

O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO DO AVESSO

O Impacto dos Espaços Culturais na Evolução de São Paulo:
Passado, Presente e Futuro





Ao contrário da crença popular, a periferia não é onde o mundo acaba – é lá precisamente que ele se desenreda.

Joseph Brodsky a propósito da obra do poeta Derek Walcott

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Nuno Grande, pela generosa dedicação, atenção e espírito crítico, essencial ao desenvolvimento do trabalho. Pela decisiva capacidade de motivação e de nos mostrar o rumo.

Ao Professor José António Bandeirinha, pela fundamental possibilidade de o ouvir. Por tudo o que aprendi. Pela discrição da experiência e do conhecimento.

A todos os meus Amigos que fizeram deste caminho um caminho feliz, apesar de tudo:

O Dr. Jorge Castilho, pela amizade e atenção que sempre teve com todos nós. Pela incansável generosidade e dedicação na revisão deste trabalho.

O António Fresco, pela essencial disponibilidade para a formatação e a paginação deste trabalho.

O Nina, a D. Lurdes da secretaria do Darq, o Augusto e a Andreia, pela paciência e carinho com que sempre me trataram.

A Dra. Paula Castilho, que me desafia permanentemente. E que, ao mesmo tempo, é paciente testemunha dos meus constantes desassossegos.

As minhas grandes companheiras de São Paulo: a Carolina Bagulho, a Maria Fraga e a Luísa Brando, que se tornaram grandes Amigas, apesar da inevitável distância a que nos obrigam os nossos dias.

Os meus Amigos da Faculdade, com quem partilhei este caminho, que me deram a possibilidade de viver vários mundos num só mundo.

Os meus maravilhosos Amigos, os de sempre. Pela presença ao longo de toda a minha vida. Pelas mais fortes recordações.

A Olga, pela generosidade e amizade. Pela beleza, para além da óbvia.

A Maria, pela lealdade e pela contagiante boa disposição.

A Rita, a Sofia e a Rosarinho, pela amizade e carinho de cada uma. E pelos preciosos momentos que partilhamos juntas.

O Tiago, pelo exemplo de determinação e de espírito. Pela compreensão e paciência nestes dias.

A Filipa Almeida, minha grande Amiga – que, apesar de longe, nunca perco de vista.

Os meus Avós e aos meus Tios, pela compreensão e tolerância para as minhas recorrentes falhas e ausências.

O Tomás, meu grande Amigo. Que teve a paciência de suportar diariamente o meu mau feitio, os tiques nervosos, as ansiedades, as tristezas, as euforias... e, embora se tenha queixado, nunca “abandonou o barco”.

A todos os meus Amigos, a quem falhei um sem número de vezes nestes últimos meses – e que, no entanto, nunca deixaram de aparecer.

Aos meus Pais, pelo estímulo constante, pelo apoio incondicional, pela paciência inesgotável. E, acima de tudo, pela honestidade dos exemplos.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introdução | 13 |
| São Paulo – Contexto histórico e evolução da cidade | 25 |
| Capítulo 1 Da Semana de 22 ao Parque Ibirapuera | 45 |
| A Semana de 22 – “Tupi ou not Tupi, that is the question” | 46 |
| Le Corbusier e a revelação do gênio de Oscar Niemeyer | 60 |
| O Museu de Arte Moderna (MAM-SP) | 64 |
| A Bienal Internacional de Arte de São Paulo – O museu suspenso no ar | 74 |
| O Parque Ibirapuera | 80 |
| Capítulo 2 O Museu de Arte de São Paulo (MASP) | 97 |
| A Avenida Paulista | 98 |
| O papel do MASP na Avenida Paulista | 120 |
| Capítulo 3 O SESC-Pompéia | 141 |
| A Vila Pompéia | 142 |
| O papel do SESC-Pompéia em São Paulo | 152 |
| Capítulo 4 O Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) | 175 |
| O Bairro <i>Jardins</i> | 176 |
| O papel do MuBE em São Paulo | 186 |
| Capítulo 5 <i>O bairro cultural</i> da Luz | 209 |
| A área da Luz | 210 |
| O papel do <i>bairro cultural</i> em São Paulo | 222 |
| O papel dos novos espaços culturais em São Paulo | 246 |
| Conclusão | 271 |
| Bibliografia | 287 |
| Fontes das Imagens | 305 |



Thomaz Farkas, 1945

Um Salto...

INTRODUÇÃO

*Mas a cidade não é feita de pedras, é feita de homens. Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência*¹.

Marsilio Ficino – filósofo italiano (1433 - 1499)

A presente dissertação de Mestrado foi elaborada a partir de diversos campos disciplinares, que se cruzam entre a cidade enquanto território urbano, enquanto espaço de produção cultural e enquanto campo de acção do homem.

O nosso estudo centra-se no espaço da cidade de São Paulo, no Brasil. Esse foi o ponto de partida. Entendemos como essencial, numa primeira análise, a compreensão de factos concretos da sua formação, da sua história e da sua evolução. Fizemo-lo de forma tão concisa quanto possível, a partir de um olhar amplo sobre a cidade. No entanto, ao longo do estudo detemo-nos, de outro modo, sobre ela. Distinguimos “retalhos” da cidade, com “texturas” e identidades próprias que, simultaneamente, correspondem à primordial zona de influência dos projectos seleccionados. Apesar desta abordagem mais cautelosa da cidade, ela não nos surge como desenho urbano, mas como um conjunto de dados que contribuem para a construção de uma imagem do lugar.

Porém, o nosso objecto de estudo não é apenas a cidade, mas a sua relação com a arquitectura, enquanto informadora, enquanto meio e enquanto seu “alvo”. Também não é apenas a arquitectura. Ou melhor, não é a arquitectura, isoladamente, fechada em si mesma, que suscita a nossa pesquisa.

O nosso estudo centra-se, então, nos grandes equipamentos culturais da cidade, enquanto singulares arquitecturas de construção urbana e, portanto, indissociáveis de uma condição colectiva e humana que constituem, em São Paulo, algumas das suas maiores referências arquitectónicas, produzidas em determinados momentos culturais e contextos sociais e políticos, bem como o “eco” que estes produziram nesses contextos, gerando novas ocasiões na cidade. Como veremos, em determinados casos, a repercussão desses “ecos” extrapola os limites das suas primeiras zonas de influência.

Este foi o nosso ponto de equilíbrio no momento da definição da temática. Pensámos, então, a cidade, como plano de acção e de manifestação da condição humana, estruturada e vinculada ao espaço, sobre o poder do exercício da arquitectura.

A escolha do lugar surgiu lógica, quase intuitiva, antes mesmo de saber o concreto objecto do nosso estudo. Na verdade, parece-nos improvável que um estudante de arquitectura e

¹ Marsilio Ficino *apud* Argan, Giulio Carlo – *História da arte como história da cidade*. Capítulo “Urbanismo, Espaço e Ambiente. São Paulo, 1989. p. 223

urbanismo, depois de viver em São Paulo, não se sintia impelido pela vontade de pensar a cidade, experimentando a aventura de voltar, desta vez, sob um outro olhar, menos experimental e pessoal, mas mais atento e mais lúcido, pelo distanciamento do tempo, à cidade que, outrora, conheceu pelo jogo despreocupado das vivências e dos passos.

E, se a própria cidade seria bastante, não é irrelevante o facto de termos estudado na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), onde os valores, os propósitos e a história da “arquitetura paulista” surgem, inequivocamente, construídos por Vilanova Artigas e ensinados pelas novas gerações dos arquitectos paulistas (entre os quais Paulo Mendes da Rocha, Angelo Bucci, Fernando de Mello Franco, Milton Braga), que persistem na continuidade da sua herança arquitectónica. Mas, também, por um outro grupo de urbanistas (nomeadamente Raquel Rolnik, João Sette Whitaker e Ermínia Maricato), que aproximam as questões da cidade sob uma outra perspectiva, mais urbana e social, mais própria da sua condição latino-americana, assombrada pelas discrepâncias de acesso à cidade e de direito às condições básicas da sua população – de certo modo preterida e inserida num ambiente urbano de intolerância, limitada e condicionada pelas movimentações de pequenos grupos hegemónicos. Na verdade, ambas as perspectivas nos surgiram como novos universos, muito sedutores.

Não querendo derivar para um relato subjectivo da nossa experiência pessoal (tanto quanto possível), recordando-nos de que “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve”², preocupamo-nos, então, em estudá-la, da forma mais imparcial possível, para a tentarmos compreender. E, querendo compreendê-la sob várias perspectivas, construímos o nosso estudo a partir do enredo que se tornou, para nós, mais sedutor – a Cidade, a Arquitectura, a Cultura e a Sociologia Urbana.

Contudo, apesar de certos períodos do texto terem alguma componente autobiográfica, tentámos ser tão isentos quanto possível, correndo o risco, no entanto, de recair sobre momentos ou acontecimentos que marcaram, especialmente, a nossa experiência.

Centramos, então, a nossa pesquisa em cinco casos de estudo, que fazem parte do cenário cultural paulistano, numa sequência cronologicamente estruturada, desde os primeiros impulsos que catapultaram a cidade para o universo cultural mundial, e que constituíram a génese da modernidade brasileira. Percorremos os momentos assinaláveis da história e da cultura da cidade, em que a associação de particulares condições urbanas, arquitectónicas e culturais, criou uma conjuntura que considerámos propícia à nossa análise, numa amplitude temporal que começou com o primeiro evento cultural paulista, em 1922 – a Semana de Arte Moderna – até aos casos mais actuais, decorrentes do século XXI. Deixámos, então, espaço para uma reflexão em torno de possíveis conjecturas em relação ao

² Calvino, Italo; Mainardi, Diogo (trad.) – *As Cidades Invisíveis* – São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 59

espaço que estas arquitecturas, dos grandes equipamentos culturais, ainda podem ter na cidade de São Paulo.

Os cinco casos de estudo, associam-se a cinco diferentes situações espaciais e temporais, que motivaram singulares iniciativas culturais, cujas repercussões, previstas ou inesperadas, foram também particulares.

O caso de estudo que motivou a escolha do nosso tema foi o Complexo Cultural Luz, pela controvérsia que suscita, “hoje”, em São Paulo. No entanto, compreendendo a dificuldade que seria estudar a pertinência deste equipamento na cidade, sem que ele sequer tenha sido construído, – correndo assim, o risco de fazer um mero exercício de “futurológia” –, entendemos a necessidade de incluir no nosso estudo, outros grandes equipamentos culturais, avaliando-os à luz do tempo, para enquadrar a história e o percurso destes artefactos culturais até aos nossos dias, tentando compreender a sua pertinência no presente.

Ao longo do estudo, procuraremos explicar as singularidades de cada espaço cultural, no seu primeiro momento, e na extensão da sua existência, percebendo assim, a evolução que tiveram e o seu crescente protagonismo nas preocupações políticas e públicas da cidade.

O primeiro capítulo abrange o período temporal das cinco primeiras décadas do século XX. Dedicar-nos-emos à génese da formação da cultura moderna paulista que, nas décadas seguintes, revolucionaria o seu panorama cultural, com a criação do primeiro Museu de Arte Moderna da cidade, o MAM-SP, em 1949, a inauguração da Bienal Internacional de Arte Moderna, cuja primeira edição aconteceu em 1951, e as comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954, no Parque Ibirapuera, com o projecto do arquitecto Oscar Niemeyer. Debruçamo-nos, então, sobre um momento de “revolução” cultural, num contexto socioeconómico de grande agitação e de grande expansão urbana da cidade, que se reflectiam, também, no “desassossego” de um grupo de intelectuais que pretendiam a cisão com o conservadorismo da época e proclamavam uma nova identidade cultural. Este período, foi marcado por um descompasso entre a prosperidade económica e industrial que São Paulo experimentava, pela primeira vez, e a incapacidade da sua sociedade de se adequar a essa nova realidade. São Paulo ainda não tinha conseguido ligar-se à modernidade que o fervor da sua economia suscitava. Esta primeira metade do século XX culminou com a obra de Oscar Niemeyer para o grande parque público da cidade, criando uma incontestável referência contemporânea, de espaço cultural e de lazer, associado ao espaço público.

O segundo capítulo, abrange as duas décadas seguintes, com o surgimento do Museu de Arte de São Paulo (1957-1968), o MASP, na Avenida Paulista, no momento em que a cidade se expandia pelo eixo Sudoeste, renunciando, num primeiro momento, a sua ebulição económica e industrial, fruto da “economia do café”; e, num momento seguinte, a sua ânsia pela modernidade e por mostrar a sua prosperidade económica ao mundo. O

MASP surgiu, então, na “Paulista”, pelo projecto da arquitecta Lina Bo Bardi, simbolizando, na avenida, o valor do património cultural, mas também o espírito livre de uma arquitectura pública.

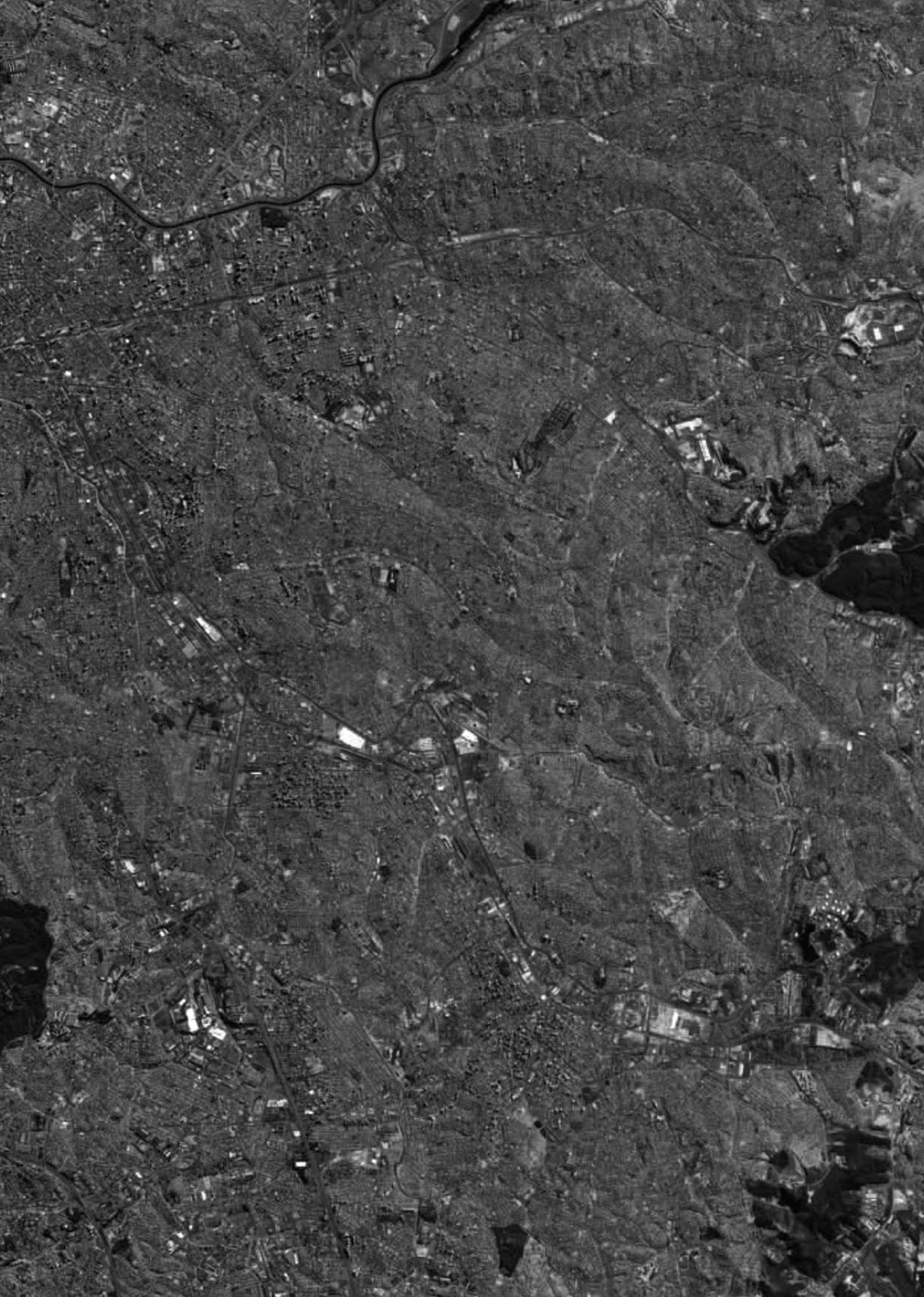
O estudo do SESC-Pompéia ocupa o terceiro capítulo da nossa dissertação. Com o projecto elaborado por Lina Bo Bardi, entre 1977 e 1986, o SESC resultou da reabilitação de uma antiga fábrica de tambores, na Vila de Pompéia, um bairro originalmente operário, para o qual Lina Bo Bardi projectou um centro de lazer e cultura pensando na população local. Analisámos a importância que o equipamento adquiriu no bairro, mesmo depois da sua passagem por uma regeneração social e urbana, bem como a expansão do seu raio de influência que, ao longo do tempo, passou de um centro frequentado pela população do bairro, para uma referência cultural na cidade.

Entre 1988 e 1995, o arquitecto Paulo Mendes da Rocha realizou um projecto para o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), implantado no bairro Jardim Europa, no *Jardins*. Este é o objecto do quarto capítulo da dissertação. Depois de reflectirmos sobre os primeiros bairros-Jardim em São Paulo, estudamos a forma como um modelo europeu se adaptou ao caso paulistano, compreendemos os fortes propósitos sociais e urbanos da arquitectura de Paulo Mendes da Rocha, analisando o MuBE, primordialmente, à luz da sua frágil relação com o bairro onde se integra. Tentámos explicar, para este caso, as razões que levaram ao distanciamento entre os propósitos da arquitectura, o seu público e a cidade.

O quinto capítulo abrange um período temporal superior aos anteriores, por vezes interceptando-os. No entanto, neste caso, o parâmetro que se tornou mais coerente ter em conta, foi o lugar e o carácter do projecto cultural. Este último caso de estudo diz respeito ao protagonismo que a cultura, através das suas instituições, conquistou nas estratégias de revitalização do centro da cidade. Em São Paulo, as iniciativas de requalificação da região central, particularmente na zona da Luz, dominada pela decadente realidade da Cracolândia, da pobreza e da marginalidade, remetem para a década de 80 e estendem-se até aos dias de hoje. Neste último capítulo, estudamos a condição da cidade nesta região e averiguamos a sua relação com os espaços culturais que “nasceram” das sucessivas intervenções do poder público. Abordamos também, neste caso, a definição de *gentrificação*, enquanto possível caracterização das intenções urbanas para a área. Embora o capítulo albergue diversos casos de estudo, todos se inserem nesta mesma estratégia urbana. Incluímos, também, neste capítulo, os dois mais recentes equipamentos culturais inseridos nesta estratégia urbana: um recentemente construído, a Praça das Artes, outro em fase de pré-construção, o Complexo Cultural Luz.

Entendemos, então, que a partir da nossa aproximação ao universo dos principais equipamentos culturais na cidade, percorremos, também, uma linha temporal contínua, que nos permite compreender o passado e o presente e pensar o futuro de São Paulo.

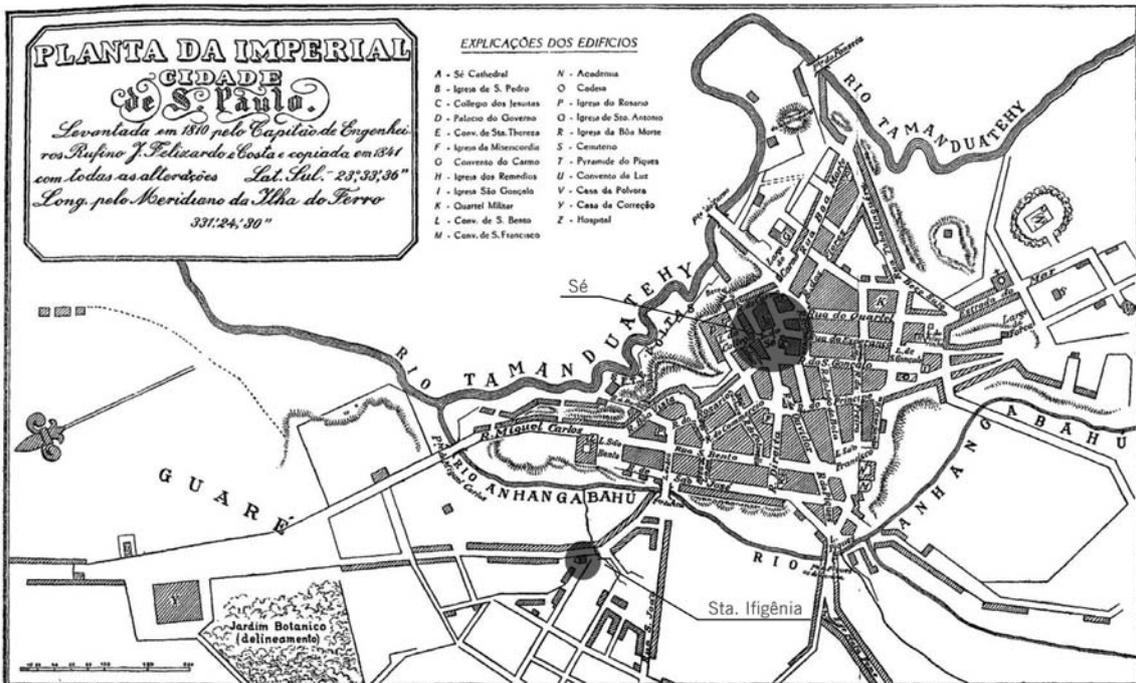




SÃO PAULO
Contexto histórico e evolução da cidade



Piratinga de S. Paulo. Fragmento da Carta Geografica del Brasil. Giovanni Battista Albrizzi, 1740



Planta de São Paulo, 1810

Antes de qualquer outra reflexão, pareceu-nos importante perceber o contexto histórico e de formação da cidade, já que o seu espaço e a sua geografia são, simultaneamente, causa e efeito de um conjunto de condições, não só urbanas como sociais e económicas, responsáveis pela transformação do espaço da Bacia de São Paulo na sexta maior metrópole do mundo.

Tentaremos explicar as condições que motivaram a sua conformação, auxiliados, principalmente, por Fernando de Mello Franco na sua investigação em “A Construção do Caminho”¹, que nos pareceu o modo mais lógico e objectivo de compreender a formação e a evolução de uma realidade tão particular e resultado de tantas variantes como São Paulo. Complementamo-la com a visão não só urbana, mas sociológica da urbanista Raquel Rolnik² em “São Paulo”³, dedicada à cidade contemporânea. Deste modo, guiar-nos-emos pelos percursos fundamentais da cidade, que nos explicarão a história e a formação do nosso “palco” de acção. Assim, interessa-nos, não fazer uma descrição exaustiva da cidade, mas dissecar os momentos que nos são particularmente úteis na compreensão do tema em estudo, não perdendo de vista o objectivo de contextualização do ambiente urbano.

Ao longo desta contextualização, faremos algumas pausas na narrativa da cidade, para nos debruçarmos com especial atenção sobre o respectivo contexto cultural, aproximando-nos do nosso objecto de estudo – os espaços da cultura, sua pertinência e relevância na cidade de São Paulo.

Começamos pelos percursos que motivaram o lugar: os rios. O Tamanduateí e o Anhangabaú, dois afluentes do principal rio da cidade, o Tietê. Estes foram os principais responsáveis pela localização da pequena Vila de São Paulo de Piratininga, em 1554, quando os padres Jesuítas, aproveitando o conhecimento dos indígenas que já ali tinham estabelecido as suas comunidades, se fixaram no cimo de uma colina, construindo o Colégio de São Paulo de Piratininga⁴. Aqui, a partir do rio Tamanduateí, os habitantes podiam chegar ao Tietê, que corria para o interior do Estado e, a partir dele, circular por toda a região por via fluvial. A partir do Anhangabaú, abasteciam-se de água para consumo da comunidade.⁵

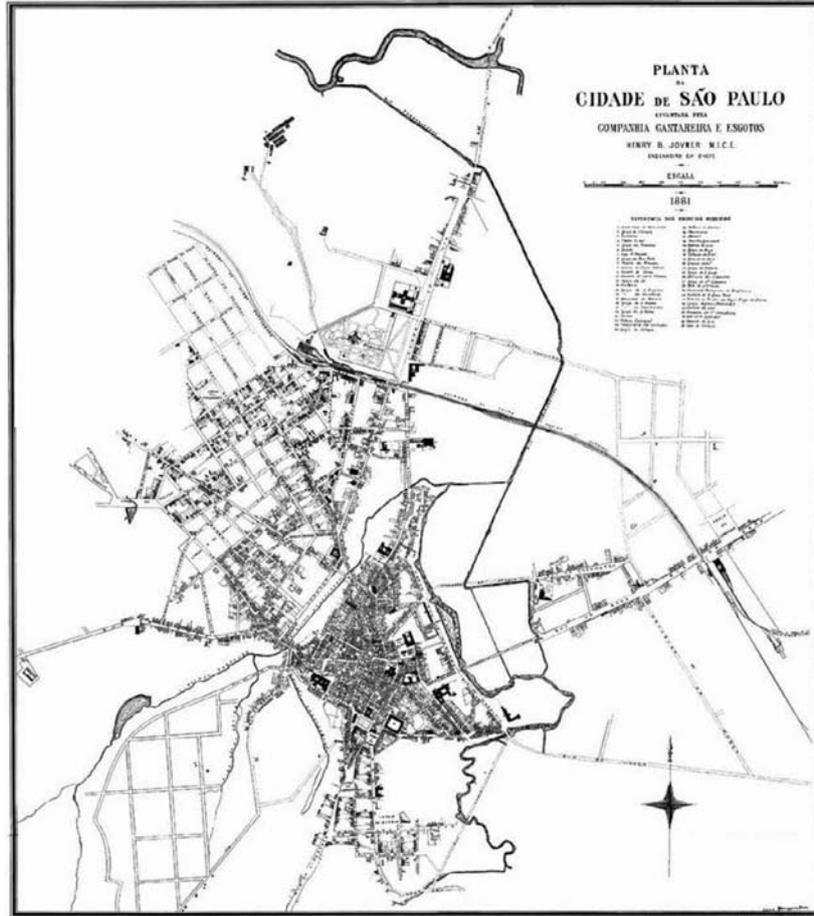
¹ Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU – USP), São Paulo, 2005

² Raquel Rolnik é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, tem Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo e Doutoramento pela Graduate School Of Arts And Science History Department - New York University (1995). Desde 1979, Raquel Rolnik é professora universitária em arquitetura e urbanismo, sendo, actualmente, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Foi Diretora de Planeamento da cidade de São Paulo e consultora de outras cidades brasileiras e latino-americanas em políticas urbanas e habitacionais. Foi, também, Secretária Nacional de Programas Urbanos do Ministério das Cidades entre 2003 e 2007

³ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003

⁴ Porto, António Rodrigues – *História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554 a 1988)*. São Paulo: Carthago & Forte Editoras Associadas Ltda, 1992. pp. 9, 10

⁵ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. pp. 8, 9, 14, 15



Planta da Cidade de São Paulo:
 Levantada pela Companhia Cantareira de Águas e Esgotos, 1881



Planta Geral de São Paulo, 1897

No final do século XVII, a descoberta do ouro pelos Bandeirantes, em Minas Gerais, levaria a que esta zona se tornasse, economicamente, muito atractiva, o que desenvolveu a sua actividade económica, até então, agricultura de subsistência. Deste modo, afastada de Minas Gerais, São Paulo perdeu alguma importância, sendo, sobretudo, um ponto importante para escoar a matéria-prima que vinha do Centro-Oeste. Esta situação foi superada no início do século XIX, quando a matéria-prima se começou a esgotar e a intensa produção de café, na região de São Paulo, superou a de cana-de-açúcar.⁶

*A grande virada da economia paulista só aconteceria no início do século XIX, quando as plantações de café começaram a substituir as de cana-de-açúcar, que passaria a ocupar o primeiro plano na economia mundial.*⁷

Por inícios do século XIX, a cidade ainda era habitada, quase exclusivamente, por portugueses e índios. Ali ainda se falava, maioritariamente, o “tupi-guarani”⁸ e a cultura indígena sentia-se intensamente na vida quotidiana. Na região, a técnica construtiva mais popular era, ainda, a taipa de pilão.⁹

Com a expansão da cafeicultura, o modelo agrícola de subsistência transformou-se num modelo “agro-exportador”¹⁰, o que levou à melhoria de todas as acções de suporte desta nova realidade. As actividades de transporte e exportação requereram um novo padrão de serviços, que só se tornou viável, de facto, em 1867, com a implantação da ferrovia São Paulo Railway, instrumento crucial para o desenvolvimento de São Paulo a partir da segunda metade do século XIX¹¹, cuja existência até então, dependia da sua localização geográfica, facilitadora das expedições dos Bandeirantes para o interior, por via fluvial¹².

O comboio, enquanto motor impulsionador da exportação do café e conseqüente acumulação de capital, estimulou fortemente a actividade industrial, desenvolveu a economia e moldou a estrutura urbana da cidade que, embora não fosse o local de produção, era a responsável pelo escoamento das matérias-primas.¹³

Com a grande expansão da exportação do café e o fim da escravatura no Brasil (em 1888), havia carência de mão-de-obra na região, pelo que se tornou necessária a sua importação

⁶ Parron, Milton – *A Trajetória de uma cidade: história, imagens e sons*. São Paulo: Nobel. 2003, p. 15

⁷ *Ibidem*

⁸ O linguista Aryon Rodrigues esclarece que o “tupi-guarani” é uma família linguística, não um idioma. Deste modo, o extinto “tupi” e o “guarani”, ainda muito falado em várias regiões do Brasil, bem como outros 28 idiomas, derivam do proto tupi

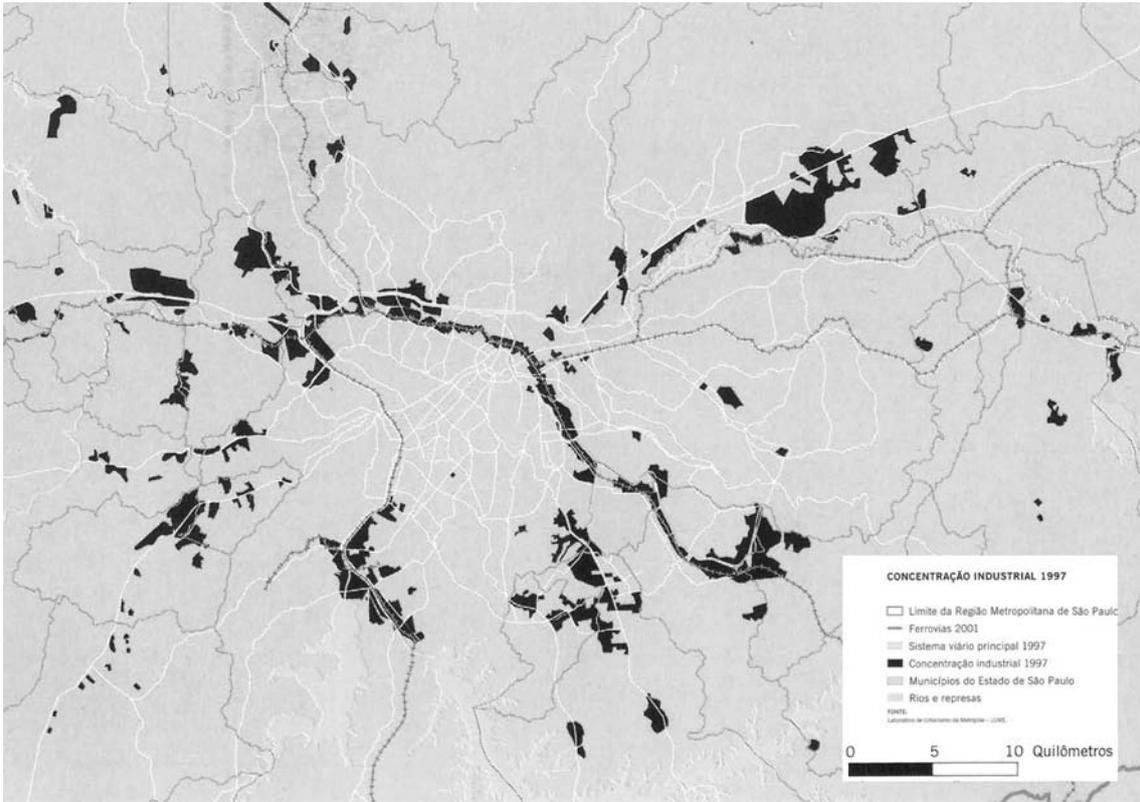
⁹ Toledo, Benedito Lima de – *São Paulo: três cidades em um século*. 4ª ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.10

¹⁰ Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005, p. 11

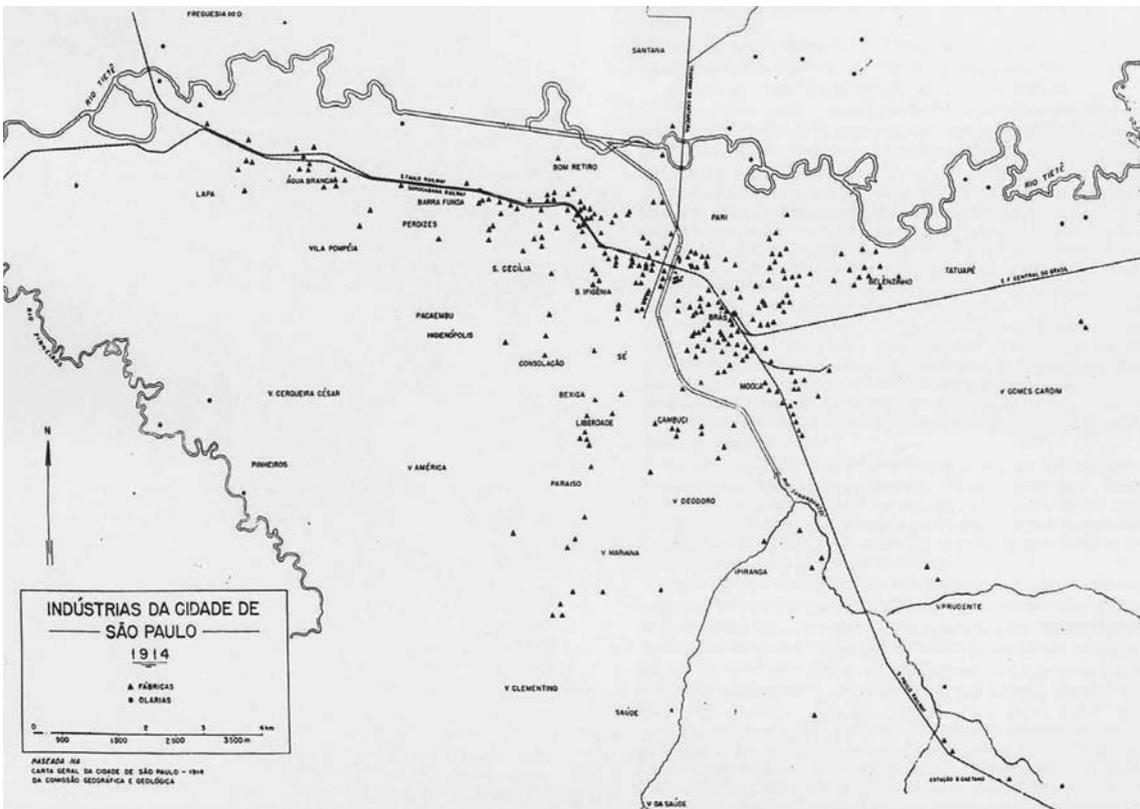
¹¹ *Ibidem*

¹² *Ibidem*

¹³ *Ibidem*



Concentração industrial, São Paulo, 1997



Indústrias da cidade de São Paulo, 1914

a partir do resto do país. Assim, nesta época, dos 32 mil habitantes da cidade, um terço era composto por negros e mulatos. No entanto, a escassez de mão-de-obra só seria resolvida com a chegada dos europeus, sobretudo italianos e espanhóis. A população paulista cresceu vertiginosamente nesta altura e, em três décadas, aumentou numa razão de sete vezes.¹⁴

No final do século XIX, o primeiro grupo de imigrantes a chegar era constituído por italianos. Entre 1888 e 1900, eles perfaziam 70% da população imigrante que passou por São Paulo, de quase 900 mil pessoas.¹⁵ Entre portugueses, espanhóis e italianos, mais 900 mil pessoas passaram pela cidade nos anos seguintes. Ora esta população foi-se instalando ao longo das várzeas por onde passavam as ferrovias, formando bairros industriais, sobretudo ligados aos ramos alimentar e têxtil. Os Bairros do Brás e Mooca foram os primeiros de fixação da indústria, seguindo-se a Lapa, Bom Retiro, Pari, Belém e Ipiranga.¹⁶

Como refere Angelo Bucci:

*A ferrovia, instalada horizontalmente sobre o território, fez os eixos de expansão que amparavam, na escala do território, a estruturação das actividades produtivas: indústrias e agricultura; na escala urbana da cidade, a ferrovia garantia o seu funcionamento como se fosse uma rua mecanizada.*¹⁷

A SPR (São Paulo Railway) tinha uma única linha de ligação – Porto de Santos –Jundiá – que, a partir deste ponto, se ramificava para outras regiões do Estado. Segundo Alexandre Delijaicov, foi a ferrovia inglesa mais lucrativa do mundo. Os cafeicultores paulistas da região Sorocabana, reagiram à liderança da empresa sobre os transportes ferroviários e construíram a sua própria linha férrea – a Estrada de Ferro Sorocabana.¹⁸

A nova realidade social e urbana da cidade reflectiu-se, também, no aparecimento de uma nova elite económica, com grandes afinidades com a cultura europeia, sobretudo francesa. Surgiram novos restaurantes, cafés, hotéis e teatros;¹⁹ o consumo de produtos industrializados importados aumentou exponencialmente. A esta nova realidade, aliou-se a abolição do trabalho escravo e a sua substituição pela mão-de-obra assalariada europeia.²⁰

¹⁴ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. pp. 16,17

¹⁵ *Ibidem*, p. 15

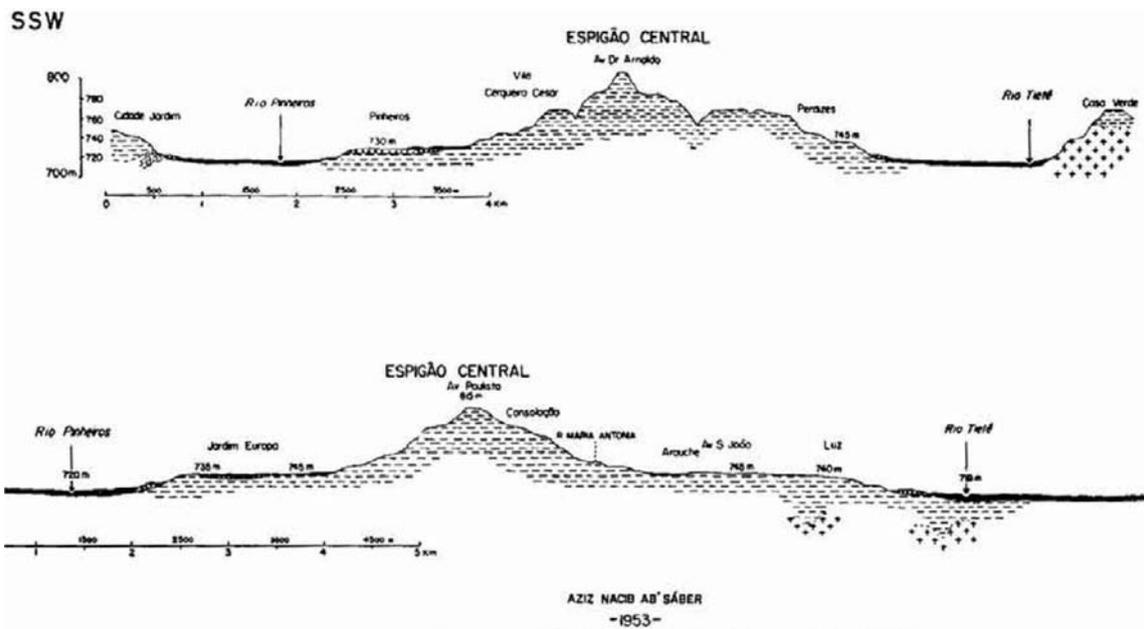
¹⁶ *Ibidem*, p. 16

¹⁷ Bucci, Angelo – *São Paulo Quatro Imagens Para Quatro Operações* – Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 20

¹⁸ Depoimento concedido por Alexandre Delijaicov, arquitecto e professor da FAU-USP, a Angelo Bucci in *São Paulo – Quatro Imagens Para Quatro Operações*, São Paulo, 2005. p. 22

¹⁹ Martins, Ferdinando – *O Palco Dos Modernos: O Teatro E A Semana De 22*. In Revista Usp, nº 94, Junho/ Julho/ Agosto, São Paulo, 2012. pp. 83-92

²⁰ Simões Júnior, José Geraldo, 2007 *apud* Araújo, Sara Rita Sepúlveda Pinto Osório – *Explicando São Paulo: Apresentação Evolução Dualidades Identidade*, Porto, 2012. p. 27



Seções geológicas da parte central da Bacia de São Paulo

No início do século XX, sob o propósito de fornecer energia eléctrica a toda a cidade, incluindo os bondes eléctricos, cuja gestão também lhes cabia, a empresa *Tramway Light and Power Company Limited (Cia Light)* foi responsável por um forte impacto ambiental na região – a distribuição do sistema hídrico da Bacia foi alterado, ao inverter o curso das águas do Rio Pinheiros.²¹

O grande desenvolvimento industrial que se deu na época, originou muitas fontes de rendimento à empresa de fornecimento de energia, cuja actividade se tornou essencial para o funcionamento e rentabilidade das indústrias da região. No entanto, o impacto causado no sistema hídrico da cidade não foi singular. Muitas outras acções foram realizadas, como a construção de estradas e urbanização de zonas alagadiças, de extremo interesse imobiliário pelo baixo valor de mercado dos seus terrenos – o que serviu, sobretudo, o interesse das classes altas. Mas, como consequência, impermeabilizou os solos e incapacitou o escoamento das águas pluviais, gerando os desastres ambientais de que temos conhecimento ainda hoje.²²

Contudo, às grandes acções especulativas da Cia Light acrescentamos, também, a Cia City (formada em 1911), enquanto principais responsáveis pela urbanização de São Paulo.²³ Esta companhia adquiriu cerca de 12 km² na região Oeste, o que representava cerca de 37% da área urbana da cidade,²⁴ dando origem aos Bairros do Alto da Lapa, Pacaembu, Alto de Pinheiros, Butantã (1935) e o Jardim América – o primeiro bairro propriedade desta companhia.²⁵

No início do século XX, a população imigrante, essencialmente italiana e japonesa, foi sendo substituída pela nordestina, atraída pelo poder económico da cidade. Em 1920 a população era, sensivelmente, de meio milhão de habitantes, e em 1940 esse valor tinha duplicado.

Foi também muito significativa a imigração síria e libanesa, nas primeiras três décadas do século XX, estimando-se em cerca de 50 mil pessoas. A imigração judaica, proveniente do Leste Europeu no pós-guerra, significou a chegada de cerca de 32 mil pessoas.

A expansão que a cidade sofreu, expôs as suas debilidades ao nível viário: um serviço de transportes colectivos desproporcionado e lento.

²¹ Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005, p. 11

²² Ferraz, Caio Silva; Abreu, Luana de; Scarpeline, Joana – *Entre Rios*. São Paulo, 2009

²³ *Ibidem*

²⁴ Rolnik, Raquel – *A cidade e a Lei - Legislação, Política Urbana e Territórios na Cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, 1997, p. 134

²⁵ Porto, António Rodrigues – *História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554 a 1988)*. São Paulo: Carthago & Forte Editoras Associadas Ltda, 1992, pp.116,117; Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005, pp. 60, 61



Marginal Pinheiros, São Paulo, 2000. Inundação da Marginal Tietê, São Paulo, s/d.

Isso mesmo é sublinhado por Angelo Bucci:

Actualmente, a estrutura ferroviária instalada na área urbana de São Paulo soma duzentos e cinquenta quilómetros de extensão. Contudo, a mudança de foco dos interesses económicos hegemónicos e a consequente mudança da distribuição territorial do parque industrial segundo a lógica de transportes rodoviários, converteram aquela máquina de fundar cidades numa máquina de destruir, ou pelo menos, degradar, imensas áreas urbanas que se desenvolveram linearmente ao longo de toda a extensão da sua orla ferroviária dentro da cidade de São Paulo – o que tem suscitado muitos debates.²⁶

O sistema rodoviário precisava de se adaptar às novas realidades da cidade. Assim, na década de 30, Francisco Prestes Maia propõe o Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo, que começou a ser implantado a partir da década de 40. O plano assentava sobre os propósitos de expansão e crescimento sem limites da cidade, que reconfiguraria a estrutura urbana básica de São Paulo. Inspirava-se em modelos urbanísticos europeus, como o de Eugene Hénard, nos estudos para Berlim, Londres e Moscovo (em que defendia um modelo radial que convergisse para uma zona central, delimitada por uma via que envolvesse o centro, recebia e distribuía todo o movimento rodoviário) e o de Joseph Strubben (que propunha um modelo radial-perimetral, em que do centro saíam diversas vias radiais interligadas por anéis perimetrais que, por sua vez, propagavam o movimento pela cidade).²⁷

O Plano das Avenidas reinterpretava estes dois estudos e defendia um modelo radiocêntrico que permitisse e orientasse o crescimento ilimitado da cidade.²⁸

Para pôr em prática o seu projecto, a ditadura que se vivia no Brasil (Era Vargas) possibilitou-lhe aceder a mecanismos para a execução dos seus planos, como a expropriação de zonas inteiras, quer para abrir as avenidas propostas, quer para substituir a imagem horizontal da cidade por uma imagem moderna e verticalizada.²⁹

Assim, este plano, embora não implantado na sua totalidade, foi responsável por avenidas ainda hoje estruturantes para a cidade – como a Nove de Julho, a 23 de Maio, a Radial Leste, as Marginais Tietê e Pinheiros. Estas últimas, construídas sobre terrenos de vale dos rios Tietê e Pinheiros, que ficaram confinados em canais ou aterrados. A Avenida do Estado foi construída sobre o Rio Tamanduateí – do qual, hoje, quase não existem vestígios.³⁰

²⁶ Bucci, Angelo - *São Paulo – Quatro Imagens Para Quatro Operações* – Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 25

²⁷ Anelli, Renato Luiz Sobral - *Redes de Mobilidade e Urbanismo em São Paulo: das radiais/ perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB*. 2007

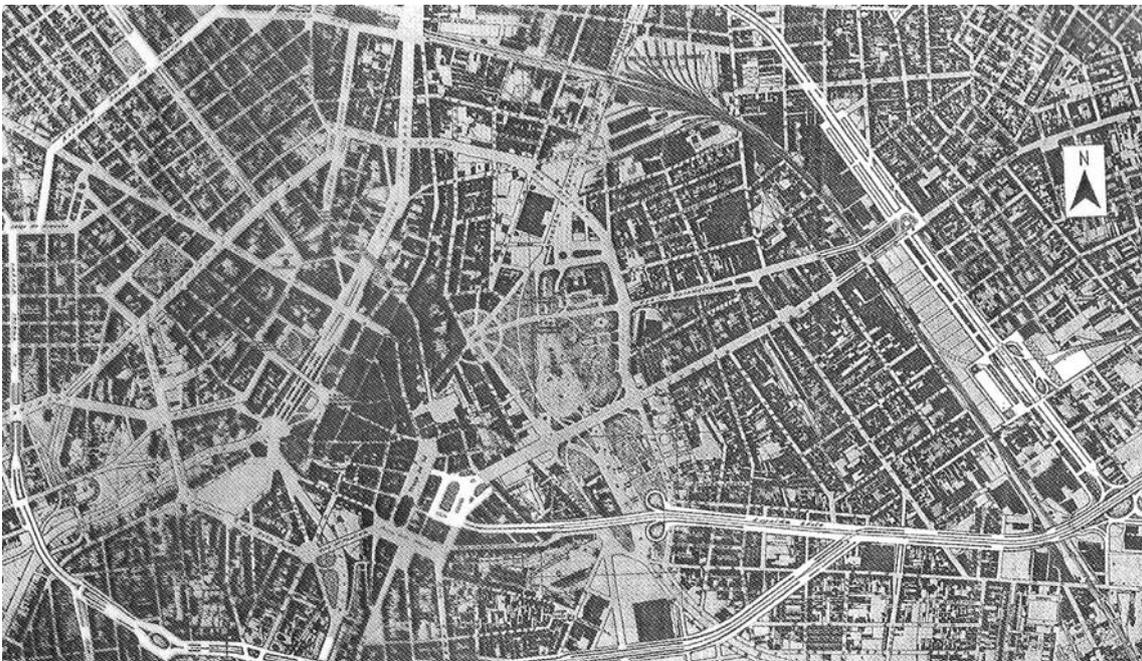
²⁸ *Ibidem*

²⁹ Leme, Maria Cristina Silva, 2000 *apud* *Redes de Mobilidade e Urbanismo em São Paulo: das radiais/ perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB*. In Vitruvius, 2007

³⁰ Rolnik, Raquel - *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003, p.33, 34



Distrito industrial do Ipiranga e Mooca, s/d



Plano De Avenidas. Projeto Para A Segunda Perimetral, 1950

Deste modo, esta estrutura de vias rodoviárias intra-urbanas seguiu, também ela, as linhas fluviais pré-existentes da Bacia de São Paulo, funcionando como um “gargalo do escoamento” de produção do Estado e passagem obrigatória dos fluxos das cargas e de passageiros da metrópole.³¹

Já em 1950, a pedido da Prefeitura de São Paulo, Robert Moses delineou o Programa de Melhoramentos Públicos para a Cidade de São Paulo. Este político e urbanista americano ficou conhecido pelo plano de vias e pontes que elaborou para Nova Iorque, tendo como objectivo evitar a migração da população para os subúrbios. Inspirado pelos Planos de Le Corbusier para Paris, preocupou-se, sobretudo, com a funcionalidade e eficiência da mobilidade urbana³² da cidade. No plano que propõe para São Paulo, Moses complementou o Plano de Avenidas de Prestes Maia, transformando em vias rápidas os *boulevards* pensados por este último. Seguiu algumas medidas implantadas em Nova Iorque, como a construção de parques e modernização do sistema de transportes públicos, para além das já referidas vias rápidas onde não seguiu os ideais de Le Corbusier – que, em 1929, propôs que as principais ligações da cidade fossem feitas à cota alta, a partir de viadutos.³³

O pólo industrial automóvel construído na Região do Grande ABC foi, também, um relevante marco na formação da cidade. O aumento do fluxo de automóveis na cidade foi galopante e intensificador do novo modelo urbanístico que havia sido implementado pelos planos de Prestes Maia e Moses.³⁴

Depois da expansão e conquista das áreas altas do Espigão da Paulista, fruto do deslocamento gradual da cidade do centro histórico para Sudoeste, o sector dos serviços voltou a concentrar-se junto às áreas baixas, de maior acessibilidade. Assim, deu-se a desconcentração e disseminação das diversas actividades industriais e de serviços, fornecidos de todas as condições de infra-estrutura necessárias, junto a estes eixos de escoamento. A obsolescência gradual e cada vez mais intensa dos edifícios fabris e da linha ferroviária, foi superada pelo novo modelo rodoviário.³⁵

Na segunda metade do século XX foram feitas mais algumas transformações no tecido urbano da cidade, impulsionadas pelo Governador da altura – João Theodoro. No triângulo histórico original da cidade, delimitado pelos rios Tamanduateí e Anhangabaú, as ruas

³¹ Franco, Fernando de Mello – *A construção do caminho – A estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005. p.12

³² Dávila, Sérgio 2007 *apud Redes de Mobilidade e Urbanismo em São Paulo: das radiais/ perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB*. In Vitruvius

³³ Oliveira, Fábio Lemess de 2008 *apud Anelli, Renato Luiz Sobral - Redes de Mobilidade e Urbanismo em São Paulo: das radiais/ perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB*. In Vitruvius

³⁴ Rolnik, Raquel; Klintowitz, Danielle – *(I)Mobilidade na Cidade de São Paulo*. Estudo Avançados. Vol.25, nº 71, São Paulo, 2011. pp. 99-107

³⁵ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. p.18, 19



Lucas Mongin, São Paulo, 2011

foram calçadas com paralelepípedos de granito, iluminadas e equipadas com linhas de eléctrico (*bonde*).³⁶

ACTUALIDADE

Sexta maior aglomeração urbana do Mundo, 371.521 km² de área e 11 milhões de habitantes distribuídos por 39 municípios. Eleita a capital da América Latina, sede das maiores multinacionais do Mundo no Continente e sede da maior Bolsa de Valores latino-americana. Palco das principais negociações nacionais, com a maior participação no P.I.B nacional de 11,77%.³⁸ 1/3 das deslocações diárias feitas a pé, 1/3 por transporte colectivo e outro terço por transporte individual. Estes são alguns dos atributos do Município de São Paulo.³⁹

Segundo uma pesquisa da Rede Nossa São Paulo/Ibope, em Janeiro de 2013, a satisfação geral da população paulista com a qualidade de vida em São Paulo fica abaixo da média, com 4,9 pontos (numa escala de 1 a 10). Do mesmo modo, aspectos relacionados com a transparência política e pública continuam a ter a pior classificação entre os parâmetros avaliados, com 3,5 pontos. Destacamos, também, o aumento do pessimismo da população em relação a questões de segurança. O nível de desconfiança dos paulistanos relativamente às instituições avaliadas, aumentou (Câmara Municipal com 69%, Prefeitura com 64%). Por fim, há uma queda no número de paulistanos que acredita que a qualidade de vida em São Paulo tenha melhorado (passou de 47% para 42%).⁴⁰

Como reflexo desta avaliação, efectuada pelo citado grupo de investigação, concluiu-se ainda que quase 6 em cada 10 habitantes, se pudessem, sairiam de São Paulo para morar noutra cidade (57%).⁴¹

No entanto, os temas relacionados com aspectos subjectivos ou pessoais, como as relações sociais, mantêm-se positivos; e os ligados ao lazer, reflectem uma melhoria.⁴²

Como realça Raquel Rolnik:

O tamanho e a vastidão dos territórios por ela atingidos demarcam a heterogeneidade dos circuitos e redes habitados por diversas tribos: cidade de mil povos, capital financeira, cidade

³⁶ Porto, António Rodrigues – *História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554 a 1988)*. São Paulo: Carthago & Forte Editoras Associadas Ltda., 1992. pp. 52, 53

³⁷ Informação retirada do site: *United Nations, Department of Economic and Social Affairs*

³⁸ Yoshida, Ernesto - *As melhores empresas crescem 10 vezes mais que o PIB*. In Revista EXAME, São Paulo, 24/07/2013

³⁹ Dados da Fundação Seade para o Município de São Paulo em 2011

⁴⁰ Nossa São Paulo/IBOPE 2012- Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística - Uma das maiores empresas de pesquisa de mercado da América Latina

⁴¹ Nossa São Paulo/IBOPE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública, 2012

⁴² *Ibidem*

*conectada no mundo virtual e real das trocas, potência económica do país, berço de movimentos sociais e lideranças políticas. No entanto, é uma cidade partida, cravada por muros visíveis e invisíveis que a esgarçam em guetos e fortalezas, sitiando-a e transformando seus espaços públicos em praças de guerra. Entrar na cidade é estar permanentemente exposto à sua imagem contraditória de grandeza.*⁴³

É verdade, a cidade vive um quadro de crise urbana e social. O desemprego tem uma taxa elevada (10%),⁴⁴ a miséria e a pobreza sentem-se nas ruas, por toda a cidade. A violência e o sentimento de insegurança condicionam a vida dos cidadãos. Por outro lado, é o maior centro financeiro do país, que concentra as sedes, no Brasil, dos grandes bancos mundiais e que já conta com dezenas de *shopping centres*.

No entanto, a linha de crescimento da cidade através do eixo Sudoeste Centro - Av.^a Paulista - Faria Lima - Berrini, mostra o decréscimo progressivo da sua qualidade urbanística. Passa-se das calçadas de 15 m e jardins projectados por Bouvard no centro e a mistura de funções da Av.^a Paulista, para os passeios de 90 m e a monofuncionalidade da Avenida Berrini. Sobre este tema, Raquel Rolnik conclui: “Ganharam o automóvel e a primazia do privado, perderam o pedestre e a dimensão pública do espaço urbano”.⁴⁵

São Paulo transformou-se numa das cidades mais violentas do Brasil. O número de homicídios em 2012 foi de cerca de 1.400.⁴⁶ A violência e o medo passaram a condicionar o comportamento da população e a convivência urbana. As pessoas acabam por se fechar dentro de casa e em meios sociais controlados como os *shoppings* e os *clubes* altamente restritos, onde o racismo continua a existir, ainda que velado – como diz o urbanista João Sette Whitaker:

*Não há muita diferença entre o racismo explícito e as forças que movem a cidade pela lógica da intolerância à pobreza. Clubes da alta sociedade paulistana não aceitam negros entre seus sócios, mesmo que disfarçadamente. Mas também obrigam babás, negras ou nordestinas, mas todas pobres, a usar branco, e as impedem de adentrar seus restaurantes.*⁴⁷

Após uma breve descrição e explicação das motivações históricas, socioculturais, políticas e económicas da cidade hoje, aproximar-nos-emos do foco da investigação. Completaremos esta contextualização ao longo do trabalho, de acordo com cada caso de estudo que iremos analisar.

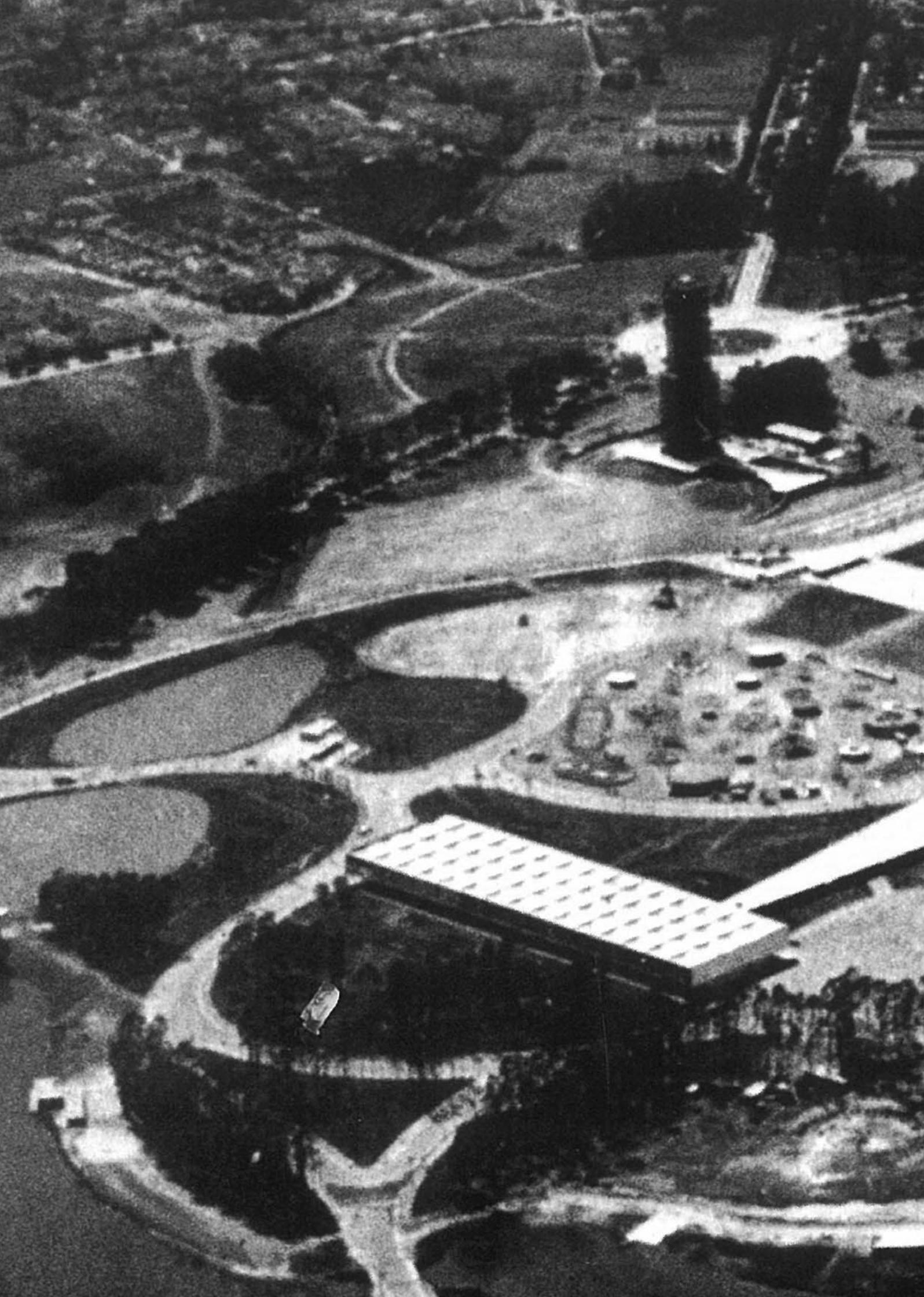
⁴³ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. p. 10

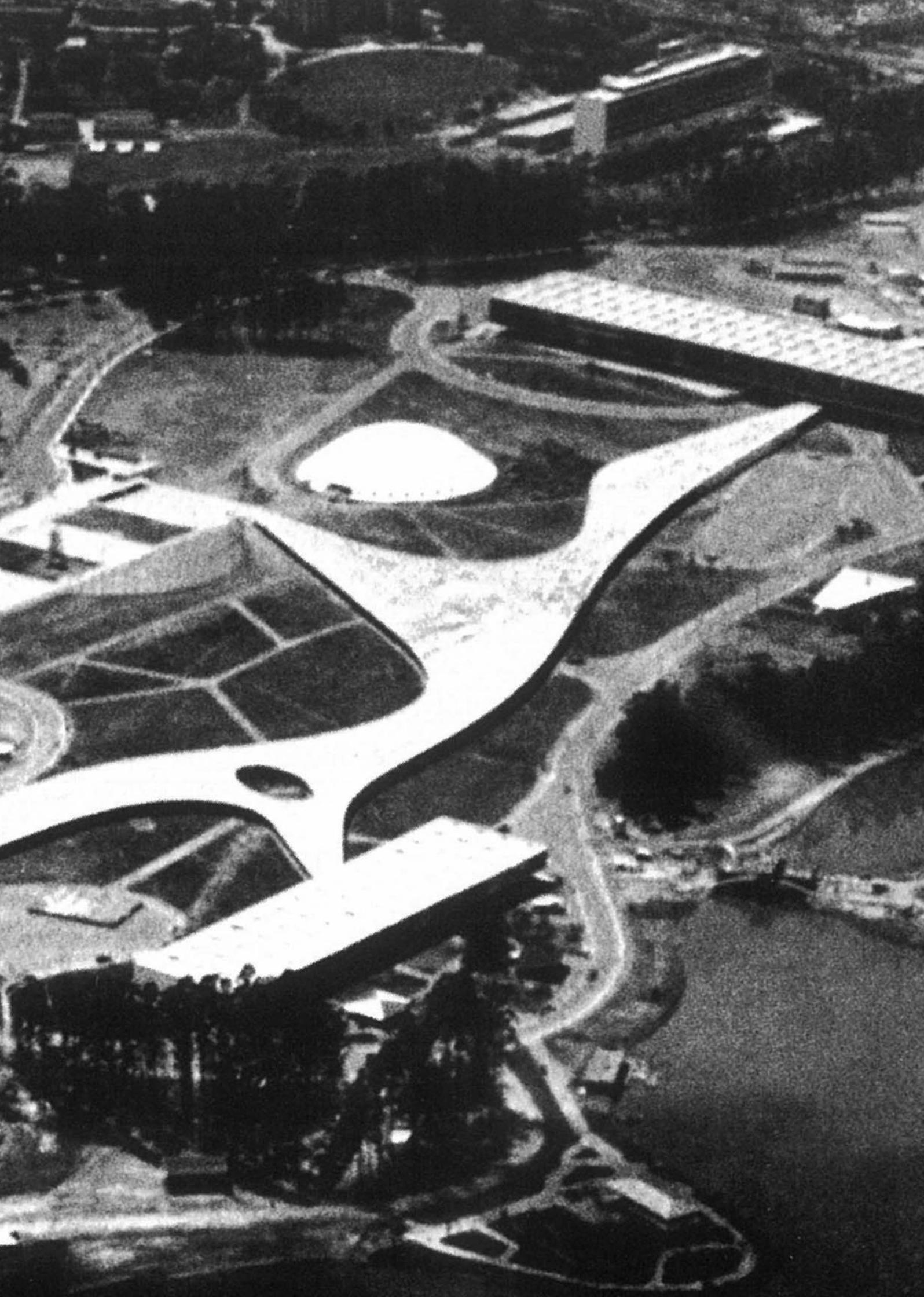
⁴⁴ Segundo informações da pesquisa realizada pela Fundação Seade e pelo Dieese (Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos), sobre a taxa de desemprego total na Região Metropolitana de São Paulo, na passagem de Dezembro de 2012 para Janeiro de 2013, informações consultadas pela última vez no site da Fundação Seade

⁴⁵ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. p. 65

⁴⁶ Dados da Fundação Seade para o ano de 2012, para o Município de São Paulo, consulta realizada no site da fundação, pela última a 14 de Dezembro de 2013

⁴⁷ Guimarães, António Sérgio *apud* *São Paulo: cidade da intolerância, ou o urbanismo "à Brasileira"*. In *Estud. av.* vol. 25 no.71, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, Jan./Apr. 2011





CAPÍTULO 1
Da Semana de 22 ao Parque Ibirapuera

*O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra a Inteligência nacional.*¹

Oswald de Andrade

¹ Andrade, Mário de - *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6a ed., Belo Horizonte apud *Dos movimentos Modernizantes ao Espírito Novo: Arquitectura Brasileira após a Semana de Arte Moderna*. In *Revista USP*, nº 94, São Paulo, Junho/Julho/Agosto, 2012. pp. 93-106

A SEMANA DE 22

“Tupi or not Tupi, that is the question”²

Como todo movimento cultural digno deste nome, as vanguardas do curto século XX – assim chamado pelo historiador Eric Hobsbawn, para quem o século passado inicia-se com a 1ª Guerra e a Revolução Russa e termina com o fim da era soviética, simbolizada pela derrubada do muro de Berlim – tiveram uma relação profunda com projetos políticos, sem perder sua dimensão artística e de criação. Não é possível entender a ebulição cultural e a revolução no modo de vida, que caracterizaram esse período, sem vinculá-las a uma era de utopias em que se acreditava que as injustiças seriam superadas por uma sociedade igualitária e solidária, sem exploração do homem pelo homem, na qual prevaleceria a liberdade³.

Nabil Bonduki

Neste capítulo, dedicamo-nos aos momentos culturais decisivos da cidade de São Paulo, que a marcaram e catapultaram para uma revolução cultural, que a definiria enquanto referência no circuito internacional de arte e arquitetura contemporâneas. Começamos pelo primeiro grande momento cultural da cidade: a Semana de Arte Moderna, comumente chamada Semana de 22 (por se ter realizada no ano de 1922), embora essa já fosse consequência da movimentação de um pequeno grupo precursor de uma nova mentalidade e de novos ideais, que faziam antever uma reação radical⁴. Estes foram anos de agitação cultural e artística que, no entanto, não se sentia proliferar por toda a cidade, mas apenas no seio de um pequeno grupo de intelectuais e artistas aristocratas, que ansiavam uma nova era, de ruptura com o ultrapassado estado da arte no Brasil. Pretendia-se que se substituísse a herança cultural europeia no país, consequência da sua condição colonial. E, especialmente a herança cultural de São Paulo, cidade que, depois de uma forte impulsão económica e social, fruto da exportação do café – a par de uma série de questões nacionalistas do Pós-Guerra –, tinha a possibilidade de absorver a cultura e o espírito vanguardistas da Europa, tanto por meio dos novos europeus que entravam no país, como pelos brasileiros que tinham a possibilidade de estudar na Europa ou nos Estados Unidos.⁵

Essa consciência colectiva demorou alguns anos a ser consolidada e, durante as primeiras décadas do século XX, o que viria a ser a origem do modernismo brasileiro, começou por ser uma imensa amálgama de ideias e intenções, umas mais assertivas que outras. No entanto, todas inquestionável sinónimo de vontade e avidez de evolução em direcção a uma nova arquitectura e a uma nova arte, identitárias, brasileiras.

² Andrade, Oswald de - Manifesto Antropófago. 1928

³ Bonduki, Nabil - Oscar Niemeyer em São Paulo - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. p. 13

⁴ Gonçalves, Marcos Augusto – 1922 A semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 255, 256

⁵ Ibidem, p. 28



Abaporu. Tarsila do Amaral, 1928. Presente para Oswald de Andrade

Abordemos, então, a Semana de 22 e, a partir daí, compreenderemos os anos subsequentes, marcados pelas repercussões do primeiro evento de arte moderna da cidade, com acontecimentos como a vinda de Le Corbusier ao Brasil, o nascimento de um novo evento da cultura – a Bienal Internacional de Arte de São Paulo – e o aparecimento de um novo arquitecto, que viria a tornar-se a representação máxima da arquitectura moderna brasileira no Mundo: Oscar Niemeyer.

Assim, tentamos perceber as consequências que este primeiro momento teve em São Paulo, tanto naquela época, como enquanto motor de arranque para a cultura e seus espaços na cidade.

Como já dissemos anteriormente, nas primeiras décadas do século XX, a elite cafeeira que morava no interior do Estado, transferiu-se para a capital, inaugurando novos espaços comerciais e substituindo as grandes mansões por prédios novos, “à moda de tudo, de chalés suíços a moradias bretãs ou *italianadas*”.⁶

Simultaneamente, a forte imigração sentia-se por toda a cidade, criando um estímulo ao aparecimento de novos movimentos culturais em São Paulo.

Também o mecenato paulista, incentivado pelo vigor económico que se vivia, associou-se ao poder público e fundou várias instituições culturais, educacionais, científicas e artísticas. Inicialmente existia apenas a Pinacoteca do Estado. Foram então criadas várias outras, como o Museu Paulista, o Instituto Histórico e Geográfico, o Liceu de Artes e Ofícios, o Conservatório Dramático e Musical, a Sociedade de Cultura Artística, o Teatro Municipal.⁷ Isso proporcionou, também, várias exposições e espectáculos na cidade. Na década de 1910, realizavam-se, em média, duas exposições por mês em São Paulo.

No entanto, a cidade de 1920, era consequência de um crescimento pouco sustentado e esse descontrolo reflectia-se, também, na sociedade e na sua condição socioeconómica, tornando-a descaracterizada e desigual – como foi definida pelo historiador brasileiro Nicolau Sevckenko:

*Não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros, nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado.*⁸

⁶ *Ibidem*, p. 69

⁷ *Ibidem*, p. 70

⁸ Sevckenko, Nicolau - *Orfeu Extático Na Metrópole. São Paulo, Sociedade E Cultura Nos Frementes Anos 20. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992 p. 31 Apud Martins, Fernando – O Palco Dos Modernos: O Teatro E A Semana De 22. In Revista Usp, n. 94, São Paulo, Junho/Julho/Agosto, 2012. p. 83-92*



O Torso. Anita Malfatti 1915/1916

Este descompasso a que Sevcenko se refere, traduz-se na inadequação entre o atraso cultural da sociedade e a ambição cultural de uma pequena elite informada. Aliás, sentir-se-ia pela reacções que a Semana de 22 viria a ter, desde críticas e incompreensão do evento, a aplausos à regeneração ideológica que alguns apoiavam, vivamente.

Esta conjuntura optimista e de pujança do país e, particularmente, de São Paulo, chamava a atenção até no estrangeiro. Mesmo que essa não fosse a realidade total – que apenas seria completada por um outro lado menos positivo, decorrente da grande concentração de renda na sociedade, das greves operárias e movimentos anarquistas da altura, entre outros aspectos.⁹ No entanto, o cenário paulistano não deixava de ser muito entusiasmante. Carneiro Leão escreveu: “S. Paulo, sendo o modelo do Brasil presente e o espécime do Brasil por vir, seria um orgulho legítimo para qualquer povo. Em nenhum outro ponto da nossa pátria ainda encontramos reunidas tantas possibilidades, tantos fatores para a elaboração de uma grande nacionalidade (...) S. Paulo é, dentro do seu florescimento, a civilização mais recente da terra”.¹⁰

Assim, as ideias de um grupo de intelectuais artistas formavam-se, mas ainda relativamente dispersas. Um dos momentos mais impulsionadores foi a exposição da pintora Anita Malfatti, em 1917, e os comentários negativos de Monteiro Lobato à sua obra, o que provocou a agitação da crítica e das opiniões da altura.¹¹ Outro, seria a publicação, em 1921, por Menotti del Picchia de um artigo no jornal *Correio Paulistano*, intitulado *Na Maré das Reformas*, com os ideais deste grupo “futurista”.¹² O artigo viria a ser fortemente criticado, acusado de ser uma contradição ao modernismo, ao exprimir, em simultâneo, a aproximação ao modernismo europeu e a defesa de uma identidade nacional. Ora, a melhor resposta a essa equação viria a ser dada, em 1928, pelo “Manifesto Antropófago” (também citado como “Manifesto Antropofágico”) de Oswald de Andrade.

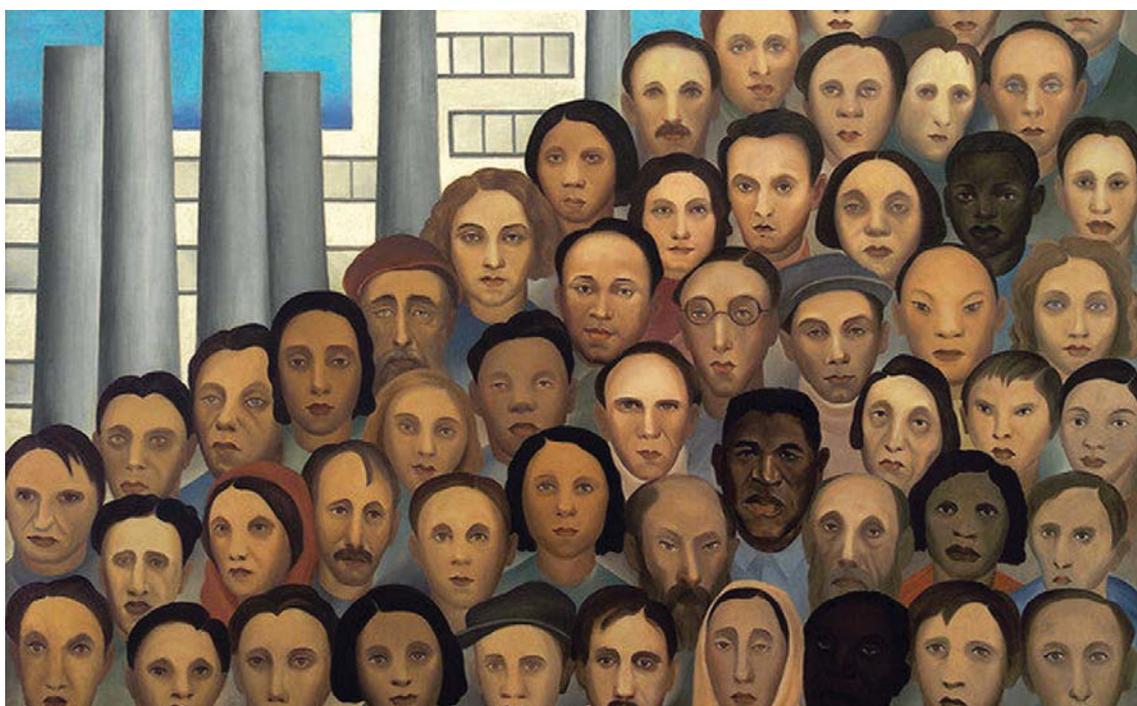
Se o objectivo da Semana era gerar controvérsia, agitar o pensamento estagnado e regionalista da altura, ele foi conseguido. Os *academicistas*, como eram chamados os literatos da época, revoltaram-se e dirigiram fortes críticas a estas ideias.

⁹ Brito, Mário da Silva - *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da semana de arte moderna*. In 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. pp.146, 147, 148

¹⁰ Leão, António Carneiro - *São Paulo em 1920*. p. 186 e 187 *apud* Brito, Mário da Silva - *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da semana de arte moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 154

¹¹ Ajzenberg, Elza – *A Semana de Arte Moderna de 1922*. In *Revista Cultura e Extensão USP*, vol. 7, São Paulo, Maio de 2012. p. 25-30

¹² Denominação dada pelos opositores conservadores da altura, aliás, explicada por Mário da Silva Brito: “Os modernos não se declaram dentro da escola de Marinetti, e há, mesmo, os que a combatem, mas são todos considerados futuristas pelos inimigos das novas tendências. Os modernos são encaixados à força – e até contra a vontade – dentro do futurismo. Nem sempre são oponentes sistemáticos da renovação os que assim agem ou procede. São, antes, representantes das ideias aceitas que põem sob o denominador comum – futurismo – tudo quanto lhes parece diferente, inusitado.” In Brito, Mário da Silva - *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da semana de arte moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 10



Os operários. Tarsila do Amaral, 1933

Assim, o ano de 1922 foi balizado por dois eventos importantes na história da arte e da arquitectura do Brasil: a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência, realizada no Rio de Janeiro; e a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo.

A primeira foi marcada pela preocupação com a afirmação do papel do arquitecto, até aí dominado por profissionais estranhos à arte de construir, e pela procura de um “estilo nacional”. Já em São Paulo, o argumento é o da ruptura com “os valores existentes para se instalarem novos, puros e livres das amarras do passado”, como nos explica o texto publicado por Rodrigo Queiroz e Maria Luiza de Freitas na Revista USP.

A autoria da ideia de se realizar um evento de arte, é atribuída, por uns, a Graça Aranha, e por outros, a Emiliano Di Cavalcanti. Já o grande patrocinador foi, indiscutivelmente, Paulo Prado.¹³ Este mecenas da iniciativa foi o principal responsável pela ida de tantos nomes importantes da sociedade conservadora paulistana ao Teatro Municipal – embora, na sua maioria, alheios às motivações modernistas nascentes. Eram quase todos “passadistas”, escravos do passado e de uma época obsoleta cuja revisão era necessária, como declarava Menotti del Picchia.¹⁴

A Semana de 22, como referimos, decorreu no Teatro Municipal, inaugurado em 1911, construção que simbolizava a ambição paulista cafeeira no início do século XX. Participaram figuras como o escultor Victor Brecheret, os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti, os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida. A arquitectura foi representada pelo espanhol António Garcia Moya e o polaco Georg Przyrembel.

A exposição que acompanhava o evento, mostrava a obra dos participantes. Nos projectos de Moya, percebiam-se as estruturas geométricas, a clareza das fachadas com pouco ornamento e a inexistência de um estilo ditado pelas normas académicas, assemelhando-se às propostas de Boullée e Ledoux. “Eram mais ficções que projetos propriamente ditos. O mérito residia justamente nesse exercício imaginoso, cujas formas destoavam dos padrões conhecidos.”¹⁵

Przyrembel não se alinhava totalmente com as ideias de Moya. Chegado da Alemanha por volta de 1912, fez uma viagem a Minas Gerais, onde viu o barroco – que adoptou na sua obra de uma forma particular. Na exposição, apresentou um projecto de uma casa de vera-

¹³ Ajzenberg, Elza – *A Semana de Arte Moderna de 1922*. In Revista Cultura e Extensão USP, vol. 7, São Paulo, Maio de 2012. p. 25-30

¹⁴ Brito, Mário da Silva - *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da semana de arte moderna* – 3ª ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971. p. 12

¹⁵ Queiroz, Rodrigo; Freitas, Maria Luísa de – *Dos movimentos Modernizantes ao Espírito Novo: Arquitectura Brasileira após a Semana de Arte Moderna*. In Revista USP, nº 94, São Paulo, Junho/Julho/Agosto de 2012. p.93-106

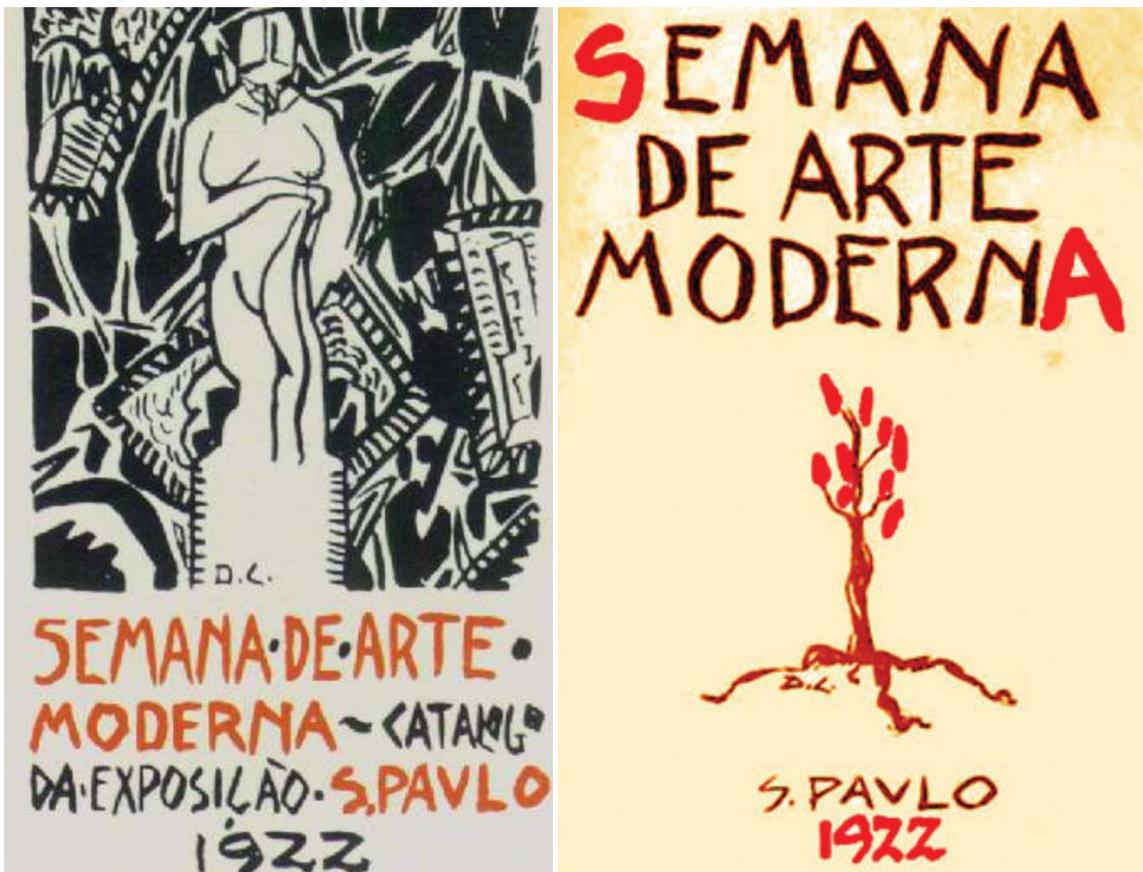


Imagem do catálogo e do cartaz da Semana de Arte Moderna, ilustradas por Di Cavalcanti

neio (para a sua própria família), destinado à Praia Grande, que revelava um misto de estilo francês e elementos inspirados no colonial brasileiro. Era, na verdade, um estilo híbrido, mas valorizado pelos modernistas.¹⁶

No entanto, o modernismo arquitectónico só se realizaria, verdadeiramente, no Brasil, pela primeira vez, quando Gregori Warchavchik construiu a sua casa no bairro Vila Madalena, em São Paulo.¹⁷

Embora a Semana tenha sido recebida entre “vaias e aplausos”, como descreveu Marcia Camargos, num momento de alguma imprecisão e confusão de pensamentos e posições, parece ser inegável o eco que causou nos anos seguintes.¹⁸

Mário de Andrade definiu este acontecimento como o culminar de uma fase que seria precedida por um outro momento, marcado pela chegada de artistas, arquitectos e novas publicações e ideais, que ampliavam o anseio pela modernidade, já há algum tempo procurada:

*Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas essa destruição não apenas continha todos os germes da actualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a actualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.*¹⁹

Em 1925, Gregori Warchavchik, que trabalhou com Marcello Piacentini, para o qual dirigiu a construção, em Florença, do Teatro de Savóia, publicou o artigo *Acerca da Arquitectura Moderna*.²⁰ No manifesto que publicou no Rio de Janeiro, percebem-se as influências de Le

¹⁶ *Ibidem*, pp. 93-106

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ “Semana de 22: Entre Vaias e Aplausos”, obra de Marcia Camargos, 2002

¹⁹ Andrade, Mário de - *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6a ed. Belo Horizonte *apud* *Dos movimentos Modernizantes ao Espírito Novo: Arquitectura Brasileira após a Semana de Arte Moderna*. In *Revista USP*, nº 94, São Paulo, Junho/Julho/Agosto, 2012. p. 97

²⁰ O homem num meio de estilos antiquados deve sentir-se como num baile fantasiado. Um jazz-band com as danças modernas num salão estilo Luís XV, um aparelho de telefonia sem fio num salão estilo Renascença é o mesmo absurdo como se os fabricantes de automóveis, em busca de novas formas para as máquinas, resolvessem adotar a forma de carro dos papas do século XIV.

Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter da nossa arquitetura como das outras artes não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão. A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo. É muito provável que este ponto de vista encontre uma oposição encarnizada por parte dos adeptos da rotina. Mas também os primeiros arquitetos do estilo Renaissance, bem como os trabalhadores desconhecidos que criaram o estilo gótico, os quais nada procuravam senão o elemento lógico, tiveram que sofrer uma crítica impiedosa de seus contemporâneos. Isso não impediu que suas obras constituíssem monumentos que ilustram agora os álbuns da história da arte.

Corbusier e das suas publicações na revista *L'Esprit Nouveau*, reunidas mais tarde no livro *Vers une architecture* (em 1923). O artigo publicado em 1925 por Gregori Warchavchik, no Rio de Janeiro, foi pioneiro na divulgação das ideias do movimento moderno no Brasil.

Rino Levi, no mesmo ano, no jornal *O Estado de São Paulo*, escreveu “A Arquitetura e a Estética das Cidades”.²¹

Em 1928, os ideais de Oswald de Andrade ganharam força. *O Manifesto Antropófago*, em que o autor metaforizava a destruição e morte da velha cultura dominante, a partir da mítica tragédia de um naufrágio, em que um bispo português é devorado por índios antropófagos. Seria, para o autor, o fim, não só da cópia dos movimentos e da cultura europeus, como da cultura colonialista e indígena brasileira. Era necessária uma nova visão para as artes e a arquitectura, com a identidade brasileira.²²

Também Mário de Andrade, entre 1922 e 1932, escreveu vários artigos nos jornais da época, a respeito dos mais diversos âmbitos artísticos. O escritor, tornou-se num mediador entre os modernos paulistas e o que de mais actual se publicava na Europa, nomeadamente da assinatura que fazia da revista *L'Esprit Nouveau* (editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant) – o que permitiu ao grupo antever algumas posições quando Le Corbusier visitou a cidade.

²¹ *A estética das cidades é um novo estudo necessário ao arquiteto e a ele está estritamente conexo o estudo da viação e todos os demais problemas urbanos.*

Na Alemanha a estes estudos foi dado o nome de política da cidade; na França alguns dos mais valentes arquitetos dedicam-se completamente a este novo ramo da arte da cidade; na nova Escola Superior de Arquitectura de Roma há uma cátedra de “Edelizia” regida pelo distinto arquiteto Marcello Piacentini, uma das autoridades mais competentes da Itália sobre o assunto.

Este é um problema que interessa muito ao Brasil onde as cidades estão em pleno desenvolvimento e portanto merece a máxima consideração.

É preciso estudar o que se fez e o que está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo. Rino Levi - A arquitetura e a estética das cidades. In jornal O Estado de São Paulo, 1925

²² *Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. Andrade, Oswald de - Manifesto Antropófago. 1928*

Le Corbusier e a revelação do gênio de Oscar Niemeyer

Le Corbusier veio a São Paulo em 1929. Esta passagem pelo Brasil foi marcada, essencialmente, pelas várias conferências que realizou no Rio de Janeiro e em São Paulo, bem como pelos projectos urbanos que propôs para ambas as cidades. Neste período, Le Corbusier teve contacto com vários membros do grupo modernista paulista – Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Celso Antônio, Paulo Prado, Flávio de Carvalho, John Graz, Gregori Warchavchik, Geraldo Ferraz, entre outros.

Já em 1936, sob a influência de Lúcio Costa junto do Ministro da Educação, Le Corbusier regressou ao Rio de Janeiro na qualidade de consultor do projecto do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), actual Palácio Capanema, projecto esse em que participou a equipa de arquitectos liderada por Lúcio Costa: Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernâni Vasconcellos e Oscar Niemeyer.²³

No entanto, as suas propostas para o MESP não foram bem recebidas e houve mesmo várias manifestações de desagrado. Mário de Andrade, na crónica “Cidades”, mostrava-se de certo modo decepcionado:

*Ora, Le Corbusier baseia todas as suas deduções num plano intelectual: é por causa da vida ser assim que a cidade tem de ser assado, é por causa do homem ser assim que a casa dele é assado. Por isso quando partindo desses princípios lógicos de ordem intelectual, ele tira as suas ilações imaginativas, São Paulo toda feita de viadutos habitáveis por debaixo, o Rio de Janeiro sem arranha-céus mas com arranha-terras formando um grande muro serpenteante na falda da serra, tudo isso nos comove vivificadoramente. (...). Há uma percuciente realidade em todas as imaginações de Corbusier, uma verdade irremovível. É um impossível, é irrealizável, será tudo o que quiserem mas é dum lirismo profundamente real, profundamente a Terra e a vida.*²⁴

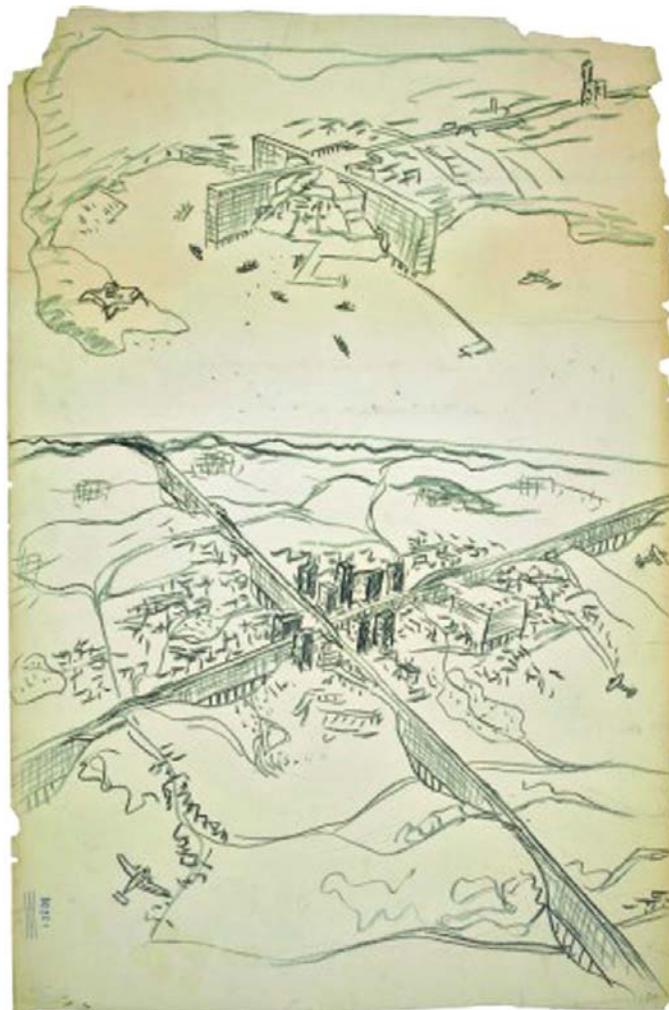
Mas mesmo discordando de Le Corbusier, Lúcio Costa aponta uma virtude à sua vinda ao Brasil:

*Contudo, apesar da frustração final, ele [Le Corbusier] ainda nos deixaria de quebra, sem querer – além dos planos para a Universidade, das aulas ao vivo e daquele risco fundamental –, uma dádiva: foi durante esse curto, mas assíduo convívio de quatro semanas que o gênio encubado de Oscar Niemeyer aflorou.*²⁵

²³ Ajzenberg, Elza – *A Semana de Arte Moderna de 1922*. In Revista Cultura e Extensão USP, vol. 7, São Paulo, Maio de 2012. p. 25-30

²⁴ Andrade, Mário – “Cidades. Diário Nacional. Domingo, 1/MAR/1931”, in Telê Porto Ancora Lopez (org.). *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 345 *apud* Queiroz, Rodrigo; Freitas, Maria Luísa de – *Dos movimentos Modernizantes ao Espírito Novo: Arquitectura Brasileira após a Semana de Arte Moderna* – Artigo publicado na Revista USP nº 94 p.93 –106; Junho/Julho/Agosto; São Paulo 2012

²⁵ Costa, Lúcio - *Lúcio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.136 *apud* *Dos movimentos Modernizantes ao Espírito Novo: Arquitectura Brasileira após a Semana de Arte Moderna*. São Paulo, Junho/Julho/Agosto de 2012. p. 93-106



Planos de Le Corbusier para as cidades do Rio de Janeiro, Montevidéu e São Paulo, 1929

Também Lauro Cavalcanti sublinha o contributo de Le Corbusier para a revelação de Oscar Niemeyer:

Le Corbusier, como um Moisés, entrega as tábuas da "modernidade" a Óscar Niemeyer, que, tocado pelo gênio do mestre, vê despertar a sua própria genialidade na condução do projeto do Mesp, origem da arquitetura moderna brasileira, que obterá reconhecimento e prestígio internacionais.²⁶

Os projectos seguintes do Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, que Niemeyer desenharia a par com Lúcio Costa e, mais tarde, o conjunto de Pampulha, em Belo Horizonte (1940-43) que desenharia sozinho, marcavam a ruptura com o *passadismo* brasileiro e a distinção em relação ao purismo "corbusiano". A obra de Niemeyer significaria o tão almejado surgimento do verdadeiro novo espírito brasileiro, descolado das premissas do moderno europeu, em que o seu traço livre se materializava, eterno, na construção do betão.²⁷

²⁶ Cavalcanti, Lauro - *As Preocupações do Belo* - Rio de Janeiro: Taurus, 1995, p. 73 *apud* *Dos movimentos Modernizantes ao Espírito Novo: Arquitectura Brasileira após a Semana de Arte Moderna*. São Paulo, Junho/Julho/Agosto de 2012. pp. 93-106

²⁷ Queiroz, Rodrigo; Freitas, Maria Luísa de – *Dos movimentos Modernizantes ao Espírito Novo: Arquitectura Brasileira após a Semana de Arte Moderna*. In *Revista USP*, nº 94, São Paulo, Junho/Julho/Agosto de 2012. p.93-106

O Museu de Arte Moderna (MAM-SP)

Com o golpe de Estado de 1930²⁸, a crise mundial que se vivia e o avanço do nazi-fascismo na Europa, era urgente pensar a modernização do país, agora não por um pequeno grupo de elite, mas enquanto plano para um novo futuro. Essa realidade é apontada por Nabil Bonduki:

*No Brasil, essa perspectiva política tomou rumos próprios a partir da Revolução de 1930, marcada pela necessidade de construir uma identidade que estabelecesse a idéia de nação e por formular um projeto de desenvolvimento que pudesse modernizar o país, garantindo os direitos sociais básicos, entendidos como etapas indispensáveis para transformações mais profundas na sociedade. A arquitetura moderna cumpriu um papel estratégico nesse projeto e os arquitetos brasileiros, tendo o mestre Lúcio Costa em primeiro plano, conceberam uma original associação entre a idéia de modernidade e desenvolvimento com a busca de identidade nacional.*²⁹

Por esta altura, os ecos da Semana de 22 já não tinham grande repercussão. Por conseguinte, o seu grupo instituidor, agora ampliado por novos membros, intelectuais paulistas, procurava divulgar a arte moderna por meio de associações e grupos, fazendo-a chegar à sociedade sem a exclusividade de outros tempos. Assim, após a Revolução Paulista de 1932,³⁰ surgiu a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), formada, essencialmente, por alguns destes membros já inspirados pela renovação prometida pela modernidade, desde o início do século XX: Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado, Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Paulo Rossi, Jayme da Silva Telles, Gregori Warchavchik, Mário de Andrade, Sérgio Millet, Yan de Almeida Prado e Carlos Pinto Alves – entre outros. Várias exposições foram realizadas com acervos de alguns dos seus membros, permitindo que Picasso, Le Corbusier, Léger, Brancusi, entre outros, chegassem ao grande público.³¹

O Clube dos Artistas Modernos (CAM), foi outro grupo criado nesse início da década de 30, responsável, também ele, por algumas conferências e exposições de relevo. Contudo, no ano de 1934, já ambos os grupos haviam desaparecido.³²

²⁸ A Revolução de 1930 foi o movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que culminou com o golpe de Estado, o Golpe de 1930, que depôs o Presidente da República Washington Luís, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes e pôs fim à República Velha. Em 1 de Março de 1930, foram realizadas as eleições para presidente da República que deram a vitória ao candidato, presidente do Estado de São Paulo, Júlio Prestes. No entanto, ele não tomou posse, em virtude do golpe de Estado. Getúlio Vargas assumiu o “Governo Provisório” em 3 de Novembro de 1930, data que marca o fim da República Velha – Informação retirada do artigo publicado no *site* da Fundação Getúlio Vargas (FGV)

²⁹ Bonduki, Nabil - *Oscar Niemeyer em São Paulo* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004, p.13

³⁰ A Revolução Constitucionalista de 1932 ou Guerra Paulista, foi o movimento armado ocorrido no Estado de São Paulo que tinha por objectivo derrubar o Governo de Getúlio Vargas. Foi uma resposta paulista à Revolução de 1930, a qual acabou com a autonomia de que os Estados gozavam durante a vigência da Constituição de 1891. A Revolução de 1930 impediu a posse do ex-governador do Estado de São Paulo, Júlio Prestes em que São Paulo saiu derrotado. Mota, César – *História do Brasil*

³¹ Queiroz, Helena Pereira – *Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 2011. p.19

³² *Ibidem*



Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Projecto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, 1939

Em 1935, Fábio Prado, então Prefeito da cidade de São Paulo, criou o Departamento da Cultura, com o propósito de divulgar a arte e a cultura brasileiras contemporâneas também junto das classes sociais que, até então, a elas não tinham acesso. O departamento viria a ser liderado por Mário de Andrade, que ambicionava a implementação de museus populares, para as camadas menos informadas e mais carentes da sociedade paulista.³³

Com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) em curso, a cada vez maior dificuldade de acesso à cultura europeia, especialmente a francesa, o repúdio do modelo fascista e a oposição democrática brasileira à ditadura de Getúlio Vargas, levou a oposição democrática brasileira a apoiar os ideais liberais de desenvolvimento e modernidade dos Estados Unidos, que assumiam a sua posição antifascista, ao integrarem as Forças Aliadas.³⁴

Nos Estados Unidos, Roosevelt, evitando que a América Latina se transformasse numa área de influência do Eixo, tomou medidas de investimento de capital americano em vários sectores económicos. *A Política de Boa Vizinhança*, foi uma das medidas do governo americano, implementada por Nelson Rockefeller, presidente do Museum of Modern Art (MoMA) e coordenador de uma agência especialmente criada para dar curso à política acima enunciada – o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*.³⁵

A Política de Boa Vizinhança visava impedir o avanço da Itália e Alemanha na conquista de áreas de influência. Deste modo, o objectivo dos EUA era criar relações comerciais e financeiras com os países latino-americanos, intervindo nos seus mercados económicos e culturais. O Museum of Modern Art (MoMA) foi um dos centros de irradiação da política cultural que visava essa aproximação à América Latina.³⁶

Em 1939, por intermédio do governo norte-americano, o Brasil participou na Feira Internacional de Nova Iorque, com o já referido pavilhão projectado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Para além da arquitectura, o Brasil também se fez representar pela música de Villa-Lobos e obras de Portinari, mostrando a cultura e tradição brasileiras ao Mundo.³⁷

Foram estas as condições que aproximaram os dois países e que inspiraram a criação dos dois museus de arte moderna do Brasil (um no Rio de Janeiro e outro em São Paulo) segundo o modelo nova-iorquino.

Em meados da década de quarenta, o grupo de interessados em fundar um museu de arte moderna em São Paulo, era formado por Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Ciccillo

³³ Farias, Agnaldo - *50 Anos Bienal de São Paulo, 1951-2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 44

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*, p. 46

³⁶ *Ibidem*, pp. 46-48

³⁷ *Ibidem*, pp. 42-50

Matarazzo (nome atribuído a Francisco Matarazzo Sobrinho) e Carleton Sprague Smith, conselheiro do MoMA e adido cultural do consulado americano no Brasil.³⁸

Os encontros desse grupo resultaram no envio, por Rockefeller, em 1946, de algumas obras de arte que viriam a ocupar os museus de arte moderna carioca e paulista.

Todavia, depois de estabelecidas as relações entre as entidades de Nova Iorque e São Paulo, ainda era necessário procurar investidores privados para a fundação do museu – como de resto, era já habitual em São Paulo. Na verdade, nos anos 40, os investimentos culturais públicos eram todos dirigidos à capital do país, cartão postal do Brasil. São Paulo esteve sempre dependente da iniciativa privada para o desenvolvimento de projectos culturais – ainda assim, profundamente escassos na altura. O próprio Mário de Andrade mostrava-se desiludido com o conservadorismo e “academicismo” da comunidade endinheirada da cidade: “Nos odiavam no princípio e sempre nos olharam com desconfiança. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam demais guardadores do bom senso nacional que Prados, Penteados e Amarais...”³⁹

Na verdade, seria Ciccillo Matarazzo,⁴⁰ empresário italiano e grande mecenas paulista, o responsável por grande número de projectos culturais da cidade e, mais uma vez, responsável também pelo mecenato do MAM, que colocaria a cidade no circuito cultural mundial do século XX.

Assim, podemos dizer que o que possibilitou a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi a influência de Rockefeller, a par com o interesse dos intelectuais paulistas em relação à institucionalização da produção artística moderna, levando-a para fora dos salões das elites e viabilizando a criação de instituições culturais afinadas com o projecto de modernização do país.⁴¹

Com o fim da II Guerra Mundial e a existência de verbas disponíveis no país para investimentos em diversos sectores económicos e culturais, com o intercâmbio favorável e a crise europeia – que desvalorizava o preço das obras de arte no mercado –, estava estabelecido o ambiente propício à definitiva institucionalização da cultura. Foram, então, criados os dois museus em São Paulo – o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna (MAM).⁴²

³⁸ Queiroz, Helena Pereira – *Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 2011. p. 21

³⁹ Fundação Armando Alvares Penteado; Museu de Arte Brasileira - *Brasil, 1920-1950: da antropofagia a Brasília* – São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 478

⁴⁰ Ciccillo Matarazzo era sobrinho do conde Francisco Matarazzo, empresário das indústrias em São Paulo, que conquistou um lugar importante na sociedade italiana e na classe empresarial paulista. Fundou o Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, origem da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp) que, como veremos, terá nos anos 70, o cunho de Rino Levi na sua sede na Avenida Paulista, junto ao Masp de Lina Bo Bardi. e mais tarde, a reformulação, por Paulo Mendes da Rocha, no piso térreo, em 1998

⁴¹ Farias, Agnaldo - *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem A Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. pp. 42-50

⁴² *Ibidem*, p. 50



Edifício do Museu de Arte Moderna de São Paulo no Parque Ibirapuera

Assis Chateaubriand e Pietro Bardi seriam os nomes ligados ao MASP (do qual falaremos no próximo capítulo). O MAM, proposto por Ciccillo Matarazzo, contando com a participação de intelectuais de várias áreas (cinema, arquitectura, folclore, fotografia, artes gráficas, música, pintura e escultura), foi inaugurado em 1949 com a exposição “Do Figurativismo ao Abstraccionismo”, tendo como curador Léon Degand – o que mostrou, desde logo, a direcção que o museu iria tomar no âmbito da arte abstracta.⁴³ Assim, a sua primeira sede foi numa sala dos Diários Associados, no mesmo edifício onde funcionava o antigo MASP, cedida por Assis Chateaubriand, contando com o projecto de readaptação de Vilanova Artigas. O projecto de Artigas reiterou o carácter dinâmico pretendido pela instituição, voltada para a promoção social da arte. O Bar do Museu, nome dado ao pequeno bar da instituição, tornou-se num “elemento catalisador” de polémicos debates da altura.⁴⁴

Ciccillo Matarazzo, após a I Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1951, encomendaria o projecto para a sede definitiva do museu ao arquitecto carioca Eduardo Reidy. O edifício destinava-se a albergar o MAM, as bienais e a Cinemateca Brasileira. Designado por Palácio das Artes, deveria ser implantado na Belvedere do Trianon (no mesmo sítio onde se havia realizado a primeira Bienal).⁴⁵ Este edifício, contudo, acabaria por não ser construído.⁴⁶

Em 1958, o MAM mudaria definitivamente para o Parque Ibirapuera, ocupando um espaço improvisado no Pavilhão das Exposições (OCA). No entanto, seria, pouco depois, transferido para o Pavilhão da Fundação Bienal. O MAM continuou a ser o promotor da Bienal até à sua VI edição, em 1961, data em que Ciccillo Matarazzo decidiu separar as duas entidades, formando a Fundação Bienal de São Paulo e encerrando o Museu de Arte Moderna. O acervo seria, posteriormente, doado à Universidade de São Paulo (USP), dando origem ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).⁴⁷

Portanto, nos anos 60, o MAM não tinha acervo nem sede. No entanto, lutava-se pela sua recuperação – que, ao longo da década, acabou por passar por diversas salas, no Conjunto Nacional da Avenida Paulista e no Edifício Itália. Em 1969 voltou para o Parque Ibirapuera, desta vez sob a marquise projectada por Oscar Niemeyer, ocupando o Pavilhão Bahia (projectado por Lina Bo Bardi, em 1959, no âmbito da exposição temporária, *Bahia no Ibirapuera*, paralela à V Bienal de Arte de São Paulo).⁴⁸

O pavilhão projectado por Lina Bo Bardi permaneceu naquele espaço por dez anos, até

⁴³ Macedo, Wesley - *O Lugar do novo MAM-SP no centro de Artes Ibirapuera*. São Paulo, 2009. p. 56

⁴⁴ Herbst, Hélio – *Toda ideia tem seu lugar: interlocuções das Bienais do Museu de Arte Moderna com a cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro. p.4

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ Macedo, Wesley - *O Lugar do novo MAM-SP no centro de Artes Ibirapuera*. São Paulo, 2009. pp. 50-60

⁴⁷ Farias, Agnaldo - *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 64

⁴⁸ Ferraz, Marcelo Carvalho; Vainer, André; Suzuki, Marcelo - *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, Imprensaoficial, 2008. p. 134



Exposição Bahia no Ibirapuera, São Paulo, 1959. Fotografia da inauguração da exposição

1969, ano em que o MAM se mudaria, definitivamente, para ali, com o projecto de Giancarlo Piretti.

Em 1982, no entanto, Lina Bo Bardi voltaria a intervir naquele espaço, com Marcelo Ferraz e André Vainer, declarando:

"Se eu fosse o projetista da marquise, isto é, Oscar Niemeyer, já teria pedido a demolição de tudo aquilo".

A intervenção mais importante desta nova requalificação do espaço, foi a abertura de uma das fachadas do edifício a partir de planos de vidro, até então fechada por uma parede opaca, permitindo que os utentes do parque, que por ali passavam, pudessem olhar para o interior do edifício e que os visitantes das exposições, pudessem enquadrar as obras de arte com o cenário exterior do parque.⁴⁹

Em 1984, a arquitecta escreve novamente no Folha de São Paulo, a respeito de uma nova intervenção pretendida para a ampliação do MAM:

Tendo chegado ao meu conhecimento que, para ampliar o Museu de Arte Moderna (...), foi invadido um ulterior espaço da marquise, esclareço o seguinte: o projeto do museu (...) teve como princípio a preservação visual da marquise de Oscar Niemeyer, através de uma grande parede de vidro, recuada da estrutura portante. Dita ampliação, feita à revelia do arquiteto, fere (como intervenção descontrolada) não somente a ética profissional, como permite, democraticamente e legalmente a ocupação (...) de parques e áreas públicas pelas entidades mais diversas, o que representaria um perigo a mais para as áreas públicas da comunidade.⁵⁰

No entanto, contrariamente às vontades de Oscar Niemeyer, que desejava a libertação total da marquise, e de Lina Bo Bardi, que partilhava da mesma opinião, o MAM mantém a sua sede no original pavilhão temporário projectado por Lina Bo Bardi, sob a marquise do Ibirapuera.⁵¹

⁴⁹ Gama, Maria - Museu foi instalado em 1968 sob a marquise do Ibirapuera, idealizada por Oscar Niemeyer; Lina Bo Bardi projetou a reforma do prédio, mas depois se arrependeu e pediu a demolição. In jornal Folha de S. Paulo, 14/07/1998

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ *Ibidem*

A BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO
O museu suspenso no ar⁵²

Na sequência da abertura do MAM, Ciccillo Matarazzo, inspirado pela Bienal de Veneza – onde representou a mostra dos artistas brasileiros em 1948 –, propôs a realização de uma bienal de arte em São Paulo. As dificuldades de financiamento não foram muitas, graças à influência do empresário na cidade, o que já não aconteceu com a aquisição de acervo para a mostra. Na verdade, os artistas estrangeiros tinham relutância em trazer as suas obras a expor num evento de arte fora do circuito cultural europeu. Assim, Yolanda Penteadado, companheira de Ciccillo Matarazzo, foi figura essencial neste período de angariação das peças. Deslocou-se à Europa, contactando com diversos artistas de relevo no panorama cultural da altura. Em França, estabeleceu contacto com André Malraux, que concedeu total apoio ao projecto.

Em São Paulo, a equipa liderada pelo empresário italiano e coordenada por Lourival Gomes Machado, escolheu a Esplanada do Trianon, onde havia um antigo salão de baile, para a realização da Bienal. Os arquitectos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello propuseram, para a adaptação ao evento, a criação de um polígono de madeira com uma área de exposição de 5.000 m², por cima do salão já existente. O evento contaria com a exibição de 1.800 obras, repartidas por 23 países.⁵³

A decisão de fundar um evento internacional de arte, seria “um passo gigante da cidade de São Paulo no sentido de agregar a condição de pólo industrial e de serviços a pólo civilizador”.⁵⁴ Na verdade, embora palco de vontades e ambições modernizadoras com a Semana de 22, em São Paulo, a evolução industrial e económica não se traduziu numa sociedade moderna. Até meados de 40, São Paulo continuava a ser uma cidade socialmente provinciana e conservadora, onde a luz da modernidade europeia não a iluminava por igual. Por esta altura, já o Rio de Janeiro tinha o MESP e, em Belo Horizonte, já Niemeyer havia imaginado Pampulha.

A primeira edição da Bienal Internacional de Arte de São Paulo aconteceu em 1951, transformando-se, nos anos seguintes, num veículo de comunicação do Brasil para o mundo.⁵⁵

Ora, se a bienal foi responsável por democratizar o acesso às grandes obras de arte de Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Victor Brecheret, entre outros, foi também, por ela, que outros artistas fora da elite cultural da altura, ascenderam e rece-

⁵² “De toda a discussão que ela suscita e que urge ser levada adiante, resta a certeza de que qualquer um que tenha visitado a Bienal carregará dentro de si uma, duas três ou mais salas intactas, suspensas no ar.” Reis, Victor in *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem A Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 38

⁵³ Herbst, Hélio – *Toda ideia tem seu lugar: interlocuções das Bienais do Museu de Arte Moderna com a cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro. p. 7

⁵⁴ Farias, Agnaldo (ed. lit.) - *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001

⁵⁵ Matarazzo, Andrea in *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho* – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001



Primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo no Belvedere do Trianon, São Paulo, 1951
Obra "Unidade Tripartida". Max Bill ganhou o primeiro prêmio de escultura na primeira edição da bienal, em 1951

beram o reconhecimento do público. Por outro lado, Picasso, Max Bill, Jackson Pollock, Duchamp, Paul Klee, entre outros artistas estrangeiros, apareceram pela primeira vez no Brasil. A bienal tornou-se, para muitos, o único momento de acesso ao que se fazia na Europa no domínio da cultura. Esse é um passo significativo em direcção à igualdade de acesso à cultura na sociedade brasileira.⁵⁶

*Se a Semana de 22 representou um avanço para os artistas, foi a Bienal de São Paulo que assegurou a incorporação da chamada "arte moderna" na vida social do país. A Semana de 22 reciclou os artistas, a Bienal, o público.*⁵⁷

Porém, as colecções de Assis Chateaubriand no MASP e de Ciccillo no MAM e no MAC-USP, as principais colecções de arte da cidade, continuavam a ser insuficientes para o seu desenvolvimento cultural e artístico, apartada dos grandes centros culturais europeus. Até hoje, a cada dois anos, tempo necessário à reorganização daquele inverosímil museu, a bienal volta a receber um novo grupo singular de visitantes e artistas de todo o mundo. A mostra tem como lema receber todos os países, sem restrições, em salas que se reinventam a cada exibição.⁵⁸

*A criação das Bienais marca a inserção de São Paulo no cenário internacional das artes plásticas. O nascimento de um novo padrão cultural. A consolidação da descoberta do moderno, do contemporâneo. Abrir-se aos ares do mundo, quebrar o provincianismo e o isolamento, projectar culturalmente o país.*⁵⁹

No entanto, apesar do inegável impulso cultural que a Bienal trouxe a São Paulo, tanto no contacto que permitiu com a arte contemporânea que se fazia no estrangeiro, como pela democratização ao seu acesso, ela foi alvo de grandes críticas na cidade. Os intelectuais de esquerda acusavam a Bienal de pôr em risco a produção cultural nacional, com a sua vinculação ao MoMA. Por outro lado, Nelson Rockefeller era mencionado como motivador da Guerra Fria, por ter sido impulsor da *Política de Boa Vizinhança*. Já Ciccillo Matarazzo, era acusado de compactuar com o imperialismo norte-americano.⁶⁰

Depois da primeira mostra em 1951, que teve lugar na esplanada do Trianon, na Avenida Paulista, a segunda exposição, em 1953, veio com as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo – e, portanto, já decorreu no Parque Ibirapuera, ocupando, nesta

⁵⁶ Farias, Agnaldo (ed. lit.) - *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho* – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 36

⁵⁷ Knoll, Victor – *Bienal de São Paulo: 50 anos*. In *Revista USP*, n.52, São Paulo, Dezembro/ Fevereiro 2001-2002. pp. 6-9

⁵⁸ Farias, Agnaldo (ed. lit.) - *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. pp. 36-39

⁵⁹ Matarazzo, Andrea in *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho* – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. pp. 16-18

⁶⁰ Farias, Agnaldo (ed. lit.) - *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem A Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 58



Edifício da Fundação Bienal

primeira mostra, o Pavilhão das Nações e o Pavilhão dos Estados.⁶¹

O crescimento e o prestígio das bienais realizadas durante o período do governo Kubitschek (1956-1961) começaram a pôr em causa o papel do MAM como promotor das mostras. As bienais consumiam a maior parte dos esforços e das verbas arrecadadas pelo Museu, transformando-o, quase exclusivamente, num escritório para a sua operacionalização. Ciccillo Matarazzo resolveu, então, separar o MAM da Bienal. As três primeiras mostras tiveram metade dos custos cobertos pelo governo, a V Bienal teve dois terços de verba governamental e a partir da 6ª edição as bienais tiveram cerca de 4/5 das despesas suportadas pelo erário público. Isso “indica a transferência crescente de custo económico da mostra para o braço governamental do Estado”.⁶²

O Pavilhão das Indústrias, a partir de 1957, sediaria, definitivamente, o evento. O edifício paralelepipedico, o maior do complexo, era composto por paredes de vidro numa das fachadas e por pára-sóis metálicos, móveis, na outra. No entanto, é no seu interior que o edifício revela a imaginação singular do arquitecto, onde três pisos serpenteiam pelo vazio que lhes é comum. Articulados por rampas em curvas desencontradas, as pessoas circulam por elas, naturalmente, ao longo dos pisos, debruçando-se, descompassadamente, sobre as guardas, observando o espaço e as movimentações do edifício, como se fossem passageiros de um navio.⁶³

Em 1973, foi inaugurada a Primeira Bienal de Arquitectura, independente da Bienal de Arte, também idealizada por Ciccillo Matarazzo e que viria a ser a fonte de inspiração para todas as outras bienais de arquitectura do mundo, inclusivamente a de Veneza.⁶⁴

⁶¹ *Ibidem*, pp. 60-64

⁶² Durand, José Carlos - *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo, 1989. pp.137-139 *apud* 50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem A Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 66

⁶³ Reis, Victor *in* 50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem A Francisco Matarazzo Sobrinho – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 26

⁶⁴ Martí, Silas - *Dívidas motivaram racha entre Bienal e arquitetos*. *In* jornal Folha de S.Paulo, São Paulo, 30/04/2011

O Parque Ibirapuera

*Quem olha o mapa de São Paulo sente logo que esta cidade cresceu
Sem controle e como é correta a premissa de que uma cidade feita para
um milhão de habitantes não pode ter quatorze, sem se poluir e desmerecer.
Onde estão os espaços verdes que a vida reclama? Os parques e jardins
Que dão às cidades as características humanas indispensáveis?
Onde está a tranquilidade que São Paulo, anos atrás, exibia?
E tudo isso impressiona e faz pensar os que a estudam com carinho,
Desejosos de recuperá-la, de nela criar os encantos perdidos nesses
Longos anos de desacerto e incompreensão.⁶⁵*

Oscar Niemeyer

No mesmo ano em que é implementado o Plano de Melhoramentos Públicos para a cidade de São Paulo, também Ciccillo Matarazzo é convidado pelo Prefeito da cidade (Armando Arruda Pereira), para ser o coordenador da comissão de festejos dos 400 anos de São Paulo, que se completariam em 1954. Assim, à data da tomada de decisão do avanço dos projectos, São Paulo já era uma cidade com 2,5 milhões de habitantes, que havia superado o provincianismo das primeiras décadas e conquistado a tão almejada modernidade.⁶⁶

As comemorações incluíam uma série de eventos culturais e de exposições industriais, comerciais e culturais que iriam ocupar os pavilhões especialmente construídos para esse fim. Na época, uma várzea distante do centro da cidade – Várzea do córrego do Sapateiro – sem nenhum tipo de infra-estrutura urbana (e que chegou a ser zona de implantação de barracas de uma das primeiras favelas da cidade), era o local escolhido: a área do Ibirapuera. E Oscar Niemeyer, que já havia projectado o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) no Rio de Janeiro e o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, foi o eleito para a realização deste conjunto urbanístico monumental, capaz de redefinir a fisionomia da cidade que ambicionava a condição de metrópole. Para o ajudar, Oscar Niemeyer convidou Eduardo Kneese de Mello e Zenon Lotufo.⁶⁷

A localização do lugar foi estratégica. Implantado entre o Espigão da Paulista⁶⁸ e o Aeroporto de Congonhas, o parque ocupava 1.800.000 m², dos quais 5% foram destinados à construção do complexo para os festejos comemorativos.⁶⁹

⁶⁵ Niemeyer, Oscar *apud* Instituto Tomie Ohtake - *Oscar Niemeyer em São Paulo* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. p. 71

⁶⁶ Instituto Tomie Ohtake - *Oscar Niemeyer em São Paulo* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. p. pp.16-19

⁶⁷ *Ibidem*, p. 67

⁶⁸ O Espigão da Paulista é a zona mais alta da cidade onde, no seu eixo, está localizada a Avenida Paulista

⁶⁹ Dudgeon, Marco Cezar - *O lugar na obra de Oscar Niemeyer*. São Paulo, 2009. p. 25



Imagem aérea do conjunto dos edifícios culturais do Parque Ibirapuera

Ora, se a Niemeyer coube o projecto de arquitectura, a Roberto Burle Max coube o projecto paisagístico – acabando, no entanto, o definitivo, por ser elaborado por Otávio Augusto Teixeira Mendes.⁷⁰

A história de Oscar Niemeyer em São Paulo, começou com o convite que lhe foi dirigido, a ele e a Lúcio Costa, por Rodrigo Mello Franco, para a apresentação de propostas para salvar a Igreja dos Remédios da demolição prevista, devido à construção do anel perimetral que constava no Plano de Avenidas de Prestes Maia. No entanto, o projecto acabou por não ser concretizado e a igreja permaneceu intacta. Podemos dividir em duas fases a obra paulista do arquitecto carioca: uma, na primeira metade da década de 50, em que projectou o conjunto de edifícios culturais do Ibirapuera e os edifícios de uso misto vertical no centro da cidade, no qual se inclui o Copan; e a segunda fase, nos anos 80, em que elaborou um projecto para as margens do rio Tietê – que, no entanto, não chegou a ser concretizado. Embora separados no tempo, os edifícios da primeira fase da sua obra têm em comum a avaliação que Niemeyer fazia das necessidades de uma cidade em franco desenvolvimento, que se antevia ser uma referência nacional, ávida de novas soluções para a habitação e espaços públicos de cultura e lazer.⁷¹

Niemeyer foi uma incontestável referência na criação de espaços públicos de qualidade para a cidade, reflectindo uma antevisão do futuro e as necessárias transformações sociais, desejadas na sua constante e incessante crença em cidades e sociedades mais justas e democráticas.

O conjunto projectado para o IV Centenário da cidade, conseguiu uma original relação entre os edifícios culturais, os espaços livres dedicados a actividades de lazer e desporto e a envolvente, especialmente o lago.

Completando o conjunto, para marcar a entrada principal no parque, o arquitecto propôs um auditório e uma grande abóbada que abrigaria o Planetário, unidos por uma grande praça de chegada ao parque. Um outro edifício, mais afastado do conjunto, foi também planeado para albergar a Secretaria de Cultura.⁷² Leia-se parte da memória descritiva do projecto:

Fixada a entrada, procurámos resolver o zoneamento de forma que os edifícios permanentes não subdividissem o terreno, mas ao contrário, valorizassem e enriquecessem o parque. Com essa intenção localizámos o Palácio da Indústria no ângulo formado pela Avenida Brasil e Rua França Pinto, o Auditório e o Planetário próximos à Avenida Brasil e o Restaurante, mais afastado, junto ao lago. (...) uma marquise foi projectada ligando os diversos elementos de

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Bonduki, Nabil - *Oscar Niemeyer em São Paulo* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. pp. 15-19

⁷² Scharlach, Cecília - *Oscar Niemeyer: o projeto original da marquise do Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.104



Imagem do interior do edifício OCA

*maneira a proteger os pedestres.*⁷³

Deste modo, o projecto que seria construído, contava com cinco edifícios: o Palácio das Exposições, actualmente OCA, destinado a albergar exposições especiais, que foi deslocado para próximo da Avenida Brasil, como previsto; o Palácio dos Estados, ex-sede do Prodam, actual Pavilhão das Culturas Brasileiras; o Palácio das Nações, actualmente Pavilhão Manoel da Nóbrega, sede do Museu Afro Brasil; o Palácio das Indústrias, hoje edifício da Fundação Bienal; e o Palácio da Agricultura, o único afastado do conjunto. A marquise seria o sexto elemento, que articulava a ligação entre os edifícios culturais. O Auditório só seria construído em 2005, embora não fiel à proposta inicial de Oscar Niemeyer, em contraponto ao edifício da OCA.⁷⁴ Tal como uma extensão da marquise, que previa a ligação do Pavilhão de Exposições (OCA) e o Auditório (que, por razões financeiras, não havia sido construído).⁷⁵ Nelson Werneck Sodré, tendo testemunhado a evolução do projecto e da construção do Parque, declararia:

*Ciccillo Matarazzo convidou Niemeyer a executar o projeto. Niemeyer respondeu que aceitaria para a execução em grupo que incluiria arquitetos de São Paulo. Havia pressa: isso foi em 1952 e a inauguração estava prevista para 1954, com as comemorações do IV Centenário da cidade. Carlos Lemos, que fez parte do grupo, conta a odisséia "Terminadas as comemorações do IV Centenário, os prédios projetados passaram a ter mau uso." (...) O erro principal foi não terem construído o Auditório que marcaria, com o museu circular a entrada do conjunto. No Ibirapuera, os carros correm por onde deveriam circular apenas pedestres; a Prefeitura instalou gradis em toda a volta e a entrada monumental, que deveria ser demarcada pelo atual Museu do Folclore (atual OCA) e um Teatro em forma de pirâmide ligados por uma rampa sinuosa perdeu o sentido.*⁷⁶

Os edifícios são regulares, combinando o sistema estrutural com a leveza dos planos de vidro, principal elemento de revestimento. Niemeyer propôs, também, que todo o conjunto, incluindo a marquise, fosse branco, como Le Corbusier havia sintetizado com os preceitos da arquitectura moderna, marcando, assim, a fronteira clara entre Natureza e artifício. Uma “nuvem” sobre o parque, pelas palavras de Paulo Mendes da Rocha.⁷⁷

A obra suscitou alguns comentários. Niemeyer, além de carioca, era moderno e comunista, condição que feria o espírito conservador e regionalista de grande parte dos intelectuais da cidade. O sentimento em relação a Niemeyer era, na verdade, o comum sentido em relação ao imigrante, a Le Corbusier, ao MAM e à Bienal com a sua ligação a

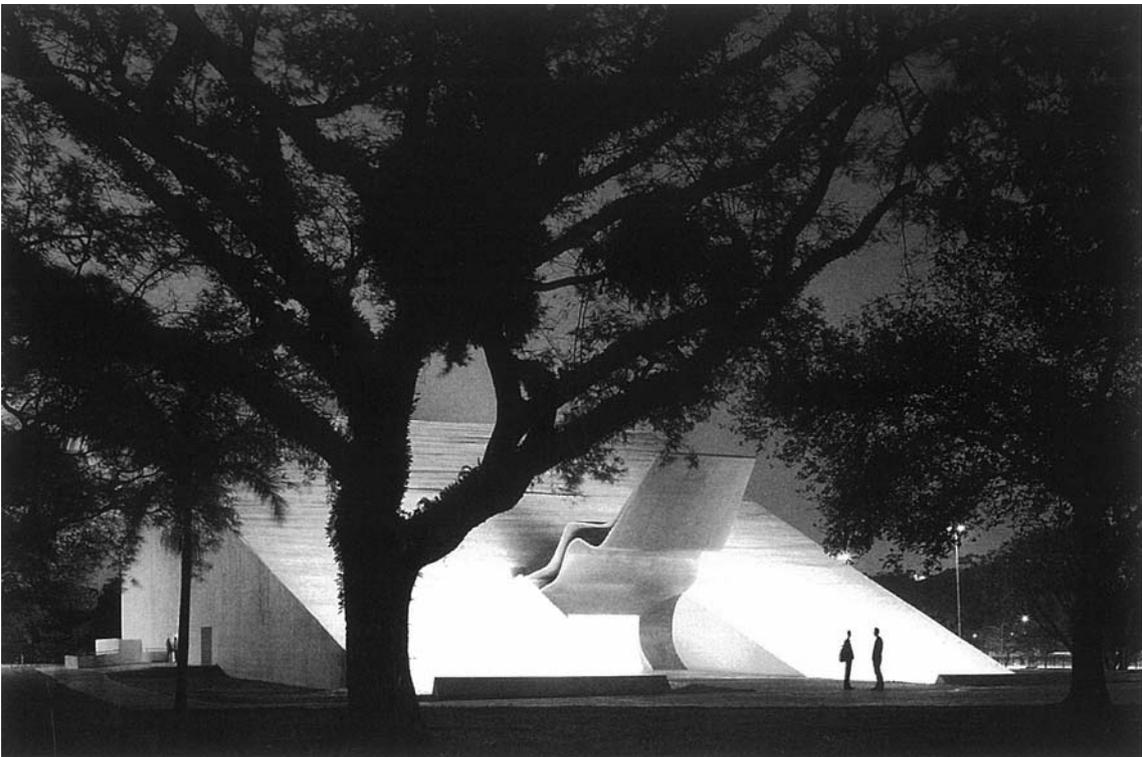
⁷³ Instituto Tomie Ohtake - *Oscar Niemeyer em São Paulo*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. p. 67

⁷⁴ Scharlach, Cecília - *Oscar Niemeyer: o projeto original da marquise do Ibirapuera*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2006. p.106

⁷⁵ *Ibidem*, p. 105

⁷⁶ *Ibidem*, p. 105

⁷⁷ Villac, Maria Isabel; Rocha, Paulo Mendes – *Paulo Mendes da Rocha - América cidade e natureza*. São Paulo: Estação Liberdade 2012. p. 62



Auditorio Ibirapuera

Ciccillo Matarazzo, empresário italiano de grande poder na cidade, e a Rockefeller, presidente do *Board of Trustees* do MoMA – a historicamente difícil receptividade paulistana à produção estrangeira na cidade. Ainda assim, é indiscutível que o Parque Ibirapuera é, hoje, um dos símbolos maiores da capital paulista, cujo arquitecto recebeu o título de “cidadão paulistano”, pelos seus projectos, alguns dos mais significativos e importantes edifícios e espaços públicos de São Paulo.⁷⁸

O projecto do Parque nasce de um profundo entendimento não só do lugar mas, acima de tudo, da sua relação com o homem, num momento em que essa relação de continuidade entre cidade e edifício se torna sacralizada pelo arquitecto. Na verdade, na arquitectura de Niemeyer para o Ibirapuera, esta estratégia de criação do lugar pelo desenho da arquitectura, é tão verdade como a escolha da implantação do primeiro Colégio de São Paulo de Piratininga, pelos Jesuítas, no alto da colina, entre os dois rios. A arquitectura procura o lugar, gera marcos urbanos, criando momentos ou partes de um todo, que é a cidade.

A sua obra nasce do diálogo com o contexto, no entanto, não numa relação quotidiana, funcional ou óbvia, mas da criação do lugar a partir da natureza unitária e independente dos seus edifícios, da proporção e relação entre eles – não obstante a noção de contexto sociocultural do qual eles emergem, nem que essa relação, muitas vezes, se faça pela sua imposição.⁷⁹

“A obra de Niemeyer transcende questões cotidianas e meramente funcionais. Cria um lugar para um homem universal, que dialoga com o cosmos, com o céu, o mar e as estrelas.”⁸⁰

No Ibirapuera, essa arquitectura deambula entre os vínculos ao modernismo e a influência confessa do arquitecto ao surrealismo. O arquitecto foi o último de uma geração de intelectuais que contribuíram para a formação de uma identidade nacional, como Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado, Cândido Portinari, Heitor Villa-Lobos, Lúcio Costa, entre outros, que não se deixaram contaminar por uma herança cultural colonial e conservadora, que tanto seduzia a maioria das elites da cidade de São Paulo.⁸¹

Talvez se possa aproximar esta ideia de lugar, ao enunciado por Norberg Schulz, onde ele o classifica como “fenómeno qualitativo total, que não se pode reduzir a nenhuma das suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista a sua natureza concreta”.⁸²

⁷⁸ Farias, Agnaldo (ed. lit.) - *50 Anos Bienal De São Paulo, 1951-2001: Homenagem A Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 60

⁷⁹ Guatelli, Igor - *A marquise do Parque Ibirapuera e manifestação do conceito derridiano “entre”:* arquitectura como suporte de ações. In *Vitruvius*, 2006

⁸⁰ Dudeque, Marco Cezar - *O lugar na obra de Oscar Niemeyer*. São Paulo, 2009. p. 10

⁸¹ Bonduki, Nabil - *Oscar Niemeyer em São Paulo* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. pp. 15-19

⁸² Nesbitt, Kate - *Uma Nova Agenda Para A Arquitetura*. 2006 apud *O lugar na obra de Oscar Niemeyer*. São Paulo, 2009. p. 453



Marquise do Ibirapuera

Citando Dudeque, “o sítio passa a ser lugar e a ter mais importância depois da presença de um edifício do arquiteto (Niemeyer)”. A sua arquitectura impulsiona o lugar, desperta curiosidade, valoriza-o a partir da sua ousadia e singularidade. Induz o entendimento do todo, criando relações explícitas, quase didácticas e de hierarquia dos espaços.

Deste modo, a obra do parque evidencia os postulados corbusianos, agregando-lhes novas formas, que passam a representar a grande singularidade no projecto de Niemeyer. A marquise é esse elemento representativo da generosa sensibilidade do arquitecto carioca. Ela é a *Promenade* brasileira, que unifica o conjunto.

Como referiu Júlio Katinsky: “Só um arquiteto preocupado com as pessoas, pensaria nessa ligação orgânica.(...) Essa marquise humaniza o parque que é, antes de tudo, uma oportunidade de expressão biológica, botânica”.⁸³

A *promenade* corbusiana, que define a dinâmica do percurso do visitante, com as variações de compasso e de perspectivas, materializam-se no caminho construído “entre” edifícios. O passeio que fazemos por baixo da marquise tem as acelerações marcadas pela amplitude das suas curvas e o ritmo dos pilótis que a pontuam e se diluem na riqueza da informação do plano de fundo. “Niemeyer combina o espaço acelerado das trajetórias centrífugas à solenidade sorridente de seus leves pórticos para iluminar a monumentalidade jovem de uma nação recente”.⁸⁴

As curvas da marquise induzem uma ocupação dinâmica, mas descomprometida, ao longo do caminho, extrapolando a função de conector entre os edifícios e assumindo uma função mais do que auto-suficiente, única. A sua escala humana, que contrasta com a monumentalidade dos edifícios culturais que relaciona, abriga o visitante e dá uma naturalidade extraordinária à transição entre o interior dos edifícios culturais e os espaços públicos.

Quando Martin Heidegger discutiu a imagem de uma ponte, descreveu-a assim:

*A ponte se estende lépida e forte sobre o rio. Ela não junta as margens que já existem, as margens é que surgem como margens somente porque a ponte cruza o rio (...) Ela traz o rio, a margem e a terra para a vizinhança um do outro.*⁸⁵

A marquise torna-se no “lugar” ou a “ponte” do parque. “O todo formado pela sombra da marquise, a frescura da água, o ar oxigenado pelas massas verdes e os edifícios ao longe, produzem um conjunto em equilíbrio das suas forças com o lugar, um oásis na dura paisagem paulista”.⁸⁶

⁸³ Katinsky, Júlio - Entrevista ao programa ABCD, São Paulo, 14/12/2012

⁸⁴ Galiano, Luiz Fernández *in Tributo a Niemeyer* - Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009

⁸⁵ Nesbitt, Kate - *Uma Nova Agenda Para A Arquitectura*. 2006 *apud O lugar na obra de Oscar Niemeyer*. São Paulo, 2009. p. 453

⁸⁶ Dudeque, Marco Cezar - *O lugar na obra de Oscar Niemeyer*. São Paulo, 2009. p. 37



Inauguração da 34ª Mostra Internacional de Cinema, com o filme Metrópolis, no Auditório Ibirapuera

De facto, São Paulo não cresceu de uma forma sustentada e planeada. Na sua euforia e avidez de evolução, desprezou os aspectos públicos, da diversidade cultural, da qualidade de vida e meio ambiente saudável e integrador para os seus cidadãos. A intervenção de Niemeyer no Ibirapuera, como talvez nas suas restantes obras na cidade – ressaltando, com especial apreço, o edifício Copan –, para além de singulares exemplos de plasticidade e sensibilidade formal, são um “oásis para uma população que vive segregada, amedrontada e aprisionada em territórios desprovidos de identidade, sem qualidade urbanística ou paisagística”.⁸⁷ A Niemeyer coube a sábia capacidade de interpretar os contextos sociais e explicá-los a partir dos seus edifícios.

Hoje, sobretudo aos fins-de-semana, pelos caminhos dos jardins, dezenas de milhar de pessoas passeiam, fazem desporto, refastelam-se na relva. Aproveitam aquele curto momento semanal que a vida lhes concede. Junto ao lago, a água e os repuxos refrescam o cenário de fundo, onde o verde termina e a vida se retoma. Niemeyer, nos anos 50, soube perceber a importância de garantir, à metrópole emergente, espaços abertos e livres como contraponto a uma cidade alvo de uma verticalização crescente. À falta da linha fina do horizonte lá ao longe, desfruta-se o presente, naquele pedaço da cidade onde, por momentos, se esquece a vida na “selva de betão”. A Natureza vibra e os edifícios de Niemeyer relembram o eterno paraíso almejado pelos paulistas – o Rio de Janeiro. Os concertos gratuitos no Auditório, ao fim da tarde de domingo, levam ao Parque milhares de pessoas, que se distribuem pelos jardins. Na parte de traz do auditório, ouve-se de tudo um pouco – mas, normalmente, música Jazz e os grandes clássicos brasileiros.

Esta natureza festiva do espaço, esta afluência, por certo que se devem à grande marquise que, desde a sua primeira proposta, Oscar Niemeyer idealizava assim – um abrigo dos paulistanos.

A inauguração da 34^a Mostra Internacional de Cinema também aconteceu no Auditório. Um dia, o filme *Metrópolis* passava na parede branca vertical do edifício e, por baixo, no palco, a Orquestra Metropolitana da cidade dava entoação às imagens do romance de Fritz Lang. Cá em baixo, na relva, embalados pela música, os pensamentos voavam. A cidade apaixonava-nos a cada dia. Não tinha sido imediato, mas tinha sido consciente. Debaixo da marquise, uma multidão de “garotos” deslizava de patins e skates no piso de betão, num barulho quase ensurdecador.

Na verdade, é notável a validade que os propósitos de Niemeyer têm ainda hoje. Apesar do tempo, o Parque Ibirapuera continua a servir como um especial exemplo de espaços culturais na cidade, graças, sobretudo, ao seu carácter verdadeiramente público e à sua excepcional sensibilidade urbana.

⁸⁷ Bonduki, Nabil - *Oscar Niemeyer em São Paulo* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. p.19



Fotografia tirada do interior do Auditório Ibirapuera

No livro *Oscar Niemeyer em São Paulo*, o arquitecto e Professor da FAU-USP, Júlio Katinsky, escreveu:

Há, pois, um carácter único, inovador no Parque que pode ser descrito com uma única palavra italiana, casalingo, que expressa o mesmo que Lucio Costa definiu muitos anos mais tarde para os espaços gregários no projeto de Brasília: são espaços que não são domésticos (apesar de ter uma origem aí), mas não são cívicos em seu hieratismo, ainda que públicos. É interessante notar que os espaços cívicos em Oscar Niemeyer terão sempre esse carácter, conforme os críticos compararam muito mais tarde o Palácio da Alvorada com a sede da Fazenda Colubandê, no Rio de Janeiro, do século XVIII. E podemos constatar que essas sedes de fazenda, desde o Rio de Janeiro até Pernambuco, com grandes e acolhedoras varandas, não eram e não queriam ser espaços impositivos, "imperiais". Esse carácter expressivo de uma cordial convivência encontrou sua primeira concretização moderna em São Paulo. O parque inteiro é uma grande obra de arte.⁸⁸

Concluindo, talvez o Ibirapuera seja, de facto, o parque urbano mais acolhedor de que se tem conhecimento. Talvez seja um, entre os poucos verdadeiros abrigos urbanos da *avessa* cidade de São Paulo. O arquitecto Oscar Niemeyer sonhou com um espaço verdadeiramente público para a cidade e, hoje, o que lembramos dele é o exemplo de um homem "poderoso de ideias e ideais, na acção e no desenho, a nos renovar a certeza de que a arte é a única possibilidade humana de se vencer o tempo".⁸⁹

⁸⁸ Katinsky, Julio - *Oscar Niemeyer: Cidadão de São Paulo, Cidadão do Mundo*. In *Oscar Niemeyer em São Paulo*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. p. 69

⁸⁹ Penna, Gustavo *in Tributo a Niemeyer*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009





CAPÍTULO 2
O Museu de Arte de São Paulo (MASP)

A Avenida Paulista

No final do século XIX e primeiras décadas no século XX, com a progressiva modernização da cidade, fruto da prosperidade da produção, industrialização e comercialização do café, muitas famílias que moravam em fazendas no interior do Estado de São Paulo, mudaram-se para a cidade, a par de imigrantes que tentavam a sua sorte em novas oportunidades de trabalho. Deste modo, a sociedade paulista tornava-se, progressivamente, mais heterogénea.¹

Esta modernização fez-se acompanhar de uma forte expansão imobiliária, que confiou nas técnicas construtivas trazidas pelos imigrantes, recorrendo ao eclectismo de uma arquitectura europeia que pretendia dizimar os sinais ainda visíveis da arquitectura colonial, valorizando o mercado imobiliário da cidade.²

Segundo Paulo César Xavier Pereira, o relacionamento da altura fazia-se, maioritariamente, por intermédio das relações e posições sociais. Deste modo, a elite paulista oligárquica pretendia demonstrar a sua prosperidade económica, não só devido à actividade agrária, mas também industrial e comercial, por intermédio da construção de algo que simbolizasse essa riqueza crescente na cidade. A “Paulista” (termo que passaremos a utilizar, ao longo desta dissertação, quando nos referirmos à Avenida Paulista), foi um símbolo dessa hegemonia social e económica.

A avenida foi inaugurada em 1891, já nessa altura com o objectivo de desenvolvimento do sector imobiliário – como, aliás, já vinha acontecendo em outros pontos da cidade. Enquanto isso, a população pobre e imigrante morava em locais distantes do centro, disseminada em cortiços e habitações sem infra-estruturas. Havia uma relação dicotómica entre classes sociais que se tornava real na distribuição do território, onde elites e população mais desfavorecida não conviviam.

Como afirma Júlio César Suzuki, este período do final do século XIX, foi marcado pela substituição da renda capitalista escravagista pelo capitalismo imóvel.³

Na verdade, desde o século XVIII havia indícios da existência do Espigão da Paulista (então chamada Alto do Caaguaçu), já desde essa altura valorizado pela sua qualidade de mirante sobre a cidade.

A ideia de adquirir os terrenos ao longo do caminho que os índios haviam trilhado, foi do engenheiro agrónomo Joaquim Eugênio de Lima, juntamente com alguns associados, interessados em investir no sector imobiliário.⁴ Estas actividades urbanizadoras – que, aliás,

¹ Pereira, Paulo César Xavier – *São Paulo. A construção da cidade – 1872-1914*. 2004. p. 13 *apud Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*. São Paulo, 2007. p. 43

² *Ibidem*

³ Suzuki, Júlio César – *A génese da moderna cidade de São Paulo: uma contribuição da Geografia Urbana à história da cidade*. p. 2 *apud Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*, São Paulo 2007. p. 45

⁴ D’Alessio; Soukf; Albarello – *Avenida Paulista: a síntese da metrópole*. 2002, p. 15 *apud Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*. São Paulo, 2007. p. 48



Vista da Avenida Paulista, 1891

proliferavam por toda a cidade –, tornaram-se uma copiosa fonte de acumulação de capitais para este grupo.

Quanto à planta inicial da urbanização da área da avenida, não há indicações muito precisas. Sabemos, no entanto, que foi um plano estabelecido pelo próprio Joaquim Eugénio de Lima, onde o objectivo de ocupação de alto padrão de renda, se percebia pela dimensão e comprimento dos lotes em relação ao acesso principal da rua. Heitor Frúgoli Jr. descreve, para além da ocupação da Avenida desde o seu início, a dimensão social e cultural que viria a ter, destacando o Belvedere do Trianon como local privilegiado de encontros sociais e culturais, desde a sua ocupação pela alta sociedade paulista:

(...) um espaço basicamente criado por um investimento privado, acompanhado de várias melhorias providas pelo poder público, destinado a moradores de altíssimo poder aquisitivo, com uma etapa inicial de predomínio de fazendeiros do café, seguida por outra com milionários ligados ao comércio e à indústria, muitos dos quais imigrantes, que implantaram um conjunto de mansões, marcado pelo ecletismo arquitetônico; vimos também como se configurou, no Trianon, um espaço de encontro dessa elite, além de manifestações culturais da mesma, como o curso carnavalesco. A Paulista, dessa forma, não só passou a constituir uma imagem de prestígio e distinção com relação a seus moradores, mas a ser vista como um dos principais "cartões-postais" de São Paulo".⁵

A Avenida caracterizava-se pela sua inspiração nos *boulevards* franceses, embora numa escala mais reduzida (comparando a largura de 70 metros dos Champs-Élysées, em Paris, aos 30 metros da "Paulista"). Também a sua localização no eixo do Espigão, lhe conferia uma vista e notoriedade privilegiadas sobre toda a cidade,⁶ qualidades reiteradas por Benedito Lima de Toledo: "Na parte central, via-se lá no horizonte o espigão da Avenida Paulista, de forma que aquilo tinha um símbolo na cidade. (...) Então, a posição no ponto mais alto, permitiu no projeto fazer uma avenida regular, reta e plana, coisa que não tinha na cidade e aí tomou-se para os usuários, e não apenas os moradores, a cidade inteira vinha passear na Avenida Paulista (...) Tinha uma vista muito bonita do Centro e para o Sul".⁷ Já as moradias, diferentes das quadras haussmannianas, ficavam isoladas nos lotes, rodeadas de jardins.⁸

⁵Frúgoli Jr., Heitor – *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 116

⁶Toledo, Benedito Lima de – *Álbum Iconográfico da Avenida Paulista* – São Paulo: Ex Libris, 1987. p. 12

⁷Benedito Lima de Toledo numa entrevista concedida a Viviani Veiga Shibaki in *Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*. São Paulo, 2007. p. 53

⁸"A configuração da avenida adota a solução dos boulevards parisienses em escala reduzida. Quatro fileiras de árvores definem três faixas de circulação: a central para a circulação de bondes à tração animal nos dois sentidos, a intermediária destinada às carruagens e cavaleiros e as extremas para a circulação dos pedestres. (...) Volumetricamente se optou pela instalação de edifícios assobradados isolados no lote e emoldurados por extensos jardins, diferente, portanto das quadras-blocos características da intervenção haussmanniana de meados do século XIX." In Ursini, Marcelo Luiz. 2004, p. 28 *apud Hospitalidade Urbana em Grandes Cidades. São Paulo em foco*. São Paulo, 2013. p. 169



Vista da Avenida Paulista, 1930

Se a idealização do plano urbanístico coube a Eugênio de Lima e a arquitectura, ao eclectismo da influência europeia, Paul Villon foi o paisagista responsável pela arborização da avenida, deixando um lote com a sua vegetação natural – o Parque Villon – que viria a ser o Parque Trianon, inaugurado em 1893. Segundo Frúgoli Jr., apesar de ser fruto da iniciativa privada, a avenida, ocupada pela elite da cidade, rapidamente foi alvo da intervenção do poder público, sendo beneficiada pelo acesso do eléctrico, em 1900, e calçetada, em 1908.

Em 1900 já era atendida por bonde, asfaltada com material todo importado da Alemanha em 1908, mesmo ano que as duas fileiras centrais de árvores são descartadas e as calçadas aumentadas para 6 m; e em 1911 a prefeitura compra o Parque Villon para transformá-lo no Parque Trianon, adquirindo também o terreno em frente, onde constrói o Belvedere do Trianon. O paisagismo do parque ficou a cargo do arquiteto inglês Barry Parker e o Belvedere com o edifício em dois níveis foi projetado por Ramos de Azevedo. Este local foi-se transformando num importante centro das atividades sociais da elite paulista.⁹

Salvaguardamos o facto de este não ser, no entanto, o único local de fixação desta elite, já que a implantação dos seus palacetes também proliferava pelos bairros do centro da cidade – Santa Ifigênia e Campos Elíseos.¹⁰

Nestas primeiras décadas do século XX, o centro galgava os trilhos dos Rios Pinheiros e Tietê, e expandia-se em várias direcções. Na orientação Sudoeste, em direcção à Paulista, o seu crescimento desencadeava a modernidade da cidade e prenunciava o modernismo que eclodiria com a revolução cultural da Semana de 22.

A queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, provocou o fim das fortunas de grande parte da oligarquia paulista, obrigada a desfazer-se dos seus palacetes. Foi o ponto de viragem na ocupação da avenida, desencadeando a sua verticalização. Os terrenos de largas dimensões, como referimos anteriormente, eram atracção para os investidores que, aproveitando a promulgação da lei de 1936, que autorizava a construção de edifícios residenciais e comerciais na avenida, construíram grandes edifícios que serviam o mercado financeiro e imobiliário,¹¹ embora a demolição das construções apenas se intensificasse depois da Segunda Guerra Mundial.¹²

⁹ Ursini, Marcelo Luiz. 2004. p.28 *apud Hospitalidade Urbana em Grandes Cidades. São Paulo em foco*. São Paulo, 2013. p. 174

¹⁰ Shibaki, Viviane Veiga – *Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*. São Paulo, 2007. p. 55

¹¹ *Ibidem*, pp. 67-68

¹² “A lei que libera a Avenida Paulista para a construção de edifícios residenciais e comerciais é sancionada pelo prefeito em exercício, Fábio da Silva Prado. Nesse momento, grande parte da elite que residia na Paulista mudava-se para o bairro dos Jardins” *In* Gonçalves, Leandro Forgiarini de – *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 103



Vista da Avenida Paulista, 1950

Os edifícios que foram sendo construídos, símbolo de um novo ideário de progresso, pretendiam reformular as cópias dos modelos europeus, com um novo estilo arquitectónico nacionalista e moderno¹³. Como escreveu Marcelo Luiz Ursini, “a metrópole necessita de uma nova estética que acompanhe a velocidade de suas transformações e simbolize sua modernização”.¹⁴

Esta metamorfose por que passa a Paulista não reflecte apenas perda do capital financeiro e imobiliário mas também cultural, o que gera alguma indignação na cidade. Em 1952, no jornal *Diário da Noite*, o jornalista João Scantimburgo, escreveu:

“Está chegando ao fim a nobre Avenida do espigão. Aristocrática outrora, guardando, ainda, a allure da sua nobreza antiga, vai sendo desfigurada, menos pelos empreendimentos que a procuram do que por uma mentalidade, a que Sorokin chamou de sentidos de uma civilização e cultura.

A Avenida Paulista não escapou e não vai escapar à ordem de coisas e idéias que presidiram ao nascimento e à evolução das cidades do Ocidente, na época em que o capitalismo triunfou e fez da valorização dos terrenos, do lucro como fim, o objetivo máximo de todas as actividades. (...)”¹⁵

Compreendemos, então, que a brusca expansão da cidade e o começo da modernização da Paulista, ocorreu à custa de severas críticas a este processo, opositoras ao desigual desenvolvimento da sociedade e insuficiente valorização da sua identidade.

No entanto, a verticalização da avenida não parou e, no fim da década de 60 e início da década de 70, com a aprovação da Lei de Zoneamento da Cidade, a “região da Paulista, assim como o centro, ganhava o estatuto de “zona comercial de uso misto de alta densidade”, atraindo os mais altos potenciais de construção da cidade”.¹⁶ Grandes empresas bem como espaços comerciais, serviços e hotéis, começaram a deslocar-se do centro da cidade para a avenida. Embora a grande percentagem de usos fosse do sector financeiro, este não era exclusivo, o que mesclou a actividade e a frequência da avenida. Esta mistura de usos e fluxos, aliada à substituição das residências de alto padrão de renda por habitação de cariz mais popular, fizeram dela um lugar, naturalmente, privilegiado de debates e manifestações na cidade. Aliás, desde os seus primeiros tempos que a “Paulista” se tornou lugar de corridas de automóveis e de desfiles de carnaval.¹⁷

¹³ Limena, Maria Margarida Calvalcanti, 1996. p. 87-88 *apud Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*. São Paulo, 2007. p. 85

¹⁴ Ferraz, Valéria de Souza – *Hospitalidade Urbana em Grandes Cidades. São Paulo em foco*. São Paulo, 2013, p. 191

¹⁵ Scantimburgo, João de – *O fim da Avenida Paulista*. In jornal *Diário da Noite*, 1952

¹⁶ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. p. 48

¹⁷ Stefani, Eduardo Baider; Shibaki, Viviane Veiga - *Atrativo Turístico e Centralidade Cultural: A Territorialidade Da Avenida Paulista*. In *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografia Y Ciencias Sociales*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010



Imagem aérea da actual Avenida Paulista

Os edifícios, inspirados pelos parâmetros modernistas de ocupação, tinham vários aspectos em comum: o programa multifuncional (em que os serviços e o comércio se sobrepujam ao programa residencial), o aproveitamento do máximo potencial construtivo da área e a ocupação total do lote para construção.¹⁸ Desse modo, na década de 1960 foi inaugurado o edifício Conjunto Nacional – o primeiro edifício moderno de uso misto da cidade que, ainda hoje, tem a maior diversidade de usos da avenida e é um espaço magnífico do ponto de vista urbano, entrecruzando quatro avenidas pelo seu interior. Paulo Mendes da Rocha afirmou que era uma “exceção”, que mostrava “valores interessantíssimos para uma nova espacialidade urbana”, em contraponto à avenida onde se insere, que considera “um desastre”.¹⁹

Reuniam-se, assim, entre os anos 70 e 80, as condições que favoreciam o deslocamento definitivo das entidades mais importantes da cidade, do centro para a Paulista, num processo sem-par que ocorreu como consequência da exigência de uma sociedade, da sua ambição e da procura de melhores condições de habitação, de trabalho e de vida. Eram os anos do “milagre económico brasileiro” (1969-1973),²⁰ em que o PIB nacional crescia 11,2% ao ano, era também o período em que o Regime de ditadura militar recrudescia (1964-85).²¹

Nas décadas seguintes, de 1990 e 2000, a “Paulista” redistribuiu algumas das suas funções, com novas centralidades que foram surgindo na continuação do eixo de desenvolvimento da cidade para Sudoeste – a Avenida Luiz Carlos Berrini, a Avenida Faria Lima e a Marginal Pinheiros – que passaram a albergar novas instituições financeiras e comerciais.²²

A condição de centralidade que a “Paulista” conquistou até aos dias de hoje, instalou-se a partir de 1970 sendo, especialmente, a partir dos anos 80, que o seu espaço foi mais valorizado pelo turismo, por festas e manifestações. Percebemos, então, que para além das instituições da avenida – que são, na maioria, privadas e de acessibilidade condicionada –, o espaço da rua é verdadeiramente público. Condição reforçada pelos seus amplos passeios, com larguras que variam entre os 9 e os 13 metros, exercendo um papel fundamental de encontro e de convivência na avenida,²³ relações essas intensificadas pelo comércio,

¹⁸ Ursini, 2004, pp. 31,32 *apud Hospitalidade Urbana Em Grandes Cidades. São Paulo Em Foco*. São Paulo, 2013. p. 171

¹⁹ “Veja, a avenida Paulista, por exemplo, é um desastre: é uma bela avenida e representava uma pujança enorme ver tudo aquilo construído, mas ela não foi, absolutamente, planejada. Casa por casa foi tirada, em cima de cada casa feito um prédio, e embaixo de cada prédio, uma garagem. Uma única exceção, que é o Conjunto Nacional, já mostra valores interessantíssimos para uma nova espacialidade urbana, pela simples felicidade de aquele empreendimento ter sido feito, desde a origem, sobre uma quadra inteira. São quatro ruas: Augusta, Paulista, Padre João Manuel e Alameda Santos. Isso criou uma bela galeria. Você passa de uma rua para a outra.” Rocha, Paulo Mendes – *América, cidade e natureza*. São Paulo: Estação Liberdade 2012. p. 45

²⁰ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. p.46

²¹ Luccas, Luís Henrique Haas - *Arquitetura contemporânea no Brasil: da crise dos anos setenta ao presente promissory*. In Vitruvius, 2008

²² Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. p. 65

²³ Ferraz, Valéria de Souza – *Hospitalidade Urbana em Grandes Cidades. São Paulo em foco* – p.176

com *shoppings* e galerias que permitem que a rua se estenda para o interior dos edifícios, e por esplanadas de cafés e restaurantes, que se espraiam pelas calçadas.

Embora mais escassos, ainda existem alguns edifícios de uso residencial, como o Edifício Baronesa Arary, localizado na esquina da Paulista com a Rua Peixoto Gomide.

É também de destacar que, praticamente, todas as moradias analisadas deram lugar a edifícios públicos, instituições financeiras, actividades de fins comerciais e residenciais. Com excepção dos arranha-céus, foram apenas o Parque Trianon, que permanece com a sua função original, e o Belvedere do Trianon, que deu lugar ao “vão livre” do MASP – como é, frequentemente, apelidado pelos paulistas.

Podemos ainda acrescentar que a Paulista é cruzada por importantes avenidas radiais que a ligam a outros bairros e artérias importantes da cidade. Entre elas, estão a Avenida Brigadeiro Luís António, que se liga à zona Sul da cidade por meio das avenidas Juscelino Kubitschek e Santo Amaro; a Avenida Rebouças, que se liga, de um lado à nova centralidade – Marginal Pinheiros – e do outro, à Avenida Ipiranga, no centro da cidade; e a Avenida Nove de Julho, que passa sob a Avenida Paulista, no ponto do MASP-Trianon.

Hoje, a Paulista, para além de expressão das mais recentes inovações arquitectónicas, com poucas referências à arquitectura europeia é, sobretudo, símbolo e lugar das mais distintas manifestações culturais e sociais, individuais e colectivas, que se desenvolvem na cidade, desencadeando novos entendimentos de sociabilidade e identidade – o que faz dela um lugar de experimentação singular na cidade.²⁴

As forças sociais que se apropriam da avenida, fazem-no com a consciência de que se apropriam de um ícone paulista, com visibilidade nacional e até internacional e, portanto, durante aquele período, a avenida deixa de pertencer, exclusivamente, a um grupo restrito, de poder e influência, e passa a albergar “toda” a cidade. Verificamos o fenómeno nas passeatas das classes trabalhadoras, nas manifestações políticas e, até, em comemorações importantes na história e na cultura da cidade.

Trata-se de apropriações da cidade, que Henri Lefebvre preconiza na sua obra - *A revolução Urbana – o exercício de direito à cidade*:

*O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na sociedade, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à actividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade.*²⁵

²⁴ Limena, Maria Margarida Cavalcanti pp. 15, 16 1996 *apud* Shibaki, Viviane Veiga - *Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*. São Paulo, 2007. p. 80

²⁵ Lefebvre, Henri; Rubens, Eduardo Frias (trad.) – *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001. p. 135



Corrida Internacional de São Silvestre cuja partida e chegada acontecem em frente ao MASP

Destacamos, então, alguns eventos importantes, já enraizados na tradição da cidade, como a Corrida Internacional de São Silvestre (cuja partida e chegada acontece na Paulista, em frente ao edifício do MASP); a comemoração do 1º de Maio, Dia do Trabalhador, promovida pela CUT (Central Única dos Trabalhadores), que até 2007 também era realizada na avenida; a Parada do Orgulho GLBT, também com o seu ponto de encontro em frente ao Museu de Arte Moderna; o Natal e o *Réveillon*, também são dois eventos importantes na avenida, com iluminação e decorações nesta época festiva; a “Virada Cultural”, em que durante 24 horas, por toda a cidade, ocorrem iniciativas culturais, também tem palcos distribuídos ao longo da Paulista, sendo que um invariável local de encontro é o vão do MASP. Embora de outro teor, todos os domingos de cada mês, debaixo do Museu, se efectuam feiras de antiguidades que preenchem o espaço protegido pelo vão e se estendem para a calçada do outro lado da rua, junto ao Parque Trianon.

Para além dos espaços públicos, dos quais destacamos o Parque Trianon e o vão livre do MASP, os espaços privados têm também um importante papel em termos de uso público, como as galerias do piso térreo de alguns edifícios que alargam a dimensão da rua e contribuem para a sensação de conforto e vitalidade da “Paulista”, independentemente do horário – já que em muitas dessas galerias estão sedeados cinemas e exposições, cujos horários se estendem para o período nocturno.

Quanto à acessibilidade, ao longo do seu comprimento de aproximadamente 3 quilómetros, os quarteirões da avenida são curtos, alguns com espaços de permeabilidade públicos permanentemente abertos, o que permite um bom acesso à avenida.

Embora com um trânsito caótico, a avenida conta com três paragens de metro: Consolação, Trianon-MASP e Brigadeiro; com corredor para autocarros e ciclovia – que funciona, apenas, aos domingos e feriados.

A “Paulista” foi, ao longo dos anos, representativa da dinâmica da metrópole. Mesmo transfigurando o seu papel de centralidade, nunca perdeu o seu estatuto na cidade, desde local de residência da elite paulista das primeiras décadas do século XX, a importante via de circulação de automóveis e fixação de entidades financeiras do país. Mais recentemente, vem-se constatando, também, o desenvolvimento da sua componente cultural, conformada pela crescente abertura de espaços expositivos, galerias, livrarias, cinemas e museus.

Eduardo Baidier Stefani e Viviane Veiga Shibaki, baseando-se nas premissas de Rogério Haesbaert da Costa, que defendem o conceito de “multi-territorialidade” da “Paulista”, enquanto sede de múltiplas actividades (como escritórios de advocacia, sedes de instituições financeiras, órgãos do governo, equipamentos culturais, com os respectivos funcionários e clientes, etc.), contribuindo para a formação da sua centralidade. Ou, como define François Ascher, enquanto centro onde se agrupam as actividades que precisam



Centro Cultural FIESP, projecto de Paulo Mendes da Rocha/MMBB

de maior acessibilidade²⁶ e que, não necessariamente, é o centro histórico, onde a cidade se originou.

Embora a Paulista do século XXI já não possa ser definida como o “centro financeiro” de São Paulo, porque algumas das actividades do seu pólo foram redistribuídas para novas centralidades (como já antes enunciámos), ela é, seguramente, um símbolo da cidade.

Sobre o conceito de símbolo urbano, Kevin Lynch escreve:

Precisamos de um meio ambiente que não seja simplesmente bem organizado, mas também poético e simbólico. Deveria falar dos indivíduos e da sua sociedade complicada, das suas aspirações e tradições históricas, do conjunto natural e das funções e movimentos complicados do mundo citadino. Mas a clareza da estrutura e vivacidade de identidade são os primeiros passos para o desenvolvimento de símbolos fortes. (...) um tal sentido de lugar reforça todas as actividades humanas aí desenvolvidas, encoraja a retenção na mesma memória deste traço particular. Devido à intensidade nela vivida, à reunião de gente tão díspar, a cidade é um local romântico, rico em pormenores simbólicos. (...) Se a arte e a audiência crescerem juntas, as nossas cidades serão uma fonte de prazer diário para milhões de habitantes.²⁷

Uma das centralidades da avenida é a sua actividade cultural, que se intensificou, particularmente, a partir da década de 90, todavia começada no fim da década de 60, com a transferência do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, para o antigo lugar do Belvedere do Trianon. Iniciou-se, assim, o percurso, que elevaria a Avenida Paulista a referência cultural e de lazer da cidade de São Paulo.

A Paulista acolhe diversos espaços culturais. Ao MASP juntou-se, em 1965, o Centro Cultural da Fundação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), que albergava espaço para exposições, apresentações, teatro, entre outros. Mais tarde, após um interregno marcado pela inserção de várias instituições financeiras na avenida, ela receberia outros dois espaços culturais: a Casa das Rosas, inaugurada em 1991; e o Centro Cultural Itaú, aberto em 1995. O primeiro espaço, consequência da reforma de um dos últimos palacetes da avenida, obra do governo do Estado, destinado a exposições e espectáculos de teatro; o segundo, preparado também para receber exposições, bem como apresentações de música e filmes interactivos.²⁸

Para além dos espaços expositivos da avenida, são relevantes os espaços de cinema,

²⁶ Ascher, François – *Metropolização e transformação dos centros das cidades*. São Paulo, 2001. p. 63 *apud* *Atrativo Turístico E Centralidade Cultural: A Territorialidade Da Avenida Paulista*. In *Biblio 3W Revista Bibliográfica De Geografia Y Ciencias Sociales*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010

²⁷ Lynch, Kevin; Afonso, Maria C.T. – *A imagem da cidade*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990. pp. 133,134

²⁸ Frúgoli Jr., Heitor – *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: EdUSP, 2006. p. 121



Avenida Paulista. Edifício do Conjunto Nacional à direita

elevando a Paulista ao estatuto de maior pólo de cinemas de Arte da América Latina, com cerca de 20 salas distribuídas por pouco mais de 3 km de extensão,²⁹ transferindo a centralidade que outrora pertencia ao centro histórico da cidade, segundo Heloísa Buarque de Almeida.³⁰ A centralidade cinematográfica da avenida é ainda reforçada pela Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o maior evento brasileiro da chamada Sétima Arte, que tem sede no edifício Conjunto Nacional.³¹

A presença de livrarias é também de referir, com especial destaque para a Livraria Cultura, sediada também no Conjunto Nacional, provavelmente, a maior e mais completa livraria da cidade, importante ponto de interesse do edifício.

Agregando aos factores que já referimos, concorrentes para a definição da iconografia e centralidade da Paulista – como a localização, a acessibilidade, o prestígio, a simbologia e visibilidade, tanto nacional como internacional –, acrescem as “âncoras culturais”, com destaque para o MASP. Tudo isto constitui um conjunto de elementos indispensáveis para a tornar uma referência da cidade. Maria Regina Prospero Meyer, em *O espaço da vida coletiva*, valoriza essa importância da actividade cultural para a vivência da Paulista: “(...) na medida em que o espaço tem reforçado seu papel de pólo cultural (...), fica afastado o perigo de uma desqualificação desta região”, acrescentando a importância da manutenção da qualidade artística destes espaços que motiva grandes e diferentes grupos a frequentá-la e a utilizá-la como “locus do lazer e da arte como experiência e manifestação coletiva”.³²

Esta nova centralidade cultural foi, segundo Francisco Capuano Scarlato, motivada pela fácil acessibilidade do automóvel e seu estacionamento, o que não acontecia no centro da cidade, já obsoleto desse ponto de vista; pela implantação do metro, na década de 90, e diversas linhas de autocarros que começaram a cruzar a avenida. Por outro lado, o centro ficou desvalorizado pelo mercado imobiliário, que preferiu investir no novo do que requalificar o antigo, cujas funções mais nobres foram, progressivamente, sendo transferidas para a Avenida Paulista.³³

Pensamos, então, na avenida, como espaço que extrapola a sua condição geográfica e passa a ser um espaço vivido, dotado de vida e de dinâmica social. Os autores Cássio

²⁹ Stefani, Eduardo Baider; Shibaki, Viviane Veiga - *Atrativo Turístico E Centralidade Cultural: A Territorialidade Da Avenida Paulista*. In Biblio 3W Revista Bibliográfica De Geografía Y Ciencias Sociales, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010

³⁰ Heloísa Buarque de Almeida *apud* *Atrativo Turístico E Centralidade Cultural: A Territorialidade Da Avenida Paulista*. In Biblio 3W Revista Bibliográfica De Geografía Y Ciencias Sociales, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010

³¹ Stefani, Eduardo Baider; Shibaki, Viviane Veiga - *Atrativo Turístico E Centralidade Cultural: A Territorialidade Da Avenida Paulista*. In Biblio 3W Revista Bibliográfica De Geografía Y Ciencias Sociales, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010

³² *Ibidem*

³³ *Ibidem*



Imagem aérea da Avenida Paulista

Hissa e Rosana Corgosinho, escrevem que “compreender os lugares é, especialmente, considerar as possíveis e necessárias leituras da vida cotidiana”.³⁴

Gaston Bachelard, em *A poética do Espaço*,³⁵ diz-nos que a imensidão é uma dimensão íntima, levando-nos à relação sentimental, afectiva, imaginativa que temos com os espaços do mundo. Continuando este tema, levando-o mais perto da Avenida Paulista, para além da sua dimensão global e imagética, notamos a diversidade das pessoas que a preenchem e lhe dão identidade.

Lucrécia D’Alessio Ferrara, escreveu:

*A cidade é uma explosão de informações que se renova constantemente na medida em que o homem, impelido a uma nova forma de ganhar a vida, desenvolve complexas relações com a natureza, consigo mesmo e com os outros homens. O ambiente urbano decorre dos impactos produzidos por aquelas relações que, conquanto eficientes para a explicação do fenómeno urbano, não são auto-evidentes, ou seja, não podem ser apreendidas senão pelas marcas e sinais que deixam impressas no cotidiano dos lugares, ou nos hábitos, nas crenças, valores e ações de uma coletividade.*³⁶

A respeito do artigo feito por Jefferson Coppola e Gustavo Fioratti, para um suplemento do jornal Folha de São Paulo, em Novembro de 2009 – que, por sua vez, viria a originar a reportagem intitulada “Paulista 24 horas: Cenas, histórias e personagens da avenida-símbolo de São Paulo” –, Coppola declararia:

*A Paulista é uma loucura, tem sempre alguma coisa acontecendo, se não é por cima é por baixo... sempre tem gente trabalhando, sempre tem alguma coisa para acontecer (...).*³⁷

O movimento, o trânsito, a multidão de pessoas tão diferentes, é o que mais se faz notar na avenida. No entanto, a sua caracterização social não se pode fazer de uma forma simplista. A avenida é ocupada por todos, sem excepção: pelos homens de negócios de passos rápidos pelas calçadas, pelos idosos que passeiam pelo Trianon e param no vão livre do MASP para apanhar sol, pelos jovens de *skate* que fazem manobras de dia ou de noite (preferencialmente à noite).

A verdade é que todas as personagens, sejam mais assíduas ou mais ocasionais, desta

³⁴ Gonçalves, Leandro Forgiarini de – *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 15

³⁵ Bachelard, Gaston; Danesi, António de Pádua (trad.) – *A poética do Espaço* – São Paulo: Martins Fontes, 2008

³⁶ Ferrara, Lucrécia D’Alessio – *As cidades ilegíveis: percepção ambiental e cidadania*. p. 63 *apud* *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 21

³⁷ Relato concedido por Jefferson Coppola a Leandro Forgiarini de Gonçalves *in* São Paulo, 2010 *in* *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 194

cenografia urbana, interação numa multidão e num espaço que é para todos. Onde alguns edifícios dos primórdios da Avenida, ainda que poucos, convivem com edifícios inteligentes e sustentáveis, num percurso arquitectónico, rico e imagético, do que era a “Paulista” do início do século XX.

Efectivamente, todos estes cidadãos convivem num lugar que reverbera uma história e um passado que está presente na memória, ainda que não vivida, de todos os que ali passam. Mas que também representa o futuro e o conforto de um lugar que acolhe, convida à cultura, ao lazer e, indiscutivelmente, ao exercício descontraído de cidadania, de convívio ou simples ocupação de um espaço que é público e colectivo por excelência.

O papel do Museu de Arte de São Paulo (MASP) na Avenida Paulista

Quer nos aproximemos dele por baixo ou pela Paulista – ao vê-lo de longe, como um núcleo situado sobre o túnel, naquele espaço enorme ou ao vê-lo enquanto passamos por perto, abrindo-se para o mesmo espaço desde o alto, o MASP não era apenas mais um outro belo edifício, mas sim um fenômeno. (...) Um feito espantoso, pois o edifício de fato está e não está ali, devolvendo à cidade tanto espaço quanto o que retirou dela. Uma vista impossível se é que já existiu alguma, ainda mais porque foi destinada a permanecer aberta e não para que se construísse nela. O gesto é de tirar o fôlego, e majestoso também, pois ela não só manteve a cidade aberta nesse ponto espetacular, mas também construiu um espaço enorme para o povo. Para o seu povo, pois assim é que ela [Lina Bo Bardi] o via.³⁸

O excerto retirado do texto de Aldo Van Eyck, a respeito do MASP e da arquitetura de Lina Bo Bardi, abre-nos o caminho para este aspecto do nosso estudo – a importância do MASP na avenida Paulista. Não nos debruçaremos com especial atenção sobre o projecto do edifício nem sobre as opções que a arquitecta tomou para a exposição das obras. O nosso propósito é o de estudar o edifício na cidade, ou melhor, no fragmento de cidade em que se insere. A forma como interagiu com o seu espaço urbano e a sociedade. Ou seja, o que o dota de qualidade humana, como Lina Bo Bardi idealizava. É esta a nossa motivação.

O Belvedere do Trianon, de onde era possível avistar o centro da cidade e a Serra da Cantareira, era um local destinado ao lazer e à diversão das elites e dos bailes de Carnaval da Avenida Paulista, nas décadas prósperas do início do século XX. No entanto, entre as décadas de 40 e o final da década de 60, houve a decadência da elite cafeeira e, portanto, das suas fortunas e instituições, ocasionando também a decadência do próprio Trianon, já longe dos seus tempos áureos de espaço de grandes manifestações artísticas.³⁹ Em 1951, a fim de albergar a Primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo, o salão de baile do Trianon foi demolido. A edição da primeira bienal terminou e o espaço ficou vazio.

No entanto, por volta de 1946, o esboço de um novo museu começara a ser delineado por Assis Chateaubriand, jornalista, advogado e membro da Academia Brasileira de Letras, que ficou conhecido por ter constituído a maior rede de comunicação do Brasil – englobando 34 jornais, 36 emissoras de rádio, 18 estações de televisão, uma agência de notícias e uma editora responsável pela publicação da revista mais lida do Brasil entre 1930 e 1960: *O Cruzeiro*.⁴⁰ A cidade eleita seria São Paulo. O progresso e a pujança económica da cidade traduziam-se num grande anseio pela sua modernização cultural.

³⁸ Eyck, Aldo Van – *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997

³⁹ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 261

⁴⁰ Duprat, Carolina, 2009, p.9 apud *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p.113



Imagem aérea do Museu de Arte de São Paulo

Deste modo, em 1947, o Museu de Arte de São Paulo seria sediado no centro da cidade, ocupando o primeiro andar do Edifício Guinle, na Rua Sete de Abril, onde também tinha a sua sede o jornal Diários Associados, igualmente propriedade de Assis Chateaubriand.⁴¹

O MASP seria da responsabilidade de Pietro Maria Bardi, que idealizava um museu ligado à educação e formação da sociedade e era também responsável pela aquisição do seu acervo, com obras de arte nacionais e internacionais. Bardi ambicionava uma instituição que fosse dinâmica e pedagógica, que dialogasse com a sociedade.

Pietro Maria Bardi, italiano, marido da arquitecta Lina Bo Bardi (com quem veio de Itália para o Brasil, em 1946), era coleccionador e crítico de arte, historiador, investigador e gale-rista. Foi o responsável pela criação e a direcção do MASP, do qual se afastou, por razões de saúde, apenas em 1996.⁴²

Em 1950, o MASP, ainda sediado no edifício do Diários Associados, seria ampliado, com um projecto de Lina Bo Bardi, passando a ocupar três pisos. No entanto, em 1957, já o MASP conservava a maior colecção de arte da América Latina. As instalações eram insuficientes e, nessas circunstâncias, tornava-se necessária um novo edifício para o Museu.

O projecto foi encomendado a Lina Bo Bardi e foi também ela quem identificou o Belvedere do Trianon como o lugar ideal para o novo Museu de Arte de São Paulo. O Trianon tinha associada a ele a memória e a história do lugar, pois era ponto de encontro, desde o início do século XX, da sua elite cafeeira e era “o lugar que abrigava o burburinho político da cidade”.⁴³ Lina Bo Bardi via, naquele quarteirão, a possibilidade de executar o museu que idealizara desde o Museu à Beira do Oceano, que não chegou a ser concretizado. A arquitecta escreveu: *O terrenozinho pelado frente à mata brasileira do Parque do Trianon era o único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído.*⁴⁴

Ora, o terreno de implantação, embora da prefeitura, havia sido doado pelo proprietário da maioria dos loteamentos daquela zona – Joaquim Eugénio de Lima – mas com a condição de que nenhum edifício ali construído ocultasse a vista que a Paulista tinha para o centro da cidade.⁴⁵

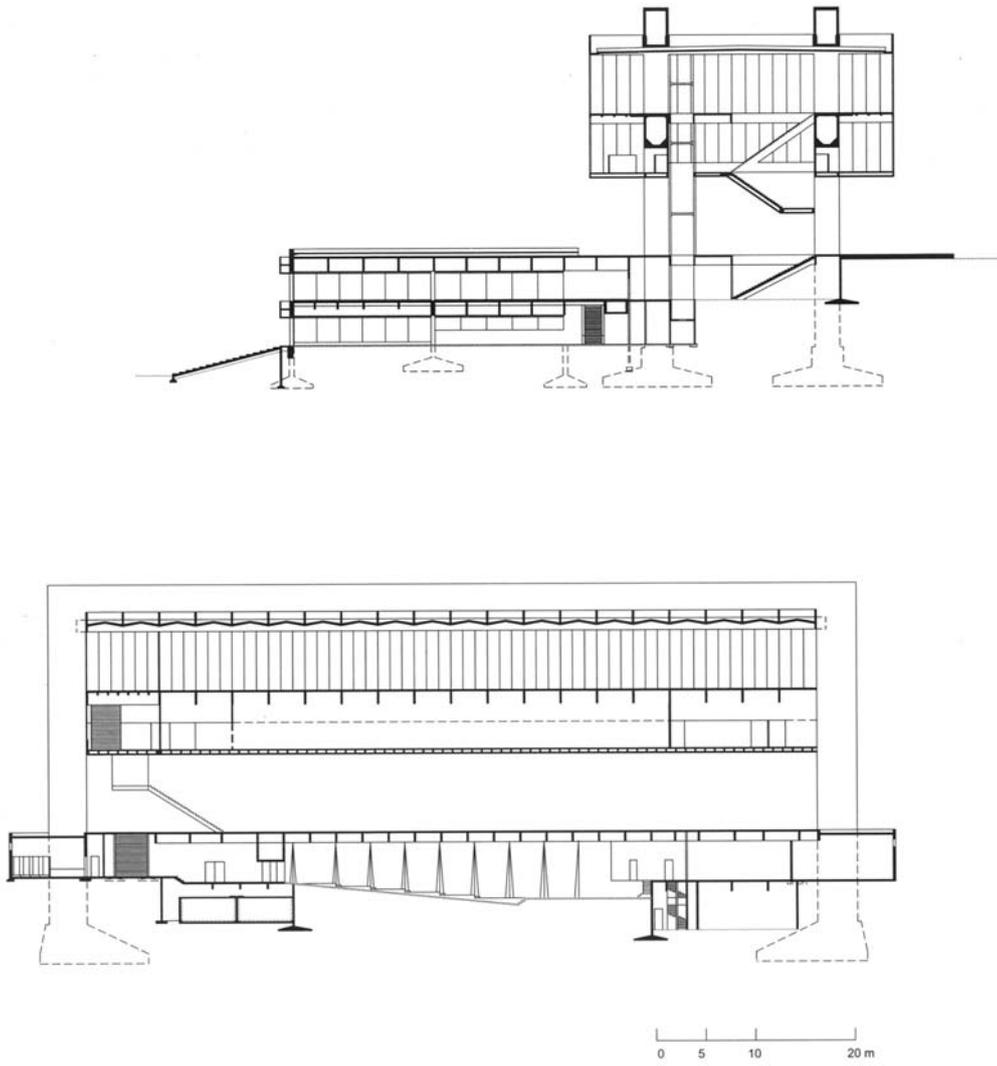
⁴¹ Gonçalves, Leandro Forgiarini de – *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 114

⁴² Informação consultada no site do Instituto Lina Bo e P.M.Bardi

⁴³ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 261

⁴⁴ Bardi, Lina Bo - *O novo Trianon, 1957/67*. In Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 122

⁴⁵ “O famoso vão do MASP não foi uma excentricidade, o que em linguagem popular se poderia chamar uma ‘frescura arquitectónica’. É que aquele terreno, onde estava o antigo Belvedere do Trianon, foi doado por uma família de São Paulo que impôs como condição a manutenção daquela vista, que deveria ficar para sempre na história da cidade.” Bardi, Lina Bo – *Museu de Arte de São Paulo* – São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997



Museu de Arte de São Paulo. Cortes transversal e longitudinal

Na idealização do projecto, Lina Bo Bardi concordava com as concepções de Pietro M. Bardi. A arquitecta pretendia dessacralizar a ideia de museu e tornar possível em São Paulo o que Pietro Maria Bardi havia chamado o “anti-museu”, associando a obra de arte ao quotidiano dos cidadãos, entendendo-a tão natural como a vida e, por isso, assim deveria ser partilhada, enquanto “museu-vivo”, “museu-escola”, lúdico e que atraísse “os jovens tanto como o cinema ou o futebol”.⁴⁶ Escreveu Lina Bo Bardi, a propósito das suas intenções:

*Um recanto de memória? Um túmulo para múmias ilustres? (...) Nada disso. Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. (...) É nesse novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada.*⁴⁷

O novo museu é constituído por dois volumes. O volume do embasamento é rodeado de vegetação, semi-enterrado e aproveita o desnível da encosta do espigão, em direcção ao centro. A cobertura desse embasamento originou um grande belvedere, que se debruça sobre a Avenida Nove de Julho. Nesse volume, existe um grande Hall Cívico, sede de reuniões públicas e políticas. O espaço é ainda completado por um grande teatro-auditório e um pequeno-auditório-sala de projecções. Utilizam-se materiais naturais, como a pedra-goiás, e as texturas são expressivas, naturais e irregulares.

O segundo elemento é um volume de setenta metros de comprimento que se ergue a oito metros do solo, suspenso por quatro pilares ligados por duas vigas de betão pré-esforçado na cobertura, que assentam sobre a praça ao nível da avenida. Uma escada e um elevador monta-cargas, em aço e vidro temperado, permitem a comunicação entre todos os pisos do edifício. Os materiais revelam a evolução construtiva, do novo e do contemporâneo, com a utilização de materiais lisos, polidos, como o piso industrial aplicado no espaço de exposições.⁴⁸

O vazio é o terceiro elemento da composição, representando uma união dos dois tempos, o passado e o futuro, onde os edifícios simbolizam a materialização do progresso assente na valorização da cultura tradicional, do arcaico, e das raízes de uma identidade. É o momento em que a liberdade do espaço permite a comunhão dos dois tempos. Lina Bo Bardi descreve:

*O Belvedere é uma “praça”, com plantas e flores em volta, pavimentada com paralelepípedos na tradição ibérico-brasileira. Há também áreas com água, pequenos espelhos com plantas aquáticas. O conjunto do Trianon repropõe, na sua simplicidade monumental, os temas hoje tão impopulares do racionalismo.*⁴⁹

⁴⁶ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 280

⁴⁷ Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – *Museu de Arte de São Paulo* – São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ *Ibidem*



Vista da Pinacoteca do MASP. Visitante atrás da pintura "Renée", de Amedeo Modigliani

No interior, o espaço de exposição é totalmente desimpedido, sem que nenhum elemento estrutural cause ruído à amplitude do grande espaço expositivo, de livre circulação e exposição das peças, dispostas com a intenção de provocar reacção no espectador e não segundo uma tradicional ordem cronológica ou autoral. Respeitando as orientações de Lina Bo Bardi, as obras deambulam pelo espaço, suportadas por planos de vidro que se fixam em blocos de betão, em que a obra de arte, cujas referências apenas aparecem no seu verso, surgem enquanto objecto que participa da vida humana. Em que o homem não é apenas espectador, mas actor. Em que a qualidade das obras é determinada pelo visitante de acordo com a sua própria avaliação subjectiva, independentemente de critérios de qualidade estabelecidos, numa lógica de livre concorrência das obras, sujeitas a serem usadas e vividas e não apenas contempladas.

Olívia Oliveira discorre sobre o carácter “templo-montanha” do museu, enquanto catedral laica, materializado numa caixa cristalina, luminosa, que se eleva a um patamar de harmonia total de vivência e experiência cultural e espiritual colectivas, superlativa à avenida e aos poderes político e financeiro instaurados.⁵⁰

Lina Bo Bardi foi coerente com as suas intenções museológicas. A arquitecta defendia a “arquitetura pobre”,⁵¹ como defendia a exclusão dos veludos e molduras luxuosas dos quadros. Valorizava a ausência do que não era essencial mas supérfluo, justificado pelos tempos dolorosos que viveu no período da Segunda Grande Guerra Mundial, em Itália. Entendia ambas – as intenções museológicas e a arquitectura – incompletas sem a presença orgânica da vida, da vivência humana. A pinacoteca onde vive a exposição, como o vão livre do MASP, eram para si “um lugar aberto à escuta”.⁵²

Aldo Van Eyck reitera a unidade do pensamento na obra da arquitecta:

*A questão é que estes dois gestos extraordinários – o exterior e o interior – são interdependentes, pertencem um ao outro, afinados como estão pelo mesmo diapasão mental: a inflexível arte e arquitectura de Lina Bo Bardi, simultânea – solidária com o povo.*⁵³

Relembremos que a tempo da idealização do novo MASP da Paulista, em 1957, já Brasília estava em construção e seria inaugurada, em 1960, durante o a edificação do museu. Brasília simbolizava o sonho emancipador do progresso brasileiro, que lutava por formar uma identidade moderna para o país, estética e social, cuja cisão com a cultura e tradição nacionais se via necessária.

Lina Bo Bardi, embora construtora desta nova Era arquitectónica brasileira, não se revia

⁵⁰ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitectura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 273

⁵¹ *Ibidem*, p. 283

⁵² *Ibidem*

⁵³ Eyck, Aldo Van – *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997



Estudo de Lina Bo Bardi para o vão do MASP, com uma colagem de esculturas e vegetação

nos ideais modernistas *corbusianos* do Plano de Lucio Costa e nos edifícios de Niemeyer para a futura capital do país.

Em Salvador da Bahia, onde esteve entre 58 e 64, a arquitecta absorveu a cultura e a identidade popular brasileiras, que viriam a ser influências determinantes nos seus projectos posteriores em São Paulo, primeiro para o edifício do MASP, depois para o do SESC-Pompéia:

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil.

No período de 58 a 60 e pouco, a Bahia viveu o esplendor de um conjunto de iniciativas que representou uma esperança muito grande para o país todo, se estendendo do extremo norte, pelo menos, até o Rio de Janeiro (São Paulo ficou de fora, infelizmente): a Escola de Teatro, de Dança, a Escola Superior de Música e o Museu de Arte Moderna.

O discurso era outro. Era um discurso sócio-político, ligado diretamente à economia e à história do Brasil. Foi um processo que ocorreu não só na Bahia, mas no Nordeste todo, e que não pode ser abolido.⁵⁴

Lina Bo Bardi opunha-se aos propósitos do projecto de Brasília, à especulação financeira que a motivava e à arquitectura monumental e megalómana que serviam os interesses políticos e privados, relevando o verdadeiro sentido social e humano que a arquitectura deveria ter. Criticava o formalismo de Niemeyer, “sufocado pelas formas, pela composição, pela evocação das praças monumentais”.⁵⁵

Pois, no MASP, como em toda a sua arquitectura, Bo Bardi defendia a “simplicidade, a proporção humana, o sentimento modesto e poético da vida”.⁵⁶

Olívia Oliveira refere, em *Sutis Substâncias da Arquitetura*, o desencontro da arquitecta com o ideal de progresso e evolução do modernismo que invadia a arquitectura brasileira no momento da construção de Brasília: “A obra de Lina ecoa naquele projeto de beleza total, proposto pelo expressionismo, chamando a sociedade ao abandono do utilitarismo técnico e reconduzindo seu modelo produtivo em direção a um projeto coletivo alheio à razão absolutamente prática”. E, acrescenta, “guarda profunda simpatia com o projeto do socialismo utópico e com a concepção de sujeito como indivíduo livre

⁵⁴ Ferraz, Marcelo Carvalho; Vainer, André; Suzuki, Marcelo - *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008. p. 153

⁵⁵ Bardi, Lina Bo - *Arquitetura ou arquitetura?* In jornal Diário de Notícias de Salvador, Salvador da Bahia: Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida, n.2, 14/09/1958

⁵⁶ *idem*



MASP na Avenida Paulista

e soberano”.⁵⁷

Depois da inauguração do museu, várias transformações se previam para a Avenida Paulista na década de 1970, tendo o MASP como marco de todas elas.⁵⁸

Frúgoli Jr. destaca a importância do MASP na avenida:

*A transferência do MASP do Centro para a Paulista não só conferiu considerável relevância às futuras atividades culturais na região, como antecipou-se à grande migração de empresas, principalmente bancos, que se daria sobretudo a partir dos anos 70, sem contar que, a partir dos anos 80, seu vão livre tomou-se um importante espaço público, com manifestações, shows, eventos, etc.*⁵⁹

A construção do museu durou 10 anos e, durante esse período, passou pela gestão de três prefeitos da cidade: Adhemar de Barros; Prestes Maia, período em que a obra ficou estagnada por razões que se prendiam com o desalinhamento do MASP em relação aos restantes edifícios da avenida; e acabou por ser concluída com o apoio da Prefeitura de Faria Lima.⁶⁰

Não obstante o seu importante papel motivador na evolução do sistema capitalista privado da avenida, esse era, exactamente, o caminho a que o museu e a sua arquitectura renunciavam. Num processo que contou com uma certa “ambiguidade”, decorrente também da transferência da nova sede do centro histórico para uma nova centralidade, acompanhando a saída das instituições de um centro decadente e obsoleto, urbana e socialmente. Assim, aquando da construção do MASP, já o processo de verticalização da avenida se tinha iniciado.

Benedito Lima de Toledo descreveu a avenida enquanto “palimpsesto”.⁶¹ Desde a sua primeira construção, até ao surgimento do MASP, muitas mudanças ocorreram sobre este território, que não foram só físicas, mas culturais, económicas, sociais e urbanas. No entanto, a partir do seu surgimento, em 1968, o MASP atravessaria as décadas seguintes, e perpetuar-se-ia como o lugar mais singular e fascinante da centenária avenida.⁶²

O vão projectado por Lina Bo Bardi trouxe à “Paulista” uma dimensão de espaço de liberdade onde todos os anos vários eventos e manifestações colectivas culturais acontecem.

⁵⁷ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 275

⁵⁸ Gonçalves, Leandro Forgiarini de – *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 116

⁵⁹ Frúgoli Jr., Heitor – *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: EdUSP, 2006. pp. 120, 121

⁶⁰ Gonçalves, Leandro Forgiarini de – *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 125

⁶¹ Toledo, Benedito Lima de - *Três cidades em um século*. 3ª ed. São Paulo: Cosac & Naify; Duas Cidades, 2004 p. 77

⁶² Gonçalves, Leandro Forgiarini de – *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 121



Concerto no vão livre do MASP

A motivação da escolha do lugar não ficará, decerto, alheia à simbologia da sua arquitectura. Seria o lugar de todos e para todos:

Procurei recriar um "ambiente" no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Até crianças, ir brincar no sol da manhã e da tarde. (...) Um meio mau-gosto de música popular, que enfrentado "friamente", pode ser também um "conteúdo".

*O tempo é uma espiral. A beleza em si não existe. Existe por um período histórico, depois muda o gosto, depois vira bonito de novo. Eu procurei apenas no Museu de Arte de São Paulo, retomar certas posições. Não procurei a beleza, procurei a liberdade. Os intelectuais não gostavam, o povo gostou: "Sabe quem fez isso? Foi uma mulher!!...".*⁶³

O museu é também responsável pela iconografia e imagem colectiva que confere à cidade. Benedito Lima de Toledo, na entrevista que concedeu a Viviane Veiga Shibaki, explicou:

*Um exemplo de referência máxima da Paulista é o MASP, porque ele está justamente em cima do vale que mostra a cidade, e lá fizeram uma coisa muito interessante, pois ele fica em frente ao parque Trianon, então não há essa dualidade de tirar o sol e, por ter esse vão, ficou um lugar arejado e bonito. É um cartão-postal da cidade e o povo tem orgulho, mesmo quem não vai ver obra de arte, tem muito orgulho dele.*⁶⁴

Ainda hoje, mesmo sem a direcção de Pietro Bardi, o MASP continua a ser um espaço aberto à comunidade, com uma extensa programação cultural gratuita ou de preços acessíveis, de franca qualidade. Para além das exposições permanentes e itinerantes, são ainda organizados workshops e outros eventos com o envolvimento da comunidade. Oferece actividades educativas para crianças e adultos, cursos de história de arte, design, fotografia, etc., tornando o MASP um dos edifícios mais visitados na avenida.⁶⁵

O vão livre do MASP trouxe uma nova possibilidade de democrática utilização do lugar público. Por outro lado, o MASP "irradiou pela avenida uma luz que é própria da cultura", com a ambição de, também ela, ser acessível a todos, propósito que acompanha o museu desde a concepção do projecto por Lina Bo Bardi. Protagonista na escolha da sua implantação que se revelaria crucial a partir deste ponto de vista – de proximidade e vínculo à cidade.⁶⁶

Símbolo máximo de um espírito dedicado a uma arquitectura de uso público, o MASP assume-se na avenida para não permitir que caia no esquecimento o valor das artes,

⁶³ Bardi, Lina Bo - *Museu de Arte de São Paulo* – São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997

⁶⁴ Benedito de Lima Toledo numa entrevista concedida a Viviane Veiga Shibaki in: *Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*, São Paulo, 2007. p. 95

⁶⁵ Informação consultada no site do Museu de Arte de São Paulo (MASP)

⁶⁶ Gonçalves, Leandro Forgiarini de – *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. São Paulo, 2010. p. 136



Vão livre do MASP. Vista em direcção ao Centro da cidade

da História e do património cultural, mas também o valor do verdadeiro uso público, por significado, “pertencente ou relativo ao povo; que é de todos; que se faz diante de todos; conhecido de todos; comum”.⁶⁷

O MASP é um “edifício-acontecimento”, conforme Gérard Monnier o definiu:⁶⁸ “uma obra que extrapola seus fins ordinários e se torna peça relevante para além do contexto arquitetónico e urbanístico, incorporando significados diversos à memória coletiva”.

Numa avenida onde as pessoas se vão sentando nas clareiras das calçadas por falta de mobiliário urbano, no MASP, nos bancos de betão que se associam às clareiras, ou no chão, debaixo ou fora do vão, os cidadãos, sozinhos ou em grupos, tocam instrumentos, cantam, escrevem, pensam, brincam... Engrandecem, com a sua presença, aquele fragmento da cidade, como Lina Bo Bardi sonhou. A sua arquitectura recriou uma parte da cidade, emoldurou-a, pronunciando a sua observação, a sua contemplação. “É um vazio impregnado de possibilidades (...) Ele configura lugar de encontro, de troca, praça pública, ágora democrática, espaço aberto para manifestações coletivas de diversos tipos, lugar de jogo, enfim”.⁶⁹

Um só momento naquele lugar parece reter a imagem e a memória da história da avenida: o centro histórico, que se aproxima pelo Vale do Anhangabaú e a Avenida Nove de Julho, do Plano de Prestes Maia, os eventos no Belvedere do Trianon, a Primeira Bienal de Arte Moderna de São Paulo, as feiras de antiguidades debaixo do MASP, as comemorações antigas dos bailes carnavalescos, as manifestações que inundam a avenida, os sem-abrigo que por ali deambulam e se resguardam, do sol e da chuva, no vão... Todos esses acontecimentos se conformam e concorrem para o único momento de respiração e de pausa na longa avenida, hoje, quase em toda a sua extensão, preenchida pela densa construção.

Não obstante o valor do MASP na “Paulista”, compreendemos que a vitalidade do seu espaço público está subordinada à dinâmica da rua e aos seus fluxos. Por outro lado, também não é, necessariamente, o uso do edifício que atrai pessoas para o seu espaço livre, mas a sua arquitectura, que cede esse espaço da cidade ao cidadão, sem que as iniciativas programadas no seu interior sejam determinantes para tal motivação.

O MASP é uma instituição âncora da Avenida Paulista, também pelo seu programa de indiscutível qualidade e importância para a história e desenvolvimento da cultura na cidade de São Paulo, infelizmente, ainda tão carente deste tipo de instituições. Mas a qualidade deste espaço não se esgota com a sua função museológica. A arquitectura que acolheu a colecção de arte de Assis Chateaubriand na “Paulista” em 1968, teve o mérito de não se

⁶⁷ Dicionário da Língua Portuguesa, 7ª Edição; Porto Editora

⁶⁸ Miyoshia, Alex - *O edifício do MASP como sujeito de estudo*. In Vitruvius

⁶⁹ Oliveira, Olívia. Lina Bo Bardi – *Obra construída*. In Revista 2G, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002



Vista aérea em direcção à zona central da cidade, com o Parque Trianon em primeiro plano

virar apenas para as obras de arte do seu interior, mas olhar para o outro, olhar para fora. É um momento de Liberdade. Para a maior obra de arte do Homem: a cidade, como nos afirmou o arquitecto Alexandre Delijaicov.⁷⁰ “O MASP é o pulmão da avenida Paulista”.⁷¹

Este é um lugar de escuta e de atenção. Olívia Oliveira associa-o à escuta de 4'33 pelo seu singular momento de silêncio, aberto ao acaso, em que John Cage deixa que a cidade dê o tom.⁷²

⁷⁰ Alexandre Delijaicov, com quem conversámos em Março de 2013 em São Paulo

⁷¹ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 295

⁷² *Ibidem*





CAPÍTULO 3
O SESC – Pompéia

A Vila de Pompéia

O loteamento e as primeiras ocupações do bairro de Pompéia aconteceram nas três décadas iniciais do século XX, aproveitando o ímpeto de expansão por que passava a cidade. A sua ocupação, no entanto, só se deu de forma mais expressiva a partir da década de 30.¹

A implantação da vila estava confinada à área entre o córrego Água Preta e um braço do córrego Água Branca que, embora situado numa zona de várzea, ficava a uma cota alta, o que lhe conferiu concordância com o modelo higiénico-sanitário dos bairros novos da cidade, que se expandiam a partir do centro, pelo eixo Sudoeste. A área de loteamento, feita pela Companhia Urbana e Predial de Rodolpho Miranda,² estava inserida no Sítio³ de Virgílio Goulart, no cinturão de chácaras agrícolas que circundavam o aglomerado urbano da cidade.

Próximo ao eixo ferroviário de Sorocabana e Santos-Jundiaí, o bairro era, maioritariamente, ocupado por população operária formada por imigrantes (essencialmente italianos, mas também húngaros, portugueses, espanhóis e franceses, e brasileiros do interior do Estado) que trabalhavam nas indústrias instaladas na região ao longo da ferrovia; e por alguma população de classe média.⁴

Esta diversidade populacional que se gerava no bairro, suscitava o convívio de várias culturas, que se exibiam pelas ruas e pelos espaços públicos da comunidade, numa harmónica convivência entre todos:

*Nós não tínhamos problemas por causa das origens e isso se deve muito ao fato de as crianças brincarem na rua, filhos de italianos, de portugueses, húngaros e brasileiros. Eram todos amigos.*⁵

O facto de a população trabalhar e residir no mesmo lugar, desencadeava um forte enraizamento da comunidade com o bairro.

Nas vilas operárias, as casas eram maioritariamente populares, alugadas ou próprias, auto-construídas pelas famílias,⁶ com influências arquitectónicas europeias, trazidas pelos imigrantes – os conhecidos sobrados, alguns ainda existentes no bairro, remetendo a esses tempos de imigração.⁷ Assim, esta população operária, pela precariedade de condi-

¹ Wakahara, Júlio Abe (coord.) – *"A Suíssa Paulista" as origens de Vila Pompeia*, in *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo. p.3

² *Ibidem*

³ Pequena fazenda nos arredores de uma cidade – definição In Porto: Porto Editora, 2003. (Consult. 2013-11-05)

⁴ Wakahara, Júlio Abe (coord.) – *"A Suíssa Paulista" as origens de Vila Pompeia*, in *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo. p.5

⁵ Vianna, Zélia Ugolini in *"A Suíssa Paulista" as origens de Vila Pompeia*, in *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo. p. 8

⁶ Wakahara, Júlio Abe (coord.) – *"A Suíssa Paulista" as origens de Vila Pompeia*, in *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo. p. 8

⁷ *Pompeia e Vila Romana*. História dos Bairros de São Paulo. Documentário realizado com o co-Patrocínio da Prefeitura de São Paulo, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura



Bairro Vila Pompéia

ções em que residia,⁸ ocupava os espaços livres da comunidade. As ruas, as praças, os campos de futebol construídos nas margens dos córregos, eram espaços de convívio e de sociabilidade.⁹

No caso particular das ruas, muito acidentadas e não pavimentadas, eram pouco utilizadas por veículos automóveis, o que intensificava ainda mais o seu carácter de espaço de convívio.¹⁰ Do mesmo modo, as várzeas de Água Preta e Água Branca, que delimitavam o bairro a Este e Oeste, estavam também perfeitamente inseridas na comunidade, enquanto locais de brincadeira, de desporto e de convívio.¹¹

Os clubes e equipas de futebol eram importantes actividades formadas dentro das próprias fábricas.¹² Durante os fins-de-semana, jovens e operários juntavam-se nos campos das periferias do bairro. Para uns, era uma oportunidade de desporto e lazer, para outros, os campos de prática desportiva eram lugares de encontro para reunião e discussão acerca das precárias condições de trabalho em que vivia a classe operária neste início do século XX.¹³

Estes locais constituíam, então, na década de 1930, os espaços livres apropriados pela população do bairro: as ruas, as várzeas e os campos de futebol.

Na Avenida Pompéia, a principal avenida do bairro, começaram, também, por influência da proximidade ao bairro de Perdizes, a fixar-se residências de classe média,¹⁴ mais abastadas, que se aproximavam, arquitectonicamente, das moradias da “Paulista”, cercadas por jardins, com espaços de lazer e de convívio que, naturalmente, dispensavam as actividades sociais públicas. Estas acções reflectiam, assim, as diferentes dinâmicas sociais do bairro, com uma forte vitalidade social e colectiva dos seus espaços públicos, no entanto mais exercida pelas classes populares. Essa separação social tornava-se, assim, evidente também nas suas construções:

*Na avenida Pompéia ergueram-se casarões que reproduziam, na medida do possível, as mansões da Avenida Paulista, abrigando a classe média alta. Em outras ruas, casas simples, conjuntos populares e pequenas vilas, testemunhavam festas e inesquecíveis bate-papos nos portões.*¹⁵

⁸ Filho, Nestor Goulart Reis – *São Paulo e outras cidade. Produção Social e Degradação dos Espaços Públicos*. Série Arte e Vida Urbana. São Paulo: HUCITEC, 1994. p. 96

⁹ *Ibidem*, p. 97

¹⁰ Wakahara, Júlio Abe (coord.) – “A Suíça Paulista” as origens de Vila Pompeia, in *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo. p.12

¹¹ *Ibidem*, p. 11

¹² Wakahara, Júlio Abe (coord.) - *Bendito Futebol! O jogo na várzea*, in *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo. p.14

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Filho, Nestor Goulart Reis – *São Paulo e outras cidade. Produção Social e Degradação dos Espaços Públicos*. Série Arte e Vida Urbana. São Paulo: HUCITEC, 1994. p. 96

¹⁵ *Idem* – *Escondidos, De Vergonha. Os córregos da água preta e da água branca*. In *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo. p. 8

Assim, nas décadas de 40 e 50, a ocupação residencial do bairro, predominantemente de médio e baixo padrão de renda, foi consolidada.

Eram, também, comuns os encontros na ampla e arborizada Avenida Pompéia, junto à Igreja Nossa Senhora do Rosário da Pompéia e na Praça Cornélia, localizada na Rua Clélia.¹⁶ O Parque Antártica, criado em 1885, pertencente à Fábrica de Bebidas Antártica, era um importante marco no bairro pelas oportunidades de lazer e práticas desportivas que oferecia, não só à população local, mas a toda a cidade, no início do século XX, desde as famílias mais tradicionais, às classes mais populares.¹⁷

A lenta ocupação de Pompéia não se deveu às enchentes que assolaram os bairros ao lado – Barra Funda e Perdizes – mas à carência de transportes públicos que serviam a zona. A dificuldade de acesso da população aos locais de emprego fazia do bairro um lugar pouco aliciente para se morar. De acordo com a Companhia do Metropolitano de São Paulo (1979), se a linha ferroviária estabelecida no território em 1870, foi a responsável pela atracção do sector industrial, levando ao estabelecimento de bairros residenciais junto às estações ferroviárias, o sistema de bonde (eléctrico), implantado em 1900, levou a que essa ocupação residencial fosse feita de uma forma contínua, acompanhando as vias arteriais do bonde pelo interior do bairro, levando à consolidação progressiva e adensamento dessas áreas em expansão, particularmente as de maior dificuldade de acesso e topografia – que, por volta de 1940, foram finalmente ocupadas.¹⁸

Para atender esta nova população, novos equipamentos, como escolas, foram construídos. No entanto, se por um lado foi consolidada a ocupação do bairro, por outro essa ocupação reflectiu-se na retracção dos seus espaços livres – por consequência, da sua progressiva ocupação urbana.

Uma das áreas mais afectadas foi a várzea do córrego Água Preta, cuja ocupação originou a sua poluição e abandono, começando a ser origem de constantes enchentes.¹⁹ Como resultado dessa diminuição dos lugares de convívio, a rua, passando a ser uma das poucas oportunidades para este tipo de manifestações populares, viu a sua dinâmica social intensificada.²⁰

Também nos anos 60, o abandono de instalações industriais, embora não tenha ocasionado o esvaziamento do tecido urbano do bairro, visto este ser também residencial,

¹⁶ *Ibidem*, p.13

¹⁷ Filho, Nestor Goulart Reis – *São Paulo e outras cidade. Produção Social e Degradação dos Espaços Públicos*. Série Arte e Vida Urbana. São Paulo: HUCITEC, 1994. p.105

¹⁸ Tramontino, Vâna Silva - *O espaço livre na vida cotidiana. Usos e apropriações nos espaços livres na cidade de São Paulo, nas áreas do Terminal Intermodal da Barra Funda e do SESC Fábrica Pompeia*. São Paulo, 2011. p. 136

¹⁹ Wakahara, Júlio Abe (coord.) – “A Suíssa Paulista” as origens de Vila Pompeia, in *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo. p.11

²⁰ Wakahara, Júlio Abe (coord.) – *Escondidos, De Vergonha. Os córregos da água preta e da água branca, in Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!*, São Paulo, p. 22



Fábrica Antártica, 1888

significou o enfraquecimento das classes populares e a sua mistura com a população de bairros adjacentes. Por outro lado, a facilidade de acesso ao automóvel, também levou à invasão viária de muitos dos espaços de convívio.²¹ Todas estas acções desencadearam um gradual enfraquecimento das suas tradições e locais de convivência.

Começaram também a proliferar as grandes superfícies comerciais, com a abertura de quatro *shoppings* até 2008. Estas mudanças dos novos padrões de consumo e de cultura – que, aliás, se sentiam em toda a cidade –, levaram a uma desvalorização e substituição dos tradicionais espaços e valores culturais do bairro.

Nos anos 60, a poluição do córrego da Água Preta intensificou-se e tornou-se um potencial foco de contaminação e perigo de saúde pública. Foi, então, canalizado e confinado a uma galeria subterrânea que atravessaria o terreno do SESC (Serviço Social do Comércio) – Fábrica Pompéia.

Ao longo do eixo industrial, junto à ferrovia, comprova-se o processo de esvaziamento da área, com o encerramento da fábrica Antártica, onde foi implementado o *Shopping Matarazzo*, a substituição de algumas indústrias por edifícios comerciais, a abertura de concessionários de automóveis, a abertura de uma outra grande superfície comercial e o encerramento da Fábrica de Tambores dos Irmãos Mauser – que na década de 50 já tinha sido reconvertida para produzir frigoríficos, acabando por fechar, definitivamente, na década de 70. O conjunto fabril permaneceu abandonado até ser adquirido pelo Serviço Social do Comércio – São Paulo (SESC-SP).

Os viadutos Pompéia e Antártica foram também construídos em 1970, a fim de permitir a transposição das linhas férreas Sorocabana e Santos-Jundiáí, atraindo novas indústrias para a várzea do Rio Tietê.

Na verdade, podemos concluir que a evolução da Vila de Pompéia se caracterizou pelo progressivo adensamento do seu tecido urbano e ocupação populacional de diferentes proveniências e culturas. No entanto, esse crescimento também desencadeou uma progressiva retracção e descaracterização dos espaços de sociabilidade do bairro, que foram perdendo a sua vitalidade. É nesse contexto que, na década de 1980, se propõe um novo ideário de espaço cultural para a comunidade, recorrendo à memória do bairro industrial e ao resgate do valor da rua, enquanto espaço outrora tão importante no bairro e cuja importância vinha a ser, progressivamente, perdida.

De facto, o café e a ferrovia foram dois elementos decisivos para o nascimento, progresso e fixação de Pompéia. O aglomerado urbano surgiu pela sua condição industrial, que fixou uma população de classe operária formada por brasileiros e imigrantes, cresceu e

²¹ *Ibidem*, p. 24



Bairro Vila Pompeia já com o SESC- Pompeia

deixou-se contaminar pelo ímpeto evolutivo e de modernidade da cidade. Superou a sua condição de bairro industrial e operário e transformou-se num bairro maioritariamente residencial de classe média-alta.

Hoje, o bairro Vila Pompéia, localizado na zona Oeste, uma das zonas mais nobres da cidade, pertence à Subprefeitura da Lapa, fazendo fronteira com os bairros Perdizes e Sumaré. Apesar da verticalização crescente na região, decorrente da fixação de famílias de classe alta, o bairro concilia esse padrão de ocupação com antigos sobrados²² e moradias, fábricas e espaços comerciais. No entanto, segundo o urbanista João Sette Whitaker os bairros como Pompéia, Lapa, Mooca, Pinheiros, Santana, Tatuapé, ocupados por *sobradinhos*, foram sendo "devorados" pelo mercado que, "sem planos, sem lógica, sem desenho, sem proteção dos espaços públicos, sem redimensionamento das ruas, sem regulação do Estado, segundo sua livre vontade (algumas vezes pagando altas propinas ao chefe geral de aprovações, como na gestão passada), vai alinhando prédios cada vez mais altos (e shoppings, dezenas e dezenas de shoppings)".²³

Eduardo Subirats, em 1991, caracteriza uma aproximação ao bairro Pompéia num artigo que escreveu, intitulado *Arquitetura e Poesia*, que descreve o ambiente urbano da área. Citamos um excerto desse artigo, que nos pareceu valioso para a construção de uma imagem do bairro do final do século XX, que até hoje não se alterou significativamente:

*Uma ambiguidade moderna. Em conflito que define a cidade americana. Viadutos, fábricas, arranha-céus, o febril movimento de massas e máquinas outorgam a essa região uma pesada dimensão futurista. As massas arquitetónicas e humanas chocam-se, sobrepujando-se e entrecruzando-se em uma polifonia caótica e agressiva de estridentes forças volumétricas. A aguda pobreza de fachadas e rostos, a sujeira e poluição das ruas, a ineludível presença de ruínas e dejetos industriais convivendo com a agressiva energia da massa geraram uma potente tensão expressiva. Existe algo de críspação e nervosismo no ambiente: destruição e produção confundem seus signos. Porém, entre eles, também existem gestos de inesperada ternura. No tecido urbano da região industrial, resíduos fragmentados da aldeia pré-industrial que cresceu junto com cafezais e engenhos de açúcar, com suas casas familiares com o pequeno quintal nos fundos.(...) esta paisagem é reencontrada, reconhecida e torna-se significativa no projeto do Centro de Lazer SESC Fábrica Pompéia, de Lina Bo Bardi.*²⁴

²² Sobrado, no contexto brasileiro, como explica Gilberto Freyre na sua obra *Sobrados e Mucambos*, é uma designação dada às casas da burguesia brasileira na cidade - *O patriarcalismo brasileiro, vindo dos engenhos para os sobrados, não se entregou logo à rua; por muito tempo foram quase inimigos, o sobrado e a rua. E a maior luta foi a travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o pater famílias do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre as molecas, como nos engenhos; sem que ela sáísse nem para fazer compras. Só para a missa. Só nas quatro festas do ano - e mesmo então, dentro dos palanquins, mais tarde de carro fechado - in Freyre, Gilberto - Sobrados e Mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano - p.3 Recife-Pernambuco-Brasil 141 edição, 2003, Global Editora*

²³ Whitaker, João Sette - *Cidade do Apartheid: reflexões sobre o plano diretor de São Paulo. In Cidades para que(m)?*, São Paulo, 2013

²⁴ Subirats, Eduardo - *Arquitetura e poesia in Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. pp. 82-85*

O papel do SESC-Pompéia em São Paulo

Na década de 70, o SESC adquiriu o espaço fabril, construído em 1938, para albergar a fábrica alemã Mauser & Cia Ltda, fabricante de tambores, que, em 1945, foi vendida à empresa Indústria Brasileira de Embalagens Ibesa, que posteriormente ali instalou a produção de frigoríficos.²⁵ O conjunto estava implantado no quarteirão delimitado pelas Rua Clélia, Barão do Bananal e Avenida Pompéia.

O Serviço Social do Comércio (SESC) é uma entidade nacional formada por empresários do comércio de bens e serviços, que surgiu com o objectivo de melhorar a qualidade de vida dos comerciantes e suas famílias, embora o acesso às actividades nas áreas em que actua (Educação, Saúde, Cultura e Lazer) seja aberto a toda a sociedade.²⁶

O SESC - Fábrica Pompéia, é uma das dezanove unidades que aquela entidade tem distribuídas pela Grande São Paulo e que, a partir da década de 70, abriu portas à população, passando a ser frequentada, sobretudo, pelas classes populares do bairro:

*A respeito do Centro da Pompéia, o Centro Esportivo é o centro esportivo, físico, dedicado especialmente aos jovens das padarias, açougues, quitandas, supermercados, lojas e lojinhas que frequentavam antigamente, como eu os vi em 1976 e 1977, e que hoje sentem-se defraudados.*²⁷

O projecto tratava de inserir um complexo de serviços socioculturais numa antiga fábrica, num contexto urbano marcado por inúmeros símbolos e memórias, numa cidade de 10 milhões de habitantes, em que se pretendia que aquele quarteirão, depois de reabilitado, se transformasse num “raio luminoso” da cidade, sem deixar ao desamparo as actividades que já lá estavam enraizadas. Lina Bo Bardi teve o primeiro contacto com o projecto em 1976, quando o visitou por várias vezes. Se, na primeira, se impressionou com a arquitectura industrial tipicamente inglesa do conjunto, na segunda, o seu fascínio não foi pela arquitectura:

*Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da Rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria.*²⁸

A arquitecta elaborou, então, o projecto, entre 1977 e 1986. Um período de quase dez

²⁵ Vainer, André; Ferraz, Marcelo (org.) – *A velha fábrica em funcionamento. In Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, São Paulo, 2013

²⁶ Informação consultada no site do SESC-Pompéia

²⁷ Bo Bardi, Lina – *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p. 40

²⁸ Bardi, Lina Bo – *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 148



Imagem aérea do SESC-Pompéia

anos de processo, depois de quase outros dez vítima do ostracismo a que fora “condenada” pelos “anos de chumbo” do Regime de ditadura militar (1964-85) e da arquitectura moderna “oficial” brasileira, da qual Bo Bardi se afastava. Arquitectura que havia começado no Rio de Janeiro com o MESP (Ministério da Educação e da Saúde Pública) e já tinha tornado possível o supremo sonho arquitectónico progressista brasileiro, com a construção de Brasília.²⁹

Durante a fase de obra, a arquitecta e os colaboradores fizeram um canteiro no local. Projecto e obra eram indissociáveis e, desta associação, de projecto e construção, de imaginação e real, cooperavam sobretudo os operários da fábrica e da comunidade. Era, de facto, uma arquitectura para eles. Por isso fazia todo o sentido incluí-los no processo.³⁰

Lina Bo Bardi contou com a colaboração dos arquitectos Marcelo Ferraz e André Vainer para a elaboração de um projecto que viesse devolver ao bairro a memória do espaço colectivo de lazer que o crescimento e reformulação urbana da cidade, nos anos antecedentes ao “milagre económico”,³¹ haviam fragilizado. Desse modo, o grande propósito do projecto era o de conservar a arquitectura e o design da fábrica, impregnada de memórias e experiências de um passado industrial, que faziam o povo recordar e reflectir, revisitando o lugar através de uma “arquitectura pobre”, não de intenções, mas de recursos. Como defendia no MASP e reiterava agora no projecto para o SESC, afastando-se das premissas do movimento moderno, cujas possibilidades humanas e de conteúdo considerava “esgotadas”, e do pós-modernismo, que a arquitecta declarava “chupar ao máximo os princípios da documentação histórica reduzidos a consumo” que “desde o começo da industrialização, gratificaram as classes mais abastadas com as reciclagens espirituais do passado”.³² Lina Bo Bardi desejava o afastamento da cultura brasileira do que considerava serem, ainda, efeitos dos “estilhaços” europeus do II Pós Guerra:

Tudo aquilo que os países ocidentais altamente desenvolvidos – incluímos nesses países também os Estados Unidos – procuraram e procuram, o Brasil já o detém, é mínima parte de sua cultura. Somente que o detentor desta total liberdade do corpo, desta desinstitucionalização, é o povo, esse é o modo de ser do povo brasileiro, ao passo que, nos países ocidentais altamente desenvolvidos, é a classe média (...) que procura angustiosamente uma saída de um mundo hipócrita e castrado, cujas liberdades eles mesmos destruíram há séculos.³³

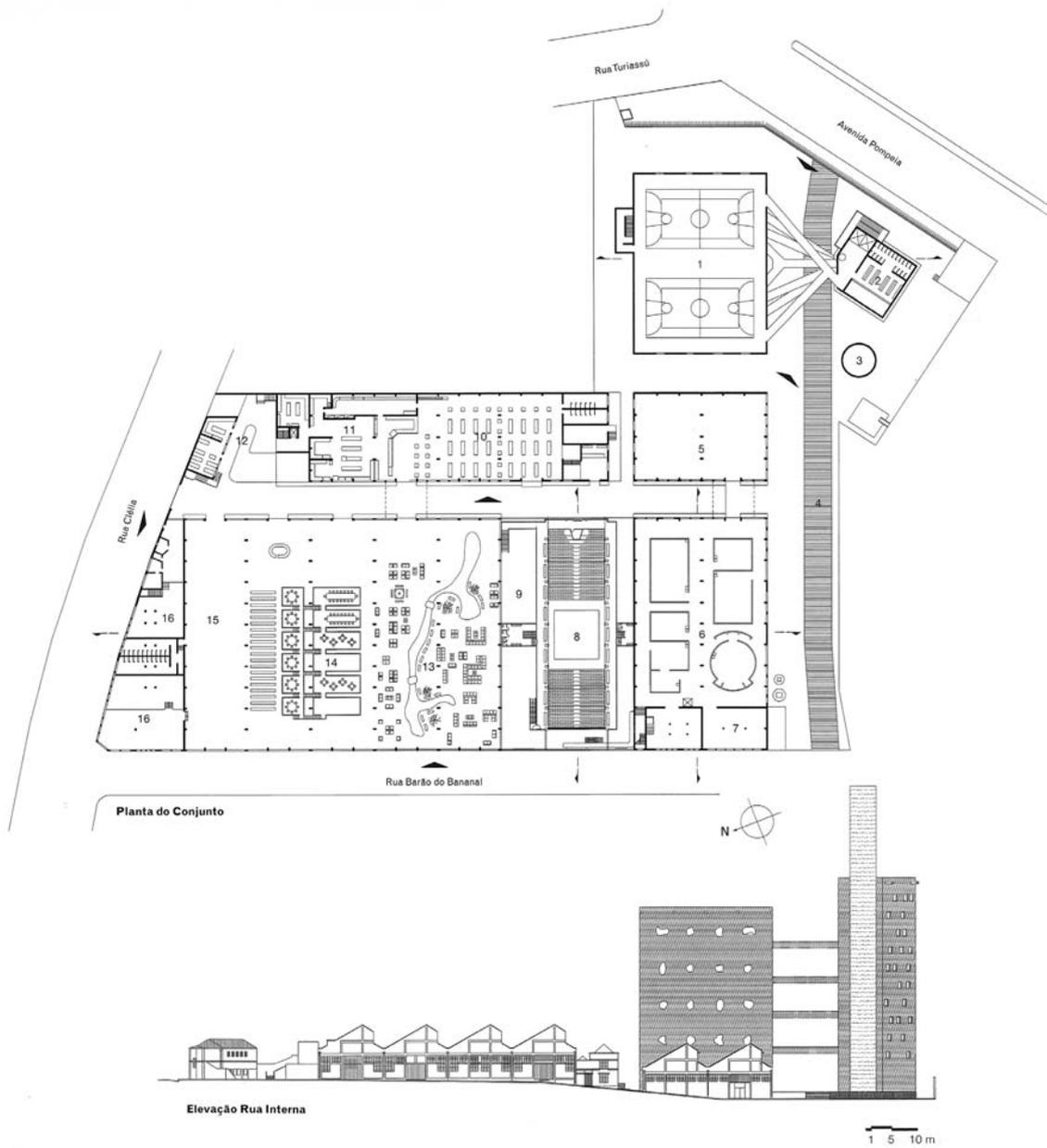
²⁹ Ferraz, Marcelo – *Numa velha fábrica de tambores...* Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. p. 121

³⁰ *Ibidem*

³¹ Veloso, Fernando A.; Villela, André; Giambiagi, Fabio – *Determinantes do “milagre” econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica.* In Rev. Bras. Econ. vol.62 no.2 Rio de Janeiro, Apr./June 2008

³² Bardi, Lina Bo – *A fábrica da Pompéia.* In Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. p. 31

³³ *Ibidem*



Planta do rés do chão e corte longitudinal pela "rua interna" do SESC- Pompéia

Lina conservou, assim, a “elegante” e “precursora” estrutura de betão dos galpões que lembravam os projectos ingleses de arquitectura industrial europeia, de meados do século XIX,³⁴ distribuídos racionalmente ao longo de uma rua interna do conjunto. A galeria subterrânea do riacho da Água Preta que havia sido soterrado, passava no fundo do terreno, impedindo a construção desta parte do lote. Por conseguinte, Bo Bardi aproveitou as duas parcelas possíveis, uma de cada lado do canal, onde surgiram os dois blocos desportivos – com campos, piscina coberta e respectivos vestiários. Os volumes, separados pela impossibilidade de construir entre eles, abraçam-se a partir de passadiços aéreos de betão pré-esforçado, assemelhando-se aos fortes brasileiros, perfurados por “buracos” pré-históricos. “Buracos de cavernas”, que permitem a permanente e natural ventilação dos espaços e uma iluminação quase cenográfica no seu interior. No espaço *non aedificandi*, um deck de madeira percorre o terreno a todo o seu comprimento, com um pequeno chuveiro colectivo ao ar livre. Uma pequena cachoeira do Nordeste.³⁵

Logo à entrada do centro, à esquerda, um restaurante com uma cozinha industrial em frente a uma pequena praça, seguidos pelas oficinas de manutenção. À direita, o espaço da administração, seguido pelo grande galpão, espaço multiusos, pensado como uma praça livre, aberta aos improvisos populares. À frente, o anfiteatro e, mais adiante, os vários ateliers de artes e artesanato. São espaços de lazer, ressuscitados pelas emoções que se acomodaram ao lugar. Era apenas necessário manter e multiplicar isso, a partir de pequenas adições:³⁶ Ásperos elementos brutalistas juntaram-se a decorações vernaculares e alusões festivas, associados à arquitectura de inspiração oitocentista dos galpões. Os motivos coloridos transmitem a descontração e a alegria dos campos de jogos. Era a apologia da máxima técnica, “permanecendo fiel aos princípios de austeridade e simplicidade para o bem-estar do povo”.³⁷ a reforçar a atrevida compatibilidade das diferenças.³⁸

Bruno Zevi escreveu, em 1987, para a revista romana *L'Espresso*:

*Sem intelectualismo, fornece [o SESC – Fábrica de Pompéia] um modelo de ambiente desejável, denso de humanidade e poética fantasia. De resto, reflecte a personalidade da autora: sua formação juvenil no âmbito do design milanês e, depois, o mergulho tenaz e sofrido no enigmático mundo brasileiro.*³⁹

De facto, o SESC é um mosaico arquitectónico que Lina Bo Bardi viu como metáfora necessária de uma cidade e da sua história a partir de uma unidade cosida pelas diferenças. No que Cecília Rodrigues dos Santos diz ser “uma lição renovada de arquitetura e de histó-

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*, p. 32

³⁶ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 207

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Zevi, Bruno – *A fábrica dos signos*. In *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. p. 75

³⁹ *Ibidem*



Uma das áreas de lazer no grande pavilhão do SESC-Pompéia

ria, um instigante confronto com o humanismo radical e com a pesquisa apaixonada sobre a cultura popular da arquitetura”.⁴⁰

Lina Bo Bardi pretendeu reformular não só a actividade do conjunto fabril, mas também a sua associação a um trabalho violento, esforçado e alienado do lazer e do encanto pela vida, traduzida por uma iconografia dos espaços e dos objectos. Os mínimos gestos geraram as maiores diferenças. A presença do riacho, o esvaziamento dos galpões, o teatro com uma construção elementar, mostrando a força e a crueza da sua arquitectura e do espaço industrial.

Bo Bardi percebeu a importância de comunicar com a cidade, elevando o esforço do homem e do seu trabalho por intermédio de uma arquitectura que se assumiu tão contundente na paisagem urbana, quanto sensível na aproximação ao seu utilizador:

*Nunca esqueço o surrealismo do povo brasileiro, suas invenções, seu prazer em ficar todos juntos, para dançar, cantar. Assim, dediquei meu trabalho da Pompéia aos jovens, às crianças, à terceira idade: todos juntos.*⁴¹

Assim, a arquitecta proibiu a utilização dos termos “cultura” e “arte” na associação ao programa do centro, pela conotação, que considerava mercantilista. Arte, para Lina Bo Bardi – como já ambicionava desde os anos que passou na Bahia (1958-1964) –, deveria ser a livre expressão do indivíduo e a sua contaminação por outras expressões artísticas a partir de concertos, exposições e teatros, num exercício descomprometido do quotidiano. Cultura impregnada na vida – como defendia no MASP –, sem obrigações nem restrições. Então, Bo Bardi elegeu o conceito “lazer”, como modo infalível de produção cultural, mas pelo descomprometimento com a vida. Por isso, construiu os campos de práticas desportivas contra-regulamentares, impossibilitando a competição, antes valorizando apenas a leveza da prática. Várias vezes a arquitecta fez alusão à prática de futebol no projecto do SESC, enquanto o desporto mais popular no Brasil, existente nas cidades brasileiras mais pobres, actividade de encontro da comunidade e transversal a toda a sociedade.⁴²

Por outro lado, também previu aquele deck de madeira ao longo do terreno, por cima do córrego da Água Preta – “a praia do paulistano”, onde ninguém tem vergonha de ir de chinelos ou roupa de praia, para passar umas horas de descanso a receber os escassos raios de sol da cidade.

Pelas palavras de Eduardo Subirats: *É o modelo de uma intervenção poética sobre a realidade, por mais pontual que possa parecer, através do meio arquitetura. Define um sentido*

⁴⁰ Santos, Cecília Rodrigues dos - *Sesc Fábrica da Pompeia: a cidadela e sua torre*. In *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. p.144

⁴¹ Bardi, Lina Bo – *A fábrica da Pompeia*. In *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. p. 32

⁴² Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 207



Comemorações populares na rua interna do conjunto cultural

*específico de arquitetura civilizatória por meio da dignificação da vida humana, da participação ativa em processos artísticos coletivos de criação e comunicação, de gestão coletiva, do conhecimento, da criação coletiva de uma identidade reconhecível.*⁴³

O convívio desenrola-se, então, num espaço reinterpretado pela poesia dos propósitos de transformar e valorizar a vida do homem em sociedade.

O SESC é uma arquitectura de corpo, que nasce da singular beleza da verdade do real e do cru. A sua programação abrangente, envolve todas as faixas etárias e classes sociais. Arquitectura e programa vivem uma relação de simbiose, moldada pelo comportamento humano, que constrói memórias e relações desafiantes para os sentidos e para o pensamento. Essa é a verificação da arquitectura a obedecer à sua mais nobre função – segundo Marcelo Ferraz.⁴⁴

O projecto de Lina Bo Bardi partiu de uma preexistência, à qual deu um novo contexto, criando novos enredos, subvertendo a memória. No entanto, deixando os vestígios da fábrica, contribui para que o lugar nunca tenha perdido o seu calor.⁴⁵

Foi mantida a rua interna enquanto espinha dorsal do projecto, que permitiria o acesso às ruas próximas – rua Barão do Bananal e Avenida Pompéia – e o cruzamento da vida cultural da cidadela com o quotidiano e os fluxos do bairro. Assim, para além da ligação entre galpões, entrecruzando as actividades culturais da biblioteca, áreas de convívio, teatro e oficina de artes, restaurante e *lanchonete*, todas essas actividades se misturavam com a vida da rua e do bairro. A intenção de Lina Bo Bardi era a de fazer esse cruzamento, de uma forma natural, entre arte, cultura e quotidiano.

Esta rua do SESC não corresponderia a uma rua normal, contemporânea, enquanto corredor viário, mas seria um espaço, embora não essencial ao funcionamento do programa do SESC, que garantiria a manutenção de uma vida espontânea pública no interior do complexo, renovando-se todos os dias com novos utentes. Não obstante a importância que esta rua interna de facto tem, os dois acessos previstos acabaram por não ser abertos, o que enfraqueceu os seus propósitos. O quotidiano não contagiaria o lugar de forma tão intensa quanto Lina Bo Bardi desejara.

No entanto, pelo deck, pela rua interna, pelo interior dos galpões, aprendendo a moldar cerâmica, a pintar ou a aproveitar, ociosamente, o fim-de-semana, a ler nos sofás públicos ou a brincar junto ao lago, os paulistanos definem gradativamente valores, moldam mentalidades, crescem enquanto cidadãos. O SESC põe em prática deveres de civismo, de

⁴³ Subirats, Eduardo – *Arquitetura e poesia in* Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. pp. 82-85

⁴⁴ Ferraz, Marcelo – *Numa velha fábrica de tambores...* In Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. p. 121

⁴⁵ *Ibidem*



Imagem da cidade tirada a partir de um dos “braços” que liga os edifícios do conjunto desportivo do SESC

cidadania, de viver em comunidade e, juntos, sonham, colectivamente, um sonho possível do sereno exercício da vida livre pública, no “desconforto urbano”⁴⁶ de uma cidade como São Paulo. Lina Bo Bardi, quando questionada sobre o projecto do SESC, em 1980, disse: “É ver um velhinho, ou uma criança, com um prato cheio de comida atravessando elegantemente o espaço do nosso restaurante à procura de um lugar para se sentar, numa mesa coletiva”. E concluiu “Fizemos aqui uma experiência socialista”.⁴⁷

Até os materiais utilizados tornam física a “homenagem à gente comum, aos esquecidos, aos perdedores, aos feios”. Contra um mundo que castiga o fracasso, a própria Bo Bardi o explica: “Quero que o Sesc seja mais feio que o Masp”.⁴⁸ No fundo, a arquitecta pretendia dar lugar a tudo o que estava subjugado ao esquecimento ou ao segundo plano, pela modernização da sociedade contemporânea.⁴⁹

Nos primeiros anos de funcionamento, o SESC-Pompéia foi uma grande novidade no panorama cultural brasileiro. Não havia – como ainda não há, tanto quanto sabemos –, nenhum espaço como este em São Paulo, onde Lina Bo Bardi extrapolou o pedido feito de um programa de lazer, e criou um lugar também de convívio público.

O lugar assumiu uma clara dimensão urbana, não só devido aos seus 23.500 m², e fluxo diário de, aproximadamente, 15.000 pessoas, mas porque é um “interstício da cidade”⁵⁰ a ser valorizado. Como um desenho lúdico urbano, em que a arquitecta procurou introduzir elementos efémeros da vida quotidiana na rua interna do SESC, trazendo a cidade à cidade, com os vendedores ambulantes, as festas, crianças a brincarem, esplanadas onde grupos de idosos ainda se reúnem todas as tardes.⁵¹

Olívia Oliveira definiu a arquitectura de Bo Bardi concebida “urbanisticamente”, aproximando-a de uma “abordagem dos movimentos elementares humanos que estimulam a imaginação. O acaso e o jogo”.⁵²

O SESC não induz um caminhar descontraído, um deambular. Induz uma dança, uma apropriação corporal do espaço, coreografada, pensada mas fluida e de prazer, a partir de uma liberdade do corpo – que é inata ao povo brasileiro.⁵³

Lina Bo Bardi ambicionava “coroar o povo, permitindo-lhe uma integração social à qual ele tem plenos direitos”, comunicando directamente com ele a partir de símbolos populares como o forno de barro na praça junto à entrada, os populares móveis de madeira, a ca-

⁴⁶ *Ibidem*, p. 123

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006, p. 203

⁴⁹ *Ibidem*, p. 245

⁵⁰ *Ibidem*, p. 205

⁵¹ *Ibidem*, p. 210

⁵² *Ibidem*, p. 205

⁵³ *Ibidem*, p. 254



O "rio S. Francisco" pelo interior do grande galpão do SESC

choeira, o “rio S. Francisco”.⁵⁴

Bo Bardi nunca esquecia o povo do Nordeste, pelo qual se encantara. Fazia a distinção entre ele e o povo paulista, preferindo sempre o primeiro, já que, a seu ver, o segundo já tinha sido demasiado invadido pela cultura europeia e a modernização, enquanto o primeiro continuava a preservar uma forte cultura autóctone. A arquitecta declararia que São Paulo era uma “ossada”, “a cidade campeã do mundo em autodestruição”, tendo como único lado positivo, o cinturão nordestino que a envolvia e que para ela era a “verdadeira São Paulo”.⁵⁵

A obra de Bo Bardi dialogava com a antropofagia *oswaldiana*. “A melhor arma para lutar contra a dominação exterior seria reduzir todas as influências externas a modelos nacionais, isto é, um abolir, absorvendo”.⁵⁶

No entanto, desde a inauguração do SESC- Fábrica Pompéia no início da década de 80, até hoje, várias mudanças aconteceram. A vitalidade do espaço recreativo, pelo qual Lina Bo Bardi se encantou, alterou-se. A expansão da cidade e o aumento progressivo do custo dos imóveis na área do centro expandido, fizeram com que grande parte da população do bairro se deslocasse para a periferia da cidade.⁵⁷

Segundo dados recolhidos pelo FUPAM⁵⁸ em 2003, o bairro de Vila Pompéia, Subprefeitura da Lapa e Subdistrito de Perdizes, da sua área construída, apenas 3,9% pertencem ao uso residencial de baixo padrão. No entanto, dessa ocupação residencial, 47,75% é constituída por residências de médio padrão de renda e 29,75% de alto padrão.

De acordo com Raquel Rolnik, “nos bairros que se verticalizaram, substituindo casas e sobrados por edifícios de apartamentos, (...) a população moradora diminuiu ao invés de aumentar, reduzindo a densidade e ‘exportando’ populações para periferias mais distantes, no próprio município e no entorno metropolitano”.⁵⁹

Percebemos, deste modo, uma gradativa substituição da população anterior, por novas classes sociais, sem vínculos ao local. Por outro lado, novos condomínios residenciais foram construídos em grandes terrenos vagos, disponibilizados pela Operação Urbana Água

⁵⁴ *Ibidem*, p. 238

⁵⁵ *Ibidem*, p. 244

⁵⁶ *Ibidem*, p. 254

⁵⁷ Wakahara, Júlio Abe (coord.) – *Tijolo por Tijolo, Construindo suas moradas*. Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!, São Paulo. pp. 23, 24

⁵⁸ Informação da FUPAM - Fundação para a Pesquisa em Arquitetura e Ambiente, realizada em 2003. Visto que não conseguimos recolher a informação junto da fonte original, servimo-nos da seguinte fonte secundária: Tramontino, Vânia Silva - *O espaço livre na vida cotidiana. Usos e apropriações nos espaços livres na cidade de São Paulo, nas áreas do Terminal Intermodal da Barra Funda e do SESC Fábrica Pompeia*. São Paulo, 2011. p. 153

⁵⁹ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. pp. 66,67

Branca.⁶⁰ Este tipo de construção cercada por grandes muros, nega o espaço público e o encontro colectivo na rua.

Neste contexto, o espaço público do SESC, com a sua praça, a rua interna e o *solarium*, a par de todos os outros espaços de livre utilização, torna-se ainda mais raro e valorizado.

Outros espaços públicos continuam a existir no bairro, como a Praça Cornélia, localizada na rua Clélia, ou o Parque Antártica (espaço livre, no entanto com utilização restrita a sócios), com uma ocupação menos intensa.

O SESC tem, assim, um papel preponderante no bairro. Ainda que haja um enfraquecimento dos propósitos iniciais de Lina Bo Bardi, pois, de facto, não foi potencializada a mescla de funções lúdicas e culturais do programa, com os fluxos quotidianos da população, tanto no interior da cidadela, quanto nos espaços próximos do bairro. Ainda assim, o SESC permanece como uma das poucas referências que o bairro ainda tem, do seu período de ocupação residencial de baixo padrão.

Segundo a análise de Vânia Tramontino, cujas conclusões corroboramos pela nossa experiência no local, hoje em dia os fluxos mais expressivos são aos fins-de-semana e feriados, atraindo vendedores para a rua Clélia, junto à entrada do centro, como Lina Bo Bardi desejava, com movimentos informais e efémeros, aproximando-se das tradicionais movimentações nas praças e na rua.⁶¹ Assim, durante a semana, o movimento no SESC é menos intenso. É mais notória a deslocação das pessoas para as suas actividades programadas e, menos, para uma apropriação espontânea dos espaços livres, como verificamos aos fins-de-semana. Durante a semana, nas imediações, o que nos parece mais relevante são os movimentos viários do trânsito nas Avenidas Pompéia, Francisco Matarazzo e Carlos Visconti. Mesmo os pedestres, passam pela Avenida Pompéia ou pela Rua Clélia, mas não entram no SESC, a menos que a propósito de eventos programados.⁶²

⁶⁰ “Operação Urbana Água Branca (Lei 11.774 de 18 de Maio de 1995) abrange parte dos bairros da Água Branca, Perdizes e Barra Funda. Com fácil acesso, essa região tem boa infraestrutura de transportes, privilegiada pelas proximidades das rodovias Castelo Branco, Anhanguera, Bandeirantes e do terminal metrô-rodoviário da Barra Funda. (...) O objetivo estratégico da Operação Urbana Água Branca é promover o desenvolvimento da região de modo equilibrado, dando condições para que as potencialidades regionais sejam devidamente efetivadas.” Informação consultada no site do Portal da Prefeitura da Cidade de São Paulo

⁶¹ Tramontino, Vânia Silva - *O espaço livre na vida cotidiana. Usos e apropriações nos espaços livres na cidade de São Paulo, nas áreas do Terminal Intermodal da Barra Funda e do SESC Fábrica Pompéia*. São Paulo, 2011. p. 159

⁶² “Em 1986, num artigo escrito no jornal *Folha de S.Paulo*, Santamaria Silveira espelhava os usos do Sesc na década de 80: Atualmente, Araty garante que o público é tão diversificado quanto as programações do centro, fato constatável. Desenhista de arquitetura, 32 anos, Shinobu Kamimura frequenta o Sesc-Pompéia durante a semana por causa do curso de mercenária que faz há 10 meses. Raramente vem assistir shows nos fins-de-semana. Sérgio Mesquita, 18, também prefere os dias úteis. “Agora que não estou trabalhando nem estudando, praticamente não saio daqui”, afirma, “porque é um lugar perfeito para se toar um chopinho e conversar com os amigos, sentado próximo ao espelho d’água. Nos fins de semana com tantos pais e crianças, prefiro outros lugares” Já Enoqué Macedo, 41, técnico-gráfico, deixa Campo Limpo, todos os fins-de-semana para vir ao Sesc Fábrica da Pompéia. (...)” Silveira, Santamaria – *Sesc-Pompéia uma fábrica pública de lazer*. In *jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28/02/1986



O SESC-Pompeia implantado no bairro Vila de Pompeia

Na verdade, a maioria dos usos do SESC, com toda a sua vasta programação cultural,⁶³ como concertos de música, espectáculos de teatro, cursos livres, biblioteca, etc., não dependem já da população local, que migrou do bairro e que era a principal frequentadora do centro. Por outro lado, se perdeu parte da sua população, ganhou outros utilizadores por toda a cidade, que se deslocam, propositadamente, ao SESC-Pompéia pela sua programação de grande qualidade e diversidade. Não deixando, no entanto, de ser assídua a presença de moradores, sobretudo idosos do bairro, que vêm ao SESC apenas pelo convívio entre amigos.

Mesmo sendo os usos do espaço do SESC programados, em grande parte, por um consumo cultural, não significa que se tenha enfraquecido a sua qualidade. O SESC continua a ter um uso muito diferente relativamente ao que se faz neste tipo de programas culturais pela cidade. No entanto, seja ou não delineada, essa ocupação do espaço gera uma grande agitação no seu interior, o que também, decerto, seduz o cidadão que passa pela Rua Clélia e que acaba por entrar.

Trinta anos depois da sua inauguração, Marcelo Ferraz e André Vainer declararam:

Os sinais vitais da cidadela continuam vigorosos, aguentando necessárias mudanças de uso e programação, naturais demandas contemporâneas. Tudo ali parece feito na justa medida do espaço e das estruturas. O segredo, ou receita, como dizia Lina, não é complicado: "uma aguinha, um foguinho, crianças, jovens e velhos, todos juntos e livres para fazer o que quiserem... e pronto" – eis a matéria-prima de sua arquitetura. Parece ser este o sucesso do aconchego urbano, algo tão raro e desejado em nossas duras cidades. Ali na Pompéia, a cidadela continua em pé, sem sinais de cansaço, em defesa da convivência entre todos, iguais ou diferentes.⁶⁴

Deste modo, somos impelidos a pensar que ver a cidade de São Paulo enquanto um todo, talvez seja inoperante. Por outro lado, talvez seja necessário encará-la, inspirando-nos no olhar de Lina Bo Bardi sobre o SESC. Pensando urbanisticamente a arquitectura. Deste modo, o SESC Pompéia, enquanto retalho do imenso tecido urbano da cidade de São Paulo, é o exemplo de uma boa prática que podemos transpor para outras partes "esgaçadas" da cidade.

De facto, da relação entre a fábrica antiga e a emergência de uma nova arquitectura para novas funções, pelos seus interstícios, vive uma população formada por tantas e inevitáveis diferenças que caracterizam o povo brasileiro, num diálogo permanente entre passado e futuro. É, provavelmente, essa miscigenação a grande identidade da sua cultura.

⁶³ Programação disponível no site do SESC-Pompéia

⁶⁴ Ferraz, Marcelo – *Nove anos*. In *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. p. 123

Pensemos a rua interna do conjunto, mais do que como rua cultural, uma plena exaltação de urbanidade e construção física de um espaço que propõe a qualidade do bem-estar, de encontrar, de considerar o outro e construir isso em conjunto. Daí, parte a inclusão da obra de arte na vida do quotidiano. Foi esse o propósito de Lina Bo Bardi, num momento do Brasil, como nos lembra Olívia Oliveira, em que a urbanização das zonas periféricas das cidades era um tema delicado, face ao compulsivo urbanismo do território de São Paulo.⁶⁵

Talvez seja esse um princípio de recuperação da cidade e da sociedade paulistanas. Porque urbanidade, civilidade, tolerância e atenção à extensão de nós mesmos para o espaço que habitamos, é um exercício de cidadania, que Lina Bo Bardi teve a superior inteligência de semear com o SESC Pompéia.

Vários outros espaços culturais proliferam pela cidade, na expectativa de não defraudar a sua condição cada vez mais intelectualizada, globalizada, actualizada com o mundo considerado civilizado. No entanto, é delicada a questão que se coloca acerca da sobreposição do mediatismo destes espaços, enquanto importantes máquinas culturais da cidade, produtoras de capitais e de visibilidade das grandes metrópoles em desenvolvimento e o seu real valor para a população local.

Em conversa com uma jornalista – presidente de uma ONG no centro da cidade, onde reside também –, perguntámos-lhe se a população do centro aproveitava os bilhetes gratuitos, ou a preço reduzido, disponibilizados periodicamente pela prefeitura para espectáculos, por exemplo, na Sala São Paulo. Ela retorquiu: “Um dia fiz a mesma pergunta a um vizinho meu e ele me respondeu: Não tenho sapatos para entrar lá!”.

A sensibilidade de Lina Bo Bardi permitiu-lhe pensar o SESC a partir de um propósito superlativo a qualquer consumismo ou intelectualismo. Hoje, o SESC continua a ser, como sempre foi, um lugar de “abrigo” e de inequívoco bem-estar para qualquer cidadão.

⁶⁵ Oliveira, Olívia - *Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006. p. 205





CAPÍTULO 4
O Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

O Bairro *Jardins*

No início do século XX, São Paulo pretendia afirmar uma imagem de cidade evoluída e emancipada que pudesse acompanhar o próspero crescimento económico agro-exportador da “economia do café”. Deste modo, várias medidas foram tomadas pela cidade. No entanto, apenas para melhoramento dos seus espaços públicos e nenhuma abrangente, que regulasse o traçado urbano, e que incluísse um planeamento legislado, com integração de infraestruturas e redes viárias – como viria a acontecer a partir de 1920, em que esta evolução crescente imporia novos processos de urbanização à cidade.¹

Novos modelos do urbanismo moderno, como o expansionismo, a verticalização da cidade e o rodoviarismo, impunham-se no Brasil no período da Pós-Primeira Guerra Mundial, a fim de construir uma nação, “a busca do carácter profundo da brasilidade”.² A partir da cultura e das artes, como vimos anteriormente, com o surgimento de novos ideais e novas vanguardas, que se representaram pela primeira vez, em grande força, com a Semana de Arte Moderna de 1922, que denunciava essa ânsia de desvinculação colonial de uma, ainda forte, dependência europeia intelectual, artística e cultural.³

Mas essa emancipação também se reflectia a partir da cidade e do seu território, que emergiam sob a nova disciplina do urbanismo, com destaque para São Paulo e o seu loteamento de grandes áreas vazias e conseqüente planeamento de bairros residenciais, que serviriam as classes dominantes, a partir de modelos retirados das cidades modernas europeias, vítimas da industrialização, que procuravam superar as mazelas da cidade industrial a partir de novos movimentos reformistas urbanos.⁴

Também em São Paulo, com a intensificação do crescimento urbano e a densificação populacional, aflorava um crescente mal-estar urbano, que se contrapunha ao interior do país, pouco desenvolvido, rural e agrícola.⁵

Em 1911, capitais estrangeiros mostravam-se interessados em investir em terrenos do Estado. Para isso, aproveitando a estadia do urbanista francês Joseph Antoine Bouvard (que estava em São Paulo a propósito de um convite para elaboração de um plano de melhoramentos no centro da cidade),⁶ foi-lhe pedido parecer acerca dos melhores investimentos a realizar. Bouvard defendia, inequivocamente, o investimento em áreas periféricas, cujo potencial de valorização seria imenso, dado o crescimento da capital paulista, desde que tratadas com um plano urbanístico adequado,⁷ não a partir de grandes avenidas, como havia sido pensado para o centro, mas a partir de novas áreas amplas que se preparassem

¹ Campos, Cândido Malta - *Os Rumos da Cidade. Urbanismo e Modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2002. p.193

² *Ibidem*, p.193

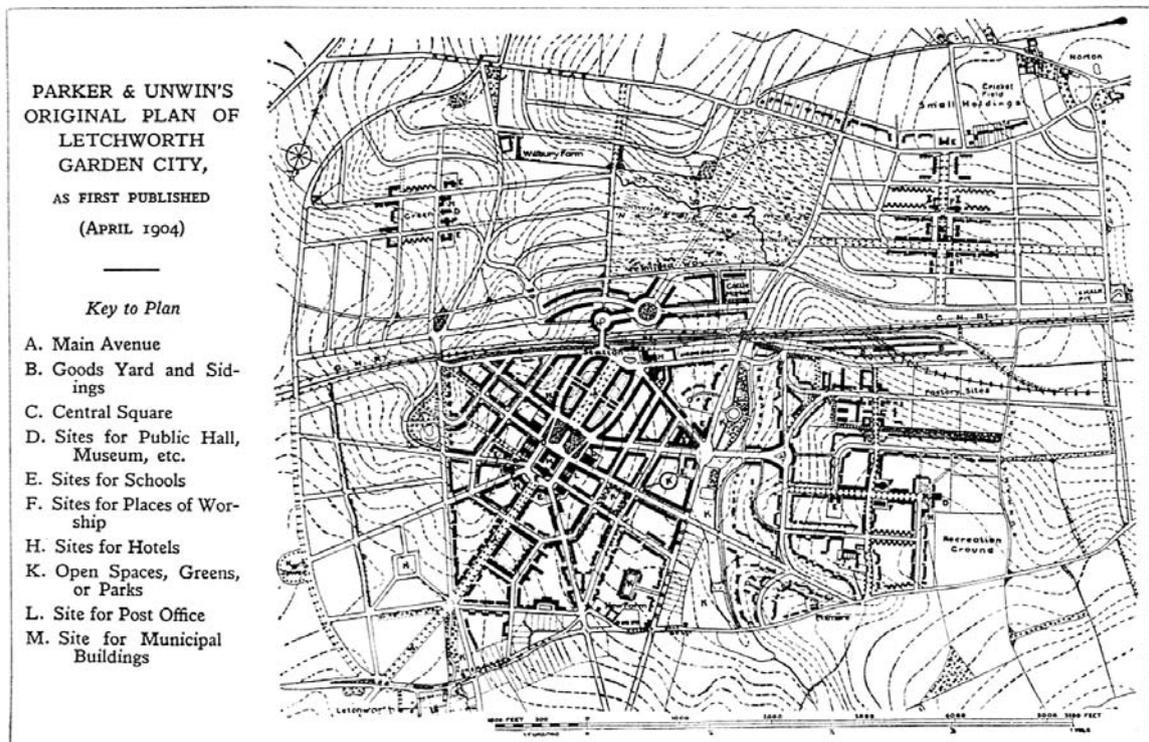
³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*, p. 194

⁶ *Ibidem*, p.149

⁷ *Ibidem*



Plano para a primeira cidade-jardim em Letchworth, projeto de Barry Parker e Raymond Unwin, 1904

para o crescimento da cidade que se via “inevitável, certo e rápido”.⁸

Surgiu, então, em 1912, a Companhia City, enquanto empresa formada por investidores paulistas e estrangeiros que adquiriram grandes áreas nos arredores de São Paulo.⁹

Em 1914, já a empresa era proprietária de 12 milhões de metros quadrados no quadrante Sudoeste da cidade – área que correspondia aos actuais bairros Jardim América, Pacaembu, Alto de Pinheiros, Boaçava e Alto da Lapa, entre outros. A City tornar-se-ia, assim, num dos mais importantes agentes urbanísticos da cidade de São Paulo, loteando extensas áreas do município, destinadas às classes média e alta.¹⁰

Assim, em 1915, o escritório dos arquitectos e urbanistas ingleses Barry Parker e Raymond Unwin foi contratado para a urbanização de uma parte dos lotes adquiridos, que se pretendia, seguissem os moldes do urbanismo moderno que já haviam idealizado para a primeira cidade-jardim do mundo – Letchworth (1904-1908) e cujo modelo haviam adaptado para os subúrbios de Londres – Hampstead Garden Suburb, em 1907. Assim, em 1917, Barry Parker seria contratado pela City para vir para São Paulo, onde permaneceria até ao fim da Primeira Guerra Mundial. Nesta altura, aperfeiçoou o plano já idealizado pelo escritório desde 1915, na altura liderado por Unwin, adaptando-o aos modos de vida da sociedade paulistana.¹¹

Nesta concepção dos bairros-jardim, que Parker e Unwin tornavam possível pela primeira vez em Letchworth, concretizava as ideias de Ebenezer Howard, que defendia um novo modelo para as cidades congestionadas, insalubres e poluídas, consequência do aumento exponencial da população com a revolução industrial, que incentivou a migração do campo para a cidade. Howard acreditava que era possível agregar o melhor dos dois mundos. Em São Paulo, esse padrão de ocupação foi apropriado enquanto modelo de urbanização das elites.¹²

Parker propunha, então, para o Jardim América, um bairro totalmente plano, que havia sido comprado a Joaquim e Martinho Ferreira da Rosa,¹³ vias que serpenteassem os lotes a partir de desenhos curvilíneos, com jardins internos aos quarteirões.¹⁴ Privacidade e individualidade eram as suas preocupações dominantes¹⁵ para aquela nova área, a essa

⁸ Joseph-Antoine Bouvard – *Relatório apresentado ao sr. prefeito Raimundo Duprat apud Os Rumos da Cidade. Urbanismo e Modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2002, p. 149

⁹ Campos, Cândido Malta - *Os Rumos da Cidade. Urbanismo e Modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 240

¹⁰ *Ibidem*, p.150

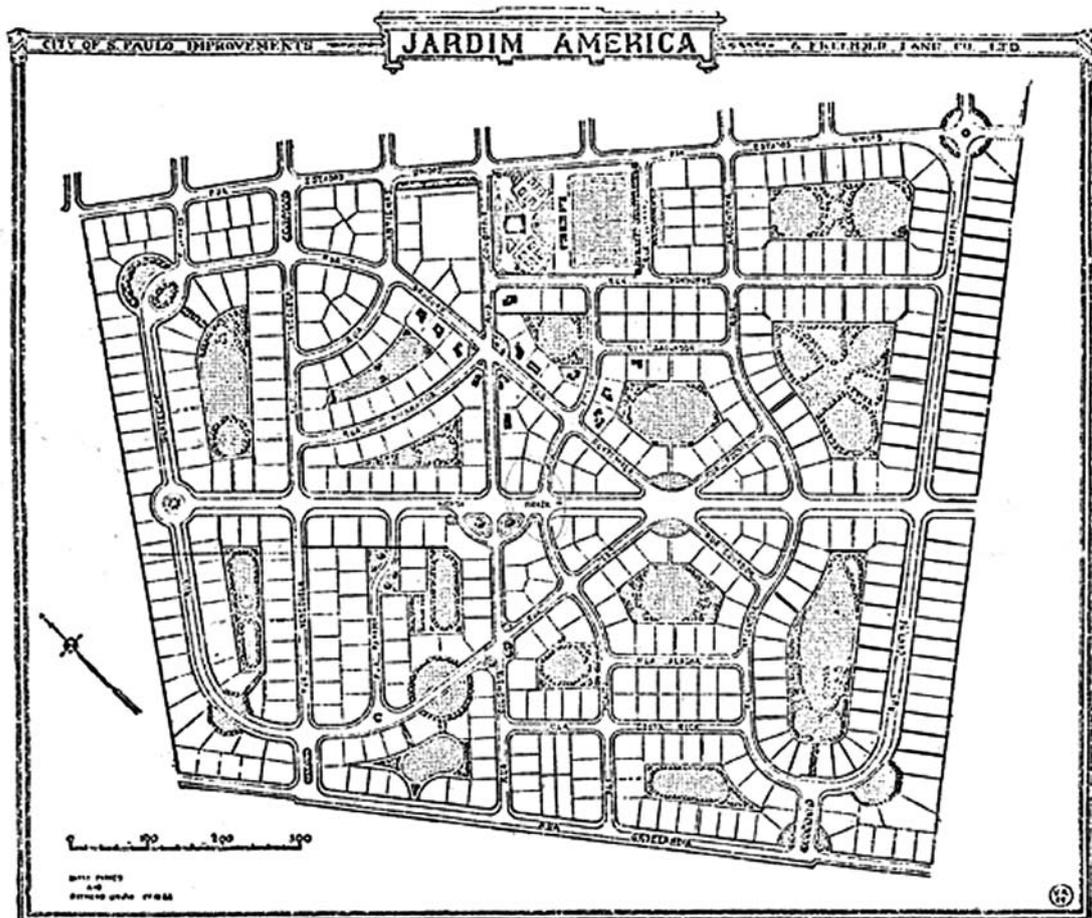
¹¹ 3ª Bienal Internacional de Arquitectura - *Cidades jardins : a busca do equilíbrio social e ambiental/ 3ª Bienal Internacional de Arquitectura*, São Paulo, 1997

¹² *Ibidem*

¹³ Ponciano, Levino – *Bairros Paulistanos de A a Z*. 2ª ed. Rev. São Paulo: Editora SENAC , 2002. p. 117

¹⁴ 3ª Bienal Internacional de Arquitectura - *Cidades jardins : a busca do equilíbrio social e ambiental/ 3ª Bienal Internacional de Arquitectura*, São Paulo, 1997

¹⁵ Campos, Cândido Malta - *Os Rumos da Cidade. Urbanismo e Modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 241



Plano para o bairro Jardim América, ainda com jardins internos nos quarteirões.
 Projeto de Barry Parker e Raymond Unwin, inícios do século XX

altura, apenas acessível pela Rua Augusta – ainda hoje uma importante via que cruza a cidade deste o centro até ao Rio Pinheiros.¹⁶

A nova intervenção de Parker, a fim de adequar o plano de inspiração inglesa aos costumes da elite paulistana, deveria também prever o aumento da frente dos lotes, a criação de ruas mais largas nos limites do bairro, a fim de as valorizar em relação às ruas internas; e a eliminação total de usos que não fossem residenciais. Desse modo, foi então suprimido o núcleo comercial previsto em 1915. Os jardins internos dos quarteirões, já propostos no plano anterior, foram mantidos com o objectivo de que as casas tivessem duas frentes, voltando-se também para esses jardins comuns. “Mas tal concepção era incompatível com os padrões de representação arquitetônica vigentes no Brasil – em que o prestígio era medido pela fachada, e os fundos eram relegados a funções subalternas e edículas de serviços. Consequentemente, os jardins comuns seriam eliminados a partir dos anos 30”.¹⁷

No entanto, a aceitação do novo modelo urbanístico não foi imediata por parte da elite paulista, que via maior capacidade de exaltação do seu triunfo e dominância a partir dos *boulevards* do bairro Higienópolis ou da Avenida Paulista, do que do modelo proposto por Parker. Assim, a ocupação do bairro só se consolida a partir da década de 40.¹⁸

Em 1922, seguindo os mesmos padrões do Jardim América, a Sudoeste do bairro nasceu o Jardim Europa, que seguiu a urbanização do primeiro, com as suas grandes moradias rodeadas por jardins.

A lei de loteamento de 1923, sob uma grande pressão da Companhia City, “consagrava as ruas locais de 8 metros, exclusivamente residenciais; as demais categorias de vias; a sujeição dos planos de arreamento às diretrizes da prefeitura; e as contribuições compulsórias para o calçamento na abertura de novas vias. Traçados sinuosos não eram mais proibidos. Permitiam-se jardins não murados e espaços livres comuns no interior das quadras (...) O lote mínimo era fixado em 300m² e a frente mínima em 10 metros – visando evitar os lotes pequenos e estreitos que formavam o padrão de assentamento popular nos bairros paulistanos”.¹⁹ Ou seja, essa aliança entre Estado e interesses privados logra uma urbanização excludente, que serve, de forma heterogénea, diferentes partes da cidade.²⁰ Como o arquitecto e urbanista Cândido Malta Campos definiu: “Segregação e exclusivismo, portanto, foram as chaves para a aceitação das iniciativas da City”.²¹

¹⁶ Informação retirada da Associação Ame Jardins

¹⁷ Campos, Cândido Malta - *Os Rumos da Cidade. Urbanismo e Modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 242

¹⁸ *Ibidem*, p. 241

¹⁹ *Ibidem*, p. 243

²⁰ Gonçalves, Fábio Mariz - *Discussão sobre o papel dos espaços livres públicos nos bairros de elite contemporâneos*. In Revista Paisagem Ambiente nº15, São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Dez. 2002. pp. 9-33

²¹ Campos, Cândido Malta - *Os Rumos da Cidade. Urbanismo e Modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 241

Na verdade, a urbanização dos Jardim América e Jardim Europa, a par de outros loteamentos que foram acontecendo na cidade nesta altura, tornavam-se segregados da realidade da restante metrópole, onde crescia o proletariado, as greves operárias e a falta de habitação digna para todos. Os jornais da altura já o registavam:

Quem mora nos bairros aristocráticos da cidade e dos habitados pela classe proletária não conhece as ruas principais, está longe de fazer uma idéia do que são os cortiços que nestes se encontram e da maneira por que hoje vivem em São Paulo os que nas fábricas e nas oficinas mourejam de manhã à tarde para ganhar o pão. O Brás, a Mooca, o Bom Retiro, a Lapa e outros mais têm aspectos surpreendentes, que são, para os visitantes curiosos, verdadeiras surpresas.²²

Actualmente, o *Jardins* – nome dado ao conjunto dos bairros Jardim América, Jardim Paulistano, Jardim Europa e Jardim Paulista, onde está localizado o Museu Brasileiro da Escultura, no Jardim Europa junto ao Jardim América –, é ocupado por uma sociedade exclusiva, que vive longe do centro, numa outra São Paulo. Que não pretende ver a calma e segurança dos seus bairros serem invadidas pelo resto da cidade, como comprova um artigo publicado em Abril de 2013 no Jornal Folha de S. Paulo (que citamos em nota de rodapé),²³ e a associação pela defesa da qualidade urbana e social do bairro formada pelos moradores – Ame Jardins – que logra grande influência junto do poder municipal.²⁴

Enquanto que em alguns bairros, como Higienópolis, ainda existe alguma diversidade da população moradora, o que permite a convivência simultânea entre vários grupos sociais, em bairros residenciais de alto padrão de renda, como o *Jardins*, o tipo de ocupação im-

²² Artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, Edição vespertina, São Paulo, 27/11/1919 apud Segawa, Hugo - *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 128

²³ “Moradores dos Jardins, área nobre da zona sul da capital, pretendem contar com o apoio de vereadores para garantir que a revisão do Plano Diretor Estratégico (PDE), prevista para começar este ano na Câmara Municipal, mantenha a região como uma Zona Estritamente Residencial (ZER). Eles temem que a revisão da lei permita a entrada de prédios comerciais no bairro, o que pode aumentar o trânsito e reduzir a quantidade de áreas verdes. (...)Presente ao encontro, o vereador Nabil Bonduki (PT), que foi o relator do PDE em 2002, lembrou que parte do bairro, como o Jardim América, já é tombada e que, portanto, não pode sofrer modificações. Já o também vereador José Police Neto (PSD) afirmou que mesmo bairros como os Jardins precisam de centralidades lineares, onde haja comércio e serviços. Como exemplo, ele citou a Alameda Gabriel Monteiro da Silva, conhecida pelo comércio de móveis e decoração.” In *Moradores dos Jardins querem apoio de vereadores contra prédios*. Artigo publicado no jornal *Estadão*, São Paulo, 17/04/2013

²⁴ “o Jardim Europa, joia urbanística da cidade, está no topo do ranking de preços de imóveis, com o metro quadrado na faixa de R\$ 11 mil.

Além da boa performance em segurança pública, os Jardins conseguiram com que a prefeitura levasse a operação tapa-buracos a 59 ruas, que iluminasse com lâmpadas mais potentes 20 ruas e três praças, revitalizando-as, que implementasse o programa de arborização de 96 vias, que plantasse flores.

Neste ano, Kassab, que também é morador do bairro, destinará R\$ 35 milhões à Subprefeitura de Pinheiros, que inclui os Jardins, apenas para fins de zeladoria (varrer ruas, cuidar de praças, manutenção e iluminação).

Dividindo-se essa cifra pela população (290 mil), dá R\$ 120 por habitante. Na Subprefeitura de Capela do Socorro, com 594 mil habitantes, os gastos per capita serão a metade disso (R\$ 64). A assessoria de comunicação da prefeitura disse que Kassab participa de atos como o de ontem em todas as regiões da cidade. - Cidadão VIP – Artigo publicado no jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 06/04/2012



Bairro Jardim América e a cidade

possibilita essa mistura de classes sociais num espaço urbano que se torna exclusivo de uma elite que habita em moradias isoladas, condomínios auto-suficientes, cuja vida social é realizada por intermédio de *shoppings*, clubes e escolas de valores incomportáveis para a restante população, criando uma realidade social impenetrável.²⁵

Estes bairros, como *Jardins* ou *Alphaville*, estritamente residenciais, onde apenas convive uma ínfima parte da população, são falsas ilusões de um estado social pacificador. Por outro lado, a falta de uso dos espaços públicos por parte dos moradores, torna esses espaços áridos, sem vitalidade, porque a ausência de vitalidade do bairro não contém a força necessária para a sua qualidade social e urbana, em que os cidadãos vivem numa dinâmica que se faz, apenas, nos seus limitados circuitos fechados, ignorando a cidade real, da qual faz parte a restante população municipal. O empobrecimento social dos bairros revela-se, assim, nos seus espaços livres, cujo carácter colectivo e urbano fica desmerecido.²⁶

Por outro lado, estas áreas de bairros exclusivamente residenciais, localizam-se na zona central da cidade – que, em vez de ser densamente ocupada, porque é ela que está melhor servida pelas infra-estruturas necessárias à manutenção e qualidade de vida dos cidadãos, é aquela onde se localizam bairros residenciais monofuncionais, enquanto a população com menos recursos se vê obrigada a ocupar a periferia, mal servida de infraestruturas e longe das oportunidades de trabalho, como nos explica o urbanista João Sette Whitaker.²⁷

Estes bairros, aqueles que Gropius dizia não serem adequados para uma cidade racional, pois causam “desagregação e negação da cidade”,²⁸ foram apoderados por incorporadoras como a Companhia City, travando a invasão da cidade para os seus bairros, protegidos pela legislação imposta, que não permite a construção de habitações de média e baixa renda nem a abertura de serviços e comércio²⁹. Ressalvamos ainda o facto de que, segundo dados recolhidos por uma equipa de sociólogos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), nestas áreas é quase inexistente a presença de população pobre ou negra.

Estes bairros, hoje classificados – ou “tombados”, como se diria em português do Brasil –, protegem-se da especulação do sector imobiliário e da invasão da cidade que tanto temem. Percebemos, então, pela imagem, a linha de fronteira entre a área protegida e a que ficou entregue à livre especulação imobiliária que cresceu por cada interstício da cidade de que se conseguiu apropriar.³⁰

²⁵ Gonçalves, Fábio Mariz - *Discussão sobre o papel dos espaços livres públicos nos bairros de elite contemporâneos*. In Revista Paisagem Ambiente nº15. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Dez. 2002. pp. 9-33

²⁶ *Ibidem*

²⁷ Whitaker, João Sette Ferreira - *Cidade do Apartheid: reflexões sobre o plano diretor de São Paulo*. São Paulo, 2013

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*

³⁰ 3ª Bienal Internacional de Arquitectura - *Cidades jardins: a busca do equilíbrio social e ambiental/ 3ª Bienal Internacional de Arquitectura*, São Paulo, 1997

O papel do MuBE em São Paulo

*...E o bairro ganhou mais que um centro cultural: o Museu da Escultura Brasileira. Ele reúne um museu de escultura e um de paisagismo, cujo conjunto compõe um jardim público.*³¹

Surge, então, na “densa e conturbada malha da cidade de São Paulo” o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), como “contraponto de pausa e reflexão”.³²

De forma rígida e geométrica, a obra impõe-se como exemplo da confiança na técnica e rigor da arquitectura para a construção e esperança de uma solução para a cidade. Após a Segunda Guerra Mundial, São Paulo teve um crescimento avassalador, passando dos 130 Km² de área em 1930 aos 420 Km² em 1954, pedindo, assim, uma urgente intervenção no tecido urbano da cidade. Neste contexto, surgem várias oportunidades de construção de um novo ideal, que correspondesse às reais necessidades da sociedade.³³

Como já referimos, enquanto a arquitectura progressista brasileira prosperava com a construção de Brasília e os belos edifícios de Oscar Niemeyer, pelo resto do país a produção cultural e social, incapaz de amparar o acelerado crescimento populacional que o país vivia, era insuficiente. Foi, então, o momento em que um movimento colectivo de arquitectos paulistas se interrogou e assumiu posições críticas e de questionamento dessa modernidade progressista ao serviço do país, que se pretendia cada vez mais emancipado e evoluído aos olhares externos, mas pouco concordante com uma realidade social empobrecida e desamparada.³⁴ Essa escassez de obras sociais foi, de resto, crítica feita por Walter Gropius em 1954, ao condenar “o formalismo e individualismo” com que a arquitectura moderna “construía” o Brasil.³⁵

*Face ao desagrado inerente a tudo aquilo que pudesse remeter à irracionalidade e lembrasse o caos e o subdesenvolvimento, reafirmar o ideal positivista construtivo significava optar por uma cultura progressista. Assim, a arte adquire consciência de sua própria autonomia e assume o papel de reorganizar e construir a nova sociedade tecnológica, através de uma linguagem cujo rigoroso racionalismo geométrico pressupunha uma dimensão estabilizadora frente à caótica realidade existente. A necessidade de uma ordem de desenvolvimento converte-se numa íntima integração da arte com a indústria, e a confiança na abstracção pura geométrica apresenta-se como estratégia de cultura universalizante contrapondo-se aos regionalismos obscurantistas.*³⁶

Embora esse não seja o nosso objecto de estudo, parece-nos importante referir que este foi um movimento que algumas opiniões encararam como a formação de uma escola, a

³¹ *Museu da Escultura Brasileira, utopia construída em São Paulo In: Revista Obra – Planejamento e Construção.* 1/02, São Paulo, 1988. pp. 21-24

³² Solot, Denise Chini – *Paulo Mendes da Rocha Estrutura: o êxito da forma.* Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2004. p. 12

³³ *Ibidem*, p. 18

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*, p. 19

³⁶ *Ibidem*, p. 25

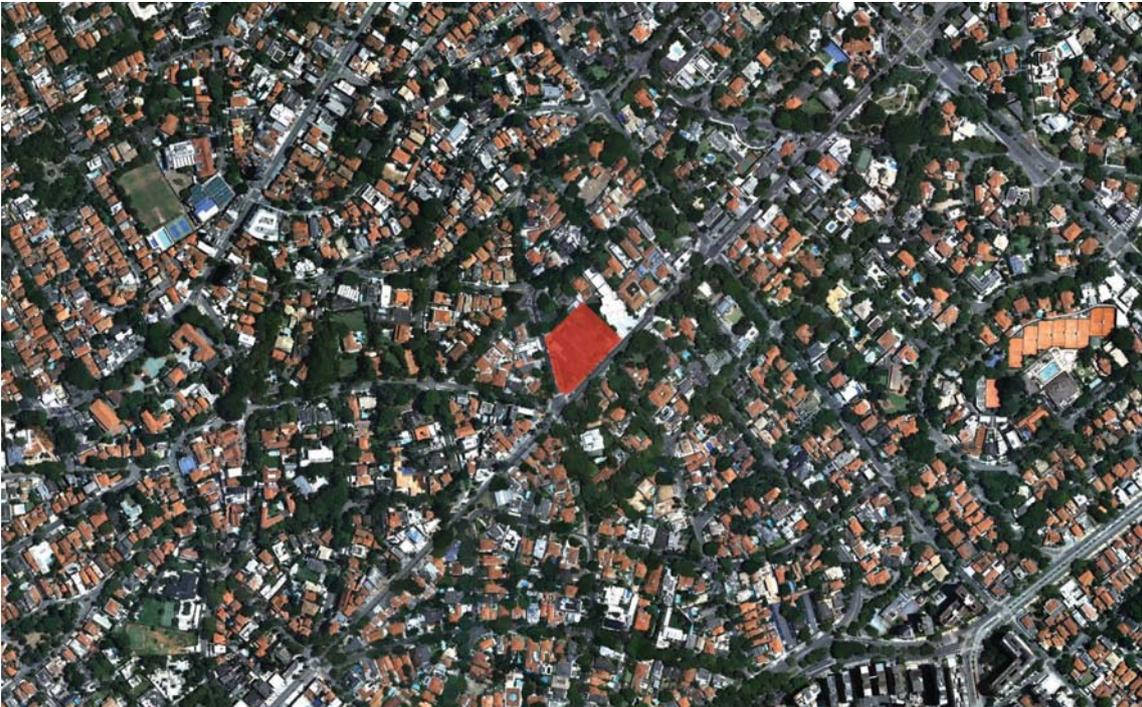


Imagem aérea do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

“escola paulista”, liderada pela figura de Vilanova Artigas, que questionava, então, esta arquitetura oficial brasileira a partir de um discurso arquitectónico fortemente completado por questões de ordem social e económica, guiadas pelas possibilidades da técnica, colocando sempre o olhar sob a perspectiva da construção da cidade.³⁷ Segundo a opinião de vários autores, a obra de Paulo Mendes da Rocha integra “o reconhecimento intrínseco desses paradigmas”,³⁸ como nos diz Chini Solot. Embora o próprio não aceite totalmente a atribuição dessa denominação “escola paulista”, pela generalização que evoca e a diversidade de influências que extrapolam uma fronteira geográfica, como afirma numa entrevista concedida a Isabel Villac:

Eu não vejo bem a ideia de uma “escola paulista”, mas compreendo os críticos que querem resumir e enquadrar. Acho que o Afonso Eduardo Reidy teve bastante influência na nossa obra toda, até no Artigas, com a escola do convénio Brasil-Paraguai, os pórticos e tudo o mais. Posso chamar isso de uma “escola paulista”. Acho mesmo que os irmãos Roberto (Marcelo e Milton) pertencem a essa escola, até certo ponto... Não sei quem não é da escola paulista lá pelas tantas...³⁹

Os anos 80 e 90 foram anos caracterizados pela redefinição urbana de São Paulo, a partir de grandes capitais privados que marcavam as desiguais condições de uma sociedade partida, sem sensibilidade a reais situações de miséria e violência que se faziam sentir nas áreas mais desprovidas da cidade.⁴⁰ Pelas palavras de Eduardo Subirats:⁴¹

No Brasil, como no resto do mundo industrializado, esses anos foram e continuam sendo anos de oportunismo cultural e político, de corrupção administrada pelas elites intelectuais e artísticas e de comercialização ad nauseam em uma corrida inverosímil por produtos cada vez mais vazios e banais dos pontos de vista intelectual, artístico e também social. Este foi e continua sendo o momento da degradação mediática das culturas democráticas através da produção industrial de grandes espectáculos e eventos culturais. Arquiteturas e cidades inteiras incluídas. E neste momento, quando conheço São Paulo, ocorre uma mudança importante em sua obra.⁴²

Foi, portanto, neste contexto, que surgiu uma proposta feita a alguns escritórios de São Paulo, para que apresentassem soluções de interesse social para aquele quarteirão. Talvez por influência da família do escultor Victor Brecheret, que morava no bairro, a sociedade

³⁷ *Ibidem*, p.13

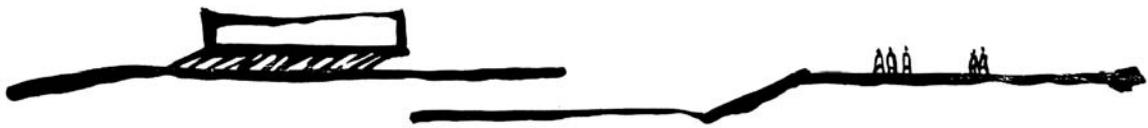
³⁸ Rocha, Paulo Mendes da; Villac, Maria Isabel – *América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p. 11

³⁹ *Ibidem*, p. 38

⁴⁰ Subirats, Eduardo - *O Arquiteto e o Intelectual*. In *América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p. 15

⁴¹ Eduardo Subirats foi professor de filosofia, arquitectura, estética, literatura e teoria da cultura nas Universidades de São Paulo, de Caracas, de Madrid, do México, Princeton e New York University

⁴² Subirats, Eduardo - *O Arquiteto e o Intelectual*. In *América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p.15



Croquis de Paulo Mendes da Rocha para o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

decidiu então fazer um museu de escultura e ecologia, que se relacionasse com as actividades do Museu da Imagem e do Som (MIS), no lote vizinho. Para além disso, pretendia desenvolver um projecto de divulgação e restauro das obras espalhadas pela cidade, realizando exposições temporárias no seu espaço interno e externo.⁴³

Foi então que uma associação de moradores do bairro Jardim Europa se organizou para reivindicar e impedir a construção de mais um shopping no quarteirão que fazia a esquina da avenida Europa com a avenida Alemanha. Jânio Quadros, na altura candidato à prefeitura da cidade, prometeu expropriar o terreno. Quando foi eleito em 1985, querendo dar um programa nobre ao quarteirão e ao bairro, aceitou que se realizasse um museu. Segundo Marilisia Rathsam numa entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo, o prefeito fez, então, um contrato de comodato por 99 anos com a Sociedade de Amigos dos Museus (SAM), à qual a própria presidia. O museu foi inaugurado em 1995, fruto da contribuição privada de várias empresas e famílias endinheiradas da cidade.

Em 1986 o país tinha acabado de sair do clima político asfixiante da ditadura. Vivia-se, assim, uma grande esperança de construir um novo caminho, uma nova liberdade reinventada pela poesia das artes e a criatividade das novas ideias que irrompiam pela cidade.

Paulo Mendes da Rocha idealizava, então, um museu pela elementaridade dos seus volumes de betão, que demarcassem espaços, criassem abrigos, sem rupturas espaciais, em que interior e exterior se estendessem dinâmica e dialeticamente, por meio de elementos que transportassem o visitante quase imperceptivelmente, de um para o outro. Um “brutalismo caboclo”,⁴⁴ como o caracterizou Eduardo Subirats, vinculando a arquitectura a valores estéticos do industrialismo. Sólida. Robusta. Construída pela poética simplicidade e disposição de seus elementos estruturais.⁴⁵ Uma geografia de um quarteirão de esquina no *Jardins*, transformada num espaço comum de liberdade, na cidade democrática.

Como escreveu o arquitecto Hugo Segawa:⁴⁶

*O museu é tanto uma esplanada externa formado por uma praça alta e outra baixa, como também dependências semi-enterradas, com grandes salões que obedecem a uma princípio de continuidade exterior-interior mediante rampas, escadas e luz natural zenital e lateral. Uma gentileza urbana penetrável, enfim.*⁴⁷

O arquitecto não pretendia que o espaço fosse uma reprodução das casas vizinhas, com

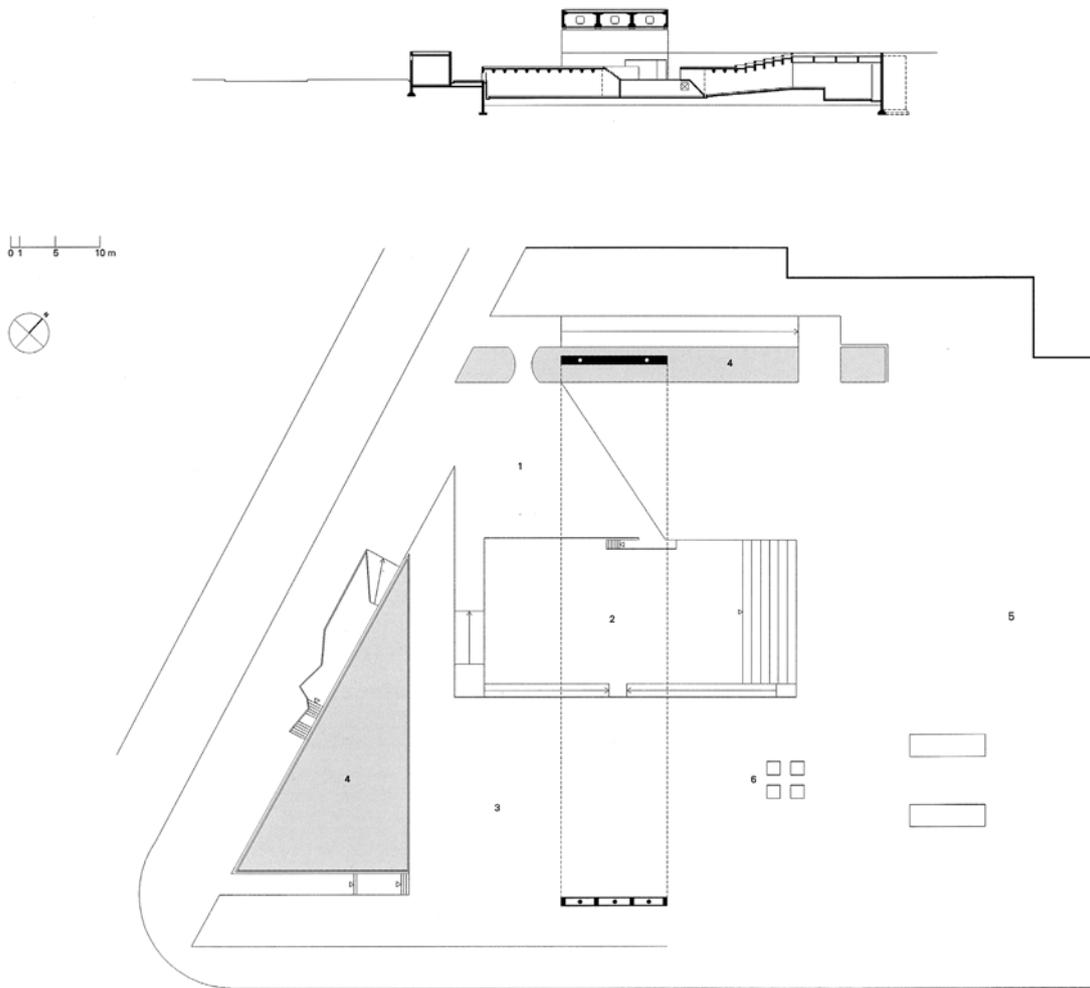
⁴³ Pinon, Hélio – *Paulo Mendes Da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra editora, 2002. p. 27

⁴⁴ Subirats, Eduardo - *O Arquitecto e o Intelectual*. In América, Cidade e Natureza. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p. 13

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ Hugo Segawa é professor titular da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no Departamento de História da Arquitectura e Estética do Projeto

⁴⁷ Segawa, Hugo - *Arquitectura modelando a Paisagem*. In: Revista Projeto n.183. São Paulo: Arco Editorial, 1995. pp. 32-47 *apud* *Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo*. 2001



Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Corte transversal e planta de implantação

jardins internos, recuos laterais e quintais nos fundos, ou seja, deixando espaços sobran-tes e construindo no meio do lote. O pátio interno, esse lembrava o pátio da “casa grande” do período colonial, em que a família senhorial se escondia, de certo modo, da cidade.⁴⁸

A comunidade queria para aquele local um espaço verde. Por essa razão, o arquitecto não quis construir acima do nível da rua. O terreno era relativamente pequeno, sobretudo tendo em conta as condicionantes legislativas da área residencial do bairro, em relação ao recuo e ao gabarito de construção. Deste modo, enterrou as funções museológicas e de apoio, numa planta correspondente aos limites do terreno, permitindo a libertação total do lote no contacto com a cidade, onde surgia uma praça por entre uma anunciação da Natureza, com espelhos de água e jardins exuberantes, projectados por Roberto Burle Max, integrando as esculturas de maior porte na paisagem.⁴⁹

O arquitecto pretendia um espaço amplo e singelo, que não entrasse em conflito com as peças a serem exibidas ou que fosse limitador das respectivas necessidades expositivas. A par da praça, redesenhou, também, a geografia do terreno por intermédio de platôs e um teatro ao ar livre esculpido na topografia, que Sophia Telles descreveria como “o arquitecto desenha uma paisagem numa cidade sem paisagem”.⁵⁰

A aspereza do betão, cravada pelas cofragens de tábuas de madeira, confere a humildade e simplicidade que o autor pretende que se aproxime da sociedade e afaste da exuberância da arquitectura elitista. A limpidez e o rigor das suas formas, conferem estabilidade e pacificam a exaltação da natureza superando “a própria tendência caótica inerente ao clima tropical com o recurso de um racionalismo rigoroso estabilizador e sobretudo planificador”.⁵¹

Assim, só um volume se destaca do solo, com uma viga de 60m de comprimento e 12 m de largura, suportada apenas em duas extremidades, que atravessa transversalmente o terreno, perpendicular à Avenida Europa, valorizando a construção do eixo e, em simultâneo, elogiando a geografia do terreno. De resto, duas grandes questões da obra do arquitecto: a técnica e o seu poder transformador da Natureza.⁵²

O museu forma-se simplesmente, por “Uma pedra no céu,⁵³ que apenas convida a entrar e a permanecer naquela atmosfera contemplativa, aberta à cidade, por contraponto à caótica avenida e aos quarteirões vizinhos muralhados, que se multiplicam lote a lote, e corroem

⁴⁸ Pinon, Hélio – *Paulo Mendes Da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra editora , 2002. p. 28

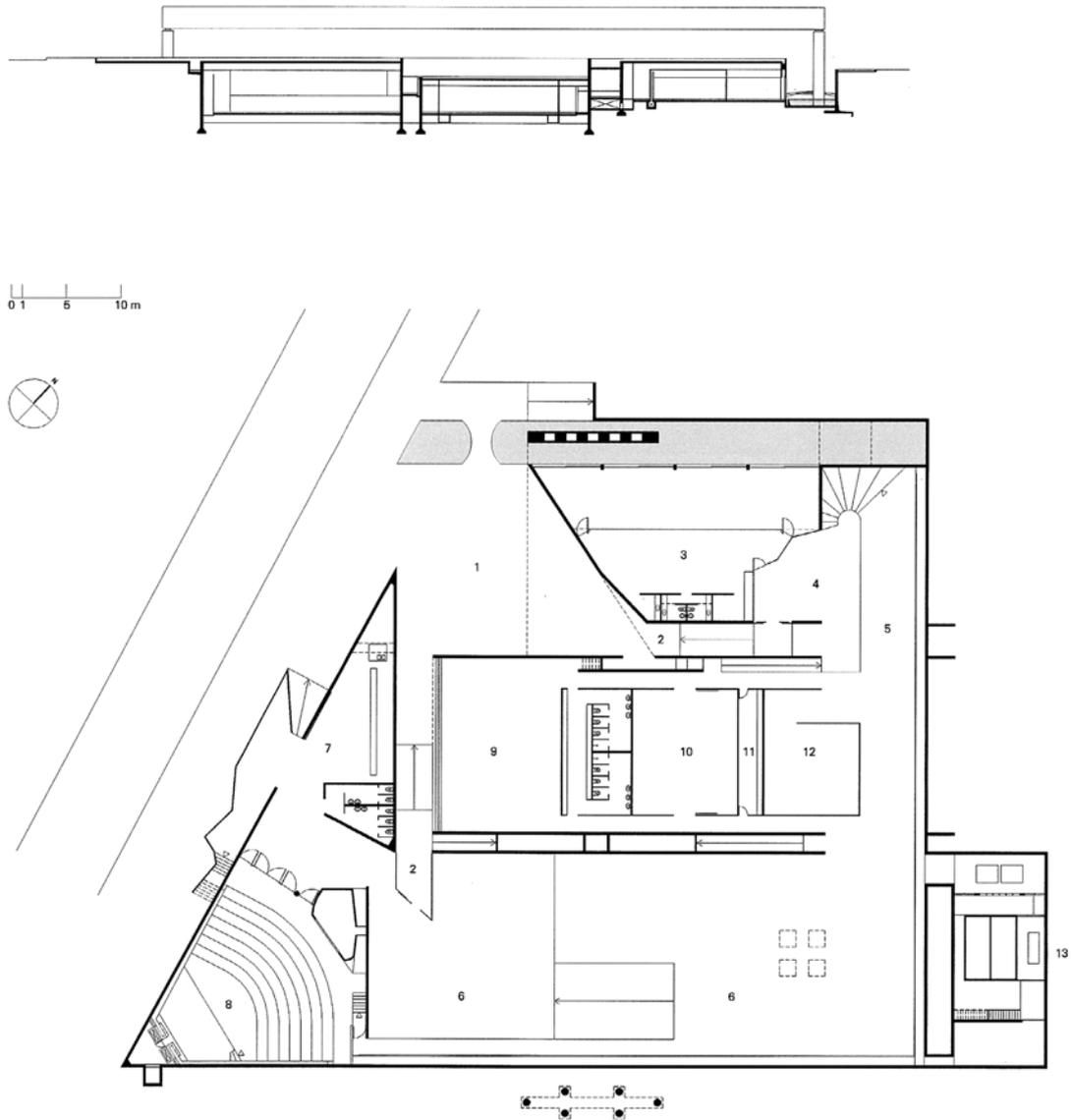
⁴⁹ *Ibidem*, p. 9

⁵⁰ Teles, Sophia – *O MuBE visto por Sophia Telles*. Revista AU nº 32, out./nov. 1990 pp.44-51 *apud Paulo Mendes da Rocha Estrutura: o êxito da forma*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, , 2004. p. 78

⁵¹ Solot, Denise Chini – *Paulo Mendes da Rocha Estrutura: o êxito da forma*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2004. p. 84

⁵² Pinon, Hélio – *Paulo Mendes Da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra editora , 2002. p. 81

⁵³ *Ibidem*, p. 28



Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Corte longitudinal e planta do piso inferior

progressivamente o espírito público e colectivo que Paulo Mendes da Rocha toma como essência de cada projecto. Uma ideia de abrigo na praça, que a sombreia, permite uma escala de referência das esculturas que se dispõem pelo jardim e dá simultânea leitura da esquina na avenida.⁵⁴

Por conseguinte, Mendes da Rocha criou o museu como base num forte propósito creditado na esperança de transformação social e democrática da sociedade.⁵⁵ Pensando a arquitectura como amparo dos seus anseios, comunicando ao outro, à cidade e ao cidadão, a solução das questões evocadas pelo arquitecto.⁵⁶

*Porque o que caracteriza a minha opinião da arquitetura é ela ser uma entidade, seja o que for, do conhecimento que possui um modo próprio de convocar o conhecimento, que é a vida, o cotidiano: a casa, a cidade, a panela, o território, o lugar da fábrica(...). O modo de convocar, diante do que chamamos necessidades, desejos humanos e conhecimento, é que caracteriza a arquitetura. É um modo peculiar de convocar o saber. (...) que, partindo de uma visão que vai se libertando do supérfluo para atender essa convocação na estrita medida da sua essencialidade, então as coisas irão aparecendo como um supremo desenho.*⁵⁷

A arte, a arquitectura, a técnica e a filosofia são para o arquitecto uma só, reunidas na poesia e na delicadeza das estruturas que projecta duramente sobre o espaço. Revelando a possibilidade da “condição artística” do homem, se considerarmos a sua acção enquanto permanente construção de uma obra de arte suprema, que é a cidade. *É preciso fazer sobressair, portanto, cada vez mais, a ideia de arquitetura e cidade, em razão de sua expressão poética sobre o existir humano.*⁵⁸

A arquitectura associa-se à Natureza, enquanto sua construção humanizada, formando uma oportunidade para a sua revelação. E, portanto, compreendendo isso, compreendemos a cidade enquanto revelação máxima dessa “curiosidade do homem sobre a Natureza”,⁵⁹ questão que já vinha sendo problematizada pelos artistas brasileiros desde o início da colonização e que se perpetuava no pensamento de Mendes da Rocha.⁶⁰ Essa consciência colectiva, de que somos produto de nós mesmos, iniciou-se com a *Semana de 22* e o *Manifesto Antropófilo* de Oswald de Andrade, valorizando a formação de uma identidade cultural verdadeira, formada pelas raízes culturais e riquezas do povo brasileiro.⁶¹

⁵⁴ Rocha, Paulo Mendes da; Montaner, Josep Maria; Villac, Maria Isabel – *Mendes Da Rocha*. Lisboa: Blau, 1996

⁵⁵ Subirats, Eduardo - *O Arquitecto e o Intelectual*. In *América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p.16

⁵⁶ Rocha, Paulo Mendes in *América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p. 34

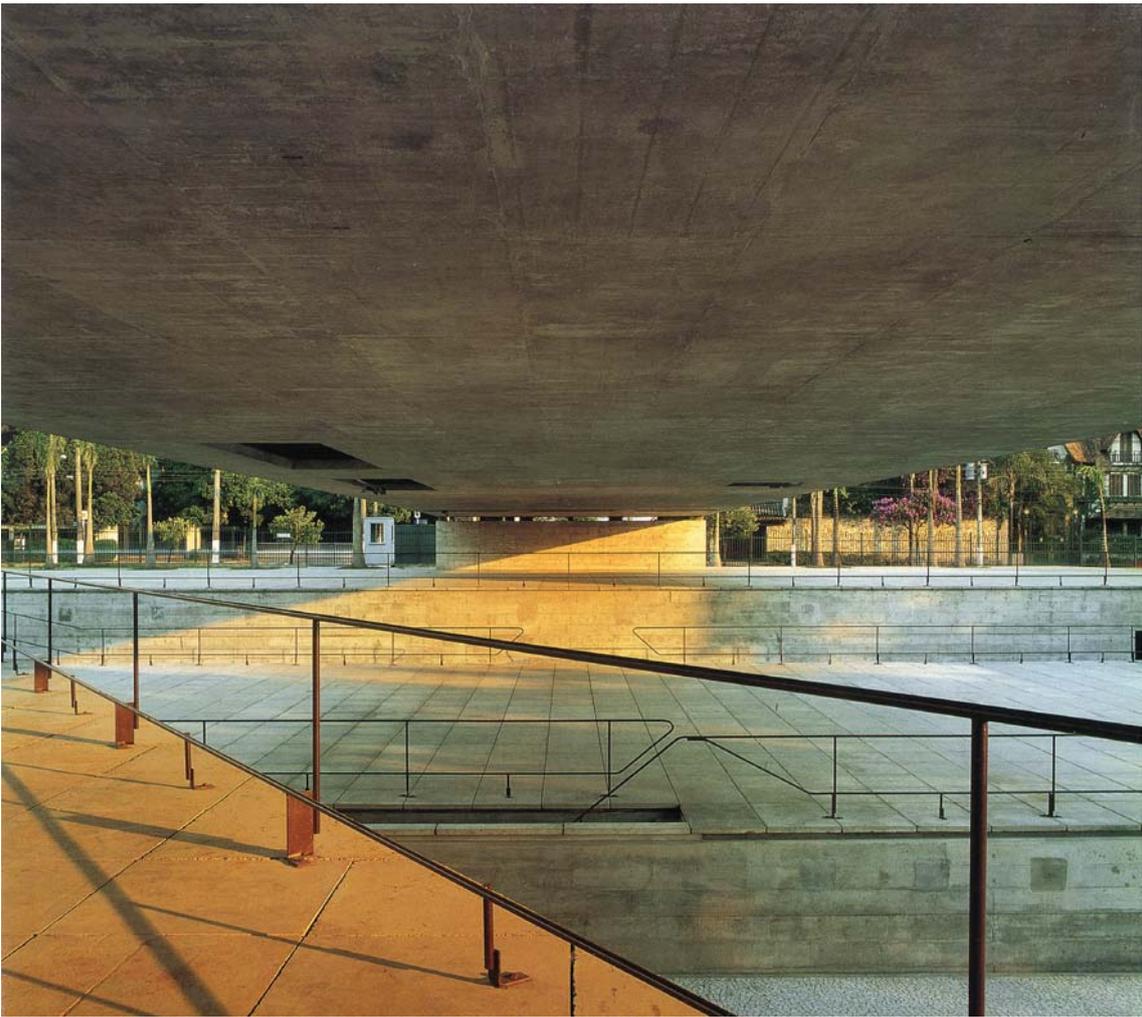
⁵⁷ *Ibidem*, p. 33

⁵⁸ *Ibidem*, p.118

⁵⁹ *Ibidem*, p.59

⁶⁰ Solot, Denise Chini – *Paulo Mendes da Rocha Estrutura: o êxito da forma*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2004. p. 14

⁶¹ Rocha, Paulo Mendes in *América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p. 60



Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

*“O olhar sobre o passado da América Latina significa defender no âmbito do nosso espaço a paz. Que jamais seja aquilo o lugar de destruição e guerra, e que queremos, em nome desta paz, construir possível a ideia de esperança, de confiança, e alimentar a nossa imaginação para um futuro onde cabe a cidade para todos”.*⁶²

Essa consciência partilhada por Lina Bo Bardi, enquanto valorização da força criativa de um povo e da sua cultura popular, é também reconhecido por Paulo Mendes da Rocha, a partir de uma arquitectura não apenas “funcional, mas oportuna” pelas palavras do arquitecto. Enquanto dinâmica e prepositiva, sem se vincular estritamente a pragmatismos funcionais. Reveladora de intenções próprias e da resolução de problemas do lugar no presente.⁶³

*As cidades brasileiras, que parecem sofrer uma obsolescência programada e contínua, recebem um novo sopro quando Paulo Mendes da Rocha enfrenta as limitações impostas pela especulação e por políticas urbanas tímidas e desastrosas. Responde às necessidades novas com ousadia.*⁶⁴

Se para Oscar Niemeyer, a natureza do Brasil se revelava na singularidade dos prédios monumentais de Brasília e nas curvas sinuosas, quase miméticas da Natureza exuberante do país, Paulo Mendes da Rocha, profundamente envolto pelo tecido urbano de São Paulo tão difícil de decifrar, encara a Natureza como potencial de transformação pelas mãos do arquitecto, numa compreensão da cidade feita por múltiplas e infindáveis redes de relações complementares, que ele entendia dispostas sobre um território que não podia ser encarado de outra forma se não contínuo.⁶⁵

O arquitecto ressalta as agruras das cidades que privaram o seu espaço a todos os cidadãos, com o distanciamento do lugar da cidade, onde todas as pessoas possam viver. E, a esse respeito, inaugura um ponto essencial ao nosso texto: “Porque para as cidades terem vida, as pessoas têm que viver nelas, não utilizá-las apenas por algumas horas. Os políticos deveriam compreender isso. Uma cidade é o que há de mais caro no mundo. É caríssimo construí-la, mas custa muito também fazê-la mal. Ao ter que escolher, é melhor fazer as cidades para todos os cidadãos.”⁶⁶

Desta visão dos valores da arquitectura profundamente enraizados na cidade, a praça surgiu, então, como uma extensão do passeio que acompanhava a congestionada via de circulação, sem entraves nem rupturas sobre o território, nem em relação à rua, nem em relação ao MIS.⁶⁷

⁶² *Ibidem*, p.148

⁶³ *Ibidem*, p.115

⁶⁴ Artigas, Rosa (Org.) – *Paulo Mendes Da Rocha Projetos De 1999-2006*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.13

⁶⁵ Solot, Denise Chini – *Paulo Mendes da Rocha Estrutura: o êxito da forma* Viana & Mosley Editora – p.18

⁶⁶ Rocha, Paulo Mendes *in América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p. 91

⁶⁷ Sperling, David - *Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo*. In Vitruvius, 2001



Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Paulo Mendes da Rocha pretendeu amenizar essa construção de muros a partir de espaços contínuos com o território, delimitados apenas pela materialidade ou pela pontual colocação de um pórtico, que simboliza um lugar de conforto urbano, que convida e permite fluxos, constituindo uma possibilidade de reunião simultânea entre público, cidade e cultura, como nos diz David Sperling. Numa cidade onde crescem as manifestações de privatização do espaço urbano em detrimento da valorização da colectividade e do carácter público dos espaços.⁶⁸

O espaço público, conforme o concebiam os gregos na *polis*, enquanto espaço de manifestação e imagem de poder, de trocas comerciais, de ligação entre espaços privados, de relação dos cidadãos, cada vez corresponde menos à sua concepção original, onde seria o espaço, então, de manifestação dos cidadãos livres, tão diferentes pela acção e pelo discurso.⁶⁹

A filósofa Hannah Arendt explica, em *A Condição Humana*, que o espaço público está relacionado com conceitos como “liberdade, multiplicidade de pensamentos e acções, unidade de condições na diversidade e co-presença física”.⁷⁰

Segundo a filósofa, *“para os homens, a realidade do mundo é garantida pela presença dos outros, pelo fato de aparecerem a todos: pois chamamos de Existência àquilo que aparece a todos; e tudo o que deixa de ter essa aparência surge e se esvai como um sonho – íntima e exclusivamente nosso mas desprovido de realidade”*.⁷¹

Para Paulo Mendes da Rocha, a esplanada do MuBE seria, então, uma espécie de “praça-museu” ou “museu-praça”, de acordo com a concepção do espaço público de Hannah Arendt, que contempla a existência de cidadãos que vivem na confiança e na solidariedade para e com o outro, numa convivência de pluralidades e de diversidade humanas.

O território é moldado para ser palco de cultura e de acções num país onde, como resposta à violência latente, proliferam pela cidade manifestações de medo dadas pelos grandes condomínios agrupadores de actividades ou pelas moradias muralhadas, como as que caracterizam o *Jardins*, numa procura enganosa de segurança. Assim, os cidadãos protegem-se, delimitando cada vez mais a esfera privada do espaço comum da cidade. Como diz David Sperling, “a claustrofobia cede espaço a agorafobia”, e esta sensação de protecção nas áreas encerradas é preferida às áreas livres, que induzem um sentimento de insegurança aos cidadãos, alheios ao facto de que a violência e a marginalidade foram fabricadas por essas mesmas mentalidades segregadoras, que foram vitimizando a cidade ao longo do seu crescimento.⁷²

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ Arendt, Hannah – *A Condição Humana*. 10ª ed./ 6ªa reimp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007

⁷¹ *Ibidem*, p. 211

⁷² Sperling, David - *Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo*. In Vitruvius, 2001



Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Exposição exterior de esculturas

Posteriormente à construção do museu, anos depois de estar em funcionamento, a sua política de usos decidiu colocar grades em todo o seu perímetro, alegando a protecção do património, atitude difícil de compreender tendo em conta os propósitos do arquitecto para o espaço e a própria concepção da sua praça. Como se dois modelos de cidade concorressem: um que defende o espírito público da cidade para todos, outro agorafóbico, uma cidade de fronteiras e de rupturas urbanas.⁷³

Por outro lado, a boa fama do museu há já algum tempo que é posta em causa na cidade, tendo vindo a sofrer severas críticas da sociedade, que reivindica o facto de uma instituição museológica que custou tanto aos cofres públicos do Estado, nunca ter recebido o conveniente investimento económico e cultural. Segundo o artigo escrito na página da associação Fórum Permanente, uma associação que actua no âmbito das acções e mediações culturais em São Paulo, o museu nunca teve, desde a sua inauguração em 1995, uma programação coerente, contínua e de elevada qualidade. Ressalta ainda o demérito que a condição do museu é hoje para o seu arquitecto e para as políticas culturais da cidade.⁷⁴

Tomando como legítimas as críticas reiteradas em vários artigos publicados, decerto que este não era o futuro que Paulo Mendes da Rocha imaginava para o MuBE quando, numa entrevista, declarou:

"(...) Muita gente não sabe que há um Ceschiatti na Praça do Patriarca ou onde está o Fauno de Brecheret no Parque Siqueira Campos. Então, oportunamente, se fará manifestações que possam se ocupar esculturas da cidade de São Paulo onde elas estão, e, evidentemente, exposição de peças trazidas pra cá com programação e significado, relacionadas com fatos históricos ou acontecimentos oportunos de ponto de vista da crítica, do ponto de vista da oportunidade".⁷⁵

Também os últimos anos em que Marilisa Rathsam esteve à frente do MuBE, foram marcados pelo descontentamento da população em relação aos caminhos que tomava, alvo de críticas pelos seus constantes eventos, à qual Rathsam respondia "Eram festas para meus amigos ricos que davam dinheiro para o museu". Para além dos desentendimentos com o Subprefeito Andrea Matarazzo, o Prefeito Gilberto Kassab também ameaçou rescindir o

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ "A construção do MuBE custaram R\$ 30 milhões aos cofres públicos, mas seu destino público foi desvirtuado pela "benfeitora" da empreitada ao promover no local eventos voltados a causa própria (vide seu nome atrelado ao nome do Museu...) e a utilização do prédio como showroom para lançamentos de produtos de grife e exposições esporádicas sem critério curatorial ou programático (...) Uma proposta de ocupação para esse local público privilegiado da cidade de São Paulo deveria levar em conta não só: 1) o próprio complexo arquitetônico em questão, mas 2) a trajetória de Paulo Mendes da Rocha em São Paulo - que além da reforma da Pinacoteca do Estado, também assina projetos de destaque no cenário cultural da cidade, como o do Centro Cultural da FIESP na Avenida Paulista e mais recentemente o da Galeria de Arte Vermelho na Rua Minas Gerais, e também e principalmente 3) a presença das Artes Plásticas nas políticas culturais da Cidade de São Paulo." *O Resgate do MuBE. In Fórum Permanente*

⁷⁵ Depoimento de Paulo Mendes da Rocha *apud Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo. In Vitruvius, 2001*



Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

contrato de comodato.⁷⁶

Por outro lado, na entrevista concedida ao Folha de S. Paulo, Marilisia Rathsam tece considerações acerca do actual estado do museu:

Está abandonado aquilo [o museu]. No meu tempo, eu pedia dinheiro para empresas. Agora ninguém pede porque não dão". A seu pedido, Sandra Brecheret, filha do escultor, assinou texto dizendo que a única coisa que o MuBE hoje faz é "um barulho insuportável" por causa de "ônibus chegando da periferia lotados" para eventos que atraem "carrinhos que vendem vodca, uísque e pinga."⁷⁷

Sobre o actual estado do museu, um outro artigo no Folha de S. Paulo afirma:

Quando Paulo Mendes da Rocha projetou o Museu Brasileiro da Escultura, talvez não imaginasse que pouco haveria ali de escultura, nem que o espaço viraria um salão de festas de luxo no Jardim Europa, uma espécie de "museu de aluguel", como é conhecido na cena artística.

Renata Junqueira, uma das diretoras do MuBE, vem tentando mudar esse quadro. Negociou com Mendes da Rocha a retomada de um projeto para construir um anexo do edifício previsto na planta original e até tentou levar o acervo do escultor Franz Weissmann para o museu.⁷⁸

Segundo a mesma fonte, a ideia da construção do anexo foi arquivada, bem como a exposição de escultura.

Entendemos, então, que o Museu Brasileiro da Escultura surgiu como uma resposta racional aos conflitos da sociedade. Sem barreiras nem restrições que ameaçassem ou conflagrassem. o arquitecto pretendia que aquele fosse um lugar de amparo à população na esmagadora cidade de São Paulo. De facto, o MuBE tem uma maravilhosa presença, discreta mas total, que torna difícil imaginar aquele lugar sem ele. É o grande e único momento que dota o bairro de uma dimensão verdadeiramente paulista. Que torna inequívoco o facto de estarmos a pisar solo brasileiro, iluminado pelo sol intenso e sombreado pelo pórtico de betão tão próprio de uma arquitectura brasileira, de poucos apoios, aberta, que apenas sinaliza, que se distrai da ideia de segurança e de protecção, talvez porque, historicamente, esse nunca tenha sido um propósito da sua existência. É o arquitecto a trazer, à cidade esquecida, a memória do Brasil e da sua liberdade. Num bairro onde nada é brasileiro, a não ser uma matriz social excludente, doentia e arcaica, que não é compatível com a modernidade que a cidade pretende ter.

⁷⁶ Bergamo, Mónica - *Fundadora e ex-presidente do MuBE vigia e critica gestão do museu*. In jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 01/10/ 2013

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ Silas, Martí - *Com exposição sem curador, museu quer perder fama de salão de festa*. In jornal Folha São Paulo, São Paulo, 07/09/2013



Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Concluimos, por isso, que, não obstante os propósitos de construção de uma arquitetura que amparasse a convivência da “multiplicidade” e “pluralidade” humanas, eles não foram totalmente conseguidos. De facto, bairros residenciais, onde os cidadãos apenas permanecem por algumas horas e no interior dos seus condomínios, tornam-se descaracterizados de dinâmicas sociais e urbanas, o que se revela nos seus espaços públicos. Além disso, se a utilização destes espaços já não se faz de forma espontânea por parte da população, o facto de estarem encerrados por grades, contraria ainda mais o carácter público do projecto e a sua incorporação natural nos fluxos do quotidiano dos cidadãos.

Por outro lado, localizado num bairro exclusivo, com uma programação cultural pouco aliante, a deslocação do resto da cidade ao museu, mesmo das camadas mais informadas e mais envolvidas na programação cultural da cidade, torna-se pouco provável – excepção à regra feita por eventos programados pelo museu em que, aí sim, a sua praça e os seus jardins se enchem de pessoas, por umas horas.

Citamos, assim, um excerto de uma entrevista que Paulo Mendes da Rocha concedeu a Maria Isabel Villac, acerca da sua opinião em relação ao crescente aparecimento de grandes museus, como o MuBE e a Pinacoteca e a possibilidade de ser tornarem as novas catedrais das cidades:

É mais ou menos isso, sim, de se querer construir uma cidade como expressão da cultura, da invenção humana e das artes. Por outro lado, se a moda pegar, vai ser um desastre, pois nenhuma cidade brasileira pode ser resolvida por um museu. (...) Portanto, o museu é uma âncora de reflexão, mas não pode ser a expressão suprema da cidade.⁷⁹

⁷⁹ Rocha, Paulo Mendes *in América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p. 100





CAPÍTULO 5
O *bairro cultural* da Luz

A área da Luz

O bairro da Luz constitui, para o âmbito da nossa pesquisa, um local de particular importância pela confluência de várias instituições culturais, inseridas numa proposta de revitalização da área da Luz, no sentido da sua transformação num *pólo cultural*, iniciada nos anos 80, a qual tem trazido, até ali, fluxos significativos de visitantes da classe média.¹ Esta proposta foi feita por oposição ao estado de degradação social e urbana do bairro, marcada pela ocupação popular, pela presença de “cortiços”, comércio ilegal, prostituição, tráfico e consumo de *crack* nas suas ruas e praças.²

São Paulo era, no final do séc. XIX, uma cidade ainda de pequenas dimensões e pouco desenvolvida, com uma economia estimulada pela agricultura do café, que começava a atrair muitos imigrantes europeus. A cidade via, assim, necessária a construção de uma linha de caminho-de-ferro que transportasse até ela as mercadorias vindas do interior do Estado. Construiu-se, então, entre 1860 e 1867 a “The São Paulo Railway Company” e, conseqüentemente, a estação ferroviária na região da Luz – a Estação da Luz³ – inaugurada em 1865, com o financiamento do Barão de Mauá. Em 1901, a estação foi remodelada segundo os padrões tecnológicos ingleses, bem como as duas pequenas pontes que uniam a Rua Mauá ao Jardim da Luz. No entanto, em 1946, seria parcialmente destruída por um incêndio. Foi, posteriormente, reconstruída e classificada pelo Conselho de Defesa do Património Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat), em 1982.⁴

O Parque da Luz, inaugurado em 1825, fica localizado na Praça da Luz, em frente à Estação e, actualmente, ao Museu da Língua Portuguesa, parte do mesmo edifício, que foi reabilitado e inaugurado em 2006. O Parque é, também, contíguo à Pinacoteca, tendo sido o primeiro parque público da cidade que, no início do século XX, era uma das áreas mais frequentadas de São Paulo, pelas famílias tradicionais da cidade.⁵

O Lyceu de Artes e Ofícios foi implantado dentro do Jardim da Luz. Destinava-se a formar jovens de famílias com menos posses, para trabalhos “em cantaria, esculturas para praças, torneados de madeira destinados a edificações, além de móveis para famílias abastadas”. O Lyceu pretendia formar grandes profissionais capazes de “construir” a cidade que já se previa que São Paulo viria a ser.⁶ O projecto do Lyceu é da autoria de Ramos de Azevedo, datado de 1896. A Pinacoteca, ainda inserida no próprio Lyceu, iniciou as actividades em 1905. Em 1930, o edifício funcionou como “alojamento militar getulista”, altura em que a

¹ Frúgoli Jr., Heitor - *Roteiro pelo bairro da Luz, São Paulo*. In Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da Usp, ano 2, Versão 2.0, São Paulo, Fevereiro de 2008

² *Ibidem*

³ Lourenço, Maria Cecília França (coord.); Motta, Glória Cristina (rev.); Rocha, Wilson (rev.) - *Pinacoteca Do Estado, Catálogo Geral De Obras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A., 1988

⁴ Instituto Cultural Itaú - *Cadernos de São Paulo – Região da Luz*. Colecção Cadernos de São Paulo, São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994. p. 13

⁵ *Ibidem*, p.14

⁶ Lourenço, Maria Cecília França (coord.); Motta, Glória Cristina (rev.); Rocha, Wilson (rev.) - *Pinacoteca Do Estado, Catálogo Geral De Obras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A., 1988. p. 12



A área da Luz

Pinacoteca foi transferida para a Rua 11 de Agosto, tornando a ocupar o edifício original em 1947 – reaberto em 1973, tornando-se o museu de arte mais antigo de São Paulo.⁷

Foi assim que, nos anos do “milagre” económico (1968-1973), as sedes de grandes empresas e bancos, bem como os luxuosos casarões do bairro Campos Elíseos, começam a transferir-se para a zona da Avenida Paulista, levando ao progressivo esvaziamento do centro e inevitável deterioração dos seus edifícios, bem como a desvalorização da Avenida – que, até aí, era a área mais valorizada da cidade.⁸

Até então, São Paulo contava com um único centro, dividido entre o “Centro Tradicional” (região do triângulo histórico), surgido na primeira industrialização nos anos 1910-1940, e o “Centro Novo”, que surgiu nos anos de 1940-1960, no período do Pós-Guerra.

Até essa altura, a vida social da cidade era partilhada por todas as classes sociais, na região central, onde conviviam elites e classes populares.⁹

Paralelamente, um grande investimento foi feito pelo poder público, com a implantação do metro na região, atraindo, também, terminais de *ônibus*¹⁰ e intermodais, reforçando a centralidade da região.¹¹

Acompanhando este processo, a entrada da indústria automóvel no país, em 1956,¹² disseminou o uso deste veículo pelas classes altas e relegou o transporte público para as camadas mais populares da cidade, privilegiando a acessibilidade ao centro, facto reforçado pelas reformas feitas nas principais vias, que transformaram a sua circulação num uso predominantemente pedestre:

*Enquanto a cidade como um todo e mais particularmente os bairros da calha do Rio Pinheiros eram abertos ao automóvel, e este se impunha como meio de transporte quase exclusivo das camadas de maior renda, a melhoria dos sistemas de transporte de massa abria cada vez mais o centro aos pedestres de menor poder aquisitivo – tendência reiterada pela pedestrianização de logradouros e outras medidas de tráfego que coíbem a circulação de veículos particulares.*¹³

Do mesmo modo, este esvaziamento urbano, também teve relação com as directrizes do Plano de Avenidas de 1930, já que o Centro, confinado entre rótulas perimetrais, de esco-

⁷ Müller, Fábio - *Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar*, 2000

⁸ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. pp. 44-48

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Termo utilizado em português do Brasil para designar “autocarros”

¹¹ Porto, António Rodrigues – *História Urbanística Da Cidade De São Paulo (1554 A 1988)* – São Paulo: Carthago & Forte Editoras Associadas Ltda., 1992. pp.177,178

¹² Torres, João Batista de Vasconcelos - *Automóveis de ouro para um povo descalço*. Brasília: Senado, 1977

¹³ Nakano, Kazuo; Campos, Cândido Malta; Rolnik, Raquel - *Dinâmica dos Subespaços da Área Central de São Paulo*. In EMURB. Caminhos Para o Centro: Estratégias de Desenvolvimento para a Região Central de São Paulo. São Paulo, 2004, p. 155



Estação da Luz

amento da circulação viária e vias radiais, via a sua qualidade ambiental degradada pela poluição e o isolamento progressivo da área. Por outro lado, surgiu novo problema, trazido pela disseminação da utilização do automóvel pelas elites: foi o facto de tornar grande parte dos edifícios da área central obsoletos para estas classes, face à ausência de garagens e locais de estacionamento.¹⁴

Assim, este conjunto de acções determinou o futuro do centro, que se tornou uma área de ocupação quase estritamente popular, enquanto as elites, impossibilitadas de circular pela área de automóvel e, afastando-se cada vez mais em direcção à glamorosa Avenida Paulista, o abandonava.

Os primeiros sinais de esvaziamento começaram, então, a sentir-se a partir dos anos 60, altura em que áreas superpovoadas, como os bairros operários do Brás e Mooca, bem como as regiões de ruas comerciais do bairro Santa Ifigênia, que fervilhavam de vitalidade urbana, começavam a deteriorar-se.¹⁵

Este esvaziamento do centro pelas das elites, foi seguido pela ocupação de população de mais baixa renda, transformando, também, as actividades económicas da região, que passaram a ter um carácter mais popular.¹⁶

Por outro lado, o inevitável desemprego e a ocupação por grupos marginais, assustou a população que havia permanecido no bairro, reiterando as acções de abandono do centro por classes sociais activas e integradas. Segundo Flávio Villaça:

Elas [classes de alta renda] romperam com o centro. (...) A partir de então, outro fator especificamente brasileiro colaborou inegavelmente para agravar essa ruptura e aniquilar a frágil simbiose centro-classes média e média alta centrais: a tomada do centro pela violência, mais do que sua tomada pelos miseráveis. Essa foi a gota d'água que fez com que as classes média e média alta abandonassem definitivamente o centro, abrindo suas portas para entrada dos miseráveis e dos ambulantes.¹⁷

Todos estes factores contribuíram para a realidade actual, de um centro que, apesar de ter todas as infra-estruturas necessárias à população e uma grande vitalidade do sector terciário, se foi degradando, dando lugar à clandestinidade e à violência.

Uma outra face da decadência do bairro aconteceu com a “Boca do Lixo”. Parte da região que hoje conhecemos como Cracolândia, na região de Santa Ifigênia, era, na década de 30, um grande pólo produtor de cinema, bastante frequentado por estudantes e amadores

¹⁴ Kara-José, Beatriz – *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annblume/FAPESP, 2007. p. 33

¹⁵ Rolnik, Raquel – *São Paulo*. Folha Explica, São Paulo: Publifolha, 2003. pp. 44-48

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Villaça, Flávio - *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2001. p.154



Centro de São Paulo

da arte. “Boca do Lixo” referia-se à região em volta, conhecida como centro de prostituição desde os anos 50. A produção cinematográfica da região chegou a ter grande relevância a nível nacional:

*Foi assim que a Boca se tornou uma escola. Quem frequentava a região aprendeu, sobretudo, a fazer cinema barato. (...) Dos anos 60 até o final dos anos 80, a produção do cinema da Boca foi muito fértil. São Paulo chegou a ultrapassar a produção carioca, com mais de 100 filmes por ano. A Boca representava uns 80% disso (...)*¹⁸

Infelizmente, hoje em dia, a “Boca do Lixo” permanece uma área de prostituição e comércio popular. A produção de cinema é, praticamente, inexistente e a que sobrevive, envergonha os tempos áureos da produção cinematográfica da região:

*Com a transferência do coração financeiro da cidade para a Avenida Paulista, os bairros centrais ficaram à míngua. Se, entre os anos 40 e meados dos 70, achavam-se boates de relativo luxo na Boca, a prostituição de homens e mulheres de baixa renda, além da invasão do crack – mais recentemente – foram apenas a confirmação de sintomas do abandono que já se verificavam anos antes.*¹⁹

Esta área do Centro de São Paulo – Luz, Santa Ifigênia, Bom Retiro e Campos Elíseos – embora seja um local onde também moram famílias economicamente activas e socialmente integradas, tornou-se conhecida, em grande parte, pela disseminação na imprensa, como uma área excluída da cidade, de tráfico e alto consumo de drogas, violência urbana e marginalidade.

*Nascida nas imediações de onde, no passado, morava a aristocracia, instalada nos bairros de Luz e Campos Elíseos, a chamada ‘Cracolândia’ parece ter ganho, no imaginário da cidade, o status de ‘nação independente’: segundo consta, desde a década de 1990, pessoas consumiam crack pelas calçadas ao mesmo tempo em que hotéis se prestavam a escritórios clandestinos para os mais diversos tipos de delinquência...*²⁰

Esta ocupação por parte de segmentos da sociedade de extrema vulnerabilidade, não foi mais do que um aflorar do estado de pobreza oculto na periferia, dos conflitos e desigualdades patentes na sociedade escondida e preterida, que a cidade tornou drasticamente visível aos olhos de todos:

Ocupando os espaços e edifícios que abrigavam o centro elitizado construído até meados do século XX, surgiu um centro mais democrático e, portanto, mais popular, que, por sua vez, passou a exibir mazelas até então restritas de pobreza da metrópole. Pauperização, desemprego,

¹⁸ Barros, Carlos J.; Lopes, Laura - *A Boca do Lixo ainda respira*. In Repórter Brasil, 15/06/2004

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Dimenstein, Gilberto - *O arquiteto da “cracolândia”* – In Urbanidade, jornal Folha de S.Paulo, 21/05/2003

*subemprego, carências habitacionais, vulnerabilidades sociais e demais consequências graves da reestruturação econômica e as histórias de desigualdades sociais tornaram-se particularmente visíveis no núcleo central.*²¹

De entre a população do bairro, há uma presença marcante de pessoas em condições de rua. Um por pobreza, outras por dependências químicas, perderam os seus vínculos à sociedade. Segundo o Censo da População em Situação de Rua na Municipalidade de São Paulo, em 2011, cerca de 14500 pessoas estavam nestas condições no município, sendo que, na região central, se localizava mais de metade dessa população (cerca de 64%). Os distritos da Sé e de Santa Cecília (onde se localizam os bairros de Santa Ifigênia, Campos Elísios e Luz), são aqueles onde se verifica a maior concentração desta população que, segundo a pesquisa e os dados recolhidos entre 2009 e 2011, tem vindo a aumentar.²²

A nossa experiência, reforçada pela análise etnográfica feita na região, confirma a presença de consumidores de crack nos espaços públicos da cidade, com destaques para Rua Helvétia, Praça Júlio Prestes, Alameda Barão de Piracicaba, Avenida Rio Branco e Praça Princesa Isabel.²³

No seu livro *De volta à cidade*, Hélène Rivière d'Arc,²⁴ escreve o seguinte:

*A imagem do centro de São Paulo hoje difundida e percebida é a de um espaço degradado, mal cuidado e poluído, com numerosos edifícios abandonados, e outros invadidos... e um espaço público (a rua) transformado em um imenso shopping center popular a céu aberto por milhares de vendedores ambulantes, assim como refúgio dos 'moradores de rua', que se abrigam sob as vias elevadas. Tudo isso num ambiente de insegurança.*²⁵

Estas descrições recorrentes que se focam na degradação, droga e marginalidade do centro, não descrevem com exactidão a realidade da área central, que se completa com a procura da manutenção dos bairros burgueses da região da República, os bairros de comércio especializado de Santa Ifigênia, o bairro italiano do Bexiga e o da comunidade japonesa – Liberdade. Bem como o regresso ao centro de empresas e bancos e actividades culturais em alguns edifícios dos anos 20 e 30 dos distritos da Sé e República.

Segundo as etnografias realizadas pelas análises do grupo de estudos coordenado pelo

²¹ Nakano, Kazuo; Campos, Cândido Malta; Rolnik, Raquel - *Dinâmica dos Subespaços da Área Central de São Paulo*. In EMURB. Caminhos Para o Centro: Estratégias de Desenvolvimento para a Região Central de São Paulo. São Paulo, 2004. p. 156

²² A pesquisa foi realizada pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), com a colaboração da Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social (SMADS) e a Prefeitura Municipal de São Paulo (PMSP)

²³ Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenómeno da gentrification*. Cuad. antropol. soc., n.30, Buenos Aires, sept./dic. 2009

²⁴ Hélène Rivière d'Arc é doutorada em Geografia pela Universidade de Paris, com especialização em questões urbanas

²⁵ Rivière D'Arc, Hélène; Silva, Maria Helena Menna Barreto (trad.) – *De volta à cidade*. São Paulo: Annablume, 2007. p.270



Interior do cortiço Mauá, junto à Estação da Luz, no Centro de São Paulo

antropólogo Heitor Frúgoli Jr da Universidade de São Paulo, a população, apesar de fazer referência permanente à presença dos consumidores de crack, ali conhecidos como *nóias*,²⁶ afirma gostar de morar na região, graças à facilidade de acesso a serviços, infraestruturas, moradia e emprego.²⁷ Esta população organiza-se, assim, em defesa dos seus postos de trabalho e residências, pois todos eles têm em comum a resistência a sair do Centro.²⁸

Embora tenhamos começado por fazer uma breve caracterização dos elementos arquitectónicos e urbanos mais relevantes do bairro da Luz, acabámos por estender a nossa abordagem ao Centro, de uma forma mais generalizada. Nesta nossa tentativa de identificação do local de estudo, servimo-nos da definição feita por Frúgoli Heitor Jr e Jessica Sklair, na etnografia elaborada na região da Luz,²⁹ determinando um território social, cujas fronteiras são fluidas e incertas, concentrando-se na região dos bairros Luz, Santa Ifigênia, Bom Retiro e Campos Elísios. Pois, embora a localização do pólo cultural que estudamos seja na Luz, na verdade, a realidade social que considerámos importante compreender e mostrar, extrapola este limite geográfico, partindo de outro pressuposto inicial de que a Cracolândia, mais do que uma área definida, é uma “territorialidade itinerante”.³⁰

Recorrendo às palavras de Angelo Bucci, “esta motricidade dos pedestres, os seus percursos, não têm um espaço específico mas são elas que espacializam”.³¹

Concluimos, então, o nosso estudo sobre este fragmento da cidade, citando Lévi-Strauss, na viagem que realizou ao Brasil nos anos 30, no momento em que descreve o centro de São Paulo:

Nas construções de pedra, as extravagâncias do estilo 1890 são parcialmente desculpadas pelo peso e pela densidade do material: elas se situam no seu plano acessório. Enquanto que aí, essas intumescências laboriosas evocam somente as improvisações dérmicas da lepra. Sob as cores falsas, as sombras ficam mais escuras; ruas estreitas não permitem a uma camada de ar demasiado fina ‘criar atmosfera’ e disso resulta um sentimento de irrealidade, como se tudo isso não fosse uma cidade, mas um simulacro de construções apressadamente edificadas para as necessidades duma ‘tomada’ cinematográfica ou duma representação teatral.

*E, contudo, São Paulo jamais me pareceu feia: era uma cidade selvagem, como o são tôdas as cidades americanas (...).*³²

²⁶ Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*. Cuad. antropol. soc., n.30, Buenos Aires, sept./dic. 2009

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*. Cuad. antropol. soc., n.30, Buenos Aires, sept./dic. 2009

³¹ Bucci, Angelo – *São Paulo – Quatro Imagens Para Quatro Operações* – Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São (FAUUSP), São Paulo, 2005, p.93

³² Strauss, Levi; Martins, Wilson (trad.) – *Tristes Trópicos*. São Paulo: Editora Anhembi Limitada, 1957 p.98

O papel do *Bairro Cultural* em São Paulo

A crescente competitividade entre cidades, no quadro geo-político e geo-cultural finissecular, desenvolveu-se (...) com base em políticas de “re-urbanização” baseadas na captação e na aplicação de investimentos transnacionais. Deste modo, e face à inexorabilidade dos processos de globalização financeira e cultural, as cidades foram assumindo-se progressivamente como “marcas” – (...) apostando num marketing competitivo, capaz de evidenciar as suas vantagens espaciais e vivenciais, aos olhos dos grandes investidores. Numa análise comparativa, e a par dos habituais recursos estratégicos e estruturais – equilíbrio político e económico, boas acessibilidades, existência de mão de obra – esses investidores passaram a valorizar as cidades pelas qualidades simbólicas e ambientais presentes no seu espaço urbano.³³

Iniciamos esta parte do nosso estudo a partir de uma citação do arquitecto Nuno Grande, que aborda a revitalização urbana como estratégia política de competitividade das cidades em que a produção cultural e a imagem simbólica gerada, tornam-se tão importantes quanto outros recursos tidos em conta na sua avaliação. Destacamos o famoso “efeito Bilbao”, em que uma nova sede do Museu Guggenheim em Bilbao, transformou o perfil económico industrial da cidade, fortalecendo a sua actividade turística.

A área da Luz, na área central de São Paulo, vem, desde 1980, sendo alvo de iniciativas por parte do poder público, sobretudo o Governo do Estado, no sentido de atrair novas camadas da população ao bairro, por intermédio das suas ofertas culturais, e de a transformar num *bairro cultural*, tentando sobrepor esta nova imagem, à sua imagem estigmatizada de região degradada.³⁴ Como nos explica Héléne Rivière d’Arc:

Nos anos oitenta assistimos à passagem de uma corrida para a modernidade, concretizada pela expansão contínua das cidades em direção à periferia (...) Assistimos também a uma valorização do espaço construído mais ou menos antigo, e uma inquietação face ao crescimento sem limite do espaço urbanizado. Assim, toda uma história de cerca de cinquenta anos de urbanização explicou que o valor de uso dos centros não era, até hoje, em nada considerado.³⁵

As iniciativas de renovação da área começaram, então, na década de 1970, com o propósito de receber investimentos privados, especialmente do sector imobiliário, tentando travar a degradação que se vinha a verificar na região. Foi assim criada, em 1974, a *Área da Luz* (Z8-007) – uma zona especial, prevista na lei de zoneamento da cidade, que delimitava áreas de interesse para projectos viários como o metro, e de ocupação do solo, procuran-

³³ Grande, Nuno Alberto Leite Rodrigues – *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço, Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Tese de Doutoramento em Arquitectura, apresentada ao DARQ/FCTUC, Coimbra, 2009. p. 470

³⁴ Frúgoli Jr., H.; Spaggiari, Enrico. - *Da cracolândia aos nórias: percursos etnográficos no bairro da Luz*. In *Ponto Urbe: Dossiê Luz*

³⁵ Lacerda & Zanchetti, 2000 apud Rivière d’Arc, Héléne; Silva, Maria Helena Menna Barreto (trad.) – *De volta à cidade*. São Paulo: Annablume, 2007. p.266



Imagem aérea do Bairro Cultural da Luz.

1. Pinacoteca do Estado; 2-Museu da Língua Portuguesa; 3 – Sala São Paulo; 4 – Complexo Cultural Luz

do a conservação de edifícios históricos e o seu adensamento populacional.³⁶ No entanto, o maior fruto de tal iniciativa foi a abertura do metro, em 1975.³⁷

Em 1980, essa vertente cultural da área da Luz começou a ser motivo de intervenções com vista à sua revitalização, sobretudo com o apoio estadual, no sentido de obter financiamento privado. A gestão esteve a cargo de Franco Montoro (1983-1987) e o Secretário de Estado da Cultura, Jorge da Cunha Lima, que teve um papel preponderante no lançamento do *Projecto Luz Cultural*, coordenado pela arquitecta Regina Meyer.³⁸ No entanto, o projecto não conseguiu a contribuição de investidores privados e os custos foram todos suportados pelo Estado. O propósito do *Projeto Luz Cultural* era o de articular as instituições sócio-culturais já existentes na área, entre elas: a Oficina Cultural Oswald de Andrade, a Pinacoteca do Estado, a Estação Júlio Prestes, a Estação da Luz, o Liceu de Artes e Ofícios, o Museu da Saúde, o Museu da PM (Polícia Municipal), entre outros.³⁹

O ex-diretor da Pinacoteca do Estado, Marcelo Araújo, reconheceria a relevância do projecto para a região, numa entrevista concedida em 2007:

*O projeto facilitou o acesso das pessoas à região e explorou suas peculiaridades, certamente apresentando-a a muitos que não conheciam o bairro e suas atrações. É uma iniciativa louvável que facilitou a visitação de muitos.*⁴⁰

No entanto, esta ideia de investir na potencialidade cultural da região, passa a ser explorada pela Associação Viva o Centro, com o apoio, nos anos 90, da arquitecta Regina Meyer e de Jorge da Cunha Lima (Secretário Estadual da Cultura), no sentido de apresentar projectos e obter o apoio do poder político para iniciativas de revitalização do Centro, dando sequência ao projecto *Luz Cultural*.⁴¹ Se, no início, a associação estava mais próxima do poder municipal, a partir da intervenção de Cunha Lima conseguiu exercer influência também sobre o poder estadual.⁴²

No final do século XX, no mandato de Mário Covas (1995-2001), foram tomadas medidas com o propósito de conferir à região a condição de *Pólo Cultural*. Por esta altura, embora

³⁶ Cesar, Roberto de Cerqueira; Franco, Luiz Roberto Carvalho; Bruna, Paulo Júlio Valentino - *Área da Luz: renovação urbana em São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977

³⁷ Talhari, Julio; Silveira, Lais; Puccinelli, Bruno - *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. São Paulo. In Ponto Urbe: Dossiê Luz

³⁸ Frúgoli Jr., Heitor - *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Edusp, 2006. p.104

³⁹ Frúgoli Jr., Heitor - *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Edusp, 2006. p.73

⁴⁰ Talhari, Julio; Silveira, Lais; Puccinelli, Bruno - *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. In Ponto Urbe: Dossiê Luz

⁴¹ Frúgoli Jr., Heitor - *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 104

⁴² *Ibidem*, pp. 104-107



Pinacoteca do Estado no Parque da Luz

vários projectos estivessem em curso pela cidade para a revitalização de diversas áreas, o da Luz era aquele que estava a ser conduzido de forma mais integrada.⁴³

Esta iniciativa deu origem aos investimentos feitos em *âncoras culturais* da área. Assim, em 1998 ocorreu a reabilitação da Pinacoteca do Estado, com o projecto (entre 1993 e 1998) do arquitecto Paulo Mendes da Rocha, que tinha como propósito transformar o edifício projectado pelo arquitecto Ramos de Azevedo⁴⁴ – o Lyceu de Artes e Ofícios de São Paulo – num museu de obras de arte. As exigências do programa, prendiam-se com a readaptação do edifício às novas condicionantes técnicas de um museu com grande visibilidade, que se pretendia que a Pinacoteca se tornasse.⁴⁵

Paulo Mendes da Rocha previu, então, a abertura de grandes salões no rés-do-chão, procurando resolver o problema da distribuição das áreas no interior do edifício, para a função que adoptaria. Nos pisos superiores, passadiços metálicos permitem a transposição dos vazios criados pelos pátios internos de pé-direito triplo, criando, assim, uma nova possibilidade de leitura do espaço, facto também enfatizado pelas clarabóias planas, em malha de aço protegido por vidro laminado, dando uma nova luminosidade ao interior do edifício. No entanto, a mudança mais significativa na relação do edifício com a cidade, foi a rotação da sua entrada principal, anteriormente virada para a caótica Avenida Tiradentes, agora de frente para a Praça da Luz, passando a ser concordante com a nova orientação espacial interna longitudinal. Com esta redefinição da entrada, o edifício passou a dialogar com o interior do bairro, com a Estação da Luz que fica em frente (e que, para além de estação de comboios, é também estação de metro), com o Museu da Língua Portuguesa e com o Parque da Luz que lhe é contíguo, apesar de não estar inserido no projecto de revitalização de Paulo Mendes da Rocha.⁴⁶

Em 2004, a Pinacoteca ampliou as suas instalações na região com a abertura da Estação Pinacoteca, no Largo General Osório, no edifício onde funcionara, na época da ditadura militar, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), que tinha como função controlar e evitar delitos considerados, pelo regime político de então, como ameaças à ordem política e social do Estado.⁴⁷

A par da reforma feita por Paulo Mendes da Rocha, também a nova administração, liderada por Emanuel Araújo (entre 1992 e 2002), estabeleceu um novo rumo no modelo de exposições do museu, o qual passou a atrair grandes massas de visitantes, integrando a

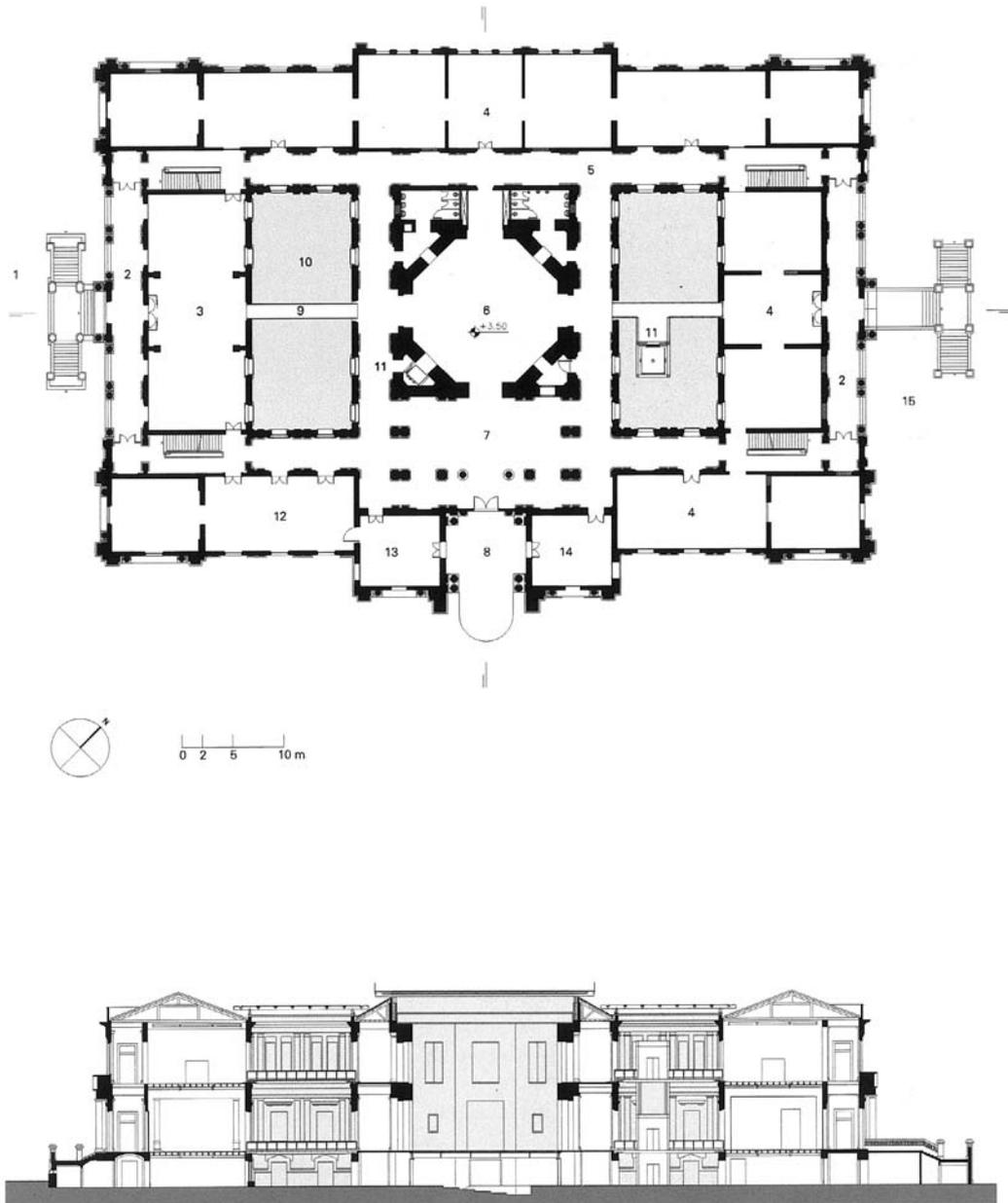
⁴³ Talhari, Julio; Silveira, Lais; Puccinelli, Bruno - *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. In Ponto Urbe: Dossiê Luz

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ Talhari, Julio; Silveira, Lais; Puccinelli, Bruno - *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. In Ponto Urbe: Dossiê Luz

⁴⁶ Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2000

⁴⁷ Informação consultada no *site* do Arquivo Público do Estado de São Paulo



Pinacoteca do Estado. Planta do Piso 1 e Corte Longitudinal

Pinacoteca no “circuito de mostras internacionais”, segundo Márcia Camargos.⁴⁸

Numa entrevista concedida em 2007, Marcelo Araújo, director do museu à época, declarou:

Com a região ganhando um museu de arte de nível técnico internacional, a Luz teve reforçado seu papel cultural, e sua frequência de público se tornou mais ampla: a programação da Pinacoteca, desde a sua modernização, cresceu em densidade e relevância, e a região passou a integrar com muito mais peso o chamado pólo cultural da região central. Isso se refletiu também na visibilidade da região, cujo comércio teve também um incremento, engrossando a força das ações de revitalização do bairro. Além disso, o Parque da Luz também foi profundamente revitalizado, ganhando segurança e uma frequência muito mais intensa, com uma exposição pública de uma significativa coleção de esculturas de grandes dimensões pertencentes ao nosso acervo. (...) uma das formas pelas quais procuramos aprofundar a relevância do museu na vida das pessoas é por meio de nossa Ação Educativa. Que conta com programas educativos que atendem ao público em geral, ao público escolar, e também às pessoas com demandas específicas (...) Este programa, especificamente, atua em parceria com ONGs, associações e cooperativas populares, com especial ênfase na atuação junto a comunidades do entorno da Luz, com que já atendemos grupos como jovens em situação de risco, projetos locais de educação de adultos e idosos, moradores de albergues, catadores de cooperativas de reciclagem e tantos outros.⁴⁹

Uma pesquisa feita pelo Núcleo de Acção Educativa da Pinacoteca, em 2007, no Parque da Luz, na Avenida Tiradentes (onde funcionava a antiga entrada da Pinacoteca do Estado) e no passeio da Estação da Luz, com o objectivo de tentar compreender as razões que levam a que a população que circula na zona não frequente o museu, retirou os seguintes resultados:

No que se refere à escolaridade, cerca de 32% dos entrevistados disseram ter o Ensino Médio completo (equivalente ao 2º e 3º ciclo em Portugal), embora não seja desprezível o dado de que 25% desse público possui o Ensino Fundamental incompleto, sendo que apenas 11% já tinham concluído o Ensino Superior. (...) Entre os visitantes do museu, apenas 1% possui o Ensino Fundamental incompleto, enquanto que 53% possuem o Ensino Superior e 13% têm pós-graduação”.⁵⁰

⁴⁸ Camargos, Márcia, 2007, p.117 *apud Reflexões em torno de práticas culturais na Luz. In Ponto Urbe: Dossiê Luz.* Márcia Camargos é escritora, jornalista e doutorada em História Social pela Universidade de São Paulo. Foi, também, responsável pela implantação do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2005, e assistente técnica da Prefeitura de São Paulo na área do património cultural.

⁴⁹ Entrevista concedida por Marcelo Araújo aos autores do artigo *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*, a 10 de Agosto de 2007

⁵⁰ Núcleo de Acção Educativa da Pinacoteca do Estado. Pesquisa sobre público de entorno, expectativas e percepções em relação à Pinacoteca. 2007 *apud Reflexões em torno de práticas culturais na Luz. In Ponto Urbe: Dossiê Luz*



Pinacoteca do Estado

Ainda segundo o mesmo estudo, embora as entrevistas tenham sido realizadas nas imediações do museu, como referimos, 42% dos entrevistados não sabiam onde ficava a Pinacoteca, e 81% nunca havia entrado na instituição. Entre vários outros resultados, destacamos que uma das razões apontadas para a não frequência da Pinacoteca, prende-se com o facto de ser um “espaço aparentemente restrito a alguns”.⁵¹

O Parque da Luz também é objecto do nosso estudo, já que também fez parte das iniciativas de reabilitação que ocorreram na década de 90 e, por estar próximo do museu da Pinacoteca do Estado e do Museu da Língua Portuguesa, permite trazer conclusões sobre a ocupação da envolvente destas âncoras culturais, bem como sobre a forma como são incorporadas pela região e a população local.

Destacamos o facto de existirem no Parque, entre outros equipamentos, duas escolas, um espaço de recreio para as crianças, um miradouro, mesas de piquenique e um jardim de esculturas. Para além destes, aos fins-de-semana existe também um espaço de leitura livre para a população.⁵²

O Jardim recebe, sobretudo aos fins-de-semana, população que visita a Pinacoteca. No entanto, excluindo os períodos de exposições que se alargam da instituição à Estação da Pinacoteca (extensão da Pinacoteca do Estado), levando à afluência de pessoas, ou a eventos pontuais que ocorrem no parque, como peças de teatro, poucas são as movimentações feitas pelos visitantes. Fora ocasiões pontuais como as referidas, o parque é, sobretudo, frequentado por moradores do bairro Bom Retiro, com o qual o Jardim faz fronteira no lado oposto ao da Luz. Esta população nativa dos bairros que fazem fronteira com o Parque, ou que circula quotidianamente pelo local, aglomera-se, frequentemente, em rituais musicais, com grupos que tocam e cantam música popular brasileira.⁵³

A Sala São Paulo foi inaugurada um ano depois da Pinacoteca do Estado, em 1999, com o projecto do arquitecto Nelson Dupré,⁵⁴ estando também inserida na proposta de recuperação do património da Luz, com o restauro da Estação Júlio Prestes – antiga estação ferroviária da Estrada de Ferro Sorocabana, construída em 1938, nos tempos áureos da “economia do café”, concebida para ser a “porta de entrada da cidade”.⁵⁵

Esta proposta de criação de *âncoras culturais* no centro da cidade, incluía a reestruturação da

⁵¹ Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado. *Pesquisa sobre público de entorno, expectativas e percepções em relação à Pinacoteca*. 2007 apud *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. Ponto Urbe: Dossiê Luz

⁵² Talhari, Julio; Silveira, Lais; Puccinelli, Bruno - *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. In Ponto Urbe: Dossiê Luz

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ Grunow, Evelise – *Luz se prepara para o Projeto 343*. Revista Arco, 2012

⁵⁵ Wisnik, Guilherme; Fix, Mariana; Leite, José Guilherme Pereira; Andrade, Julia Pinheiro; Arantes, Pedro - *Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura*. Revista Pós, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP), São Paulo, 2001



Sala São Paulo

Orquestra Sinfónica do Estado de São Paulo (OSESP), modernizada pelo maestro Neschling, que fazia parte dos quadros do governo desde 1954, quando foi criada por Souza Lima.⁵⁶ O objectivo era o de elevar a sua qualidade ao nível das grandes orquestras internacionais. A criação de uma sede para a Orquestra integrava-se nesta estratégia. A reformulação de parte da Estação Júlio Prestes, consistiu na transformação “do grande hall da estação, onde se localizava o jardim interno, numa sala de concertos com tecnologia de ponta”,⁵⁷ que mais do que escolhida por ser o local ideal para albergar uma grande sala de concertos, via esta reestruturação como um reavivar da memória histórica da cidade e do orgulho paulista.⁵⁸

A Sala São Paulo insere-se, então, num incentivo ao consumo cultural por públicos eruditos, que pretende transformar, juntamente com outras instituições culturais da Luz, o estado de decadência vivido em redor da sala de espectáculos:⁵⁹

*Juntamente com outros investimentos culturais, um “efeito dominó” de revalorização e retomada dos negócios imobiliários. As relações entre Estado e setor privado, entre alta cultura e mercado imobiliário, a disputa territorial que se configura com a tentativa de retomada do Centro pelas elites e seu suposto projeto civilizatório permeiam a história da Sala São Paulo.*⁶⁰

Percebemos, assim, que a Sala São Paulo e o seu clima de encantamento interior, frequentado por um público que valoriza a qualidade da melhor orquestra sinfónica do país (que se apresenta nas melhores salas de música clássica do Mundo),⁶¹ contrasta com a dura realidade na qual se insere, dominada pela pobreza, marginalidade e violência, definindo, assim, demarcações claras entre os dois mundos. O “clima” descontextualizado de *glamour* da Sala, é reforçado pela área de estacionamento de enormes dimensões, “capaz de receber toda a audiência”, mesmo estando a escassos metros da estação de metro.⁶²

Percebemos pelos artigos e análises consultados, e pela percepção resultante das nossas frequentes idas à região, que o convívio entre o público frequentador das instituições culturais e a população que reside ou que se movimenta pelo bairro, é praticamente inexistente. Por parte do público interessado pela oferta cultural, existe mesmo um afastamento destes espaços e do contacto com as pessoas de lá, o que resulta, sobretudo, numa opinião baseada nas afirmações da imprensa.⁶³ Este comportamento foi também partilhado por nós.

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ Kara-José, Beatriz – *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annblume/FAPESP, 2007, p. 209

⁵⁸ Wisnik, Guilherme; Fix, Mariana; Leite, José Guilherme Pereira; Andrade, Julia Pinheiro; Arantes, Pedro - *Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura*. Revista Pós, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP), São Paulo, 2001

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Neschling, 2009 p.18 *apud Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. In Ponto Urbe: Dossiê Luz

⁶² Para leitura integral da etnografia realizada na área da Sala São Paulo e na região da Luz, ler o artigo *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*

⁶³ Talhari, Julio; Silveira, Lais; Puccinelli, Bruno - *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. In Ponto Urbe: Dossiê Luz



Sala São Paulo

Na verdade, as chamadas *âncoras culturais* da região tornam-se, simultaneamente, *âncoras de segurança*, onde a sensação de protecção é maior face a uma realidade manifestamente ameaçadora.

Já no século XXI, as reformas culturais feitas na região foram impulsionadas pelo Programa *Monumenta*, num acordo entre o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) que financiava o projecto, e o Governo Federal.⁶⁴ Além disso, a reforma da Estação da Luz inaugurou o Museu da Língua Portuguesa, em 2006, que contou com a ajuda financeira da Fundação Roberto Marinho.⁶⁵

Esta tentativa de captação de público de classes média e alta para a Luz, permanece em andamento ainda hoje, por meio de iniciativas de outra natureza, como o Complexo Cultural Luz, com o projecto dos Pritzker, em 2001, Herzog & de Meuron que, segundo um artigo publicado no Portal do Governo do Estado, “vai consolidar a criação do maior pólo cultural e educacional da América Latina”.⁶⁶

Cabe também lembrar que, paralelamente às iniciativas culturais protagonizadas pela intervenção estadual, foi conduzido um projecto que se iniciou no ano de 2005, com acções de fiscalização e controle, como a “Operação Limpa”,⁶⁷ e incentivos fiscais, com a finalidade de atrair investimentos privados para a área – *Projeto Nova Luz*. Dois anos depois, começaram a ocorrer as primeiras demolições.⁶⁸ O projecto da Prefeitura previa reconstruir 30% da área central de São Paulo, também conhecida por abrigar, em parte dela, a Cracolândia. No entanto, o projecto, alvo de severas críticas, acabou por ser considerado inviável e foi cancelado.⁶⁹

Quanto a estas acções de “limpeza” da região, vários artigos, como o acima citado, conver-

⁶⁴ Talhari, Julio; Silveira, Lais; Puccinelli, Bruno - *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. In Ponto Urbe: Dossiê Luz

⁶⁵ Kara-José, Beatriz – *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annblume/FAPESP, 2007, p. 213

⁶⁶ *Governo inicia 1ª etapa das obras do Complexo Cultural – Teatro da Dança*. In Portal do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 2010

⁶⁷ Iniciativa tomada, por diversas vezes, por parte do poder público de São Paulo, de expulsão da população indesejada da área central, como explicado no artigo do jornal Folha de S. Paulo: *Uma das zonas mais degradadas do centro de São Paulo e principal ponto de venda e consumo de crack acordou ontem tomada por 220 policiais. A ofensiva policial, batizada de Operação Limpa, manterá até sexta-feira na “cracolândia” um efetivo na região que já abrigou a elite cafeeira e que, na década de 1990, virou reduto de traficantes, prostitutas, fruto da degradação contínua desde a segunda metade do século passado. A meta é revitalizar o local, próximo à estação da luz.(...) Para Guaracy Mingardi, diretor científico do Ilanud (Instituto Latino Americano das Nações Unidas para Prevenção do Delito e Tratamento do Delinquente), em ações como a Operação Limpa, as pessoas da região “desaparecem por um tempo, depois voltam”. Ele lembra que esforços policiais já foram anteriormente feitos na região. “O que aconteceu foi que expandiu a área. Ou seja, a molecada que fumava por lá foi para outros pontos da região central” in Brandt, Ricardo – *Cracolândia ganha repressão e ações sociais*. Folha S.Paulo, São Paulo, 9/03/2005*

⁶⁸ Frúgoli, Heitor Jr.; Sklair, Jessica - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*. In Cuadernos de antropologia social, nº 30, Buenos Aires, Sept./dic., 2009

⁶⁹ *Prefeitura de SP afirma que projeto Nova Luz é tecnicamente inviável*. In G1 Portal de Notícias da Globo, 24/01/2013



Centro de São Paulo

giram ao defender que tais operações, repetidas ao longo dos anos, apenas disseminam os consumidores de drogas por outros pontos da cidade, contaminando bairros pacatos. Para além disso, teve como consequência o retorno destes grupos que se pretendia diluir, aos mesmos locais de onde tinham sido expulsos.

Na verdade, o bairro da Luz representa uma região importante de trabalho e lazer popular, que um dos músicos de uma roda de samba considerou ser “uma referência cultural” para a música e cultura popular da cidade.⁷⁰

Estas práticas culturais, em nada se relacionam com as instituições da região. São encontros espontâneos e feitos, não por um consumo cultural elitizado ou segmentado, mas pela partilha de uma tradição e identidade puramente brasileira.⁷¹

Como vimos, a área constitui uma referência na cidade, no universo musical do samba e do choro e, à parte do cenário decadente que já retratámos, integram este universo pessoal e socialmente inseridas, que enriquecem o cenário social e urbano da região. Mostra-nos, então, que existe algum afastamento entre o espaço “concebido” e o realmente “vivido”.

Como explicou o arquitecto Alexandre Delijaicov,⁷² a cidade é o verdadeiro condensador social, o primeiro centro de cultura que se faz a partir de um sistema capilar e sistémico de multiplicação de *esquinas culturais*, espaços de espontânea vida cultural que se interpenetram na esfera pública da cidade.⁷³

Assim, a deslocação da pergunta “o que é o Centro?” para “o que faz o Centro?” permitiu-nos conhecer outras realidades enriquecedoras daquele lugar, mostrando as diferentes percepções e vivências sobre o mesmo espaço, e as peculiares nuances da sua apropriação – entre as camadas mais populares, os grupos que frequentam as instituições culturais e a população mais vulnerável o que, na verdade, torna ainda mais complexa a realidade em causa.

Verificamos, assim, que o programa cultural das instituições do bairro, cuja população alvo são as classes média e alta, é inacessível à maioria da população que circula e mora na região. Os moradores de rua, os drogados e mesmo as pessoas das classes populares que residem no bairro, não frequentam as instituições, não pelo preço dos bilhetes – que são frequentemente acessíveis e até gratuitos –, mas antes pelo descompasso, de cariz social, entre instituição cultural e população. Na verdade, o projecto do governo para formação de um bairro cultural,

⁷⁰ Aderaldo, Guilherme; Fazzioni, Natália - *Choro e samba na Luz: etnografia de práticas de lazer e trabalho na R. Gal. Osório*. in Ponto Urbe: Dossiê Luz

⁷¹ *Ibidem*

⁷² Alexandre Delijaicov é graduado em Arquitectura e Urbanismo pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, mestrado em Arquitectura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo e doutorado em Arquitectura e Urbanismo pela mesma universidade. Em 1992, tornou-se arquitecto efectivo da Prefeitura do Município de São Paulo e desde 2000 é professor do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP)

⁷³ Numa entrevista que Alexandre Delijaicov nos concedeu, em Março de 2013

não foi direccionado para essas camadas populares e, portanto, a sua programação é pouco cativante e os próprios espaços são altamente intimidatórios e excludentes.

Percebemos, então, os vários *caminhos* da cultura na região, a partir de realidades quase paralelas. Existe um outro *bairro cultural*, de vivências populares, que surge em manifestações públicas pela região – nos bares, nas ruas, nos parques.

Várias reflexões têm sido feitas em torno das cidades, a propósito do fenómeno urbano de *gentrificação*. Segundo Frúgoli Jr, o conceito de *gentrificação* foi criado por Ruth Glass em 1964, com base em fenómenos socioespaciais em bairros da cidade de Londres, tendo vindo a ser explorado por Neil Smith (1996), que se focou em “práticas sociais, comportamentos económicos e políticas públicas”; e Sharon Zukin (1989) “em actividades culturais e artísticas, articuladas às de consumo e lazer”, ambos centrando-se no espaço urbano da cidade de Nova Iorque nos anos 70.⁷⁴

Seguindo o exemplo de cidades americanas e europeias, também as cidades brasileiras têm vindo a pretender reabilitar os seus centros degradados. Nos primeiros anos, essas intervenções foram mais pontuais na recuperação do património. Mas têm vindo a ser progressivamente mais complexas, articulando usos, funções, ocupações e valores do território. Vários estudiosos da área se têm vindo a preocupar com as consequência destas iniciativas nos centros urbanos. Fenómenos que têm vindo a ser chamados de *gentrificação*, em que famílias de classes média, média-alta e alta, substituem a ocupação de classes baixas. Este fenómeno ocorreria por dois processos: por um lado, pela intenção das classes médias, após anos de desinteresse pelas áreas centrais e interesse pelas novas áreas e os novos conjuntos habitacionais, os chamados *yuppies*,⁷⁵ por voltar ao Centro; por outro lado, as estratégias dos governantes em parcerias com os sectores privados, de tornar as cidades mais competitivas e os seus centros mais atractivos para a habitação, o consumo e o lazer, pelas classes dominantes.⁷⁶

Neil Smith debruçou sobre-se o caso de Nova Iorque, explicando que o processo na cidade começou espontaneamente pela ocupação de bairros como Soho e Greenwich Village por artistas, entre os anos 50 e 70, cujo impulso foi, conseqüentemente, aproveitado pelo sector imobiliário. Tornou-se uma estratégia que atingiu outros bairros antigos populares da cidade, a partir de “uma conquista altamente integrada do espaço urbano, na qual o componente residencial não pode ser dissociado das transformações das paisagens do emprego, do lazer e do consumo”.⁷⁷

⁷⁴ Frúgoli, Heitor Jr.; Sklair, Jessica - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenómeno da gentrification*. In Cuad. de antropologia social, nº 30, Buenos Aires, Sept./dic., 2009

⁷⁵ Expressão inglesa que deriva da palavra *Yup* que significa “Young Urban Professional”

⁷⁶ Bidou-Zachariasen, Catherine (coord.) - *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*. São Paulo: Annalume, 2006, p. 8

⁷⁷ *Ibidem*, p. 9

No entanto, partindo da dificuldade de aproximação de realidades tão diferentes, Heitor Frúgoli Jr, no seu artigo *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*, refere dois casos brasileiros de intervenção para revitalização nos centros históricos, procurando atrair novas classes sociais, diversificando a população da região – Salvador e Recife. O autor considera-os dois casos próximos, pelo seu património histórico, em que intervenções articuladas entre o Estado e iniciativas privadas pretendem revalorizar, a partir do “incremento do lazer, consumo e turismo”,⁷⁸ reformulando usos e consumos por classes mais altas, que se entrelaçavam com os das camadas populares, por sua vez, também recriadas a partir de tais intervenções.⁷⁹

Ainda assim, o caso de São Paulo, e a sua capacidade e possibilidade de construção e destruição, com quase 12 milhões de habitantes, continua a ser uma realidade incomparável. Dada a sua dimensão urbana, o centro histórico também abrange uma outra escala. O que chamamos Centro da cidade, é o resultado da associação de vários bairros, em que a pertinência de intervenções urbanas se revela de diferentes âmbitos.

Importa referir que, segundo Heitor Frúgoli Jr e Jessica Sklair, estas acções para revitalização da área não revelaram nenhuma alteração significativa da ocupação residencial das classes média e alta na região central, como seria desejado,⁸⁰ facto que também estaria visível na frequência dos espaços públicos da cidade, onde a presença de novos grupos é muito escassa:

(...) A Sala São Paulo, por exemplo, atrai uma certa população às noites, que utiliza, quase que na totalidade, seus carros para locomoção, deixando-os no estacionamento do próprio prédio. A Pinacoteca, por sua vez, atrai um número considerável de visitantes, mas a grande maioria tem acesso à instituição através do metrô, com uma das saídas situadas logo à sua frente, sem qualquer necessidade de interacção com o resto do bairro. Não se pode negar, então, que tenha havido mudança na população que frequenta circunstancial ou pontualmente o bairro, notadamente essa atraída por instituições ou eventos culturais, mas isso não configura, a princípio, uma mudança na vida pública do bairro em questão.⁸¹

Essa constatação leva-nos a considerar as possibilidades apontadas por Marshal Sahlins, sobre as quais Frúgoli Jr discorre: a modernidade causaria o enfraquecimento e até anulação das tradições culturais e sociais, focando-se antes, na compreensão de como essas culturas “nativas” interpretam e recebem as novas modernidades.⁸² Ou seja, afastando-se

⁷⁸ Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*. In Cuad. antropol. soc., n.30, Buenos Aires, sept./dic. 2009

⁷⁹ Arantes, 2000; Pinho, 2000; Leite, 2002 apud Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*. In Cuad. antropol. soc., n.30, Buenos Aires, sept./dic. 2009

⁸⁰ Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*. In Cuad. antropol. soc., n.30, Buenos Aires, sept./dic. 2009

⁸¹ *Ibidem*

⁸² Sahlins, 1990; 1997a; 1997b apud Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*. In Cuad. antropol. soc., n.30, Buenos Aires, sept./dic. 2009

da ideia de que a sociedade que se pretende atrair assume a proximidade aos centros históricos como reapropriação da sua herança histórica, mas considerando maior a possibilidade de análise de uma estrutura popular, de uso e apropriação popular, com usos pontuais elitizados.⁸³

Portanto, leva-nos à interpretação de que as consecutivas intervenções do poder público no centro da cidade, até à data, não revelaram transformações sociais perceptíveis, confirmadas pela própria análise da população (em etnografias realizadas), que indica os problemas da região como de longa data e de difícil resolução – como a precariedade das condições de moradia e emprego, que se revelam na existência da pobreza, tráfico e consumo de drogas.

De acordo com Frúgoli Jr, a solução para tais problemas urbanos não está na mudança e transformação ostensiva da paisagem urbana, com demolições e construção de novas paisagens, como previsto pelo *Projeto Nova Luz*. A revitalização urbana “não supõe soluções simples, em curto prazo”.⁸⁴ No Pelourinho, em Salvador da Bahia, a falta de reforço das iniciativas culturais, de consumo e lazer, tomadas pelo poder público e pelo financiamento privado, deram gradativos sinais de retrocesso, ao aflorarem antigos problemas de prostituição e marginalidade no Centro histórico.⁸⁵

Ora, no caso da Luz, as operações urbanas e culturais de revitalização, parecem ser tentativas de *gentrificação* da área, explícitas na captação de novas classes sociais para o bairro, que, acompanhadas pelas demolições e expropriações que foram acontecendo, levaram à expulsão da população local, sem considerar as verdadeiras questões socioeconómicas de precariedade de uma população de baixos rendimentos, numerosa e heterogénea, o que torna o cenário complexo e resistente à mudança da paisagem urbana.

Segundo o antropólogo Heitor Frúgoli Jr, na região da Luz, caracterizada por ocupações de classes populares, totalmente integradas na realidade latino-americana e na história do bairro, estas parecem, na verdade, ser um entrave às políticas de revitalização da região da qual sempre fizeram parte, o que se tornou claro por operações realizadas pelo poder público, como o *Projeto Nova Luz* e a *Operação Limpa*.

Portanto, Frúgoli Jr defende que o quadro da Luz não se adequa às definições de *gentrificação* enunciadas por Neil Smith e outros autores, já que o bairro não se encontra num processo de natural chegada de novos grupos sociais de classe média e consequente estímulo de reconfiguração imobiliária, como verificamos no caso do bairro Soho, em Nova Iorque.

⁸³ Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenómeno da gentrification*. In Cuad. antropol. soc., n.30; Buenos Aires; sept./dic. 2009

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ *Ibidem*

Como refere Catherine Bidou Zachariassen:

*De um modo inimaginável, nos anos sessenta, a construção de novos complexos de gentrificação nas áreas centrais, ao redor do mundo, tornou-se cada vez mais uma inatacável estratégia de acumulação de capital para economias urbanas em competição (...).*⁸⁶

Em suma, uma perspectiva defende a diversidade social e a manutenção do património histórico, conferindo às camadas populares o protagonismo dessa realidade, que começa pelo direito de morar no Centro, perto de todas as condições que o poder público é responsável por facultar.

Uma outra opinião, defende a requalificação urbana por meio da intervenção privada e promoção de equipamentos “consumíveis” pela classe média, com um padrão de vida semelhante ao dos países mais desenvolvidos, mas mantendo a procura de um vínculo cultural. Esta perspectiva, deposita no município o papel de promotor destes equipamentos com a contribuição privada.⁸⁷

Mas, como nos diz H elene Riv ere d’Arc:

*O que se acentua nesse lugar   uma extrema pobreza que imp oe sua presen a nos espa os que se gostaria de ‘qualificar’ por novas fun oes que n o os incluem. Inversamente, nada nos permite tamb em pensar – como aqueles que apostam na nova modernidade – que o mercado ‘fordista popular’ que resiste no centro, ir  deixar o lugar para produtos culturais, incluindo os servi os procurados pela nova classe m dia.*⁸⁸

⁸⁶ Bidou-Zachariassen, Catherine (coord.) - *De volta   cidade: dos processos de gentrifica o  s pol ticas de “revitaliza o” dos centro urbanos*. S o Paulo: Annalume, 2006, p. 79

⁸⁷ Riv ere d’Arc, H elene, – *De volta   cidade: dos processos de gentrifica o  s pol ticas de “revitaliza o” dos centro urbanos*. S o Paulo: Annalume, 2006, p. 289

⁸⁸ *Ibidem*

O papel dos novos espaços culturais em São Paulo

Depois dos casos estudados, mantém-se a incerteza sobre qual será a verdadeira solução para intervir na complexa realidade do Centro da cidade. Assim, em pleno século XXI, os olhares de São Paulo permanecem fixos nesse Centro, na procura de uma solução para a violência e a insegurança que invadiram toda a cidade, sem deixar redutos. Desta forma, subsiste a esperança e prosseguem as estratégias do poder público (municipal e estadual) de voltar a cidade para a área central e de combater a sua imagem negra de decadência, difundida pelo país e pelo mundo.

A Praça das Artes foi uma iniciativa da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo e o projecto (iniciado em 2006) seria coordenado pelo *atelier Brasil Arquitetura*, formado por Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci,⁸⁹ com a colaboração do arquitecto da Secretaria Municipal da Cultura, Marcos Cartum.

Esta instituição cultural, com uma área de 28.500 m², inseriu-se num quarteirão no distrito da República, também localizado no centro histórico da cidade.

O terreno era constituído por vários lotes, ocupando espaços intersticiais que se uniam no interior do quarteirão, e que se estendiam em três direcções: Vale do Anhangabaú (Rua Formosa), Avenida São João e Rua Conselheiro Crispiniano.⁹⁰

O bairro, como acontece em quase todo o Centro, caracteriza-se por uma paisagem urbana confusa, de uma densidade volumétrica drástica e caótica. Do local, sobressai uma paisagem marcada pelo território fragmentado pela propriedade privada, com a presença de alguns espaços ociosos, obsoletos, à espera de novos investimentos.⁹¹

No entanto, enredada numa expressão arquitectónica sombria, a urbanidade daquele bairro faz-se de uma população heterogénea, diversificada, que se mistura entre classes e origens, usos e funções, gerando uma vitalidade urbana indispensável ao lugar, num contexto originalmente paulistano, onde cresce a percepção da procura por um bem-estar social.

O programa do conjunto da Praça Artes é original na cidade. As duas artes presentes – a música e a dança –, fazem-se representar por diversos organismos culturais municipais. A música, pelas Orquestras Sinfónica Municipal e pela Experimental, pelos corais Lírico e Paulistano, Quarteto Municipal de Cordas, Escola Municipal de Música e Sala de Concertos do antigo Conservatório Dramático e Musical. O Ballet da Cidade e a Escola de Bailado, assumem a dança. O conjunto alberga, ainda, um Centro de Documentação, a Discoteca

⁸⁹ Marcelo Ferraz, fundador do escritório *Brasil Arquitetura*, com os arquitectos Francisco de Paiva Fanucci e Marcelo Suzuki, trabalhou com Lina Bo Bardi até 1992, tendo colaborado no projecto - Fábrica SESC-Pompéia. Francisco Fanucci, estudou, como Marcelo Ferraz, na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Colaborou com arquitectos como Júlio Katinsky, Abraão Sanovicz e Joaquim Guedes. Colaborou, também, com a arquitecta Lina Bo Bardi. Informações sobre o percurso profissional dos arquitectos consultada no site do escritório *Brasil Arquitetura*

⁹⁰ Brasil Arquitetura e Secretaria Municipal de Cultura - *Praça das Artes*. In Vitruvius

⁹¹ *Ibidem*



Imagem aérea da Praça das Artes e do Bairro Cultural.

1. Pinacoteca do Estado; 2. Museu da Língua Portuguesa; 3. Sala São Paulo; 4. Complexo Cultural Luz; 5. Praça das Artes

Oneyda Alvarenga, um Museu do Teatro Municipal, áreas de convívio, de administração, cafés e estacionamento em dois pisos subterrâneos.⁹²

O complexo cultural interpenetra-se na cidade. Preenche e redesenha vazios nos interstícios dos lotes. Corajosamente, adentra uma realidade difícil, e esse entendimento do lugar é a peculiaridade da sua identidade. O projecto surgiu do entendimento sociopolítico do contexto, das suas tensões e fragilidades, identificando as condições latentes no local.

Desta forma, para além de atender a um complexo programa cultural, deve também, segundo os próprios autores *"responder de maneira clara e transformadora a uma situação física e espacial preexistente, com vida intensa e com uma vizinhança fortemente presente. Mais ainda, deve criar novos espaços de convivência a partir da geografia urbana, da história local e dos valores contemporâneos da vida pública.*

*Podemos dizer que, neste caso, projetar é captar e inventar o lugar a um só tempo, em uma mesma ação.*⁹³

O programa alinha-se com um forte propósito de criar um espaço que permita a inserção da vida urbana no seu ambiente cultural. Assim, a continuidade do rés-do-chão, libertado pelo seu pé-direito duplo, permite aos pedestres cruzarem as ruas adjacentes nas três direcções, pelo interior do lote.

O projecto parte de uma proposta incisiva e de extrema sensibilidade face ao contexto, completando-a com uma grande delicadeza na integração dos diversos programas e edifícios do conjunto. Um grande volume principal em betão armado, com pigmentação ocre, moldado por tábuas de madeira, estabelece uma nova relação com a vizinhança e com os edifícios históricos do século XX reabilitados, que passam a integrar o complexo: o Conservatório Dramático e Musical e a fachada do Cine Cairo.⁹⁴

O edifício do Conservatório Dramático e Musical, com fachada para a Avenida São João (uma das avenidas estruturantes do Centro da cidade), foi originalmente um hotel, que acabou por se transformar num conservatório de música antes da abertura do Teatro Municipal, onde se formaram grandes músicos que vieram a integrar a orquestra do Teatro. O espaço foi reabilitado e reestruturado internamente, para assumir novos usos – como exposições do acervo do Teatro Municipal e Sala de Concertos.

O edifício anexo ao Conservatório Dramático e Musical, é uma torre onde funcionam todos os escritórios e espaços administrativos, os vestiários, e o hall de entrada. Esta torre, ao contrário do volume maior, tem uma pigmentação mais forte, avermelhada, como que definindo um ponto de referência central do conjunto, por onde se faz a entrada e saída do público.

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ *Ibidem*



Praça das Artes

Para a Rua Formosa, dá a fachada do antigo Cine Cairo, agora amalgamado no edifício que se destina aos corpos artísticos.

Estes edifícios históricos são registos da cidade do século XX, que os arquitectos mantiveram, dando-lhes novos usos, inserindo o conjunto nas memórias da cidade, destacando-se, no entanto, pelo branco das suas fachadas, em relação às novas construções.⁹⁵

Ao libertar o piso do rés-do-chão, o projecto permite que se faça o cruzamento pelo interior, ao ar livre, ou sob uma marquise que protege os pedestres – a “travessa das artes” – onde serão incluídos serviços e actividades comerciais, que atrairão a população do bairro para o espaço cultural, promovendo um “reordenamento urbanístico para a região”.⁹⁶

O complexo, que é administrado pela Fundação Theatro Municipal,⁹⁷ recebeu investimentos públicos avaliados em R\$ 136 milhões (cerca de 42 milhões de euros), “pouco mais de um quarto do valor que o Estado pretende gastar com a construção do Complexo Cultural Luz, na região da Luz”,⁹⁸ ficando localizado num quarteirão atrás do Teatro Municipal de São Paulo. Foi inaugurado dia 5 de Dezembro de 2012, embora sem a conclusão de todo o complexo, que ainda albergará o Centro de Documentação Artística.⁹⁹

O Teatro Municipal deixou, assim, de estar isolado no Vale do Anhangabaú, enquanto único espaço cultural na região, com a construção de um novo espaço das artes, que albergou grupos artísticos dispersos pela cidade. Propondo estreitar o encontro das práticas artísticas de música e dança, o projecto sugeriu, simultaneamente, um reordenamento e requalificação urbana do local.¹⁰⁰ Segundo o Secretário Municipal da Cultura, Carlos Augusto Calil, “é comum em outros países um maior contacto entre alunos de música e de dança. Convém igualmente promover o encontro de profissionais dessas áreas e os coralistas (...) Até hoje esses conjuntos estavam espalhados pela cidade, sem condições de promover sinergia entre eles”.¹⁰¹

Ao longo do estudo do projecto, ficaram visíveis as suas relações com a obra de Lina Bo Bardi, em particular com o SESC-Pompéia. Na verdade, sem entrarmos em comparações exaustivas, elementos como a torre em betão armado pigmentado de vermelho, criam relações com os dois volumes de betão armado do complexo desportivo do

⁹⁵ Brasil Arquitetura e Secretaria Municipal de Cultura - *Praça das Artes*. In Vitruvius

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ *Praça das Artes será totalmente aberta e já tem atividades programadas*. in Folha de S.Paulo, São Paulo, 11/05/2013

⁹⁸ Fioratti, Gustavo - *Praça das Artes quer requalificar centro de São Paulo* in Folha de S.Paulo, São Paulo, 05/12/2012

⁹⁹ *Prefeito inaugura primeiro módulo da Praça das Artes*. In Secretaria Executiva de Comunicação da Prefeitura de São Paulo, São Paulo, 05/12/2012

¹⁰⁰ Fioratti, Gustavo - *Praça das Artes quer requalificar centro de São Paulo*. In Folha de S.Paulo, São Paulo, 05/12/2012

¹⁰¹ *Ibidem*



Praça das Artes

SESC-Pompéia, impondo a sua presença na paisagem urbana do bairro. Dialogando com a cidade, criando referências visuais e demarcando a construção nova, em betão armado áspero e ruidoso, mal acabado, que se dilui na imagem confusa e caótica do bairro, aproximando-se da população e dos edifícios reabilitados, que permanecem imaculados, amalgamados e pintados de branco, trazendo ao conjunto a memória histórica da cidade.

Como no SESC, ao evocar as memórias do bairro através da arquitectura, o projecto intercepta tempos, enraíza na cultura da cidade. O betão armado, utilizado nos edifícios novos, remete-nos para a simplicidade dos materiais utilizados no SESC-Pompéia, criando um contraponto de simplicidade aos belos edifícios históricos.

Por outro lado, mesclar a “vida cultural” e a “vida pública” é, talvez, a mais sublime interpretação do SESC-Pompéia na Praça das Artes. Fazendo justiça aos propósitos de Lina Bo Bardi, a Praça das Artes segue a dimensão urbana que a arquitecta pretendeu para o SESC. De qualquer modo, o legado intelectual e arquitectónico de Lina Bo Bardi parece vivo e persistente na procura pela simbiose entre a vida pública e a actividade cultural, que se diluem e interpenetram nas fendas urbanas de São Paulo.

O Complexo Cultural Luz, este de iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, insere-se na estratégia de regeneração urbana do centro histórico da cidade, iniciada nos anos 80, que prevê a reabilitação e introdução de novas instituições culturais e educativas nos centros históricos urbanos, promovendo grandes espaços e eventos para captação de novas riquezas e de novos públicos, levando a uma mistura de classes e funções nestas regiões como estratégia de revitalização da área.¹⁰²

Quanto à escolha dos arquitectos para a execução deste projecto, o convite da Secretaria de Estado da Cultura, depois de uma criteriosa selecção entre nomes internacionais (entre os quais Rem Koolhaas e Norman Foster), recaiu sobre a dupla suíça Herzog e De Meuron. Segundo a avaliação de João Sayad, então Secretário de Cultura (que ocupou o cargo entre 2007 e 2010, durante o governo de José Serra), os Pritzker Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha, tinham outros grandes projectos na cidade:

O fato de ser um escritório estrangeiro era porque buscávamos arquiteto de notória especialização e não queríamos promover um concurso. Dos notáveis brasileiros, Mendes da Rocha e Niemeyer, por exemplo, já têm bastantes projetos no Brasil. Também imaginávamos que, como Secretaria da Cultura, seria uma contribuição positiva para a arquitetura trazer um profissional estrangeiro. E os suíços mostravam algumas características importantes para nós. (...) Analisando o seu portfólio, percebemos que cada projeto é único. É difícil apontar um edifício e dizer com

¹⁰² Complexo Cultural Luz, 2009 - São Paulo. In Revista AV Monografias, 157-158 (2012). Herzog e De Meuron 2005 – 2013, Madrid: Arquitectura Viva SL, sept./dic. 2012, pp. 232-239



Consolidação do *Bairro Cultural* da Luz. Proposta da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo

*certeza que é de Herzog e de Meuron.*¹⁰³

A decisão foi, no entanto, alvo de várias críticas por parte dos arquitectos paulistas, defendendo que seria mais justa a criação de um concurso internacional.¹⁰⁴

João Sayad declarou ainda: “Nosso objetivo é criar um espaço cultural bem localizado e de fácil acesso à população, próximo das linhas de metrô e trem. São Paulo merece um grande marco arquitetônico e esse complexo desempenhará tal papel”.¹⁰⁵ O actual Secretário da Cultura, Andrea Matarazzo, deu continuidade às intenções do antigo Secretário e corroborou a visibilidade do projecto: “Será um ícone sul-americano”.¹⁰⁶

O Complexo Cultural Luz insere-se, assim, no bairro Campos Elíseos, na fronteira com o bairro da Luz, em frente à Praça Júlio Prestes, onde se localiza a Sala São Paulo e a Secretaria de Estado da Cultura, na problemática Cracolândia, como um grande centro público, dedicado à formação e prática de diferentes artes, permitindo o acesso tanto a estudantes e artistas, como a qualquer outro cidadão, criando, deste modo, um espaço público livre, aberto a toda a população, incentivando a diversidade e a coexistência de todos os frequentadores sobre o mesmo espaço.¹⁰⁷ Incorporará a região, com a intenção de consolidar o projecto de *pólo cultural e educativo*,¹⁰⁸ composto por espaços culturais como a Pinacoteca do Estado, a Estação Júlio Prestes (sede da Sala São Paulo), o Museu de Arte Sacra, o Museu da Língua Portuguesa, o Palácio dos Campos Elíseos e a Estação Pinacoteca,¹⁰⁹ criando uma continuidade de espaços culturais, intercalados por espaços verdes, com a intenção de dar novos usos ao bairro, estreitando as ténues relações entre as instituições culturais e o restante bairro, como explica a arquitecta Daniela Carelli, gestora do contrato de execução do projecto:

O Complexo Cultural Luz irá sediar projetos de sucesso que já atuam na região e consolidará o circuito de equipamentos culturais na área central.(...) Somado a todos os aspetos históricos da região, o intuito da construção deste equipamento na área é o de oferecer o maior circuito cultural e educacional da América Latina, consolidando o circuito existente. Juntos, estes equipamentos formarão um eixo urbano específico, alternando espaços verdes e edifícios culturais, consolidando o maior destino cultural entre as regiões do Bom Retiro, Luz e região do Campos Elíseos. (...) o projeto Complexo Cultural Luz, traz expectativas de requali-

¹⁰³ *Secretario Sayad comenta a opção pelos arquitetos Herzog & De Meuron. In Praça dos Museus na Região da Luz, 09/10/2009*

¹⁰⁴ Whitaker, João Sette - *Revitalização do centro de SP premia obras faraônicas e especulação imobiliária. In jornal Correio da Cidadania, 11/12/2008*

¹⁰⁵ Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Estado da Cultura (Assessoria de Imprensa) - *São Paulo terá maior polo de cultura e lazer da América Latina.*

¹⁰⁶ Grunow, Evelise – *Luz se prepara para o Projeto 343. In Revista Arco, 2012*

¹⁰⁷ *Complejo Cultural Luz, São Paulo. Brazil, 2009. In Revista El croquis Herzog & De Meuron 2005 – 2010, n. 152/153, Madrid, 2010, p. 342*

¹⁰⁸ Audiência Pública - Complexo Cultural Luz. Realizada a 20 de Agosto de 2013, São Paulo.

¹⁰⁹ *Ibidem*



Imagem aérea da futura implantação do Complexo Cultural Luz

ficção desta área, cujos limites encontram-se ainda muito deteriorados".¹¹⁰

O conceito do projecto prende-se com a associação entre os espaços culturais do bairro e as zonas verdes presentes na área, recorrendo a um edifício “sem muros”, uma “escola-parque”, que reinterpreta esta articulação urbana já latente na área, sem hierarquizar programas. Do exterior, lê-se apenas uma sobreposição de lâminas entrecruzadas, por entre os espaços verdes. As fachadas dos edifícios funcionam por meio de balcões suspensos, que surgem por entre a vegetação.¹¹¹ Estes balcões permitem, assim, permanentes contactos visuais com o bairro, deixando “a descoberto” ruas, hoje dominadas pelos consumidores de *crack*, como a Rua Helvétia, a Alameda Barão de Piracicaba, a Avenida Duque de Caxias e a Alameda Dino Bueno, todas relevantes pontos de concentração destes toxicodependentes.¹¹²

O edifício será implantado no quarteirão que foi demolido para a construção do complexo cultural, onde funcionou a Rodoviária de São Paulo, entre 1961 e 1982, indesejada no local pela intensificação da poluição e criminalidade que trouxe às imediações da Praça Júlio Prestes. Assim, após o fecho da rodoviária, em 1982, o edifício deu lugar a um *shopping center* popular que acabou por ser expropriado em 2007,¹¹³ para dar lugar à que será a maior obra de intervenção do Governo do Estado na área central.¹¹⁴

O complexo programa de exibição e ensino de música e dança estruturam, a partir de um “tecido de funções”,¹¹⁵ as diferentes actividades que se correlacionam espacialmente. Deste modo, a Escola de Música do Estado de São Paulo - Tom Jobim (EMESP) e a São Paulo Companhia de Dança¹¹⁶ estarão distribuídas ao longo de diferentes lâminas de betão pré-esforçado, criando relações visuais e espaciais. Estas lajes, ao albergarem os diferentes programas, dispõem-se como ruas cobertas, que fazem a ligação entre níveis, permitindo criar espaços vazios entre elas, essenciais à natural iluminação e ventilação do edifício, reduzindo, o mais possível, a utilização de métodos mecânicos, mais dispendiosos e menos sustentáveis.¹¹⁷

Pelos poros deste “tecido”, crescem massas verdes de vegetação tropical que se estendem do exterior, naturalmente exuberantes no espaço e clima de São Paulo. Alguns destes interstícios são também ocupados por três volumes que correspondem aos três teatros do complexo, com volumetrias independentes – o Teatro de Dança (1.750 lugares), o flexível Teatro Experimental (400 lugares) e a Sala de Recitais (500 lugares). Implantados triangu-

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ Grunow, Evelise – *Luz se prepara para o Projeto 343*. In *Revista Arco*, 2012

¹¹² Frúgoli, Heitor Jr. - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenómeno da gentrification*. In *Cuad. antropol. soc.*, n. 30, Buenos Aires, sept./dic. 2009

¹¹³ *Demolição de rodoviária começa a mudar a Luz*. In *Jornal Estadão*, 13 de Abril de 2010, São Paulo

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ *Revista El croquis Herzog & De Meuron 2005 – 2010*, n. 152/153, Madrid, 2010, p.18

¹¹⁶ *Audiência Pública - Complexo Cultural Luz*. Realizada a 20 de Agosto de 2013, São Paulo

¹¹⁷ *Ibidem*



Projecto Complejo Cultural Luz

larmente no plano, cada um próximo de uma fachada do edifício, são pontos estruturantes do espaço interno, que se distribuem em diferentes níveis, promovendo a circulação dos visitantes por todo o edifício.¹¹⁸

A partir deste sistema de lâminas, uma delas estende-se do interior do complexo para a Praça Júlio Prestes, num gesto de livre convite para o seu interior. Esta grande rampa parte do vestíbulo de entrada, o “coração” do programa, onde todos os visitantes e utentes se encontram e por onde se faz a distribuição programática de todo o edifício.¹¹⁹

Numa conferência realizada por Jacques Herzog em Maio de 2011, em que explicou as intenções dos arquitectos para o complexo da Luz, São Paulo surgiu descrita como *a city which is both ugly and breath taking*.¹²⁰

O arquitecto discorreu, ainda, sobre a importância que a vegetação exuberante da cidade assumiu no conceito do projecto, referindo obras como o conjunto cultural do Parque do Ibirapuera e outros edifícios da cidade, onde a vegetação assume a própria arquitectura do espaço. Deste modo, o protagonista deste elemento natural entrelaça-se com uma arquitectura que, antes de uma preocupação volumétrica de confinar ou encerrar um espaço, surge da disposição, quase diagramática, do programa, por níveis que se ligam entre si, a partir da exposição ao ar livre, que o clima permite, numa interacção informal feita por todos os utilizadores – ora aproximando-os, ora afastando-os, a partir de um espaço que regula essas relações. Aliás, um forte propósito do projecto assumido por Jacques Herzog, é o de suscitar o convívio informal entre todos os frequentadores do espaço, incluindo os ocasionais, por intermédio dos diferentes níveis, dos jardins, dos espelhos de água ou das praças de convívio comuns.¹²¹

O paisagismo, projecto da arquitecta paulista Isabel Duprat, estruturado por faixas intercaladas com as lajes de betão, faz a articulação com o colar urbano formado pelos espaços culturais e vegetais do bairro, permitindo a suave transição do interior para o exterior, e vice-versa.¹²²

Todo o edifício, com cinco pisos, está recuado em relação aos limites do terreno, permitindo a segura e confortável circulação dos pedestres pelo quarteirão.¹²³ O programa da Companhia de Dança localiza-se no lado contrário ao da Praça Júlio Prestes, fazendo frente para a Alameda Dino Bueno e Rua Helvétia. Já o programa da EMESP, implanta-se

¹¹⁸ *Complejo Cultural Luz, São Paulo. Brazil, 2009. In Revista El croquis Herzog & De Meuron 2005 – 2010, n. 152/153, Madrid, 2010, p. 350*

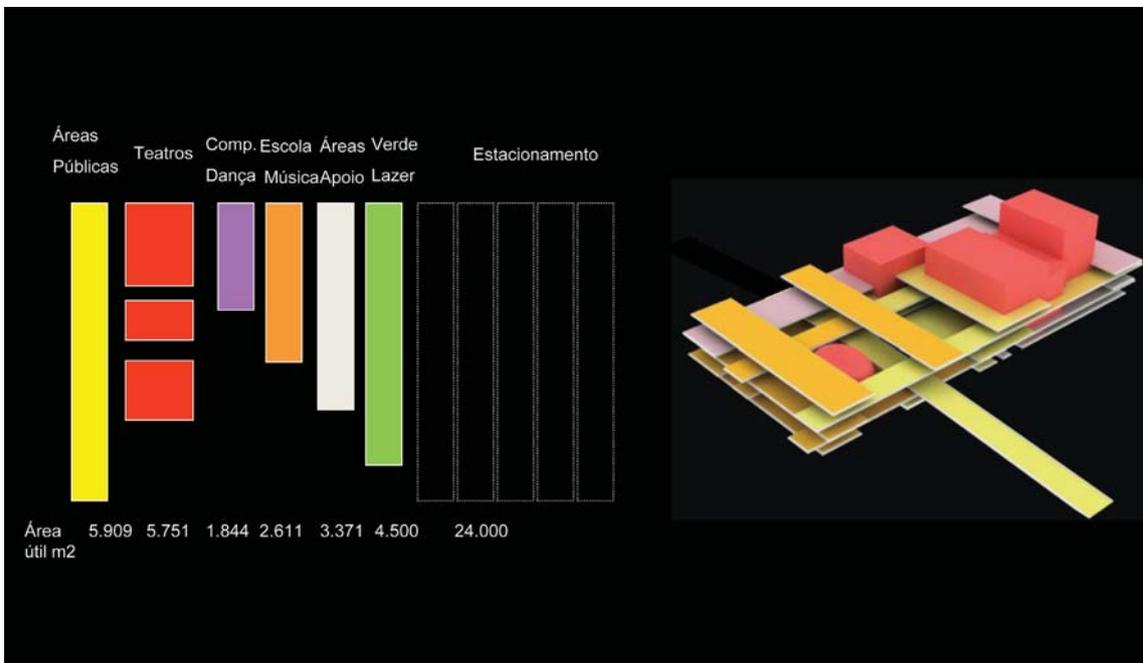
¹¹⁹ *Complexo Cultural Luz, 2009 - São Paulo. In Revista AV Monografias, 157-158 (2012) Herzog e De Meuron 2005 – 2013, Madrid: Arquitectura Viva SL, sept./dic. 2012, p.232*

¹²⁰ *Herzog & de Meuron, Lecture by Jacques Herzog – Conferência de Jacques Herzog realizada na Harvard University, Estados Unidos, 2011*

¹²¹ *Ibidem*

¹²² Grunow, Evelise – *Luz se prepara para o Projeto 343. In Revista Arco, 2012*

¹²³ Audiência Pública - Complexo Cultural Luz. São Paulo, 20 de Agosto de 2013



Esquema de distribuição do programa no edifício

no quadrante esquerdo do edifício, do lado da Avenida Duque de Caxias.¹²⁴ No piso térreo, está prevista uma extensa área verde, com espelhos de água nas aberturas formadas pelo entrelaçamento das lajes, garantido, assim, maior claridade ao edifício, graças ao reflexo da luz.¹²⁵ O acesso ao estacionamento é feito pela Rua Helvétia.¹²⁶

O início da construção do projecto, embora já adiado por diversas vezes, está previsto para o primeiro semestre de 2014.¹²⁷ Enquanto isso, o quarteirão vazio aumenta o clima de insegurança do bairro, dando espaço à marginalidade e à degradação. Um artigo publicado pelo *Estadão*, a 2 de Dezembro de 2013, relata o que está a acontecer naquele espaço:

Lixo jogado a céu aberto, usuários de crack, barracos construídos com restos de plástico e papelão. Isso é o que se vê no terreno que deveria sediar o Complexo Cultural da Luz.

Mais à frente, o artigo relata ainda:

Os moradores de rua que hoje cercam a área usam a grade de um alambrado como apoio para construir seus barracos. Há cerca de 80 dessas habitações. (...) Do lado de dentro da cerca, não há casas levantadas. Mas uma abertura na grade permite a entrada dos usuários de crack. Também se pôde observar o despejo de lixo no terreno. (...) O secretário de Cultura, que trabalha no edifício da Sala São Paulo, exatamente em frente à área, relata ter percebido um crescimento do número de usuários de crack nas proximidades. "Nas últimas semanas, houve um aumento notável", diz ele. "É uma preocupação para todos na cidade. Um grande problema social."¹²⁸

Permanecem, portanto, as incertezas acerca do resultado urbano do empreendimento. No entanto, várias opiniões mostram-se reticentes em relação ao seu impacto no bairro. Num artigo escrito pelo arquitecto e urbanista João Sette Whitaker,¹²⁹ em 2008, percebemos a sua indignação face à escolha do escritório de arquitectura, sem um prévio concurso público, já que se tratava de um projecto do Governo do Estado. No entanto, no artigo, o motivo de maior indignação prende-se com a prioridade dada às verbas do Estado, face à premência de outros investimentos públicos na área:

¹²⁴ *Ibidem*

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ *Complejo Cultural Luz, São Paulo. Brazil, 2009. In Revista El croquis Herzog & De Meuron 2005 – 2010, n. 152/153, Madrid, 2010, p. 343*

¹²⁷ Menezes, Maria Eugênia de - *Terreno de teatro na Luz, em SP, vira lugar para o crack. In Jornal Estadão, São Paulo, 2/12/2013*

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ João Sette Whitaker é professor da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Licenciado em Arquitectura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo e em Economia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Mestre em Ciência Política pela Universidade de São Paulo, Doutor em Arquitectura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. É, também, professor doutor nos cursos de Graduação e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e professor doutor associado da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie-SP. João Sette Whitaker é, também, Vice-coordenador da área de concentração *Habitat* do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP.



Implantação do Complexo Cultural Luz no bairro

Em outro exemplo, as obras do novo terminal de passageiros do aeroporto de Florianópolis, que incluem a construção da infra-estrutura de circulação das aeronaves e de acesso viário, foram licitadas em R\$ 259 milhões, menos do que a escola de dança e seus 20 mil m²!

Como entender que o governo do estado gaste em um prédio de uma escola de dança mais do que o custo de um terminal aeroportuário? Será que não seria mais conveniente um projeto mais modesto, permitindo a destinação de parte desse dinheiro para outros projetos socialmente importantes, como de habitação na área central? (...)

Há algo de errado no ar. Ou estamos na Suíça, e ninguém foi avisado, ou há dinheiro sendo jogado fora, em nome de uma suposta "revitalização" do centro que cria obras faraônicas para o deleite do mercado imobiliário, que muito lucrará com a conseqüente valorização da região.¹³⁰

A arquitecta e urbanista Raquel Rolnik, num artigo que escreveu em 2012 sobre a saída de um grupo de teatro experimental da Praça Roosevelt,¹³¹ comentou:

Se o projeto Nova Luz for implementado e se o Complexo Cultural Luz for mesmo adiante, é muito provável que o destino das pessoas que vivem na área seja o mesmo destino dos Satyros. Certamente, de forma muito mais intensa do que na Roosevelt, já que se trata de um investimento muito maior. No mínimo, as políticas culturais e urbanísticas da cidade, em vez de mimetizar os processos de "gentrificação" acriticamente, poderiam se colocar como desafio enfrentar a difícil equação da transformação e permanência. Se o único valor relevante é o valor de mercado, não há política de inclusão que se sustente.¹³²

A autora defende, ainda, que as iniciativas urbanísticas e arquitectónicas em São Paulo, assentam, cada vez mais, nas diferenças entre lugares de excepção e um ambiente de decadência, proporcionalmente crescente à excepcionalidade desses espaços concebidos. Voltando a citar Raquel Rolnik:

Parece que quanto maior é a diferença de qualidade de vida entre esses paraísos e a realidade cotidiana da cidade, maior valor terão no mercado imobiliário.¹³³

Situações essas corroboradas pela administração pública que compactua com essas iniciativas excludentes, preocupando-se em otimizar as redes de transportes e a facilidade

¹³⁰Whitaker, João Sette - *Revitalização do centro de SP premia obras faraônicas e especulação imobiliária*. In *Correio da Cidadania*, São Paulo, 11/12/2008

¹³¹A Praça Roosevelt localizada no centro da cidade, é sede de inúmeros teatros experimentais. Foi recentemente reabilitada, trazendo novos serviços e usos ao local, o que levou ao inevitável aumento do valor das rendas, facto incomportável para o grupo de teatro *Satyros*, que pretende, então, deslocar a sua sede para a Cracolândia, já que a Praça Roosevelt se transformou, segundo o grupo, num "lugar plastificado"

¹³²Rolnik, Raquel - *Os Satyros anunciam que trocarão a Roosevelt pela Luz. Mas o destino da Luz pode ser o mesmo da Roosevelt...* In *Blog de Raquel Rolnik*

¹³³Rolnik, Raquel - *O lazer humaniza o espaço urbano in: SESC SP. Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: SESC, São Paulo, 2000



População nas imediações do Complexo Cultural Luz

de acessos, sem que verdadeira atenção seja dada, de igual forma, às diferentes esferas da vida urbana.¹³⁴

Na verdade, a ideia de cidade, enquanto espaço de saudável integração social e de convívio das diferenças, cada vez se retrai mais, com uma crescente “agorafobia” em relação aos espaços públicos que vão sendo ocupados pelos que ficam na rua por falta de opção. Deste modo, o esvaziamento destes locais dissolve o contacto espontâneo e heterogéneo entre a população, dando lugar à violência, criando espaços herméticos. Assim, como Raquel Rolnik explica, estes comportamentos defensivos em relação ao espaço público, traduzem-se não só nas classes dominantes, mas também na formação de guetos, apartadas da sociedade em determinados territórios dificilmente penetráveis. Quanto mais fragmentado se torna o espaço urbano, mais os espaços vazios ficam expostos à marginalidade e à violência. Raquel Rolnik conclui o artigo defendendo:

Para melhorar o espaço público há necessidade de uma política anti-exclusão, o que significa organizar a heterogeneidade, não fugir dela. Significa organizar, defender e fomentar a convivência entre pessoas diferentes, diminuindo a segregação e as distâncias sociais, suprimindo os guetos, atuando com solidariedade, como uma coletividade que amplie, incentive e aumente a comunicação entre os projetos de vida pessoais e coletivos.¹³⁵

Em Março de 2013, conversámos com a arquitecta Anna Ferrari, fundadora do escritório paulista Metro Arquitetos, integrante, entre 2010 e 2012, da equipe do escritório Herzog & de Meuron, para o projecto do Complexo Cultural Luz. Embora não pudesse facultar mais informações do que as publicadas, devido à política sigilosa do escritório no que concerne à divulgação dos projectos, a arquitecta afirmou que o projecto partiu de uma ideia de Mónica Serra, companheira de José Serra, de formar um complexo cultural que albergasse a sede dos programas da Companhia de Dança e da EMESP que, além de uma escola de formação musical de elevada qualidade, é um dos pólos do Projeto Guri (o que não conseguimos confirmar). O Projeto Guri é um programa social de grande valor, que se multiplica pelo país, possibilitando educação musical a crianças desfavorecidas, depois do período escolar.¹³⁶ Anna Ferrari adiantou, nessa nossa conversa, que a programação, a curadoria e a gestão do complexo cultural ainda não estavam, nessa data, definidos.

Paula Ribas, jornalista, fotógrafa e presidente da associação *Apropriação da Luz*¹³⁷ (um movimento que se destina a dar voz aos moradores do perímetro dos bairros de Santa Ifigênia e Luz, a partir da defesa e comunicação dos seus direitos), com quem também contactámos, em Março de 2013, explicou-nos que os moradores do bairro lastimam o fato de

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ Informações sobre o *Projeto Guri* disponíveis no site: <http://www.projetoGuri.org.br/quem-somos/>

¹³⁷ Informações sobre a *Associação Apropriação Luz* disponíveis no próprio site: <http://apropriacaodaluz.blogspot.pt/p/quem-somos.html>



População nas imediações do Complexo Cultural Luz

nenhum dos espaços culturais que foram inaugurados até à data na região, no âmbito da revitalização da área, tenha dirigido a sua programação à população local:

*Não há cultura para quem está ali. Não atende quem está na região. Eu acho que deviam existir espaços culturais que atendessem também essas pessoas. O Governo também deveria olhar para quem ali está e precisa disso.*¹³⁸

Quanto às medidas de revitalização da área a partir da introdução de novos espaços culturais na região, Paula Ribas afirmou: *O poder público também tem essa intenção com o Complexo Cultural Luz, de resolver esse problema, mas não acaba, porque se acabasse, os Museus [já existentes na área] já tinham dado conta desse problema.*

Assim, a jornalista defende que, apesar da qualidade dos espaços culturais, da qual não duvida, é remota a possibilidade de resolver os problemas sociais da região, com instituições culturais.

Importa salientar a qualidade do programa cultural, enquanto sede de companhias e escolas de grande importância na educação e enriquecimento cultural da população. Por outro lado, integrando projectos sociais educativos, parece aproximar-se das camadas mais desfavorecidas. Tudo isso, integrado por espaços flexíveis, que cruzam funções e frequentadores, num ambiente ao ar livre presenciado pela Natureza. A ausência de fachadas do edifício, marcadas pelos vazios entre lajes dos balcões, cria contactos visuais, bem com a rua e a sua vigilância natural.

Resta, porém, a incerteza quanto à programação do espaço e o público que pretende atender, bem como o que acontecerá aos espaços públicos e à comunidade nas imediações do quarteirão. Dominado pela Cracolândia, depois da construção de um edifício-quarteirão que parece criar todas as condições necessárias a um espaço interno vivo, no entanto, auto-subsistente, que não se “alimenta” da cidade nem das suas dinâmicas, as possibilidades de regeneração urbana e social da região parecem remotas, a não ser que, à construção deste novo espaço cultural, se associe uma proposta integrada entre diversas áreas de intervenção necessárias – como a saúde e segurança pública, o desenvolvimento urbano e o acesso à habitação. É necessário que a modernidade que São Paulo pretende alcançar não permaneça, na sua continuidade histórica, condicionada a uma pequena classe oligárquica.

Consideramos, assim, a possibilidade de São Paulo pretender aproximar-se de uma estratégia política de revitalização urbana, seguindo outros modelos europeus, a partir da reformulação da sua imagem de cidade insegura, violenta, de grandes desigualdades sociais, mostrando-a ao Mundo com recurso a uma arquitectura assinada por uma dupla de ar-

¹³⁸ Entrevista gravada, concedida por Paula Ribas em Março de 2013



População nas imediações do Complexo Cultural Luz

quitectos do “star-system” mundial. Pelas palavras do arquitecto Nuno Grande, *a produção arquitectónica foi adquirindo um relevo especial, sustentada não apenas no carácter diferenciador dos programas e das formas propostas, como também na exclusividade da assinatura dos seus autores. O que passou a ser pedido aos arquitectos celebrizados, por parte desses investidores, mas também dos gestores urbanos, foi a criação de uma imagem “ficcional”, se possível, condensada pela singularidade de um ícone arquitectónico, associando a “marca” do autor, à “marca” do promotor, ou à “marca” da própria cidade.*¹³⁹

No entanto, essas estratégias políticas, tendo em vista a competitividade, o investimento e a reformulação da “imagem” das cidades, prevalecem, por vezes, em relação à sua genuína identidade cultural e arquitectónica, enfraquecendo, assim, a função social da arquitectura.¹⁴⁰

¹³⁹ Grande, Nuno Alberto Leite Rodrigues – *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço, Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Tese de Doutoramento em Arquitectura, apresentada ao DARQ/FCTUC, Coimbra, 2009, p. 470

¹⁴⁰ *Ibidem*

CONCLUSÃO

Ao longo do trajecto que fizemos nesta dissertação, em que fomos observando o percurso dos grandes equipamentos culturais da cidade de São Paulo no século XX e início do séc. XXI, chegámos a algumas conclusões – que agora sintetizamos.

Estes grandes equipamentos culturais constituíram, no caso paulistano, a cristalização, no território urbano, de uma arquitectura, brasileira, de essência paulista, representativa de um pensamento que marcou o seu legado. Estes fragmentados da cidade tornaram-se nos seus maiores símbolos e nas imagens que exporta, ainda hoje, para o Mundo. No fundo, as imagens mais apaziguadoras que São Paulo poderia revelar, de uma humanização improvável, na sua paisagem urbana.

Estas “arquitecturas da cultura” estão, historicamente, vinculadas à arquitectura moderna paulista. Não desmerecendo outros casos, os equipamentos culturais foram as grandes oportunidades de construção do ideário de uma arquitectura identitária brasileira, permanecendo como exemplo e lembrança da construção de uma cidade para todos, face à sua realidade desmoralizada e, eticamente, enfraquecida, caracterizada pela acentuação crescente das iniciativas individuais hegemónicas e excludentes. Contrariando, assim, uma histórica percepção paulista, como nos diz o arquitecto Júlio Katinsky, quando refere a existência “de uma parcela da humanidade privilegiada: o ‘povo eleito’ é toda a humanidade”.¹

Estas arquitecturas, enquanto importantes pontos estruturais urbanos, mapeiam a cidade e vinculam-se ao território urbano, informando-nos sobre ele. Cada equipamento cultural, conta-nos a história do seu lugar na cidade e, por isso, ao longo do nosso percurso pelas suas “arquitecturas da cultura”, percorremos, também, a história da cidade e da sociedade paulistana.

Podemos afirmar que, ao contrário do Rio de Janeiro, capital do Brasil até ao ano de 1960, o financiamento cultural em São Paulo caracterizou-se pela intervenção privada das elites da cidade e o limitado financiamento do poder público – que canalizava os seus investimentos, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, para a capital, a “montra” do Brasil para o Mundo.

Por outro lado, compreendemos a relação inevitável da condição histórica da cidade com o surgimento da cultura e a sua evolução. Na verdade, o crescimento acelerado e a expansão económica que viveu, reflectiram-se, de formas distintas, no nosso estudo. Uma prende-se com o facto de a prosperidade, fruto da actividade agrícola, ter permitido criar uma classe de elite com grande poder económico, que foi responsável pelo mecenato de grande parte dos investimentos culturais na cidade. Por outro lado, permitiu que as suas

¹ Katinsky, Júlio – *Arquitetura brasileira - o coração da cidade. A invenção dos espaços de convivência*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. p.49

gerações se formassem nas melhores escolas da Europa, trazendo com elas o conhecimento e as novidades das vanguardas europeias, ansiando aproximar São Paulo desse novo universo “civilizado” – factos que se repercutiram, nas décadas seguintes, na consciência colectiva da cidade, moldada, até então, por uma ideologia conservadora, “flutuante”, de acordo com as tendências europeias.

Contudo, essa ebulição económica, associada ao fim da escravatura no Brasil, ao fim da I Grande Guerra e à vontade da oligarquia de prover classes operárias mais qualificadas,² motivou uma grande imigração europeia – sobretudo italiana, espanhola e portuguesa –, que vinha trabalhar na lavoura do açúcar e do café, ou que se evadia de uma Europa cinzenta, desmoralizada e pouco aliciante. Tal facto gerou uma enriquecedora mescla de culturas e tradições, que tornavam vivas e muito intensas as dinâmicas culturais na cidade. Desta nova população europeia chegada ao Brasil, destacamos alguns nomes de referência no panorama arquitectónico e cultural de São Paulo, como o coleccionador de arte Pietro Maria Bardi e a sua Mulher – a arquitecta Lina Bo Bardi – que traria ao país o consenso entre a sabedoria europeia e a valorização da cultura brasileira. Ciccillo Matarazzo, oriundo de uma família de industriais italianos que fizeram fortuna na cidade, responsável pelas suas primeiras grandes iniciativas culturais, foi o grande mecenas de São Paulo.

No entanto, a pujança económica e o crescimento da cidade, trariam o “reverso da medalha”. A sua rápida expansão urbana e económica, veio acompanhada de extremas desigualdades no “acesso” à cidade. Enquanto uma pequena classe dominante vivia segundo os preceitos europeus, estudava fora do país e habitava nos melhores bairros, expandindo-se para os pontos altos das colinas – como a Avenida Paulista –, implantando modelos europeus de urbanização, as classes populares ficavam remetidas a condições precárias, em bairros operários, junto às linhas férreas. Essa condição social da cidade é, assim, espelhada no território e incorporada nas suas “arquitecturas de referência” que estudámos, através de uma continuidade lógica entre arquitectura e cidade.

Abrimos, então, o nosso estudo, com a “Semana de Arte Moderna”, realizada no Teatro Municipal, enquanto primeiro sinal de ruptura com a cultura tradicional brasileira e o vislumbrar de um novo caminho para a arte e a cultura no Brasil. No entanto, os resultados da Semana foram mais efectivos nos anos subsequentes, não propriamente aquando do evento. Destacamos, no entanto, que, entre as interpretações da cultura brasileira feitas nas décadas seguintes, a obra de Lina Bo Bardi foi um exemplo de diálogo com a “antropofagia” de Oswald de Andrade, um dos protagonistas da Semana de 22.

Reflectindo sobre a arquitectura destes equipamentos culturais, excluindo os casos de reabilitação dos antigos edifícios do centro da cidade, compreendemos um ponto comum às obras paulistas, a partir da sua relação com o espaço urbano, ao constatar, em todas elas,

²*Ibidem*

um desvio do estricto cumprimento do programa, para uma preocupação de vinculação à cidade, a partir de elementos arquitectónicos que tomam uma dimensão, inequivocamente, urbana.

Na verdade, estes elementos têm uma origem comum, veiculada pela arquitectura moderna brasileira, na reinterpretação de uma herança histórica da nação.

Ora, no período colonial, o espaço com mais destaque nas cidades e vilas era a igreja e a sua praça ou terreiro, onde se consagrava uma hierarquia social, em orientação decrescente, da capela-mor à praça – esta, ocupada pelas camadas populares livres da sociedade. Historicamente, foi na praça ou no terreiro, que surgiram, pelos homens livres, as grandes comemorações e festejos populares, à margem da dominação senhorial das fazendas, onde se vivia um ambiente de opressão, marcado, espacialmente, pela sectorização entre a “casa grande” e a “senzala”.³ Assim, esta manifestação cultural, à margem da dominação senhorial, revelou-se de um grande vigor e resistente ao tempo. Era nestas praças que o povo manifestava, livremente, os seus instintos artísticos, recusando o trabalho como expiação, como se vivia na fazenda.⁴

Assim, compreendemos esta herança da arquitectura moderna e a natural valorização destes “espaços de convivência”,⁵ de espontânea manifestação e encontro do povo.

Entendemos, então, que a “marquise” do Parque do Ibirapuera, o “vão-livre” do MASP, a “rua interna” do SESC-Pompéia, a “praça das esculturas” do MuBE e, até, a mais recente “praça” das Artes, se unem neste propósito comum de reinterpretação de uma herança cultural, de valorização do colectivo e do público, a partir de uma continuidade do espaço da “igreja”, compreendendo a sua metaforização enquanto espaço sacralizado da cultura para a população livre. Assistimos, então, a uma democratização cultural por meio de uma construção urbana.

Ou seja, a arquitectura, ao responder ao programa imposto, assume o duplo papel de redesenhar um espaço público da cidade e, simultaneamente, aproximar do povo um programa historicamente elitista. Estas construções expressam uma relação recíproca entre função e forma. Tanto a função condiciona a forma, como a forma organiza a função.

Destacamos, então, um outro ponto comum às “arquitecturas da cultura” que estudámos: a expressão da própria arquitectura na sua envolvente, a partir de novas relações urbanas

³ “Casa-Grande & Senzala” é a primeira obra de Gilberto Freyre, publicada no Rio de Janeiro, em 1933. Nesta obra, o autor aborda a formação sócio-económica e histórica da sociedade brasileira, a partir das relações espaciais entre a “casa grande”, a casa senhorial, e a “senzala”, lugar da fazenda destinado aos escravos

⁴ Katinsky, Júlio – *Arquitetura brasileira - o coração da cidade. A invenção dos espaços de convivência*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. pp. 21-31

⁵ Adoptamos a denominação “espaços de convivência” feita por Julio Katinsky, a propósito de uma exposição da qual realizou a curadoria em 2011, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Intitulada: *Arquitetura Brasileira: o coração da cidade, a invenção dos espaços de convivência*

que proporciona. Pensamos, então, na relação que a marquise do Ibirapuera estabelece entre os programas culturais, definindo uma orientação programática do espaço e o comportamento do visitante no parque – que deixa de ser um comum parque urbano e passa a assumir um carácter mais próximo de uma paisagem que emoldura um conjunto cultural. Ou, no caso do MuBE, em que o espaço criado para um programa específico, de exposição de esculturas, define, reciprocamente, a organização desse programa, orientando essa exposição, que se funde com a criação de uma praça pública – que o arquitecto desejaria que surgisse na continuidade do território urbano. No SESC e na Praça das Artes, a arquitectura que responde ao programa, não só cultural mas também educacional, simultaneamente redesenha o espaço urbano, introduzindo novas possibilidades de usos e apropriações da cidade nas imediações do espaço cultural. Com o MASP, Lina Bo Bardi, paralelamente à exigência museológica, devolve uma parte da cidade à Avenida Paulista. O MASP é, provavelmente, o caso mais revelador dessa relação urbana, entre as arquitecturas que estudámos.

Em resumo, estes projectos evidenciam uma relação intrínseca entre programa, arquitectura e espaço urbano, a partir da qual impera um propósito supremo de transformação da sociedade e da cidade.

Se a partir da obra de Oscar Niemeyer no Parque do Ibirapuera, essa relação se faz pela inserção dos volumes no espaço urbano, controlando o lugar a partir da própria arquitectura, ao encontro da qual vem a cidade, o MASP e o SESC foram o resultado de uma interpretação estrangeira da cultura popular brasileira, baseando-se numa inserção cultural na cidade, mais democrática e mais próxima da população.

Paulo Mendes da Rocha, com o MuBE, cria um espaço apaziguador, que critica a cidade segregada e propõe a construção de uma arquitectura contínua com o espaço urbano, que possa responder à imprevisibilidade da vida humana, a partir do rigor da técnica, compreendendo a cidade como fruto dos “desastres” do homem, que precisa de ser recuperada – “É o desastre que produzimos. Meticulosamente. Não são fenómenos. É a nossa cara”.⁶

Depois de sintetizar alguns aspectos que considerámos relevantes, durante o percurso que fizemos, em relação às “arquitecturas da cultura” em São Paulo, voltamos ao ponto em que nos debruçámos sobre o protagonismo destas iniciativas culturais.

Ao longo dos anos, sobretudo a partir da década de 80, a cidade, depois de anos “esquecida” e afastada do centro histórico, deslumbrada pelos grandes condomínios privados protegidos e os novos bairros, parece ter-se virado, novamente, para o centro.

Na verdade, o estado de extrema decadência da região mereceu, por parte do poder pú-

⁶ Rocha, Paulo Mendes *in América, Cidade e Natureza*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2012. p. 87

blico, uma intervenção urgente.

Até então, estes eram espaços de enriquecimento cultural da população – ainda que, em grande parte, de iniciativa privada –, oscilando entre o seu carácter museológico institucional (como o MASP ou o MuBE), e centros culturais e educacionais (como o SESC), democratizando o acesso à cultura, relacionada com o lazer e a sua contaminação do quotidiano.

A partir das últimas duas décadas do século XX, é constatado o crescente protagonismo do poder público no financiamento e intervenção na cultura, ainda que, verdadeiramente, fundamentada numa perspectiva de requalificação urbana e não de verdadeiro investimento cultural direccionado às classes mais baixas da população que residem na região.

Por outro lado, o crescente protagonismo da cidade no panorama económico mundial, e o seu estatuto de “capital” da América Latina, aliado à sua “fama” de cidade insegura e violenta, decerto contribuíram para que os governantes tomassem uma atitude face à sua imagem, mediatizada e fundamentada, de descontrolo social e urbano.

Por isso, São Paulo seguiu, a exemplo de outras cidades europeias, uma estratégia de revitalização urbana, a partir da inserção de cultura na área, por meio da construção de novos ou reabilitados equipamentos culturais, como forma de aliciar outras camadas da população, mais qualificadas e com maior poder de compra, estimulando a iniciativa imobiliária e a actividade terciária nesta zona da cidade.

No entanto, o facto é que estas iniciativas, não desvalorizando a sua qualidade programática, não foram eficazes quanto ao propósito a que se destinavam. Embora sejam instituições muito frequentadas pelas classes média e média-alta, não chegaram à população que ali vive, para além de que o seu surgimento aumentou a sensação de segregação social do bairro, onde locais como a Sala São Paulo, herméticos em relação ao espaço urbano – excluindo nos dias de exposições –, funcionam como mais um “santuário” de consumo de *crack* e de marginalidade no bairro.

Por outro lado, compreendemos que, embora a implementação de instituições culturais na cidade tenha, efectivamente, trazido ao bairro mais população das classes média e alta, isso não significou uma real mudança no território urbano, nem por meio da frequência dos seus espaços públicos, nem por uma nova aquisição imobiliária, o que mostra que a população frequentadora destas instituições, apenas se dirige directamente a elas, sem circular ou permanecer no bairro.

Uma outra nota fazemos à coexistência, no mesmo bairro, de uma vida cultural e uma urbanidade espontânea, alheia e paralela a estas intervenções culturais impostas pelo poder público.

Pensamos, então, que talvez as novas iniciativas culturais pudessem aproximar-se, entre-

cruzando-se, de uma vida e alegria cultural já existente, genuína, no entanto desvalorizada e desconhecida pelas grandes órgãos públicos.

Talvez a marquise do Ibirapuera nos tenha ensinado que, quando a arquitectura tem a liberdade de se entregar à cidade sem vínculos, sem programas pré-estabelecidos, sem regras, ao acaso e à intuição do homem, ela torna-se um palco de vida, desvinculando-se do seu protagonismo e deixando que os usos do homem contem a sua história.

Talvez com o MASP tenhamos aprendido como a arquitectura pode criar refúgios, momentos singulares de escuta e de libertação de uma cidade dormente.

Talvez o caminho se fizesse mais livre e solto pela espontânea vida cultural e quotidiana do bairro, entrecruzando os caminhos, em vez de vincar cada vez mais as suas diferenças.

Talvez Lina Bo Bardi nos tenha ensinado isso com o SESC-Pompéia.

Talvez o MuBE nos tenha mostrado que, apesar dos belos propósitos investidos na arquitectura, a sua humanização faz-se da urbanidade do lugar e da sua vitalidade. A arquitectura é construção de cidade, não é auto-suficiente nem pode ser hermética.

Resta-nos reflectir, depois do que sintetizámos, sobre qual será o rumo do novo equipamento cultural que, tudo indica, surgirá em 2017 – o Complexo Cultural Luz. Quais são as possibilidades de este novo equipamento inaugurar um novo capítulo na história da cultura de São Paulo?

Os cinco casos que abordámos, as cinco imagens que retratámos neste estudo, não têm como finalidade apresentar uma solução, mas antes informar, tentando reconstruir um sentido e um caminho das grandes “arquitecturas da cultura”, contando uma história, que é a história da cidade de São Paulo.

À semelhança de Caetano Veloso, na belíssima composição “Sampa”, quando canta:

“Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso”...



BIBLIOGRAFIA

ADERALDO, Guilherme; FAZZIONI, Natália – *Choro e samba na Luz: etnografia de práticas de lazer e trabalho na R. Gal. Osório*. in Ponto Urbe: Dossiê Luz, São Paulo - Artigo publicado no site de Heitor Frúgoli Jr., São Paulo. Link: http://www.pontourbe.net/edicao11-dossie-luz/265-choro-e-samba-na-luz-etnografia-de-praticas-de-lazer-e-trabalho-na-r-gal-osorio#_ftn1

AJZENBERG, Elza – *A Semana de Arte Moderna de 1922*. In Revista Cultura e Extensão USP, vol. 7, São Paulo, Maio de 2012, ISSN 2175-6805

ALVES, Luís Augusto dos Reis – *O Conceito do Lugar* – In site www.vitruvius.com.br

AMARAL, Aracy Amaral – *O Modernismo Brasileiro e o Contexto Cultural dos Anos 20*. Revista USP, nº 94, Junho/Julho/Agosto de 2012 – link: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45021/48633>

ANDRADE, Oswald de – *Manifesto Antropófago*. 1928 – link: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>

ANELLI, Renato Luiz Sobral – *Redes de Mobilidade e Urbanismo em São Paulo: das radiais/perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional* – Artigo consultado no site <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/259>

ARAÚJO, Sara Rita Sepúlveda Pinto Osório – *Explicando São Paulo: Apresentação Evolução Dualidades Identidade* – Tese de Mestrado em Arquitectura e Urbanismo apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2012

ARENDT, Hannah – *A Condição Humana* – 10ª ed./ 6ª reimp.: Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2007

ARTIGAS, Rosa Camargo (Org.) – *Paulo Mendes da Rocha: Projetos de 1999-2006* – São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2007 – ISBN 8575035614

_____; WISNIK, Guilherme – *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000 – ISBN 85-86374-76-8

BARDI, Lina Bo – *Arquitetura ou arquitetura?* In Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida, n. 2, 14/09/1958. Jornal Diário de Notícias : Salvador da Bahia.

BARROS, Carlos J.; LOPES, Laura – *A Boca do Lixo ainda respira*. In Repórter Brasil, 15/06/04 – link: <http://reporterbrasil.org.br/2004/06/a-boca-do-lixo-ainda-respira/>

BERGAMO, Mônica – *Fundadora e ex-presidente do MuBE vigia e critica gestão do museu*. In jornal Folha de São Paulo, 1/Setembro/2013 – link: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2013/09/1334858-fundadora-e-ex-presidente-do-mube-vigia-e-critica-gestao-do-museu.shtml>

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (coord.) – *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo: Annalume, 2006 ISBN 85-7419-622-3

BRANDT, Ricardo – *Cracolândia ganha repressão e ações sociais*. In Folha de S. Paulo, 9/03/2005, São Paulo

BRITO, Mário da Silva – *História do Modernismo Brasileiro - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958

BUCCI, Angelo – *Quatro Imagens para Quatro Operações* – São Paulo: FAUUSP, 2005

CALVINO, Italo; MAINARDI, Diogo (trad.) – *As Cidades Invisíveis* - São Paulo: Companhia das Letras, 1990

CAMARGOS, Márcia Mascarenhas – *Semana de 22: Entre Vaia e Aplausos*. Boitempo Editorial – ISBN 85-7559-020-0

CAMPOS, Cândido Malta – *Os Rumos da Cidade. Urbanismo e Modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2002. ISBN 85-7359-252-4

CAPRIGLIONE, Laura - *Cidadão VIP* – In Folha de São Paulo – link: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/39356-cidadao-vip.shtml> - 26/4/2012

DANTAS, Tiago – *Moradores dos Jardins querem apoio de vereadores contra prédios* – Artigo publicado no Jornal Estado de São Paulo. 17/4/ 2013 – link: <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,moradores-dos-jardins-querem-apoio-de-vereadores-contr-predios,1022113,0.htm>

DIMENSTEIN, Gilberto – *O arquiteto da "cracolândia"* – Artigo publicado na crônica Urbanidade do jornal online Folha online, a 21/05/03 – site: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/urbanidade/gd210503.htm>

DUDEQUE, Marco Cezar – *O lugar na obra de Oscar Niemeyer*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – São Paulo, 2009

ESTADO DE SÃO PAULO (jornal) - *É preciso preservar o Masp* – Artigo publicado a 20 de Novembro de 2013. link: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,e-preciso-preservar-o-masp-,1098579,0.htm>

EYCK, Aldo Van; BARDI, Lina Bo – *Museu de Arte de São Paulo* – Museu de Arte de São Paulo – São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997 ISBN 972-8311-13-3

FERRAZ, Marcelo Carvalho; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo – *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, Imprensa Oficial, 2008

FARIAS, Agnaldo – *50 Anos Bienal de São Paulo, 1951-2001: Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001 ISBN 978-85-85298

FERRAZ, Valéria de Souza – *Hospitalidade Urbana em Grandes Cidades - São Paulo em foco*, Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013.

FIORATTI, Gustavo – *Praça das Artes quer requalificar centro de São Paulo* in Folha de S. Paulo, São Paulo, 05/12/2012. Link: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1195809-praca-das-artes-quer-requalificar-centro-de-sao-paulo.shtml>

FORUM PERMANENTE – *O resgate do MuBE* – link: <http://www.forumpermanente.org/imprensa/mube-1/mube>

FRANCO, Fernando de Mello – *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU – USP), 2005

FREYRE, Gilberto – *Sobrados E Mucambos. Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano* – Recife-Pernambuco-Brasil 141 Edição, 2003, Global Editora

FRÚGOLI JR., Heitor – *Roteiro pelo bairro da Luz, São Paulo*. In Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da Usp, ano 2, Versão 2.0, Fevereiro de 2008, São Paulo – consultado no site do autor: <http://www.pontourbe.net/>

_____. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Edusp, 2006 ISBN 85-314-0966-7

_____. ; SKLAIR, Jessica - *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification*. Cuadernos de antropologia social, nº 30, Buenos Aires, Sept./dic., 2009

_____. ; SPAGGIARI, Enrico – *Da cracolândia aos nóias: percursos etnográficos no bairro da Luz*. Ponto Urbe: Artigo, Artigo disponível no site de Heitor Frúgoli Jr., link: www.pontourbe.net/edicao6-artigos/118-da-cracolandia-aos-noias-percursos-etnograficos-no-bairro-daluz

G1 PORTAL DE NOTÍCIAS DA GLOBO – *Prefeitura de SP afirma que projeto Nova Luz é tecnicamente inviável* – 24/01/2013 link: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/01/prefeitura-de-sp-afirma-que-projeto-nova-luz-e-tecnicamente-inviavel.html>

GALIANO, Luiz Fernández – *Tributo a Niemeyer* - Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009 ISBN 978-88-721-55-5

GAMA, Maria – *Museu foi instalado em 1968 sob a marquise do Ibirapuera, idealizada por Oscar Niemeyer; Lina Bo Bardi projetou a reforma do prédio, mas depois se arrependeu e pediu a demolição*. In jornal Folha de S. Paulo,

14/07/1998 link: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079811.htm>

GONÇALVES, Fábio Mariz – *Discussão sobre o papel dos espaços livres públicos nos bairros de elite contemporâneos*. In Revista Paisagem Ambiente n.º 15. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: São Paulo, Dez. 2002

GONÇALVES, Leandro Forgiarini de – *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

GONÇALVES, Marcos Augusto – *1922 A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 ISBN 978-85-8086-181-5

GRANDE, Nuno Alberto Leite Rodrigues – *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço, Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Tese de Doutorado em Arquitetura, apresentada ao DARQ/FCTUC -2009

GRINOVER, Marina Mange – *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo, 2011. Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

GRUNOW, Evelise – *Luz se prepara para o Projeto 343*. Revista Arco, 2012. Consultado no site: <http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/herzog-de-meuron-centro-cultural-sao-paulo-23-05-2012>

GUATELLI, Igor – *A marquise do Parque Ibirapuera e manifestação do conceito derridiano "entre": arquitetura como suporte de ações*. In Vitruvius, 2006 link: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.070/371>

HERBST, Helio – *Toda ideia tem seu lugar: interlocuções das Bienais do Museu de Arte Moderna com a cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ - *Cadernos de São Paulo - Região da Luz*. Coleção Cadernos de São Paulo : São Paulo : Instituto Cultural Itaú, 1994

INSTITUTO TOMIE OHTAKE – *Oscar Niemeyer em São Paulo* - São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004 ISBN 8010047104

JOSÉ, Beatriz Kara – *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2007

KATINSKY, Júlio – *Arquitetura brasileira - o coração da cidade. A invenção dos espaços de convivência*. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo p.21-31 ISBN 978-85-88728-66-0

KNOLL, Victor – *Bienal de São Paulo: 50 anos*. In Revista USP, n.52, São Paulo, Dezembro/ Fevereiro 2001-2002.

LEVI, Rino – *A arquitetura e a estética das cidades*. In jornal O Estado de São Paulo, 1925. Artigo consultado pela última vez a 15 de Dezembro de 2013 no site: <http://www.arquitetando.xpg.com.br/texto%20nPAII01.htm>

LÉVI-STRAUSS, Claude; MARTINS, Wilson (trad.) *Tristes Trópicos* : Edições 70: Editora Anhembi Limitada, São Paulo 1957

LOPES, Diogo Seixas; BARBAS, Isabel – *A Architectura ainda pode ser pública?* – In Jornal Arquitectos n.º 246 – ed. Jan/Abril/2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França (coord.); MOTTA, Glória Cristina (rev.); ROCHA, Wilson (rev.) – *Pinacoteca do Estado, Catálogo Geral de Obras*. Imprensa Oficial do Estado S.A., São Paulo, 1988

LUCAS, Luís Henrique Haas – *Arquitetura contemporânea no Brasil: da crise dos anos setenta ao presente promissor*. In Vitruvius – site: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/99>

MACEDO, Wesley – *O Lugar do novo MAM-SP no centro de Artes Ibirapuera* – Trabalho final de graduação apre-

sentado à Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 2009.

MARTÍ, Silas – *Dívidas motivaram racha entre Bienal e arquitetos*. In jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 30/04/2011

MARTINS, Ferdinando – *O Palco dos Modernos: O Teatro e a Semana de 22* - Revista USP, nº 94, Junho/ Julho/ Agosto, São Paulo, 2012.

MENEZES, Maria Eugênia de – *Terreno de teatro na Luz, em SP, vira lugar para o crack*. In Jornal Estado de São Paulo, 2/12/2013 link: <http://br.noticias.yahoo.com/terreno-teatro-luz-sp-vira-lugar-crack-111600535.html>

MIYOSHI, Alex – *O edifício do MASP como sujeito de estudo*. In Vitruvius Artigo consultado no link: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/245>

MONTANER, Josep Ma; VILLAC, Maria Isabel – *Mendes da Rocha*. Blau, Lisboa, 1996 ISBN 972-8311-06-0

MÜLLER, Fábio – *Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar*. Artigo publicado em Dezembro de 2000. Consultado no site: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/951>

NAKANO, Kazuo; CAMPOS, Cândido Malta; ROLNIK, Raquel – *Dinâmica dos Subespaços da Área Central de São Paulo*. In EMURB. Caminhos Para o Centro: Estratégias de Desenvolvimento para a Região Central de São Paulo. São Paulo, 2004

NIEMEYER, Óscar – *As Curvas do Tempo – Memórias Campo das Letras*. 1ª Edição, 2000. ISBN 972-610-228-6

_____. *Minha Architectura: 1937-1994*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2004. ISBN 857106296X

OLIVEIRA, Olívia. Lina Bo Bardi – *Obra construída*. In Revista 2G, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002

_____. *Sutis Substâncias da Arquitetura*. Romano Guerra Editora Lda, São Paulo 2006 ISBN 858858506-5

OTTONI, Dácio – *Cidades jardins: a busca do equilíbrio social e ambiental, 1898-1998*: São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / FAUUSP, 1997

PARRON, Milton – *A Trajetória de uma Cidade: História, Imagens e Sons* – São Paulo: Nobel. 2003 ISBN 85-213-1259-8

PEREIRA, Paulo César Xavier – *São Paulo. A construção da cidade – 1872-1914*. 2004.

PETRINA, Alberto (*et alt.*) - *Tributo A Niemeyer* – Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009

PINON, Hélio – *Paulo Mendes da Rocha* - Romano Guerra Editora, São Paulo, 2002, ISBN 85-88585-03-0

PONCIANO, Levino – *Bairros Paulistanos de A a Z*. 2ª ed. revª. : São Paulo : Editora SENAC, 2002

PORTO, António Rodrigues – *História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554 a 1988)*. São Paulo: Carthago & Forte Editoras Associadas Ltda, 1992.

PUPPI, Lionello – *A Arquitetura de Óscar Niemeyer* – Editora Revan 1988 ISBN 85-7106-010-X

QUEIROZ, Helena Pereira – *Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª Bienal de São Paulo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo – São Paulo, 2011.

QUEIROZ, Rodrigo; FREITAS, Maria Luiza – *Dos Movimentos Modernizantes ao Espírito Novo: A Arquitetura Brasileira Após a Semana de 22*. In Revista USP n.º 94 – Junho/Julho/Agosto 2012.

RAMIRO, Mário – *Salto para um Mundo Cheio de Deuses* – in Fórum Permanente, v. 2, n.1, 2013

REIS FILHO, Nestor Goulart – *São Paulo e outras cidades. Produção Social e Degradação dos Espaços Públicos* –

Série Arte e Vida Urbana. HUCITEC, São Paulo, 1994.

REVISTA AV MONOGRAFIAS, 157-158 (2012). *Herzog & De Meuron 2005 – 2013*, Madrid: Arquitectura Viva SL, sept./dic. 2012 ISBN: 978-84-616-2340-2

REVISTA EL CROQUIS - *Herzog & De Meuron 2005-2010*, n. 152/153, Madrid, 2010, ISBN 978-84-88386-62-5

ROCHA, Paulo Mendes da; VILLAC, Maria Isabel – *América, Cidade e Natureza*. Editora Estação Liberdade Ltda São Paulo, 2012 ISBN: 978-85-7448-197-5

ROLNIK, Raquel – *Folha Explica – São Paulo* – São Paulo: Publifolha, 2003 ISBN 978-85-7402-261-1

_____. ROLNIK, Raquel – *A cidade e a Lei – Legislação, Política Urbana e Territórios na Cidade de São Paulo*, São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, 1997, ISBN 978-85-85445-69-0

_____. ROLNIK, Raquel – *Os Satyros anunciam que trocarão a Roosevelt pela Luz. Mas o destino da Luz pode ser o mesmo da Roosevelt...* Artigo consultado no blog de Raquel Rolnik. Link: <http://raquelrolnik.wordpress.com/2012/11/26/os-satyros-anunciam-que-trocarao-a-roosevelt-pela-luz-mas-o-destino-da-luz-pode-ser-o-mesmo-da-roosevelt/>

_____. *O lazer humaniza o espaço urbano in SESC SP. Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: SESC, São Paulo, 2000

_____. ; KLINTOWITZ, Danielle – *(I) Mobilidade na Cidade de São Paulo. Estudo Avançados*. Vol. 25 Nº 71. São Paulo, 2011

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina Mange – *Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi* : São Paulo: Cosac Naify, 2009

SANTOS, Cecília Rodrigues (et al.) *Le Corbusier no Brasil* – São Paulo: Tessela: Projecto Editora, 1987

SCHARLACH, Cecília (org.) – *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do parque Ibirapuera* – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Brasil, 2006. ISBN 85-7060-487-4

SEGAWA, Hugo – *Prelúdio da metrópole*:

SHIBAKI, Viviane Veiga – *Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo*: São Paulo, 2007 – Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SILAS, Martí – *Com exposição sem curador, museu quer perder fama de salão de festa*. in jornal Folha São Paulo 2013 – link: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1322441-com-exposicao-sem-curador-museu-quer-perder-fama-de-salao-de-festa.shtml>

SILVEIRA, Santamaria – *Sesc-Pompéia uma fábrica pública de lazer*. in Folha de S. Paulo, 28/02/1986 <http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=sesc+pompéia&site=&periodo=acervo>

SOBRINHO, Wanderley Preite – *Sugestão de cerca antemorador de rua no Masp provoca polémica* – Artigo publicado in iG São Paulo, 01 de Dezembro de 2013 site: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/2013-12-01/sugestao-de-cerca-antimorador-de-rua-no-masp-provoca-polemica.html>

SOLOT, Denise Chini – *Paulo Mendes da Rocha - Estrutura: o êxito da forma*. Viana & Mosley Editora, Rio de Janeiro, 2004 ISBN 85-88721-16-3

SOUKEF JÚNIOR, António; ALBARELLO, Eduardo – *Avenida Paulista - A Síntese da Metrópole* : Tribal Editora; São Paulo 2002 – ISBN 85-88373-05-X

SPERLING, David – *Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo*. 2001. Artigo consultado no site: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/828>

SPIRO, Annette – *Paulo Mendes da Rocha: Bauten und Projekte*. Zürich: Niggli, 2002 – ISBN 3-7212-0413-1

STEFANI, Eduardo Baider; SHIBAKI, Viviane Veiga – *Atrativo Turístico e Centralidade Cultural: a Territorialidade da Avenida Paulista*. In *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografia Y Ciencias Sociales*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010. ISSN: 1138-9796

TALHARI, Julio; SILVEIRA, Lais; PUCCINELLI, Bruno - *Reflexões em torno de práticas culturais na Luz*. In *PONTO URBE: DOSSIÊ LUZ, SÃO PAULO*. Artigo disponível no site de

TOLEDO, Benedito Lima de – *Álbum Iconográfico da Avenida Paulista* – São Paulo: Ex Libris, 1987

_____. *Três cidades em um século*. 3ª ed. São Paulo: Cosac & Naify; *Duas Cidades*, 2007- 4.ª ed. rev : São Paulo: Cosac Naify ISBN 978-85-7503-648-8

TORRES, João Batista de Vasconcelos – *Automóveis de ouro para um povo descalço*. Brasília: Senado, 1977

TRAMONTINO, Vânia Silva – *O espaço livre na vida cotidiana. Usos e apropriações nos espaços livres na cidade de São Paulo, nas áreas do Terminal Intermodal da Barra Funda e do SESC Fábrica Pompeia* – Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TRIGUEIROS, Luiz; FERRAZ, Marcelo; SANTOS, Cecília Rodrigues dos – *Sesc - Fábrica Pompeia* – Editorial Blau Ltda – 1996: Lisboa - ISBN: 972-8311-04-4

UNDERWOOD, David – *Óscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil* – Editora Cosac & Naify Edição 2002 - ISBN 85-7503-119-8

VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fabio – *Determinantes do "milagre" econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica*. in *Rev. Bras. Econ.* vol.62 no.2 Rio de Janeiro Apr./June 2008 site: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034>

VILLAC, Maria Isabel – *Paulo Mendes da Rocha - América cidade e natureza*. São Paulo: Estação Liberdade 2012, ISBN 978-85-7448-197-5

VILLAÇA, Flávio – *Espaço intra-urbano no Brasil*, Studio Nobel, São Paulo, 2001 ISBN 978-85-85445-75-1

WAKAHARA, Júlio Abe (coord.) – *Itinerários no Tempo Memória Vila Pompeia!* – Projeto Museus de Bairro da Secretaria de Estado da Cultura. Realização: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura e Centro Cultural Pompeia. São Paulo, sem data

WARCHAVCHIK, Gregori - *Manifesto: Acerca da arquitetura moderna* - 1925. site: <http://www.archdaily.com.br/01-148964/manifesto-acerca-da-arquitetura-moderna-gregori-warchavchik>

WHITAKER, João Sette Ferreira – *Cidade do Apartheid: reflexões sobre o plano diretor de São Paulo*. São Paulo, 2013 - consultado em: <http://cidadesparaquem.org/blog/2013/8/18/um-plano-diretor-pode-mudar-a-cidade>

_____. *Revitalização do centro de SP premia obras faraônicas e especulação imobiliária*. In *Correio da Cidadania*, 11/12/2008. link: http://www.correiodacidade.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=2691&Itemid=79

_____. *São Paulo: a cidade da intolerância, ou o urbanismo "à brasileira"* - In *Estudos Avançados*, vol. 25 – nº 71: São Paulo, Jan/2011

WISNIK, Guilherme; FIX, Mariana; LEITE, José Guilherme Pereira; ANDRADE, Julia Pinheiro; ARANTES, Pedro - *Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura*. Artigo publicado na Revista Pós, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, 2001

YOSHIDA, Ernesto – *As melhores empresas crescem 10 vezes mais que o PIB*. In *Revista Exame*, São Paulo, 24/07/2013

VÍDEOS E FILMES

Audiência Pública - Complexo Cultural Luz. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. 20 de Agosto de 2013, São Paulo, <http://www.youtube.com/watch?v=rkبدو4CDIKE>

FERRAZ, Caio Silva; ABREU, Luana de; SCARPELINE, Joana – *Entre Rios* – vídeo consultado no blog do arquiteto e urbanista João Sette Whitaker – link: <http://cidadesparaquem.org/blog/2013/3/9/vale-a-pena-ver-entre-rios-de-caio-ferraz>

Governo inicia 1ª etapa das obras do Complexo Cultural – Teatro da Dança. Portal do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 2010 – link: <https://www.youtube.com/watch?v=-OXpOEzveOk>

HERZOG & DE MEURON, *Lecture by Jacques Herzog* – Conferência de Jacques Herzog, realizada na Harvard University, Estados Unidos, 2011 – link: <http://www.youtube.com/watch?v=cbljyVnD3Y8>

KATINSKY, Júlio Roberto – Entrevista ao Programa ABCD, São Paulo, 14/12/2012.

MACIEL, Fabiano – *A Vida é um Sopro* – documentário sobre a vida de Oscar Niemeyer – link: <http://youtu.be/X078KFCFLsM>

Pompéia Vila Romana – A geografia que une caminhos diferentes – História dos Bairros de São Paulo. Documentário realizado em co-Patrocínio com a Prefeitura de São Paulo, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura – link: <http://youtu.be/oAqGSimgAjE>

SITES CONSULTADOS

Blog "*Cidades para que(m)?*" de João Sette Whitaker - <http://cidadesparaquem.org/>

Blog de Raquel Rolnik - <http://raquelrolnik.wordpress.com/>

Vitruvius - www.vitruvius.com.br

Dicionário Porto Editora - <http://www.portoeditora.pt/espacolingua/portuguesa/dol/dicionarios-online/>

Site do MASP: [Http://Masp.Art.Br/Masp2010/](http://Masp.Art.Br/Masp2010/)

Site do SESC-Pompéia: http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/

Site da FUPAM: <http://fupam.org.br/web/pesquisas.php>

Site do Portal da Prefeitura da Cidade de São Paulo: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desenvolvimento_urbano/sp_urbanismo/operacoes_urbanas/agua_branca/index.php?p=19589

Fundação Getúlio Vargas (FGV) - link <http://cpdoc.fgv.br/revolucao1930/acervo>

Demolição de rodoviária começa a mudar a Luz. In Jornal Estadão, 13 de abril de 2010, São Paulo link: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,demolicao-de-rodoviaria-comeca-a-mudar-a-luz,537573,0.htm>

Secretário Sayad comenta a opção pelos arquitetos Herzog & De Meuron. In Praça dos Museus na Região da Luz, 09/10/2009 link: <http://museus-sp.blogspot.pt/2009/10/secretario-sayad-comenta-opcao-pelos.html>

Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Estado da Cultura, Assessoria de Imprensa - São Paulo terá maior polo de cultura e lazer da América Latina.

Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, link: http://www.institutobardi.com.br/biografia_bardi.asp,

United Nations, Department of Economic and Social Affairs: <http://esa.un.org/unup/CD-ROM/Urban-Agglomerations.htm>

Dados da Fundação Seade para o ano de 2012 link: <http://www.seade.gov.br/produtos/imp/index.php?page=tabela>

Fundação Seade e Dieese (Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos), site da Fundação Seade: http://www.seade.gov.br/produtos/ped/pedv98/pdf/rmsp_jan2013.pdf

Nossa São Paulo/IBOPE 2012- Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística - Uma das maiores empresas de pesquisa de mercado da América Latina site: http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/arquivos/Pesquisa_IRBEM_Ibope_2013.pdf

Fundação Seade para o Município de São Paulo em 2011 site consultado pela ultima vez a 14 de Dezembro de 2014 link: <http://www.seade.gov.br/>

Todos os sites foram consultados pela última vez a 14 de Dezembro de 2013.

FONTES DE IMAGENS

p.2,3 – Rene Burri, São Paulo, 1960

Fonte: <https://www.magnumphotos.com/Catalogue/Rene-Burri/1960/BRAZIL-Sao-Paulo-NN142685.html>

p.11 – *Salto ornamental na piscina do estádio do Pacaembu*, São Paulo – Thomaz Farkas, 1945

Fonte: <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/brasileiros/thomaz-farkas/>

p.22,23 – Foto aérea de São Paulo

Fonte: Base, s/d. In Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.26 – Piratininga de S. Paolo. Fragmento da Carta Geografica del Brasil. Giovanni Battista Albrizzi, 1740

Fonte: MICELE, 2002:205. In Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.26 – Planta de São Paulo, 1810

Fonte: Nisida, Vítor Coelho – *Outra Luz – Alternativas urbanísticas para o Projeto Nova Luz*, São Paulo, 2011

p.28 - Planta da Cidade de São Paulo: Levantada pela Companhia Cantareira de Águas e Esgotos, 1881

Fonte: TOLEDO, 1996:26. In Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.28 – Planta Geral de São Paulo, 1897

Fonte: acervo Eduardo Ferroni. In Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.30 – Concentração industrial, São Paulo, 1997

Fonte: Laboratório de Urbanismo da Metrópole – LUME. In Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.30 – Indústrias da cidade de São Paulo, 1914

Fonte: AZEVEDO, 1958:16. In Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.32 – Secções geológicas da parte central da Bacia de São Paulo

Fonte: AZEVEDO, 1958:176. In Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.34 – Marginal Pinheiros, São Paulo, 2000. Inundação da Marginal Tietê, São Paulo, s/d

Fonte: Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.36 – Distrito industrial do Ipiranga e Mooca, s/d

Fonte: Base. In Franco, Fernando de Mello - *A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo*. São Paulo, 2005

p.36 – Plano De Avenidas. Projeto Para A Segunda Perimetral, 1950

Fonte: Nisida, Vítor Coelho – *Outra Luz – Alternativas urbanísticas para o Projeto Nova Luz*, São Paulo, 2011

p.38 – Lucas Mongin, São Paulo, 2011

Fonte: Arquivo Pessoal

p.42,43 – Foto aérea do Parque Ibirapuera

Fonte: Scharlach, Cecília - *Oscar Niemeyer: o projeto original da marquise do Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

p.50 – *Abaporu*. Tarsila do Amaral, 1928. Presente para Oswald de Andrade

Fonte: <http://artedescrita.blogspot.pt/2012/08/abaporu-de-tarsila-do-amaral.html>

p.52 - *O Torso*. Anita Malfatti 1915/1916

"Comprei incontinentemente uma porção de tintas, e a festa começou". Anita Malfatti

Fonte: <http://discussoesemarteeducacao.blogspot.pt/2012/11/a-obra-de-anita-malfatti-e-critica-de.html>

p.54 - *Os operários*. Tarsila do Amaral, 1933

Fonte: <http://porttal22.wordpress.com/>

p.56 - Imagem do catálogo e do cartaz da Semana de Arte Moderna, ilustradas por Di Cavalcanti

Fonte: <http://uzinga.com.br/blog/2012/12/semana-da-arte-moderna-de-1922/>

p.62 – Planos de Le Corbusier para as cidades do Rio de Janeiro, Montevidéu e São Paulo, 1929

Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-66735/exposicao-le-corbusier-america-do-sul-1929-sao-paulo-sp>

p.66 – Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Projecto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, 1939

Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-67026/classicos-da-arquitetura-pavilhao-brasileiro-de-1939-em-nova-york-lucio-costa-e-oscar-niemeyer>

p.70 – Edifício do Museu de Arte Moderna de São Paulo no Parque Ibirapuera

Fonte: <http://brasilimperdível.tur.br/parque-ibirapuera/>

p.72 – Exposição Bahia no Ibirapuera, São Paulo, 1959. Fotografia da inauguração da exposição

Fonte: http://cvisaacs.univalle.edu.co/crisisycritica/index.php?option=com_content&view=article&id=20&catid=9&limitstart=2

p.76 – Primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo no Belvedere do Trianon, São Paulo, 1951. Obra *"Unidade Tripartida"* de Max Bill, que ganhou o prêmio máximo de escultura na primeira edição da bienal, em 1951

Fonte: <http://www.ideafixa.com/bienal-2012-a-historia-dos-pavilhoes/>

p.78 – Edifício da Fundação Bienal

Fonte: Fundação Bienal. Fotografia não identificado, s/d

p.82 – Imagem aérea do conjunto dos edifícios culturais do Parque Ibirapuera

Fonte: Google Earth

p.84 – Imagem do interior do edifício OCA

Fonte: Scharlach, Cecília - *Oscar Niemeyer: o projeto original da marquise do Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

p.86 – Auditório Ibirapuera

Fonte: Scharlach, Cecília - *Oscar Niemeyer: o projeto original da marquise do Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

p.88 – Marquise do Ibirapuera

Fonte: <http://spmaisc.tumblr.com/post/35280449282/presente-de-natal-marquise-do-parque-do-ibirapuera>

p.90 – Inauguração da 34ª Mostra Internacional de Cinema, com o filme *Metrópolis*, no Auditório Ibirapuera

Fonte: <http://www.hojeemdia.net.br/internos/galeria/galeria.php?album=176>

p.92 – Fotografia tirada do interior do Auditório Ibirapuera

Fonte: Scharlach, Cecília - *Oscar Niemeyer: o projeto original da marquise do Ibirapuera*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

p.94,95 – Museu de Arte de São Paulo no Belvedere do Trianon da Avenida Paulista

Fonte: Arquivos Lina Bo Bardi, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, *O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo. In Eyck, Aldo Van; Bardi, Lina Bo – Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997

p.100 – Vista da Avenida Paulista, 1891

Fonte: <http://bloglifeinstyle.wordpress.com/category/vintage/>

p.102 – Vista da Avenida Paulista, 1930

Fonte: <http://bloglifeinstyle.wordpress.com/category/vintage/>

p.104 – Vista da Avenida Paulista, 1950

Fonte: <http://bloglifeinstyle.wordpress.com/category/vintage/>

p.106 – Imagem aérea da actual Avenida Paulista

Fonte: <http://bloglifeinstyle.wordpress.com/category/vintage/>

p.110 – Corrida Internacional de São Silvestre cuja partida e chegada acontecem em frente ao MASP

Fonte: <http://entretenimento.r7.com/blogs/luiz-pimentel/2012/12/31/sao-silvestre-fui-corri-e-perdi-mas-pelo-menos-fotografei/>

p.112 – Centro Cultural FIESP, projecto de Paulo Mendes da Rocha/MMBB

Fonte: Fotografia de Nelson Kon in http://archtendencias.com.br/arquitetura/centro-cultural-fiesp-paulo-mendes-da-rocha-mmbb/attachment/centro_cultural_fiesp_paulo_mendes_da_rocha_mmbb-17

p.114 – Avenida Paulista. Edifício do Conjunto Nacional à direita

Fonte: Lucas Mongin In Arquivo Pessoal

p.116 – Imagem aérea da Avenida Paulista

Fonte: <http://cybelebelschansky.blogspot.pt/2012/01/aniversario-de-sao-paulo-458-anos.html>

p.122 – Imagem aérea do Museu de Arte de São Paulo

Fonte: Google Earth

p.124 – Museu de Arte de São Paulo. Cortes transversal e longitudinal

Fonte: Oliveira, Olívia - Satis Substâncias da Arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006

p.126 – Vista da Pinacoteca do MASP. Visitante atrás da pintura “Renée”, de Amedeo Modigliani

Fonte: Oliveira, Olívia - Satis Substâncias da Arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006

p.128 – Estudo de Lina Bo Bardi para o vão do MASP, com uma colagem de esculturas e vegetação

Fonte: Oliveira, Olívia - Satis Substâncias da Arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006

p.130 – MASP na Avenida Paulista

Fonte: Arquivos Lina Bo Bardi, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo. In Eyck, Aldo Van; Bardi, Lina Bo – Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997

p.132 – Concerto no vão livre do MASP

Fonte: Arquivos Lina Bo Bardi, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo. In Eyck, Aldo Van; Bardi, Lina Bo – Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997

p.134 – Vão livre do MASP. Vista em direção ao Centro da cidade

Fonte: Arquivos Lina Bo Bardi, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo. In Eyck, Aldo Van; Bardi, Lina Bo – Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Blau Portfólio Series, 1997

p.136 – Vista aérea em direção à zona central da cidade, com o Parque Trianon em primeiro plano

Fonte: Oliveira, Olívia - Satis Substâncias da Arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora Lda, 2006

p.138,139 – SESC-Pompéia

Fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.144 – Bairro Vila de Pompeia

Fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.148 – Fábrica Antártica, 1888

Fonte: FILHO, Nestor Goulart Reis – São Paulo e outras cidade. Produção Social e Degradação dos Espaços Públicos – Série Arte e Vida Urbana. HUCITEC, São Paulo, 1994

p.150 – Bairro Vila Pompeia já com o SESC- Pompeia

Fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.154 - Imagem aérea do SESC-Pompéia

Fonte: Google Earth

p.156 – Planta do rés do chão e corte longitudinal pela “rua interna” do SESC- Pompéia

Fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.158 – Uma das áreas de lazer no grande pavilhão do SESC-Pompéia

Fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.160 – Comemorações populares na rua interna do conjunto cultural

Fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.162 – Imagem da cidade tirada a partir de um dos “braços” que liga os edifícios do conjunto desportivo do SESC

Fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.164 – O “rio S. Francisco” pelo interior do grande galpão do SESC

fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.168 – O SESC-Pompéia implantado no bairro Vila de Pompéia

Fonte: Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013

p.172,173 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Fonte: <http://www.estudioelefante.com/projects/mube/>

p.178 – Plano para a primeira cidade-jardim em Letchworth, projeto de Barry Parker e Raymond Unwin, 1904

Fonte: http://www.mediaarchitecture.at/architekturtheorie/garden_cities/2011_garden_cities_links_en.shtml

p.180 – Plano para o bairro Jardim América, ainda com jardins internos nos quarteirões. Projeto de Barry Parker e Raymond Unwin, inícios do século XX

Fonte: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,jardim-america-da-lama-ao-luxo,7201,0.htm>

p.184 – Bairro Jardim América e a cidade

Fonte: Cia City link: <http://www.ciacity.com.br/novo/index.php>

p.188 – Imagem aérea do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Fonte: Google Earth

p.190 – Croquis de Paulo Mendes da Rocha para o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.192 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Corte transversal e planta de implantação

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.194 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Corte longitudinal e planta do piso inferior

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.196 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.198 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.200 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Exposição exterior de esculturas

Fonte: <http://spcultural.com/node/4401>

p.202 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Fonte: <http://www.pedrokok.com.br/es/2008/08/mube-sao-paulo-sp/mube2/>

p.204 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.206,207 – Bairro cultural da Luz

Fonte: Nelson Kon In Franco, Fernando de Mello - A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo. São Paulo, 2005

p.212 – A área da Luz

Fonte: Nelson Kon in Franco, Fernando de Mello - A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo. São Paulo, 2005

p.214 – Estação da Luz

Fonte: Arquivo pessoal

p.216 – Centro de São Paulo

Fonte: Arquivo Pessoal

p.220 – Interior do cortiço Mauá, junto à Estação da Luz, no Centro de São Paulo

Fonte: Arquivo Pessoal

p.224 – Imagem aérea do Bairro Cultural da Luz.

1. Pinacoteca do Estado; 2-Museu da Língua Portuguesa; 3 – Sala São Paulo; 4 – Complexo Cultural Luz

Fonte: Google Earth

p.226 – Pinacoteca do Estado no Parque da Luz

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.228 – Pinacoteca do Estado. Planta do Piso 1 e Corte Longitudinal

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.230 – Pinacoteca do Estado

Fonte: Rocha, Paulo Mendes; Artigas, Rosa; Wisnik, Guilherme - Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2000

p.232 – Sala São Paulo

Fonte: <http://www.duprearquitetura.com.br/>

p.234 – Sala São Paulo

Fonte: <http://www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=salasaopaulo>

p.236 – Centro de São Paulo

Fonte: Arquivo Pessoal

p.248 – Imagem aérea da Praça das Artes e do Bairro Cultural.

1. Pinacoteca do Estado; 2-Museu da Língua Portuguesa; 3 – Sala São Paulo; 4 – Complexo Cultural Luz; 5 – Praça das Artes

Fonte: Google Earth

p.250 – Praça das Artes

Fonte: <http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=6&img=001&bg=img>

p.252 – Praça das Artes

Fonte: <http://www.brasilarquitectura.com/projetos.php?mn=6&img=001&bg=img>

p.254 – Consolidação do Bairro Cultural da Luz. Proposta da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo

Fonte: Imagens disponibilizadas pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo na Audiência Pública do Complexo Cultural Luz

p.256 – Imagem aérea da futura implantação do Complexo Cultural Luz

Fonte: Imagens disponibilizadas pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo na Audiência Pública do Complexo Cultural Luz

p.258 – Projecto Complexo Cultural Luz

Fonte: Imagens disponibilizadas pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo na Audiência Pública do Complexo Cultural Luz

p.260 – Esquema de distribuição do programa no edifício

Fonte: Imagens disponibilizadas pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo na Audiência Pública do Complexo Cultural Luz

p.262 – Implantação do Complexo Cultural Luz no bairro

Fonte: Imagens disponibilizadas pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo na Audiência Pública do Complexo Cultural Luz

p.264 – População nas imediações do Complexo Cultural Luz

Fonte: <http://saopauloviva.blogspot.pt/2011/02/vergonha-de-campos-eliseos-vergonha-da.html>

p.266 - População nas imediações do Complexo Cultural Luz

Fonte: <http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2013/01/abordagem-na-cracolandia-busca-o-convencimento-do-dependente>

p.268 - População nas imediações do Complexo Cultural Luz

Fonte: Arquivo Pessoal

p.285

Fonte: Arquivo Pessoal

