcantes, acredito que posição de destaque está reservada à Nova Praça da Sé [...] Encerrado o trabalho, lá estava, na superfície, renovado e ampliado, o coração da Cidade, uma clareira de 52 mil metros quadrados entre os arranha céus de São Paulo. Uma área quase três vezes mais ampla que a antiga Praça e exclusivamente reservada a pedestres [...] (SETUBAL, 1979).



Figura 4 Memorial da América Latina; elevações.
Fonte: Croquis do autor, [199-].

Quando elaboramos, inicialmente, estas questões (no início de 1990), imaginávamos que as então recentes obras no Anhangabaú e no parque D. Pedro, com a possibilidade de transferência da Prefeitura para este espaço, e os programas de revitalização desta área (procurávamos, com outras razões, implantar com o “eixo Sé-Arouche”⁸), indicassem a “retomada do centro”. Percebemos, hoje, que esta tendência tem se confirmado, mas muito, muito lentamente, pelo menos até o momento, atraindo apoios crescentes e sobrevivendo às mudanças de administração. Isto não quer dizer que outros centros deixem de existir, muito pelo contrário, quer dizer que os investimentos procuram se diversificar pela cidade, como já observamos.

A Praça da Sé é a praça por excelência. Ela cumpre a função de mercado, com suas inúmeras barraquinhas e ambulantes, aliás, uma característica histórica sua. Tem a função de circulação, tanto de veículos quanto de pedestres, com predominância destes últimos, uma vez que a circulação de veículos foi reduzida a uma passagem secundária. Para os lados onde é mais intensa, a Praça permite pouca visibilidade, separada pelos quarteirões e pelas jardineiras de concreto em cascata. Tem a função de apoio ao edifício, no caso, à catedral, uma vez que o espaço que poderia corresponder ao Tribunal de Justiça foi perdido com a construção das jardineiras.

É interessante que a catedral (figura 5) resultou extremamente dominante e deu o nome a todo o conjunto, enquanto o Tribunal de Justiça desapareceu da Praça, naqueles anos de ferro, sugerindo várias interpretações, como a aproximação com setores conservadores do catolicismo – embora a Sé vá ser, inclusive na pessoa de d. Evaristo Arns, um emblema de resistência maior do que o judiciário, aparentemente tão afrontado pelo estado militar. De qualquer modo, perdeu-se a possibilidade de criar um espaço de grande sentido cívico em função da relação que se poderia estabelecer entre o projeto da Praça e estes edifícios, bem como de sentido político, que, por muitas décadas, houve na Praça, em frente à catedral – o qual não foi levado em consideração no projeto (mas a apropriação como espaço político, em momentos como o movimento Diretas Já, ou em manifestações de setores de atividades e outras causas sobrevive no local). Mas a Praça mantém a função de ponto de encontro e, especialmente, a função de centralidade.

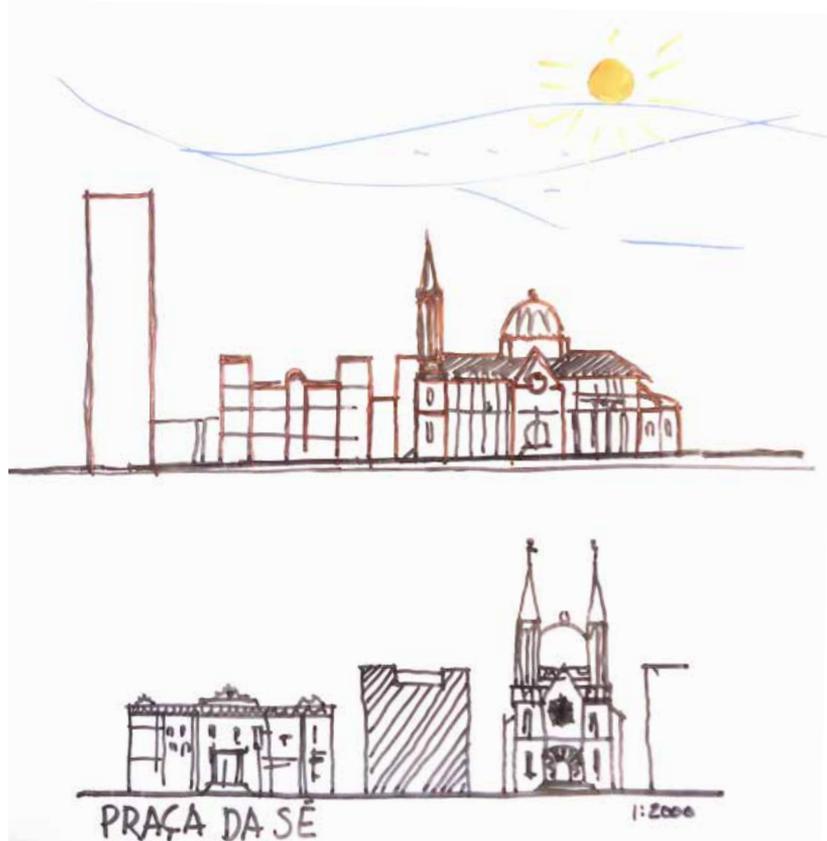


Figura 5 Praça da Sé, elevações.
Fonte: Croquis do autor, [199-].

Em que não haja o centro cívico, o poder público continua se ocupando em criar espaços representativos do poder na cidade moderna. O parque do Ibirapuera é um exemplo, comemorativo ao mesmo tempo do IV Centenário da Cidade (índice de seu tradicionalismo, é moderno) e de seu desenvolvimento na década de 1950. O

próprio Memorial é um exemplo onde, não só os edifícios, mas todo o espaço é uma representação do Estado. Ocorre é que as escalas se alteraram e se dispersaram pelo tecido urbano. A Nova Praça da Sé, como foi chamada, é a representação do poder do Estado por meio da invocação da modernidade, da ordem e do progresso pretendidos pelo governo militar em tempos de milagre econômico, no coração simbólico da metrópole paulistana.

A Praça da Sé, entretanto, precisa ser vista, também, a partir de uma perspectiva histórica. É uma praça feita no tempo, cujo significado se constrói lentamente, ao longo de sucessivas transformações, que são reincorporadas ao significado da cidade para serem novamente destruídas e reorganizarem-se, sempre sob o bastão atento da Sé – e, na praça ao lado, que deixou de existir (a antiga Clóvis Bevilacqua), da Justiça. A morfologia da Praça da Sé deve ser, portanto, entendida na história, tanto quanto seus significados. É, apesar da localização dos símbolos do poder e, em parte e em decorrência disto, um espaço democrático por excelência, sempre acolhendo e referenciando as lutas e os encontros da população, e, em certo sentido, resistindo ou sobrevivendo às transformações a que é submetida.

Neste sentido, o Memorial deixa muito a desejar, apesar de suas pretensões, cercado e vigiado constantemente, um lugar pronto de uma vez e, pior, para sempre. Até mesmo o Ibirapuera tem sua história, suas cicatrizes, suas conquistas. É também um espaço democrático, apesar do rigoroso controle que exige. Claro que falta ao Memorial o tempo necessário para incorporar o sentido da história. Mas devemos lembrar que sua inauguração foi sucedida por investimentos do Estado, oferecendo espetáculos gratuitos a fim de viabilizar sua função. Ele foi projetado para ser um espaço sem história, um monumento, uma praça para multidões que fazem um eco inexistente ali; foi projetado para ser um espaço “vazio”, um espaço do espetáculo passivo.

A ideia de modernização, de abandonar um passado, índice de atraso, e criar um novo marco, não é prerrogativa do modernismo. A história da Praça da Sé e dos outros espaços livres da área central é uma oportunidade riquíssima para discutirmos o conceito de modernidade e o significado da modernização dos espaços. A história dos espaços urbanos é uma história de transformações. Nestas transformações, muitas vezes, são criados novos espaços, que adquirem maior significação – e também são negadas significações preexistentes da maior relevância. A história do centro de São Paulo, desde o final do século XIX, é a da criação/destruição desses espaços, sempre com o objetivo de representar o progresso da cidade. Não propugnamos uma “utopia do passado”, o culto à memória e à relíquia, onde não há espaço para a modernização. Entretanto, reconhecendo a historicidade destas modernizações enquanto processos identificadores de São Paulo, uma identidade que tantas vezes se apresenta como negativa, julgamos necessário fazer perguntas sobre a tensão que há entre modernização e permanência. O discernimento do jogo de valores possíveis nestes dois polos, em cada caso, pode ser bastante fecundo para a ação do arquiteto no espaço público.

Pela planta da cidade de São Paulo, de 1810, quando ela efetivamente ainda se localizava na colina histórica, o Largo da Sé em nada lembrava a configuração da

Praça que existiu até a década de 1970 do século XX. Nesta planta, podemos observar um desenho do espaço original, existindo em função da Sé e da igreja de São Pedro. A estrutura deste espaço é persistente por todo o século XIX, como comprovam as plantas da cidade publicadas pela Comissão do IV Centenário. Embora os espaços livres manifestassem uma permanência, seu aspecto acabava sendo alterado pela reforma de fachadas, inserção de novos edifícios e pelos eventuais melhoramentos e ajardinamentos.

Estas configurações, que persistiram durante o século XIX, são sucessivamente alteradas a partir do final daquele século: “A sucessão de largos, pátios e terreiros na cidade brasileira articulava a sua trama viária modesta e alimentava a vida das suas ruas. Como tudo o mais, esses espaços públicos eram irregulares em geral.” (MARX, 1980).

Para lembrar apenas o entorno da Sé, desapareceram, no século XX, a igreja de São Pedro e a da Sé (entre 1911 e 1912) e o Palácio dos Governadores, em 1953, entre outros edifícios e espaços históricos – a igreja do Pátio do Colégio foi demolida no século anterior, em 1896. O espaço que hoje se chama Praça da Sé substituiu o antigo Largo da Sé, destruindo a configuração que persistira por todo o século XIX. Foi criado com o arrasamento de três quarteirões, gerando uma nova configuração que, em sua estrutura, vista em planta, persistiu por seis décadas, até as obras do Metrô.

No Largo da Sé, que teria uns cinqüenta metros de fundos, por cem de frente, ficava a Igreja da Sé, estilo colonial pobre, com uma só torre, escadaria na parte central, e uma construção aderente, ao lado, para sacristia e dependências. Na frente, estacionavam tálburis de aluguel. Dez tostões a corrida. O bispo morava ali perto, na Rua do Carmo, no edifício hoje ocupado pela Cia. de Gás. A Sé foi demolida em 1911, recuando cento e cinqüenta metros, resultando a atual Praça da Sé. (AMERICANO, 1957).

A velha Sé está viva na retina de quase todos os paulistas. Demolida há cerca de vinte anos apenas, dezembro de 1911, quem, maior de idade e eleitor, não a viu? [...] Por isso, vencida sim, mas não convencida, desapareceu a velha Sé e com ela todo o cortejo do largo e da tradição do largo [...] O seu característico era nenhum para o estilo arquitetônico da época Colonial, como qualquer outra igreja da era primitiva [...] A vida urbana, em derredor, isso sim, a caracterizava. Ponto central e preferido. Quituteiras do quilate de Nhá Maria Café e de Maria Punga, vizinhas ali da Rua das Cazinhas, derramavam pelas vielas nas suas confluências das ruas Capitão Salomão, Esperança e do Imperador até o Beco do Mosquito, tabuleiros e tabuleiros, com tochas, das iguarias e guloseimas, indefectíveis produtos da supina culinária de antanho [...] A visão é de ontem. São Paulo cresceu demais, por isso afigura-se-nos remoto um passado recente [...] (MOURA, 1980).

Note-se a tensão existente entre a modernização e a permanência da configuração urbana. A construção da “nova catedral da Sé”, projeto do alemão Max Hehl, professor da Politécnica, foi iniciada em 1912. Destinava-se a substituir a antiga igreja do período colonial, considerada mesquinha e indigna da cidade em pleno desenvolvimento

(BRUAND, 1981). Note-se o conteúdo moralizador da modernização, ainda na ótica do ecletismo. Note-se, por outro lado, a posição de Moura (1980), nostálgica (etimologicamente, a “dor do regresso”), que reconhece na permanência do espaço da antiga Sé uma identidade urbana própria, dada pela população e seus usos.

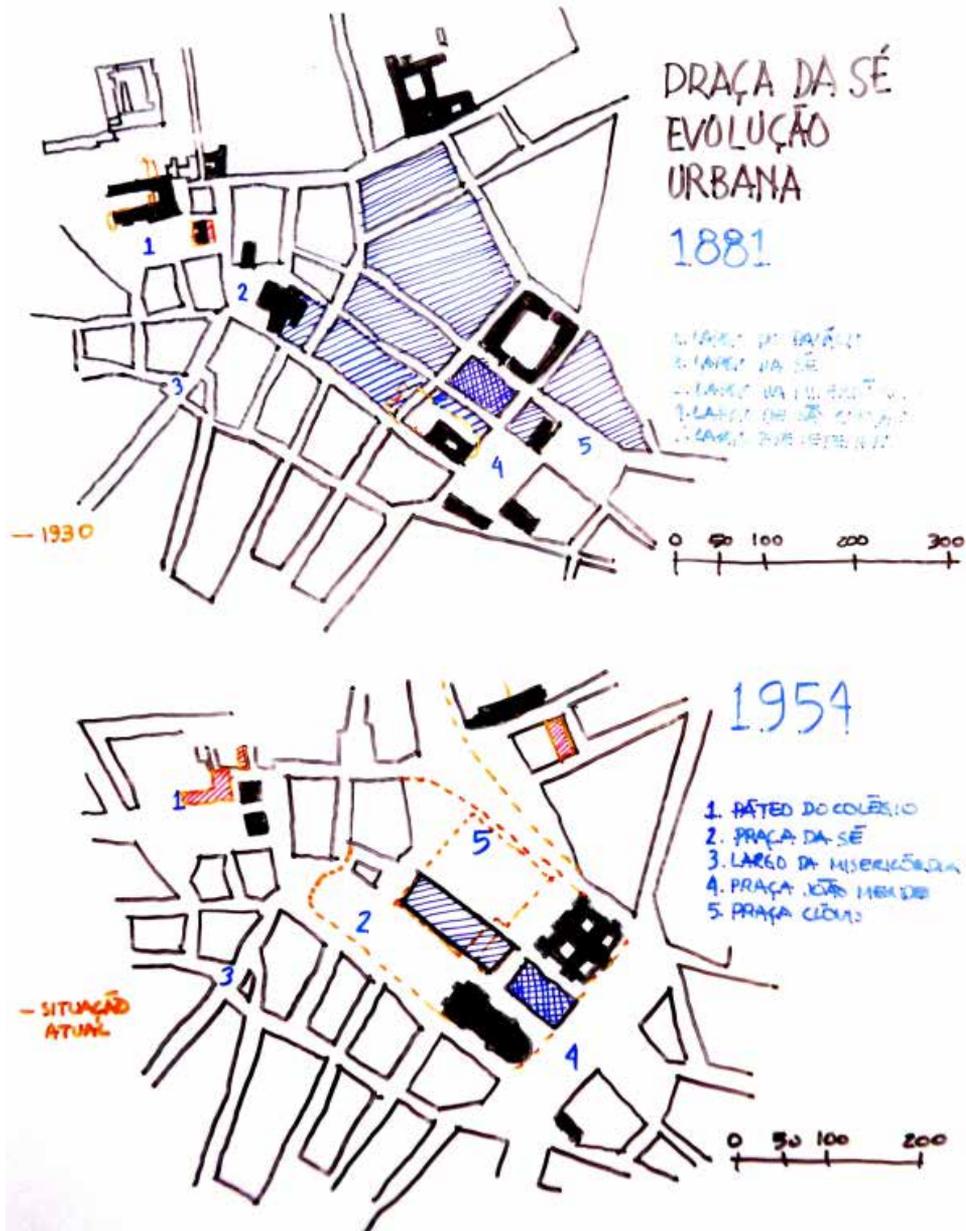


Figura 6 Praça da Sé, planta de 1881, com o conjunto colonial; de 1954, já com a demolição para ampliação da catedral da Sé e para criação da Praça Clóvis, ainda com o edifício Santa Helena separando as duas praças. Fonte: Croquis do autor, [199-].

Espaços urbanos não são configurações meramente físicas, morfológicas, mas configurações da vida urbana que se formam no tempo e definem os significados destes

lugares. Note-se, ainda, que a nostalgia de Moura por uma qualidade de vida urbana que se perdeu no processo de modernização, que não foi apenas do espaço – “São Paulo cresceu demais [...]” –, introduz a perda da relação com o lugar, e a memória submerge num distanciamento súbito: “[...] afigura-se-nos remoto um passado recente.” (MOURA, 1980).

A modernização do espaço urbano não se dá apenas em planta. Transforma-se, também, na volumetria e na configuração dos novos edifícios; a arquitetura, em seu conjunto, é definidora do novo ambiente e, também, com o passar do tempo, objeto de referência. A partir da abertura da grande Praça com a construção da catedral, inúmeros edifícios foram construídos, como ocorria por todo o centro, dos quais alguns ainda subsistem protegidos por legislação: o edifício na esquina da rua Benjamin Constant, o conjunto entre esta rua e a Barão de Paranapiacaba e muitos outros. Dos edifícios que faziam o fechamento arquitetônico desta nova-velha Sé, um dos mais significativos, além da própria catedral, era o Santa Helena: “O Edifício Santa Helena acabou sendo dos mais característicos da área central, dada sua fachada, repleta de alegorias e esculturas. O projeto deve-se ao italiano Corberi e a execução ao Escritório Técnico de Engenharia Luis Asson.” (TOLEDO, 1981).

O edifício Santa Helena, além de ser referência por sua arquitetura eclética e por seu papel na nova Praça da Sé, surgida nas três primeiras décadas deste século, acabou tendo uma história política e artística importante, particularmente na década de 1930.

O desfile integralista de milhares de homens, prestando juramento à bandeira no Largo da Sé, face ao Edifício Santa Helena onde tinha sede a Federação Brasileira dos Sindicatos dos Trabalhadores, provocou a reação dos operários agregados a esta Federação e da população proletária dos bairros vizinhos, que dissolveram essa manifestação fascista [...] (BRILL, 1984).

O edifício Santa Helena foi demolido na década de 1970 pela Companhia do Metropolitano para criar a “Nova Praça da Sé”. Sorte melhor teve o Caetano de Campos, na Praça da República, que foi preservado juntamente com a Praça, em função de movimento popular que impediu sua demolição. O contraste entre estes dois casos – intervenção na Sé, com a demolição do Santa Helena e, na República, com a manutenção da Praça e do edifício – deve trazer alguns questionamentos sobre o entendimento do tratamento dado a nossos espaços públicos ao longo do tempo e dos critérios arquitetônicos e urbanísticos do desenho. Também a ideia de permanência deve trazer questionamentos, e a própria Praça da República precisa ser reavaliada enquanto permanência e memória deste espaço na nova estrutura urbana, e enquanto uma relação original de desenho e ambientação que não existem mais.

Estas mesmas questões são colocadas com a Praça da Sé que surge na década de 1970, com o arrasamento do quarteirão do Santa Helena e com a incorporação da Praça Clóvis (também ela criada com o arrasamento de um quarteirão, por Prestes

Maia, para dar lugar a um terminal de ônibus), que deixa então de existir. No lugar desta Praça, vencendo o desnível de sete metros entre as duas lajes de cobertura do Metrô, foram dispostos espelhos d'água, fontes e jardineiras em concreto, com a colocação de várias obras de artistas contemporâneos, das correntes ligadas à arte conceitual e outros. O novo espaço, entretanto, perdeu qualidades do anterior:

Aparentemente a intenção da Cia do Metrô ao ampliar a área da Praça foi a de criar melhores condições para os usuários da mesma. No entanto a hipótese não se verificou: primeiramente porque partiu de uma falsa premissa de que a abertura de grandes áreas livres é conveniente em zonas centrais, e segundo porque o espaço foi tratado como uma decorrência da existência do Metrô (que inicialmente localizou seus acessos, respiradouros, iluminação zenital, para posteriormente pensar no espaço restante). Conseqüentemente, não existe a menor unidade ou continuidade nesse espaço sucessivamente truncado por obstáculos de várias ordens que vão desde as premissas iniciais de projeto (respiradouros, etc.) até a construção de jardineiras superpostas que acabam restringindo e determinando rigidamente os percursos possíveis dentro da Praça [...] (INVENTÁRIO GERAL DO PATRIMÔNIO AMBIENTAL URBANO DE SÃO PAULO, [198-]).

Um último aspecto a ser considerado nestes critérios que norteiam a ação dos arquitetos na criação/reordenação dos espaços públicos, em consonância com os critérios do poder público, expressos nos casos que vimos mencionados, é a tentativa de criar uma obra-monumento que seja um cenário para o espetáculo do poder empreendedor e modernizador e da marca de um autor-inventor. **Deste modo o cenário chega a ser proposto como o próprio ator da cena urbana, e as pessoas, que sempre são desenhadas nas perspectivas, passam a ser o cenário.** Na prática, entretanto, este cenário é apropriado pelos efetivos atores – pessoas e interesses dinâmicos que escapam ao projeto, transformando no tempo seu significado. Muitas pessoas conseguem ver a paisagem apenas como este cenário rígido e imóvel, que serve de pano de fundo para alguma coisa, e como o lugar excepcional. Trazida ao âmbito do projeto, como nos declarou a arquiteta Mirthes Baffi⁹:

[...] a intenção de criar um cenário cria uma paisagem que não referencia, que não tem a carga de significados que deveria ter revelando toda a sua história. O cenário impõe-se ao conjunto de formas preexistentes, cortando suas relações e significados, produtos de um trabalho, testemunhos de um processo histórico e cultural coletivo. No caso da Praça da Sé a EMURB tenta montar o cenário permitindo permanecer apenas algumas formas preexistentes carregadas de significados, tentando refundi-las num único cenário inteiramente novo [...]

De fato, o projeto da “Nova Praça da Sé” teve a nítida intenção de ser um cenário urbano, cujo modelo podemos encontrar no projeto de Dan Kiley para o Oakland Museum, de 1968, ou nas praças de Halprin, mais ou menos desta época. Falta, porém,

⁹ Informação fornecida por Mirthes Baffi em conversa com o autor [198-].

a conceituação que dá o interesse aos projetos de Halprin, e a Praça da Sé continua, apesar do grande espaço lateral aberto, a ser a Praça da Sé de antes, muito embora seus usos tenham se alterado, enquanto o conjunto de jardineiras não promove a integração espacial que este novo espaço amplo poderia permitir. Torna-se, entretanto, um ponto de referência, tanto quanto o Memorial, no sentido dos critérios de projeto arquitetônico, apesar da distância da linguagem plástica, das funções urbanas ou políticas que os originam, na medida em que, em dado momento, representam um corte nas formas preexistentes para que nova concepção arquitetônica e simbólica se imponha.

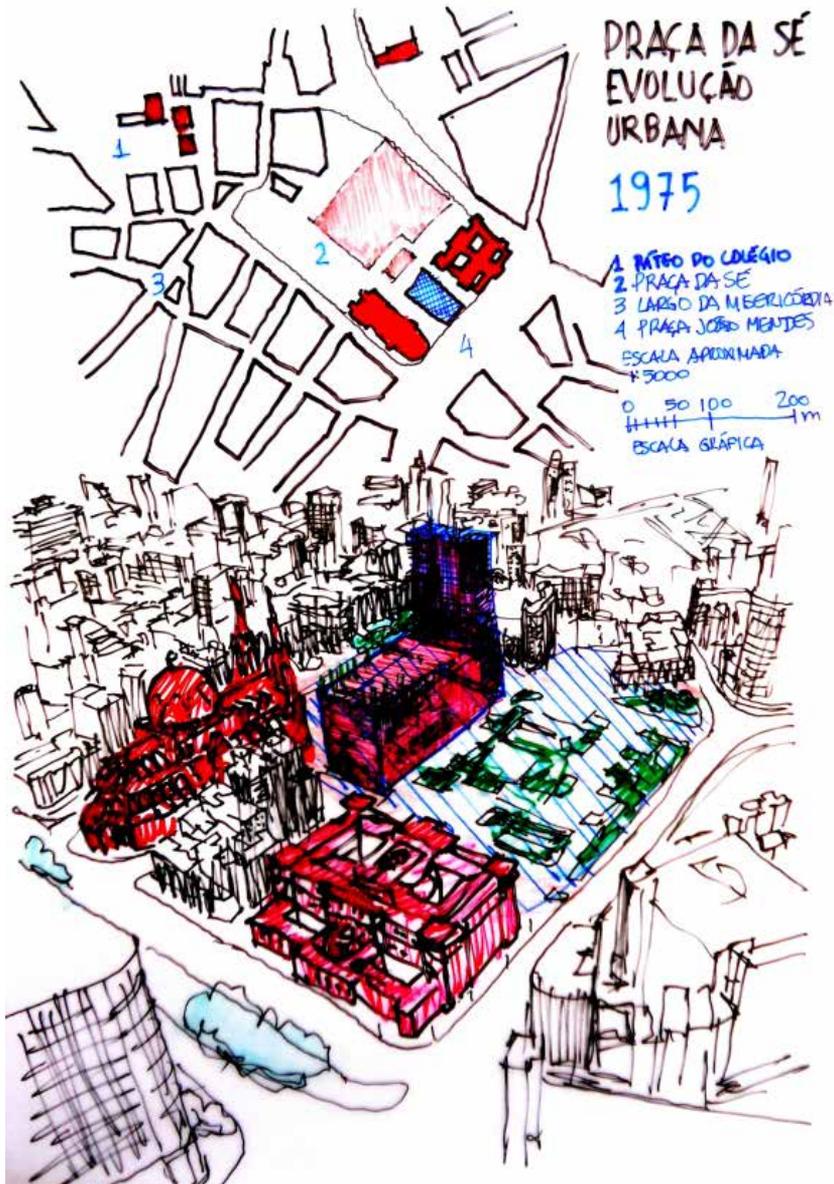


Figura 7 Praça da Sé, perspectiva e planta de 1975, com a demarcação dos jardins sobre a laje da estação, após as demolições para as obras do Metrô.
Fonte: Croquis do autor, [199-].



Figura 8 Praça da Sé, comparando-se com a figura 7, representada no sentido inverso, pode-se observar a demolição do quarteirão pelas obras do Metrô, criando um espaço unificado, que, entretanto, ainda preserva a distinção da praça aberta nas reformas de 1911.
Foto: Sílvio Soares Macedo, 2012.

5 CONCLUSÃO

A transformação, enquanto modernização, cria novos significados ao destruir as velhas formas (e significados), os quais, porém, só serão encontrados no tempo de sua apropriação como uso, imagem, função (figuras 7 e 8). Não temos uma resposta quanto a uma postura permanentemente válida sobre a vigência do passado e a projeção do futuro em nossas cidades. Cremos que a postura necessária é a de um constante questionamento e revisão. O problema já foi colocado com Viollet-le-Duc e Ruskin. Sitte (1980), um pré-rafaelita das cidades, segundo Sennett (1988), interpretando a igreja Votiva, de estilo neogótico, a assume e traz esta discussão para o âmbito da cidade, da tipologia urbana, sendo hoje visto como uma alternativa ao urbanismo da Carta de Atenas. Não faltam posições e experiências naquilo que escrevemos como história do urbanismo.

Não podemos pensar que obras como as do Metrô possam ocorrer sem alterações no espaço preexistente. Aliás, como vimos, um espaço resultante de inúmeras transformações, que alteraram suas configurações, suas relações e seus significados na cidade. Hoje, entretanto, questionamos o modelo destas transformações, baseado exclusivamente num discurso modernizador radical, da primeira Sé ao Metrô, do Largo

do Palácio de Ramos de Azevedo, da João Mendes de Prestes Maia e até do Pátio do Colégio da EMURB. Esta modernização de grande impacto, esta necessidade de inventar algo inteiramente novo, como único meio de qualificar o espaço urbano, pode e deve ser questionada.

Conceitualmente, ao menos, um caminho é que o projeto (sempre uma intervenção, muitas vezes necessária) não seja visto apenas nele mesmo. Isto é, que sua inserção naquele lugar seja vista num percurso histórico de configuração e apropriação do espaço (devemos avançar, participativo) e, daí, retirar os elementos para avaliar a qualidade da intervenção proposta e a opção tipológica assumida, e, até mesmo, a imagem de cidade que está sendo perseguida ou que está implícita. Isto torna-se mais complicado ainda quando decidimos optar pela permanência – como no caso da Praça da República ou na discussão que permitiria a preservação do edifício Santa Helena e, ao mesmo tempo, a criação de um novo espaço público que reconhecesse a presença do Tribunal de Justiça.

Existe a possibilidade de o projeto da paisagem deixar de ser uma antevisão pronta para sempre, de algo a ser realizado como um produto completo no espaço urbano. Cremos que há lugar para este tipo de projeto na cidade, mas vemos a possibilidade de estabelecer-se um processo integrado no conjunto de forças que desenham o espaço, “[...] uma instância da sociedade [...]”, como propõe Santos (1985), responsáveis, em última análise, pelos conteúdos sociais da paisagem. O poder público poderia estar em condições de interpretar criativamente estes conteúdos culturais, tanto no patrimônio edificado como no meio ambiente, gerindo a tensão entre modernização e permanência (entre outras coisas mais) como meio de qualificar e viabilizar o espaço urbano. Mas precisaria fazê-lo no diálogo propositivo e participativo com as pessoas a que se refere essa gestão.

Porém, por um lado seria necessário reformular aspectos político-administrativos de sua estrutura funcional (hierárquica e linear), conforme apontamos inicialmente (SANDEVILLE JUNIOR, 1993, 2001). Por outro lado, integrado a este, seria necessário mudar o entendimento de poder público, que, embora sempre se refira a uma função pública, tem denotado um poder de cima para baixo, e não o inverso, como parece querer sugerir o termo, entendendo a questão pública como uma questão histórica e de participação coletiva (SANDEVILLE JUNIOR, 1993; AB’SABER, 2003). É nesta perspectiva em que desenvolvemos nossa crítica ao projeto de objetos modernizantes – sempre fatos novos em rompimento com o passado – como único meio e valor de transformação do espaço urbano. É nesta perspectiva que questionamos o entendimento corrente e pragmático do campo da arquitetura como sendo fundamentalmente o projeto do objeto, na medida em que este objeto deveria ser entendido e pensado em sua relação com outros objetos produzidos ou por produzir, pois, nestas relações, estão as qualidades e significações do espaço urbano.

Ou seja, o campo conceitual e empírico por que almeja a arquitetura não se esgota na criação artística ou funcional do objeto, mas inclui a gestão da relação entre os seres e os objetos que dá a qualidade e o sentido do espaço, sob o risco de, não

se reconhecendo estas outras dimensões, esvaziar-se a arquitetura da função social que deve animá-la. Resta, porém, um problema ainda mais profundo, que se verifica nestes projetos, mas os ultrapassa. Trata-se da distância entre os saberes eruditos e o cotidiano. Seu enfrentamento, no campo da arquitetura, estaria exigindo uma ousadia experimental nova, sem a qual não se poderá emergir novos campos de linguagem, significação e função social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB'SABER, Aziz Nacib. **Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas**. Cotia: Ateliê, 2003.
- AMERICANO, Jorge. **São Paulo naquele tempo (1985-1915)**. São Paulo: Saraiva, 1957.
- ASHIHARA, Yoshinobu. **El diseño de espacios exteriores (1971)**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- BARTALINI, Vladimir. **Praças do metrô: enredo, produção, cenário, atores**. 1988. Dissertação. (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- BENEVOLO, Leonardo. **As origens da urbanística moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- BRILL, Alice. **Mario Zanini e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CHEMETOV, Paul. O arquiteto deve limitar sua própria loucura, diz francês. Entrevista à **Folha de São Paulo**, 12 ago. 1993. Caderno 3, p. 3.
- DEBORD, Guy Ernest. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GIEDION, Siegfried. El corazón de la ciudad: resumen. In: **El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad**. Barcelona: Hoepli, 1955.
- HOLANDA, Frederico de. A morfologia interna da capital. In: **Brasília: ideologia e realidade: espaço urbano em questão**. São Paulo: Projeto, 1985.
- INVENTÁRIO GERAL DO PATRIMÔNIO AMBIENTAL URBANO DE SÃO PAULO. IGEPAC, Centro Velho. São Paulo: IGEPAC, [198-].
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- MARX, Murillo. **Cidade brasileira**. São Paulo: Edusp; São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- MOURA, Paulo Cursino de. **São Paulo de outrora** (evocações da metrópole). São Paulo: Edusp, 1980.
- NIGRIELLO, Andreína. **Conservar para desenvolver: estudo sobre o patrimônio urbano construído**. 1987. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- ROSSI, Aldo. **La arquitectura de la ciudad**. 6. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler. **A herança da paisagem**. 1993. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- _____. A gestão da paisagem – uma experiência pioneira em São Paulo, SP. **Revista de Pós-Graduação da Universidade Ibero-Americana**, São Paulo, n.1, p. 43-59, abr. 2001.
- SANTOS, Milton. **Espaço & Método**. São Paulo: Nobel, 1985.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade** (1974). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SETUBAL, Olavo. Administração Olavo Egydio Setubal. In: **São Paulo, a cidade, o habitante, a administração: 1975-1979**. São Paulo: PMSP, 1979.
- SITTE, Camillo. **Construcción de ciudades segun principios artisticos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

VANEIGEM, Raoul. Banalidades básicas. In: **Situacionista**: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP Cambridge, MA: Lincoln Institute of Land Policy, 2009, c2001.

Artigo recebido em 29 mai. 2012.