

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS**

**HENRY FARKAS**

**TILTED ARC E O PÓRTICO DA PRAÇA DO PATRIARCA: FORMA, ESPAÇO  
PÚBLICO E LUGAR**

**Campinas**

**2024**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS  
ESCOLA DE ARQUITETURA, ARTES E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ARQUITETURA E  
URBANISMO - POSURB-ARQ  
HENRY FARKAS

TILTED ARC E O PÓRTICO DA PRAÇA DO PATRIARCA: FORMA, ESPAÇO  
PÚBLICO E LUGAR

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como exigência para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Jane Victal

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. This research is supported by the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel - Brazil (CAPES) – Finance Code 001.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica elaborada por Adriane Elane Borges de Carvalho CRB 8/9313  
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

711  
F229t

Farkas, Henry

Tilted arc e o pórtico da praça do patriarca: forma, espaço público e lugar / Henry Farkas. - Campinas: PUC-Campinas, .

121 f.: il.

Orientador: Jane Victal.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo ) - Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo , Escola de Arquitetura, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, .

Inclui bibliografia.

1. Arte pública - Espaço urbano. 2. Espaços públicos - Espaço - Lugar. 3. Richard Serra; Paulo Mendes da Rocha. I. Victal, Jane. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Arquitetura, Artes e Design. Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo . III. Título.

23. ed. CDD 711

# HENRY FARKAS

## “TILTED ARC E O PÓRTICO DA PRAÇA DO PATRIARCA: FORMA, ESPAÇO PÚBLICO E LUGAR”

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.  
Área de Concentração: Urbanismo.  
Orientador(a): Profa. Dra. Jane Victal Ferreira

Dissertação defendida e aprovada em 22 de fevereiro de 2024 pela Comissão Examinadora constituída dos seguintes professores:



---

**Profa. Dra. Jane Victal Ferreira**

Orientadora da Dissertação e Presidente da Comissão Examinadora  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



---

**Prof. Dr. Wilson Ribeiro dos Santos Junior**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas



---

**Profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz**

Universidade Federal de Uberlândia

Dedico a minha família, a meus pais, Celso e Rosi, que sempre me acompanharam de forma muito especial e compreensiva em todos os momentos de sonhos e realizações da minha vida e a meus professores e amigos, este trabalho contém um pedaço de cada conversa, reclamação, dificuldades e alegrias compartilhadas junto com vocês.

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais, que sempre serão a minha maior inspiração e por estarem a meu lado nos momentos mais difíceis do trabalho, sempre cruciais na minha formação como ser humano e profissional a fim de poder fazer a diferença na vida das pessoas.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Jane Victal, orientadora e amiga, que me forneceu as bases necessárias para a realização do trabalho. Nossas conversas foram essenciais para a minha motivação à medida que as dificuldades iam surgindo ao longo do percurso.

Aos colegas e ao corpo Docente da PUC-Campinas, por toda a minha formação e por compartilharem todos os desafios, comentários e discussões que foram essenciais para a conclusão do trabalho.

Aos Profs. Ana Farah, Ana Pedro, Cláudia Ribeiro, Fábio Muzetti, Maria Eliza e Pedro Paulo, por sempre instigarem meu lado crítico e serem professores para a minha vida inteira. Este trabalho contém um pedaço de vocês.

Aos queridos amigos Beatriz, Carolina, Gabriel, Lorena, Marina, Murilo, Matheus, Renan e Wesley, pela amizade, apoio, risadas e conversas que sempre irão me guiar pela vida e pela minha formação como ser humano.

À Giuliano e Gustavo, pela paciência, flexibilidade e conselhos que me ajudaram na minha formação como arquiteto e para a conclusão deste trabalho.

À Capes, pelo apoio financeiro.

“[...] uma coisa é o lugar físico, outra coisa é o lugar para o projeto. E o lugar não é nenhum ponto de partida, mas é um ponto de chegada. Perceber o que é o lugar é já fazer o projeto.”

ÁLVARO SIZA.

## RESUMO

A pesquisa investiga duas intervenções sobre espaços públicos ocorridas a partir da década de 1980, época marcada pela crítica ao pós-moderno e o início da noção de contemporaneidade. Para tal, foram investigados e comparados dois estudos de caso que assumiram caráter controverso: do norte americano Richard Serra, *Tilted Arc* foi implantada no *Federal Plaza* em Nova Iorque causando polêmica devido ao caráter monumental e sua implantação invasiva, sendo finalmente removida em 1989; como contraponto, analisa-se a intervenção de 1992 na Praça do Patriarca em São Paulo, com projeto elaborado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, com partido que destaca pelo firme desacordo com a estética do contexto urbano, principalmente no que se refere ao valor histórico do lugar. A investigação baseia-se em documentação jornalística, análise de contexto urbano e referências bibliográficas. O objetivo foi traçar semelhanças pontuais nas obras e buscar entender como significados preexistentes são mobilizados no repertório coletivo quando ocorrem divergências que alteram a forma do espaço urbano dotados de coesão social e memória.

Palavras-chave: Arte Pública; Espaço e Lugar; Intervenção urbana; Richard Serra; Paulo Mendes da Rocha.



## ABSTRACT

The research investigates two interventions in public spaces that took place from the 1980s, a period marked by criticism of the postmodern and the beginning of the notion of contemporaneity. For this purpose, two controversial case studies were investigated and compared: the American Richard Serra's *Tilted Arc*, installed in Federal Plaza in New York, caused controversy due to its monumental character and invasive implementation, ultimately being removed in 1989; as a counterpoint, the 1992 intervention in Patriarca's Square in São Paulo is analyzed, with a project by architect Paulo Mendes da Rocha, characterized by a strong disagreement with the aesthetics of the urban context, especially regarding the historical value of the site. The investigation is based on journalistic documentation, analysis of the urban context, and bibliographic references. The objective was to identify specific similarities in the works and to understand how pre-existing meanings are mobilized in the collective repertoire when divergences occur that alter the form of urban spaces endowed with social cohesion and memory.

Keywords: Public Art; Space and Place; Urban Intervention; Richard Serra; Paulo Mendes da Rocha.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Mural - 1943. Jackson Pollock – Óleo e Caseína em Tela .....	35
FIGURA 2 - Richard Serra durante a instalação de sua obra “ <i>Gutter Corner Splash – Night Shift</i> ” – 1969 - Chumbo Derretido Jogado em Piso e Parede .....	37
FIGURA 3 - <i>Verb List</i> - 1967. Richard Serra – Lápis e Folhas de Papel .....	39
FIGURA 4 - <i>Twins</i> - 1972. Richard Serra – Aço, 2 Placas .....	40
FIGURA 5 - <i>Sight Point</i> – 1972-1975. Richard Serra - Aço .....	44
FIGURA 6 - <i>Terminal</i> – 1977. Richard Serra - Aço .....	45
FIGURA 7 - <i>St. John Rotary Arc</i> – 1980. Richard Serra – Aço Cor-ten .....	47
FIGURA 8 - <i>Tilted Arc</i> . Richard Serra – 1981 - Aço Cor-ten .....	50
FIGURA 9 - Localização <i>Tilted Arc</i> - Entorno.....	51
FIGURA 10 - “ <i>Tilted Arc to be moved from Plaza At Foley Square</i> ” - 1985.....	53
FIGURA 11 - Flyer de divulgação à população para chamamento à audiência pública sobre o <i>Tilted Arc</i> .....	55
FIGURA 12 - Office Workers and Artists Debate Fate of a Sculpture - 1985 .....	57
FIGURA 13 - Remoção do <i>Tilted Arc</i> – 1989.....	59
FIGURA 14 - <i>Jacob Javits Plaza</i> . Martha Schwatz - 1997 .....	60
FIGURA 15 - <i>Not Publicity, Notoriety or Even Site Makes a Sculpture Great</i> - 1985 .....	64
FIGURA 16 - Cartaz de inauguração das operações do metro em São Paulo. ..	68
FIGURA 17 - Matéria do Jornal “O Combate” a respeito do projeto da Praça do Patriarca .....	71
FIGURA 18 - Praça do Patriarca – 1936: Obras da futura sede das Indústrias Matarazzo.....	73

<b>FIGURA 19 - Localização da Praça do Patriarca .....</b>	<b>74</b>
<b>FIGURA 20 - Cobertura projetada por Elisiário Bahiana na entrada da galeria Prestes Maia na Praça do Patriarca – Foto de 1939 .....</b>	<b>75</b>
<b>FIGURA 21 - Praça do Patriarca com a localização dos novos edifícios implantados .....</b>	<b>77</b>
<b>FIGURA 22 - Vista da Igreja de Santo Antônio na Praça do Patriarca – Ano desconhecido .....</b>	<b>78</b>
<b>FIGURA 23 - Igreja de Santo Antônio - 2019 .....</b>	<b>79</b>
<b>FIGURA 24 - Praça do Patriarca, Anos 1980 .....</b>	<b>81</b>
<b>FIGURA 25 - Conjunto Nacional – Avenida Paulista .....</b>	<b>86</b>
<b>FIGURA 26 - MuBE visto de cima .....</b>	<b>90</b>
<b>FIGURA 27 - Vista do MuBE para a “Pedra no céu” - 2024.....</b>	<b>91</b>
<b>FIGURA 28 - Loja Forma .....</b>	<b>94</b>
<b>FIGURA 29 - Loja Forma - Estrutura .....</b>	<b>95</b>
<b>FIGURA 30 – Pórtico da Praça do Patriarca - 1992 .....</b>	<b>98</b>
<b>FIGURA 31 – Croqui do Pórtico da Praça do Patriarca – Paulo Mendes da Rocha .....</b>	<b>99</b>
<b>FIGURA 32 - Análise de fluxos que culminam na praça – Visita Técnica .....</b>	<b>102</b>
<b>FIGURA 33 - Vista interna do pórtico na entrada da Galeria Prestes Maia - 2020 .....</b>	<b>103</b>
<b>FIGURA 34 – Vista interna do pórtico para a Praça - 2020 .....</b>	<b>103</b>
<b>FIGURA 35 – Vista da Estátua de José Bonifácio - 2020 .....</b>	<b>104</b>
<b>FIGURA 36 - Artigo de Carlos Lemos intitulado: “Patrimônio Ameaçado”, 2005 .....</b>	<b>106</b>
<b>FIGURA 37 – Vista da Estátua de José Bonifácio - 2020 .....</b>	<b>107</b>

**FIGURA 38 - Maquete de estudo do pórtico da Praça do Patriarca com a presença da Igreja de Santo Antônio ..... 110**

**FIGURA 39 - Elevação do Pórtico em relação ao entorno e a Igreja de Santo Antônio..... 111**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1. LUGAR: A EXPERIÊNCIA COMO AGENTE TRANSFORMADOR DO ESPAÇO</b>	17
1.1 Não-Lugares: Inerentes ao espaço urbano .....	21
1.2 O papel das cidades: Sobreposições e Camadas .....	24
1.3 O papel da arte pública: Memória e Coesão Social.....	26
1.4 A experiência: Yi-Fu Tuan e o lugar.....	30
<b>2. TILTED ARC: A CONTROVÉRSIA PERANTE A GENIALIDADE</b> .....	33
2.1 Richard Serra: Bases e Experiências .....	33
2.2 <i>Verb List</i> : Serra dita suas intenções.....	38
2.3 <i>Sight Point e Terminal</i> .....	43
2.4 <i>St. John's Rotary Arc</i> .....	47
2.5 <i>Tilted Arc</i> : Ascensão e Queda.....	49
2.5.1 Primeiras reações .....	52
2.5.2 O Desfecho .....	58
2.5.3 Legado.....	61
<b>3. O PÓRTICO DA PRAÇA DO PATRIARCA: FORMA X MEMÓRIA</b> .....	66
3.1 O espaço público paulistano: Visões de urbanidade.....	66
3.2 A Praça do Patriarca: Da história ao fluxo .....	70
3.3 A Praça do Patriarca: Do fluxo à permanência.....	74
3.4 A Praça do Patriarca: Da permanência à transição.....	80
3.4.1 A associação Viva ao Centro .....	83
3.5 Paulo Mendes da Rocha: Bases .....	86
3.5.1 Temáticas na obra.....	88

<b>3.6 MuBE – 1986-1995 .....</b>	<b>90</b>
<b>3.7 Loja Forma - 1987 .....</b>	<b>94</b>
<b>3.8 O Pórtico da Praça do Patriarca – Uma cidade para todos .....</b>	<b>98</b>
3.8.1 Forma e Operações.....	99
3.8.2 A questão histórica – Reações.....	104
3.8.3 Legado .....	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>117</b>

## INTRODUÇÃO

O que é o espaço? O que é o lugar? Quais são suas características e significados? Existe sentido na transmutação de um espaço a um lugar através de intervenções, ou é o lugar que clama por sua mudança?

A percepção do lugar é de extrema importância para o ser humano no ambiente em que vive. Ao longo da história, a cidade tem sido uma criação material do homem, desempenhando um papel fundamental na criação de encontros, desencontros e fluxos, reunindo fragmentos da história e da sociedade no tempo e espaço. No entanto, à medida que a sociedade avança em suas ferramentas, técnicas e costumes, diversos símbolos e espaços são incorporados, ocultados, modificados ou até mesmo destruídos pela nova geração que utiliza esse território.

A cidade torna-se uma malha com diversas camadas, que se sobrepõem, adicionam e se encontram em constante conflito, trazendo diversas experiências e percepções a quem utiliza. Portanto, em um território tão vasto e complexo, com suas camadas e colagens, como é observado o fenômeno da perda de identidade em locais onde já foram dotados de significado? Estes espaços de transição, presentes em todo o tecido urbano, carecem de signos, ou apenas são necessários como um escape para uma cidade tão densa e complexa?

A partir de tal inquietação o presente trabalho organiza-se de maneira com que a escolha crítica e interpretativa do fenômeno da experiência aliada ao espaço público faz-se necessária para a escolha do estudo de caso. Tal fenômeno conta com um número variado de teóricos que abordam de diversas maneiras tais assuntos, e, portanto, foi escolhido o tópico do entendimento do espaço e lugar como ponto de partida para o conhecimento e leitura do espaço público ao qual uma obra foi implantada.

Devido às diversas conceituações e divergências perante os conceitos de “espaço e lugar”, foi escolhido como ponto de ignição a definição do “não-lugar”. Representação trazida pelo filósofo Marc Augé, e explorada ao longo do trabalho, relacionando-se com os presentes objetos de estudo de caso. Assim, a partir do entendimento do não-lugar, chega-se ao lugar.

É crucial a compreensão de tais a fim de gerar um novo olhar ao binômio público/privado como agente transformador do desenho urbano, onde obras implantadas em contextos urbanos podem exercer um papel transformador juntamente a amplas decisões e manobras de planejamento, sendo possível a realização de comparações e relações com estudos de caso realizados na história.

Assim, como parte desta busca através de casos reais, será apresentado e analisado duas operações urbanas emblemáticas que receberam diversas reações e críticas, assumindo um caráter controverso e possuindo semelhanças ou especificidades em suas histórias. A partir destas, pretende-se entender as razões, um breve e selecionado histórico de seus atores e como afetaram ou ainda afetam o tecido urbanos ao qual estão inseridas.

*Tilted Arc*, de Richard Serra, uma obra de arte minimalista, também incorpora elementos da escultura pós-minimalista e pós-expressionista. Sua forma imponente e angular, composta por uma grande placa de aço cor-ten inclinada, desafia as convenções tradicionais da escultura e busca explorar a relação entre a obra de arte e o espaço público. Ao ser instalada no *Federal Plaza*, em Nova Iorque, a escultura imediatamente gerou controvérsia. Muitos consideraram que sua presença dominante e sua forma disruptiva invadiam e interferiam no espaço público, prejudicando a experiência dos transeuntes e a funcionalidade do local. Além disso, a obra também foi criticada por sua falta de conexão com o contexto histórico e arquitetônico do local.

Essa controvérsia culminou em um processo judicial e, em 1989, a escultura foi removida do *Federal Plaza*. A decisão de retirar a obra foi baseada na opinião de que ela não atendia aos interesses e necessidades do público e que sua presença era prejudicial ao espaço público.

De maneira semelhante, o projeto concebido por Paulo Mendes da Rocha para a Praça do Patriarca, em São Paulo, também enfrentou comentários e polêmicas. A estrutura arquitetônica proposta pelo renomado arquiteto da Escola Paulista rompia com a estética tradicional da paisagem urbana e desafiava as expectativas do público. Assim como em *Tilted Arc*, a presença visual da estrutura arquitetônica na Praça do Patriarca foi considerada invasiva e competia com a importância histórica do local na vida pública da cidade. A abordagem inovadora de Mendes da Rocha foi vista por



alguns como uma afronta à tradição e à identidade da cidade, enquanto outros a enxergaram como uma oportunidade de revitalização e renovação do espaço público.

Por fim, após a descrição e exibição destes casos, considerações devem ser realizadas a fim de gerar discussões para o espaço urbano, mostrando sua influência nos aspectos psicológicos e perceptivos daqueles que a vivenciam, além de seu caráter modificador em todas as instâncias do desenho da cidade.

## 1. LUGAR: A EXPERIÊNCIA COMO AGENTE TRANSFORMADOR DO ESPAÇO

A relação entre espaço e lugar no campo ampliado das artes e arquitetura constitui-se de variadas conceituações e discussões distintas perante seus objetos de estudo. Partindo da concepção primária do espaço como uma “extensão tridimensional ilimitada que contém todos os seres e coisas e é campo de todos os eventos”<sup>1</sup>, e o “lugar”: “espaço onde habitualmente se realizam determinadas atividades”<sup>2</sup>, tais significados tornam-se rasos e carecem de uma profundidade acerca do tema. Assim, o debate de sua abordagem ligada ao ato da experiência sensorial e interpretativa perante o tempo-espaço implantado em um determinado local pré-estabelecido ou já modificado pelo homem, desperta o desejo de uma investigação acerca da relação fenomenológica do lugar aliada à projetos que se inserem em um contexto cívico.

A ação de intervir no espaço, seja no campo da arte pública ou da arquitetura, consiste na compreensão das preexistências do sítio para tornar a obra palpável ou mesmo cognoscível ao público. Isto não implica uma interpretação integral da crítica ou da população perante o espaço criado após a implantação da obra, entretanto, é inevitável que a intervenção cause espanto e consequências às atividades urbanas cotidianas, como fluxos e a fruição de aspectos da memória do sítio.

Uma das principais atividades da arquitetura é a criação de lugares e não apenas espaços. Existe uma diferença significativa entre ambos os conceitos, pois espaço é uma abstração, se refere às relações geométricas, distâncias e áreas. Já o termo lugar se refere a cada intervenção em particular através dos materiais, cores, formas, orientação solar, topografia e geografia local existente. Também são englobadas nesse conceito todas as características regionais como usos, aspectos culturais, históricos e sociais. O lugar tem sempre uma localização geográfica precisa e está associado a um período histórico determinado. (SOUTO, 2010, p. 162)

---

<sup>1</sup> ESPAÇO: In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/espaço>>. Acesso em: 07 jan. 2023.

<sup>2</sup> LUGAR: In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/lugar>>. Acesso em: 07 jan. 2023.

Tal desejo de transformação espacial é intrínseco ao ser humano. Vivenciamos o espaço e o tornamos em um lugar. A espécie humana como um todo certificou sua permanência por meio do entendimento e do domínio<sup>3</sup> do espaço usual e aparente, tornando-o de sua convivência e atribuindo valor e memória a fim de torná-lo um lugar. Pela antiguidade, vê-se através de diversos povos o estímulo de tal busca de domínio abastecido por meio das viagens e caminhadas de grupos e indivíduos a fim obter o contato com novas culturas e grupos sociais que permitiram um conhecimento das complexidades de grupos étnicos e políticos. Assim, as manifestações materiais e artísticas do ser humano surgem com um caráter narrativo, contando a perspectiva não só individual daquele que experiencia, mas também do coletivo. O homem, como o principal agente modificador do espaço, torna-se peça chave como criador das memórias locais, criando vínculos culturais o longo do tempo e do espaço.

Os antigos romanos certamente acreditavam no caminhar. Os pórticos, parte intrínseca da arquitetura doméstica Romana, serviam ao propósito de sombrear a perambulação, reflexão e boas conversas. Para os romanos caminhar promovia o caráter. Em período mais recente os europeus adicionaram a saúde como outro benefício. O caminhar, assim era a crença, desobstruía não apenas o pensamento, mas os fluidos corporais. (TUAN, 2013, p.6)

Assim, diversos edifícios tornaram-se marcos na história humana ao atribuírem valor e coesão social à uma maioria presente, dando-o a característica de um lugar que foi sendo repassado por gerações mesmo por eras após a presença de seus usuários originais, além de seu uso totalmente ressignificado em diversas vezes. No campo das artes visuais tal ideia é recorrente por toda a história, com pinturas e esculturas destinadas ao uso público de contemplação e até mesmo de devoção. O homem tem papel fundamental nestas manifestações, pois ligado a seu papel de agente modificador do espaço, somos usuários deste. Cada um de nós é fisicamente um corpo que habita e se utiliza do espaço, aplicando nossas necessidades de locomoção e movimento a partir das primeiras caminhadas, onde começamos a

---

<sup>3</sup> A palavra domínio neste caso é utilizada no sentido de domínio de conhecimento e construção do espaço para um habitat, e não no sentido de domínio do território como forma de poder.

construir nossos sentidos e percepções que se ligam as funções sociais ao longo do tempo. Como indivíduos, somos parte de um coletivo que formula a memória que é assim, construída juntamente a estas experiências.

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. (NORA, 1993, p.9)

Outro fator crucial para o entendimento da importância das práticas artísticas urbanas adentra em sua característica de promover encontros e visibilidade de grupos sociais e causas que podem incorporar o espaço construído ou mesmo modifica-lo, trazendo consigo a discussão da permanência de símbolos, ou mesmo a adição de novos no amálgama da cidade. Vera Pallamin discute tal fato:

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas dos espaços públicos urbanos, intervindo nos modos diferenciais da produção de seus valores de uso, sua validação ou legitimação, assim como de discursos e formas sedimentadas de representação cultural ali expostas. Pode criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações. (PALLAMIN, 2002, p.108)

Assim, intervenções nestes espaços públicos, ao levarem em conta valores e intenções sociais da memória, podem criar ou mesmo transformar as relações humanas presentes naquele sítio. Uma intervenção da qual carece ou não possui um significado parece querer situar-se em um estado neutro e meramente formal, uma peça de museu apenas para contemplação, vazia e sem manifestação de um bem-estar social ou mesmo um propósito. Neste sentido, a arquitetura e as artes caminham

para um mero sentido ou mesmo, uma pré-existência. Duran (2017, p.164) afirma que “A ação arquitetônica que decide lidar com a preexistência assume o desvelar de significados já presentes de modo latente, ressignificando-se a partir do questionamento e subsequente entendimento.”

[...] A arquitetura e a arte, como campos disciplinares, não precisam ser constituídas de respostas e linearidades, porém tal análise se justifica na medida em que a investigação crítica e o enfrentamento acerca da produção de distintas especialidades arquitetônicas e artísticas se fazem necessários para a sua própria criação. Repensar o que está previamente dado é uma maneira de rever o potencial da arquitetura e da arte como métodos de reestruturar o espaço entrevendo o tempo. (DURAN, 2017, p.164-165)

A análise aqui reside, portanto, no papel de compreensão de que tais práticas de intervenção no espaço partem de uma problemática ou interesse que se situa na esfera do abandono ou mesmo a perda de identidade daquele local. Reviver, revitalizar ou até mesmo restaurar a memória daquele local, portanto, são ações que requerem a compreensão do não-lugar a fim de incitar o recomeço, ou a transfiguração de um espaço a um lugar.

## 1.1 Não-Lugares: Inerentes ao espaço urbano

É importante o entendimento dos não-lugares não como um fenômeno recente, mas sim uma resposta a crítica e ressignificação do espaço moderno geométrico e abstrato discutido e aplicado nas teorias das vanguardas da primeira metade do século XX. Aqui, a condição de uma pós-modernidade, e o início da noção de contemporaneidade no que diz respeito à discussão acerca do binômio público/privado presente nos espaços urbanos imbuídos de significado gera incertezas e o surgimento de diversas teorias e ressignificações. Marc Augé, etnólogo e antropólogo francês, estabeleceu o termo dos não-lugares através de uma qualidade formulada como sendo a “supermodernidade”. Esta nova categoria de espaço cresce nos moldes da sociedade tecnológica, onde o ser humano se firma como agente anônimo de um fluxo em movimento constante, caracterizado também pela evolução dos meios de transporte. Estes tipos de espaços de transbordo e midiáticos entram em conflito com a noção da memória local e as tradições.

“Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico.” (AUGÉ, 1994, p.61)

[...], podemos situar os chamados fenômenos *não-lugares*, o fenômeno que Marc Augé descreveu como espaço da supermodernidade e do anonimato, definidos pela superabundância e o excesso. São espaços relacionados sempre com o transporte rápido, o consumo e o lazer que se contrapõem ao conceito de lugar das culturas baseadas em uma tradição etnológica localizada no tempo e no espaço, radicadas na identidade entre cultura e lugar, na noção de permanência e unidade. (MONTANER, 2023, p.43)

Esta condição de uma nova sociedade se pauta na criação de “memórias falsas”, ou mesmo lugares que não se conectam com a história ou a memória do local. O não-lugar, para Montaner, se apresenta ausente de uma vida cotidiana e da experiência de quem vive no local, é uma resposta a uma sociedade de consumo e

que carece da experiência, passando de um mero espaço de transição, como visto em saguões de aeroportos e hotéis, para o espaço doméstico, com os fenômenos de casas de aluguel temporário.

“Hoje ainda é uma ferramenta útil para pensar e interpretar fenômenos muito sintomáticos, como a implosão dos apartamentos turísticos, gerenciados principalmente pelo Airbnb, que estão por todo o mundo, em todas as capitais, e se reproduzem em centenas. Podemos considerá-los como "não-casas". Poderíamos estabelecer que o não-lugar, no sentido que você havia escrito há algum tempo, tratando da supermodernidade, ou seja, os aeroportos, shoppings, resorts, hotéis, etc., teriam conquistado o espaço doméstico, o lugar privado, que também se tornou um não-lugar. É uma "não-casa" onde famílias passam, pessoas diferentes a cada semana, que são seduzidas e acreditam que estão vivendo em uma casa de verdade." (AUGÉ, 2019, p.31, tradução nossa)<sup>4</sup>

Definidos como espaços de transição onde as relações humanas são limitadas e a experiência é impessoal, esses espaços são projetados para atender às necessidades da sociedade moderna, como o transporte público, shopping centers, aeroportos, etc. Demonstrando uma sociedade carente do significado e descrente da resposta para a reconstrução e reformulação de uma identidade através dos preceitos da vanguarda e do positivismo da máquina no espaço infinito e geométrico. Assim, a cidade torna-se uma junção de modelos e teorias que se fundem e os não-lugares surgem como consequência de uma mistura de ordens e desenhos sobrepostos.

[...] Os documentos de identificação não são a carteira de identidade e a linguagem humana, mas o cartão de embarque, o passaporte, o cartão de crédito, os dígitos verificadores, a credencial. São não-

---

<sup>4</sup> Hoy sigue siendo una herramienta útil para pensar e interpretar fenómenos muy sintomáticos, como la implosión de los apartamentos turísticos, gestionados mayoritariamente por Airbnb, que están por todo el mundo, por todas las capitales y que se reproducen a centenares. Los podemos considerar como "no-casas". Podríamos establecer que el no lugar, en el sentido que habías escrito hace tiempo tratando de la sobremodernidad, es decir, los aeropuertos, centros comerciales, resorts, hoteleros, etc. habría conquistado el espacio doméstico, el lugar privado, que también se ha convertido en un no-lugar. Es una "no-casa" en la que van pasando familias, personas distintas cada semana, que son seducidas y que se creen que viven en una casa de verdad.

lugares por onde o usuário pretende passar o mais rapidamente possível. Estar preso o menor tempo possível no não-lugar que leva de um lugar a outro. Nos grandes centros comerciais, o vazio da praça tradicional como lugar de comunicação é substituído completamente pelos objetos de consumo no espaço da competitividade e do anonimato. (MONTANER, 2023, p.43)

Para Augé, tais relações sociais são a estrutura primária da conceituação do lugar, pois a partir delas que a experiência se origina e aquele espaço se imbuí de significado. Um mero espaço de comunicação, verbal ou não-verbal, ainda não pode ser considerado um lugar, pois o nível de interação ou mesmo de experiência é breve.

Isso é o novo fenômeno que complica as coisas para a definição de lugar e não-lugar. Caracterizamos o lugar porque ele abriga as relações sociais. Mas os espaços de comunicação, podem ser incluídos nesta categoria quando colocam os indivíduos em contato? Não, porque os contatos são breves, sobre algo específico, os interlocutores frequentemente mantêm seu anonimato e o ideal da comunicação é a ubiquidade e a instantaneidade; daí o tom descontraído, no mínimo, de certas trocas na web." (AUGÉ, 2019, p.43, tradução nossa)<sup>5</sup>

A noção de não-lugares através de Marc Augé portanto, permite uma reflexão sobre a situação atual da sociedade de consumo exacerbada e a complexa relação entre a cidade e o espaço público, destacando a importância da criação de espaços identitários e significativos para as pessoas.

---

<sup>5</sup> Eso es el fenómeno nuevo que complica las cosas para la definición de lugar y del no-lugar. Caracterizamos el lugar porque éste alberga las relacionaes sociales. Pero los espacios de la comunicación, ¿pueden incluirse en esta categoría en cuanto ponen en contacto a los individuos? No, porque los contactos son breves, sobre algo en concreto, los interlocutores mantienen a menudo su anonimato y el ideal de la comunicación es la ubicuidad y la instantaneidad; de ahí el tono desenvuelto, como mínimo, de ciertos intercambios en la web.



## 1.2 O papel das cidades: Sobreposições e camadas

A descrição dos não-lugares embutida nas cidades e seus diversos espaços parece tornar sua interpretação cada vez mais densa e complexa. Sendo assim, diversos teóricos, urbanistas e profissionais que possuem a cidade como objeto de estudo ressaltam a desordem e a não-continuidade do tecido urbano como características desta cidade contemporânea.

Nas descrições dos urbanistas, sociólogos, antropólogos, etnólogos e economistas, foram utilizados termos geralmente dotados de grande amplitude semântica, como fragmento, heterogeneidade, descontinuidade, desordem, caos. Graças ao poder evocativo e construtivo desses termos, a cidade contemporânea parece para muitos como um confuso amálgama de fragmentos heterogêneos, no qual não é possível reconhecer nenhuma regra de ordem. No entanto, como Henry Miller disse uma vez, confusão é uma palavra inventada para indicar uma ordem que não se compreende. (SECCHI, 2006, p.88)

Entretanto, é essencial o entendimento da cidade como uma manifestação amálgama de signos e materialidades do homem ao longo do tempo, de maneira que a história e a memória vão sendo mantidos e também demolidos de maneira síncrona. Bernardo Secchi, urbanista italiano, em sua obra “Primeira Lição de Urbanismo”, trata da cidade como um palimpsesto, através do conceito de André Corboz, historiador de arte, arquitetura e urbanismo, onde o território acaba sendo uma junção e uma sobreposição de camadas de signos, construções e sentidos ao longo da história.

Os territórios e as cidades que observamos são os resultados de um longo processo de seleção cumulativa, ainda agora em curso. Todos os dias selecionamos algo, uma casa, um trecho de rua, uma ponte ou um bosque, e o destinamos à destruição; outra coisa usamos de modo diverso do passado, a modificamos e transformamos; outra ainda, decidimos conservá-la, como era e onde estava. [...] Em muitos casos, trata-se de um sentido e de um valor consolidados há tempo, enquanto em outros, trata-se de valores e sentidos novos, que consideramos interessantes pois mostram um aspecto diferente e inesperado em relação ao que já existia. O que nos é mais evidente, o imenso arquivo de signos materiais deixados no território, por nós mesmos e por quem nos precedeu, é o resultado cumulativo dessas decisões. (SECCHI, 2006, p.16)

Este entendimento da cidade contemporânea por camadas é importante para a sua não taxação e pré-conceito de algo em desordem e caótico, e apenas uma outra interpretação a fim de entendermos as diversas manifestações materiais e imateriais que ocorrem em seu tecido urbano, além de um entendimento de uma ruptura com a visão e o projeto de uma cidade moderna que existiu perante os séculos XIX e a primeira metade do século XX. Esta cidade, caracterizada pela definição e seus modelos de funções, mostra-se como uma tentativa de entendimento e unificação das mais variadas funções sociais, em um pensamento do morar, trabalhar e lazer, um modelo de grupo social, ou mesmo uma unidade de família era pensada, seguindo os preceitos de uma sociedade e de um projeto funcionalista e positivista. Segundo SECCHI (2006, p.96), “Grande parte da cidade moderna foi construída pensando em um destinatário tipo: a família nuclear das sociedades urbano-industriais - um casal com dois, no máximo três, filhos.”

“Essa mudança – efetivando-se a partir dos anos 70 – tem sido acompanhada pelo desmanche de promessas sociais e pela decrescente atuação do Estado em efetivar suas próprias regulações [...] Nesse marcado movimento de desinstitucionalização do espaço público, as expectativas de âmbito social e coletivo tornaram-se cada vez mais distantes do plano da experiência...Nesse período, o mercado é afirmado como sendo aquela instituição reguladora prioritária no direcionamento de recursos econômicos e das relações sociais. Efetiva-se a tendência totalizante do capital sobre a cultura. (PALLAMIN, 2002, p.103)

### 1.3 O papel da arte pública: Memória e Coesão Social

A cidade contemporânea, através de sua condição de mescla de diversos tecidos históricos e camadas sociais, gera uma espécie de anonimidade e ausência de um pertencimento perante o lugar que pode se espalhar tanto para a escala localizada e individual quanto ao macro tecido urbano e público, onde a malha urbana, apesar de cada vez mais conectada, parece mais distante entre si. A arquitetura, na posição do reconhecimento e estudo das qualidades locacionais de um espaço, traz consigo a discussão acerca da memória e do significado daquele contexto urbano, a fim de gerar um projeto que possibilita a fruição destes conteúdos, permite a coesão social dos indivíduos que habitam a área. Aliado às artes plásticas, obras e/ou peças procuram sensibilizar o caráter individual ou coletivo de um sentimento ou expressão por meio de produções como esculturas, pinturas, músicas, entre outras, podendo causar divergências quanto a sua utilização ou percepção dependendo do período e do meio ao qual está inserida.

A arte não ambiciona duplicar a realidade. Não aspira a reproduzir em seu observador as emoções prazerosas e dilacerantes das pessoas no mundo real. A arte proporciona uma imagem de sentimento; fornece forma objetificada e visibilidade ao sentimento, para que aquilo que for poderoso, mas rudimentar, possa ter uma vida semipública. A Guernica de Picasso, por exemplo, possibilita que as pessoas vejam os horrores da destruição de uma cidade histórica e seus cidadãos, mas não que sintam o que é, de fato, ser morto. (TUAN, 2018, p.12)

Entretanto, apesar de seu papel transformador, a temática da arte pública foi a partir dos anos 1950 sendo ressignificada e deixada de lado aspectos e significações que foram concebidas e discutidas no período das vanguardas, ocorrendo rupturas e a adoção de posturas diversas perante sua utilização, inaugurando o período contemporâneo. O racionalismo e a ciência das vanguardas modernas dão lugar a duras críticas e a subjetividade vem à tona. O sentimento de derrota como civilização, principalmente após um conturbado período de entre guerras traz consigo a necessidade da volta da subjetividade à arte.

“Na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, em si, idealizados, os artistas buscaram novos lugares, promovendo, conseqüentemente, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria ‘cubo branco’, puro e descontaminado, foi substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real.” (CARTAXO, 2009, p.3)

Tal período de intensa produção abre espaço para uma resposta rápida de artistas e da temática, que rapidamente se volta contra o sentimento exacerbado e subjetivo da arte, e responde ao sentimento com diversas obras que retornam à temática da realidade, com um engajamento voltado para a sociedade e política.

“Se nos anos quarenta e cinquenta ainda predominava a continuidade e revisão de uma tradição única – a do Movimento Moderno – a partir dos anos sessenta assistimos a uma situação de grande diversidade de posições. Inclusive umas se contrapõem à outras. Ao mesmo tempo que se materializa uma corrente funcionalista, desejosa de recuperar os valores históricos da disciplina e inimiga de todo o experimentalismo tecnológico, surgem as propostas tecnológicas daqueles que estão interessados em levar as sugestões das vanguardas até as últimas conseqüências.” (MONTANER, 2013, p.111)

Assim, no que diz respeito às obras de escala urbana, a partir dos anos 1960 inicia-se um processo de criação específica para os locais de intervenção ou ações voltadas à revitalização ou mesmo criação de centralidades e espaços de transição ou não-lugares presentes nas mais diversas cidades pelo mundo. As chamadas *site-specific* estabeleceram relações com o espectador e com o local de implantação, incorporando-se ao lugar.

“Toda obra de site-specific constrói uma situação, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de lugar ou de um lugar determinado, a obra de site-specific dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte site-specific considera os elementos constitutivos do lugar: as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no ‘aqui-e-agora’, tendo em vista a participação do público (responsável pela conclusão das obras).” (CARTAXO, 2009, p.4)

Portanto, a partir das *site-specific art*, o processo de criação e forma da arte também entram em ressignificação, onde seu processo de forma e visualização, antes orientada pelos museus e galerias, agora torna-se algo dinâmico, voltado para sua permanência passageira e pelo olhar e vivência. O fator da experiência entra em voga e uma série de reflexões acerca de decisões políticas ou mesmo uma forma de repressão aos diversos eventos e descrenças acerca da arte como um mero produto do consumo de massa pelo território ocorrem. A reflexão do ser humano que consumia e digeriria tais obras é um marco para tais obras como um espelho para o homem. Segundo CARTAXO (2009, p.10), “Por intermédio da arte pública, a cidade como *locus* funciona como meio de reflexão do *ser-no-mundo* contemporâneo.”

A obra, antes substantivo/objeto, constitui-se agora como verbo/processo, uma vez que a relação entre a arte e o site não se dá mais pela permanência física, mas pela experiência da impermanência (irrepetível e passageira). Se, de início, o *site-oriented* caracterizava-se pela crítica ao confinamento cultural da arte e dos artistas, hoje, prevalece a ênfase no mundo e na vida cotidiana, em que temas como a crise ecológica, habitacional, sexual, racial etc. revelam o engajamento político-social da arte. (CARTAXO, 2009, p.5)

No Brasil, as vanguardas sofreram uma grande influência no pensamento da cidade e das artes. A integração entre as artes visuais e arquitetura no Brasil foi realizada por meio da colaboração entre pintores, escultores, arquitetos e paisagistas. Essa abordagem colaborativa foi fundamental para a constituição da arquitetura moderna no país, diversos exemplares da arquitetura moderna brasileira também enfatizaram a integração das artes, buscando o bem-estar do homem e suas aspirações estéticas. Este caráter da tradição juntamente à nova estética e pensamento funcionalista fizeram parte de diversas das obras realizadas no país ao longo do século, demonstrando um engajamento e uma posição crítica destes artistas e arquitetos em inserir elementos plásticos na vida urbana, como forma de democratização de uma cultura, além de uma reestruturação do tecido da cidade que se formava.

A arte urbana como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-montadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e experienciada – como emblematicamente caracterizam os exemplos supracitados. É desse ponto que deriva um dos aspectos de notado interesse na reflexão sobre seu vínculo com o espaço público, qual seja, sua possibilidade de ser, ao mesmo tempo, inflexão e espelhamento. (PALLAMIN, 2002, p.109)

#### 1.4 A experiência: Yi-Fu Tuan e o lugar

A partir do entendimento da importância do conhecimento da cidade e seu entorno para a intervenção acerca de seus espaços, o geógrafo cultural Yi-Fu Tuan enfatiza a importância do tempo e do espaço como cruciais quando aborda o fenômeno do lugar, trazendo a ideia do sentimento como integradora para a definição de um lugar. O lugar é adquirido paralelamente ao tempo em que se convive neste, sendo a experiência individual e subjetiva que se origina de um vínculo afetivo com o ambiente fundamental para seu reconhecimento. Aqui, o conceito da geografia do lugar apenas como um ponto no espaço é ampliado para a ideia das atividades e a construção de significados. Tuan (2013, p.5) discorre brevemente nos sentidos de espaço e lugar onde “...espaço implica em aventura, novas experiências...Lugar, ao contrário, é seguro e familiar.”

“O lugar é um centro de significado construído pela experiência. É conhecido não apenas através dos olhos e da mente, mas também através dos modos de experiência mais passivos e diretos, os quais resistem à objetificação. Conhecer o lugar plenamente significa tanto entendê-lo de um modo abstrato quanto conhecê-lo como uma pessoa conhece outra” (TUAN, 2018, p.5-6)

Tal compreensão do fenômeno do lugar como um espaço vivido e compreendido pelo indivíduo de acordo com suas percepções, memórias e experiências torna-se uma construção social que se forma a partir da interação entre o ambiente físico e as práticas sociais e culturais. Assim, a percepção e a experiência sensorial juntamente às relações sociais entram como parte primária para a compreensão da transmutação do espaço ao lugar.

A experiência constrói o lugar em diferentes escalas. A lareira e o lar são lugares. Vizinhança, cidade e metrópole são lugares; uma região específica é um lugar e assim é uma nação. É de conhecimento comum a aplicação da palavra “lugar” a fenômenos que diferem grandiosamente em tamanho e em características físicas. O que a lareira, a farmácia da esquina, a cidade e o estado-nação têm em comum? São todos centros de significado para indivíduos e grupos. Como centros de significado, é enorme o número de lugares no mundo e não pode ser compreendido no maior dicionário geográfico. Além

disso, a maioria dos lugares são anônimos, pois nomear o lugar é dar-lhe reconhecimento explícito, isto é, reconhecê-lo no nível consciente e verbalizado, ao passo que a maior parte da experiência humana é subconsciente. (TUAN, 2018, p.6)

Independentemente do aspecto sentimental em relação ao lugar experienciado, tais vivências afetam o caminhar ou até mesmo o aspecto individual sobre o local, sendo primordial para a assimilação do ambiente construído, pois é nele que as sensações e julgamentos introspectivos se relacionam com o tecido maior de um coletivo.

A experiência é um termo geral para os vários modos através dos quais uma pessoa conhece seu mundo. Alguns modos sensoriais são mais passivos e diretos que outros. Sentimos por meio do gosto, cheiro e toque, embora estejamos simplesmente registrando sensações provocadas por estímulos externos. Por meio da audição e, particularmente, da visão, parece que estamos explorando ativamente o mundo além de nós e chegando a conhecê-lo objetivamente. Visão é pensamento, no sentido de que é uma atividade discriminadora e construtiva; cria padrões de realidade adaptados aos propósitos humanos. Mesmo o gosto, o cheiro e o toque são afetados pelo pensamento no sentido acima: eles discriminam entre estímulos e são capazes de articular mundos gustativos, olfativos e táteis. (TUAN, 2018, p.5)

Portanto, a percepção aliada a experiência do ser humano inscrito no tempo-espaço acaba por exercer a criação de memórias, que são registradas no inconsciente, e assim, através da comunicação passada de geração em geração, vai criando novas coesões e histórias a um grupo social. Somos formados por estas experiências geradas ao longo de nossa vida e através da herança de gerações passadas, proporcionando a criação de um valor afetivo sobre o lugar habitado. Assim, as diversas rupturas vistas pela sociedade, assim como as conseguintes nos âmbitos das artes plásticas e arquitetura seguem como força motriz a questão da mudança, manutenção ou mesmo a criação de uma nova experiência à obra.



“[...] Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. [...] Experienciar é vencer os perigos. A palavra “experiência” provém da mesma raiz latina (per) de “experimento”, “experto” e “perigoso”. Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto.” (TUAN, 2013, p.18)

## 2. *TILTED ARC*: A CONTROVÉRSIA PERANTE A GENIALIDADE

### 2.1 Richard Serra: Bases e Experiências

O século XX marca uma ruptura no que diz respeito a uma arte que se apresenta mais direcionada, de temática clara e específica com os fatos históricos e recorrentes. As produções possuíam um caráter espacial de importância, agregando valor e significado a um lugar, todavia, funcionavam como padrão de beleza e percepção da volumetria e anatomia humana. Artistas rompem com a noção usual do espaço e do campo plástico, demonstrando novas maneiras de enxergar o mundo<sup>6</sup>. O cubismo de Picasso, que revoluciona o mundo das vanguardas na primeira metade do século, começa a despertar interesse a outras experimentações e aprofundamentos de temáticas, dando espaço para a abstração aliada à expressão que pode florescer em larga escala. A ação do artista nunca foi tão ativa e necessária, porém, o dinamismo continuava sufocado. A partir da quebra, o mundo é marcado por suas revoluções e revitalizações da arte na sociedade<sup>7</sup>. O espaço público por si só proporciona novas possibilidades para experimentações a estes artistas, que deixam de enxergar o espaço e o lugar apenas como vitrine de suas obras e passam a inseri-lo como parte da obra (ou a obra como parte da vida).

Nas décadas de 1920 e 30, além de Picasso, outros artistas como Gabo, Tatlin, González, Calder e Moore contribuíram para a diluição dos limites interior-exterior nas esculturas, com o vazio como elemento fundamental. A tradicional técnica de esculpir materiais sólidos, como a pedra e a madeira, foi praticamente abandonada. Em seu lugar

---

<sup>6</sup> Diversas obras foram realizadas por vários artistas. Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger e Juan Gris foram apenas alguns dos artistas que transfiguraram a noção clássica do espaço de maneira radical. Paralelamente, na antiga União Soviética, as revoltas geradas a partir da revolução russa resultaram em conturbados movimentos artísticos, culminando no aparecimento do construtivismo russo, proporcionando a desconstrução completa do campo plástico e da “antiga arte”.

<sup>7</sup> Como uma resposta aos horrores da guerra, a arte propunha uma reflexão: abrir-se ao individual, entretanto, sem a obrigação de afetar a todos. A subjetividade onírica, por exemplo, alcançou sua máxima manifestação em movimentos como o Surrealismo, propondo explorar realidades alternativas baseadas no desenvolvimento das pesquisas em psicologia, principalmente no que diz respeito ao inconsciente. Em paralelo com o movimento Dadaísta, o surrealismo iniciou uma revolução na arte trazendo a questão do instinto, do gestual, do lirismo e principalmente o dinamismo da pintura, que evoluiria a seguir.

ficaram o ferro, o aço, o bronze e o alumínio, como material forjado e moldado. Nas décadas de 1950 e 60, as esculturas de David Smith, Mark di Suvero e Anthony Caro consagraram essa nova escultura, e incorporaram formas geométricas em aço, com o “vazio e o contorno” como meio de expressão. (FLORIO, 2010, p. 485).

Richard Serra é um artista norte-americano de diversas faces. Suas obras transitam entre diversas formas de expressão entre elas a escultura, pintura, instalações, performance, o que gera uma difícil classificação quanto a sua linguagem. Nascido em 1939, em um período conturbado da história entre guerras, Serra, assim como muitos artistas norte-americanos, faz parte da nova geração que floresceu no pós-guerra. Neste período, a arte toma por princípio novos rumos, quebrando de vez com a tradição e uma base europeia. No campo das artes estadunidenses, que se destacava uma espécie de arte bucólica e idílica proposta por artistas como Thomas Hart Benton acaba por entrar em desuso, sendo substituída por novos paradigmas, técnicas e ideologia própria do período. As obras de Serra são muitas vezes citadas em discussões sobre a fenomenologia do lugar, pois ele cria esculturas que envolvem o espectador em uma experiência física e sensorial. Suas esculturas são muitas vezes de grande escala e instaladas em espaços específicos, como galerias ou praças públicas, e são concebidas para serem experimentadas a partir de diferentes pontos de vista.

As obras de Serra envolvem o espectador neste processo criativo e exploratório. Elas aumentam a percepção sensorial e praticamente forçam a interação. Elas obrigam o espectador a confrontar sua experiência e percepção delas em relação tanto ao espaço quanto ao tempo, e a focar em suas propriedades físicas e na maneira como foram criadas. Todas as esculturas de Serra estão preocupadas com o que pode ser realmente experimentado e observado. Algumas revelam o processo de sua criação, outras esclarecem aspectos de suas propriedades físicas e outras redefinem a natureza do espaço que ocupam. É somente ao rastrear essas interações, ao "trabalhar" para entender as peças, que elas se tornam completamente compreensíveis e significativas. (KRAUSS, 1986, p. 11, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Serra's works involve the viewer in this creative, exploratory process. They heighten perceptual awareness and virtually force interaction. They compel the viewer to confront his experience and perception of them in relation to both space and time and to focus on their physical properties and the manner in which they were created. All Serra's sculptures are concerned with what can actually be experienced and observed. Some reveal the process of their making, some clarify aspects of their physical properties, and others redefine the nature of the space they occupy. It is only in tracing these

Na segunda metade do século XX, surgem movimentos como o expressionismo abstrato, constituindo uma grande referência a Serra, com suas pinturas guiadas pelo movimento do corpo e muitas vezes livres do cavalete, sendo pintadas em telas no chão, devolvendo ao domínio público a simplicidade e a subjetividade, ignorando as questões tradicionais e as temáticas sociais como forma de libertação perante a sociedade, contudo, sendo chamado muitas vezes de uma arte “alienante” por parte da crítica. Aqui, Jackson Pollock, grande expoente do movimento do expressionismo abstrato americano e grande referência para Serra, deixou como legado a forma de se conceber a obra, com dinâmica e controle sobre o movimento no espaço em uma espécie de “dança rítmica” onde a ação agrega mais valor do que a pincelada. Pollock criou uma nova espacialidade em suas pinturas, concebendo uma espécie de “Espaço-Duo” que ultrapassa o plano bidimensional da tela e leva o espectador à catarse. Inspirado pelos muralistas mexicanos como Diego Rivera e Orozco, as pinturas de Pollock começam a evoluir na escala e a temática da arte para as massas começa a entrar em voga.

**Figura 1.** Mural - 1943. Jackson Pollock – Óleo e Caseína em tela



Fonte: WikiArt<sup>9</sup>

A abstração e a subjetividade tornam-se o lema deste grupo de artistas, que se preocupa com o que vê, e não com o que está nas entrelinhas. “*What you see is what you see*” era o lema que o artista Frank Stella, também expoente do movimento,

---

interactions, in "working" to understand the pieces, that they become fully comprehensible and meaningful.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/mural-1943-1>. Acesso em: 5 dez. 2022.

resumia suas preocupações e acaba por explicar muito do expressionismo abstrato estadunidense. No status de um artista em ascensão, vivenciando o triunfo do expressionismo abstrato do qual participavam todos estes ambientes de experimentações, Serra assimilou as lições deixadas por estes e seus antecedentes, aplicando o conceito da ação e dinâmica em suas obras. *Splashing* foi uma série de performances/esculturas/pinturas apresentadas em suas primeiras exposições e experiências onde jogava chumbo fundido nos planos do chão e da parede com um ritmo controlado e direto, mostrando suas influências artísticas e incitando a relação entre o objeto construído e o espaço criado no momento em que o chumbo se solidifica na intersecção piso-parede. Durante o ato de jogar o material, Serra recorre ao ritmo “dançante” visto na *Action Painting* de Pollock. Em uma entrevista ao arquiteto Peter Eisenmann a respeito de sua metodologia e conceituação espacial à revista *Skyline* na década de 80, Richard Serra comenta sobre sua influência advinda de Pollock:

As pinturas de Pollock nunca ultrapassam a borda da tela, a passagem da pintura é *absolutamente controlada*. Pessoas interpretam mal o como do processo e pensam que alguém trabalhando sobre uma tela no chão de uma maneira espontânea deve estar fora de controle. Mas as declarações de quanta pintura usa, onde aplicar, todas as condições formais como linha, massa, camadas, são extremamente organizadas. [...]. Se minha origem como pintor culminou em algo, foi em Pollock. (EISENMANN, 1994 apud. FRAJNDLICH, 2009, p. 59).<sup>10</sup>

A história da arte do século XX é pontuada por retratos famosos do artista em ação. É impossível olhar para o gesto de Serra sem lembrar da atlética leveza de Jackson Pollock nas fotografias que o retratam equilibrado acima de suas telas no chão, o mestre balé de tinta jogada. E tendo aberto a porta para essa imagem, percebemos que por trás dela há toda uma série de outros, artistas trabalhando com pincel e tinta desdobrados em gestos vigorosos, como nos famosos filmes de Pablo Picasso e Henri Matisse criando magicamente algo a partir do nada enquanto cada um demonstra sua arte para nós na superfície transparente de um vidro. (KRAUSS, 1986, p. 15, tradução nossa).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> EISENMAN, Peter & SERRA, Richard. Interview. In: SERRA, Richard. Writings, Interviews. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 141.

<sup>11</sup> The history of twentieth-century art is punctuated by famous portraits of the artist at work. It is impossible to look at Serra's gesture without remembering the lithe athleticism of Jackson Pollock in the photographs depicting him balanced above his floor-bound canvases, the balletic master of flung paint. And having opened the door to that image, we realize that behind it stands a whole series of others, artists at work with brush and paint deployed in vigorous gestures, as in the famous films of Pablo Picasso and Henri Matisse magically creating something out of nothing as each demonstrates his art for us upon the transparent surface of a pane of glass.

**Figura 2.** Richard Serra durante a instalação de sua obra “*Gutter Corner Splash – Night Shift*” – 1969 - Chumbo derretido jogado em piso e parede



Fonte: The New York Times – Fotografia de John Weber<sup>12</sup>

Tais intenções foram essencialmente importantes para o *Minimal Art*, movimento que surgiu no final da década de 1940, porém adquiriu certa notoriedade nas duas décadas seguintes. A partir daí, a escultura começou a ser vista tal como ocorria com a pintura até este momento, quando a tridimensionalidade entra em ascensão.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Disponível em:

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2003/11/23/arts/23BLUM.ready.html>  
Acesso em: 5 dez. 2022.

<sup>13</sup> Neste caminho estético, artistas como Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Jo Baer e Sol Le Witt alcançaram um nível de ruptura nunca antes visto. Com influência nos ready-made de Marcel Duchamp, a Minimal Art influenciou toda uma geração posterior da arte contemporânea, solidificando as bases de artistas como Richard Serra.

## 2.2 *Verb List*: Serra dita suas intenções

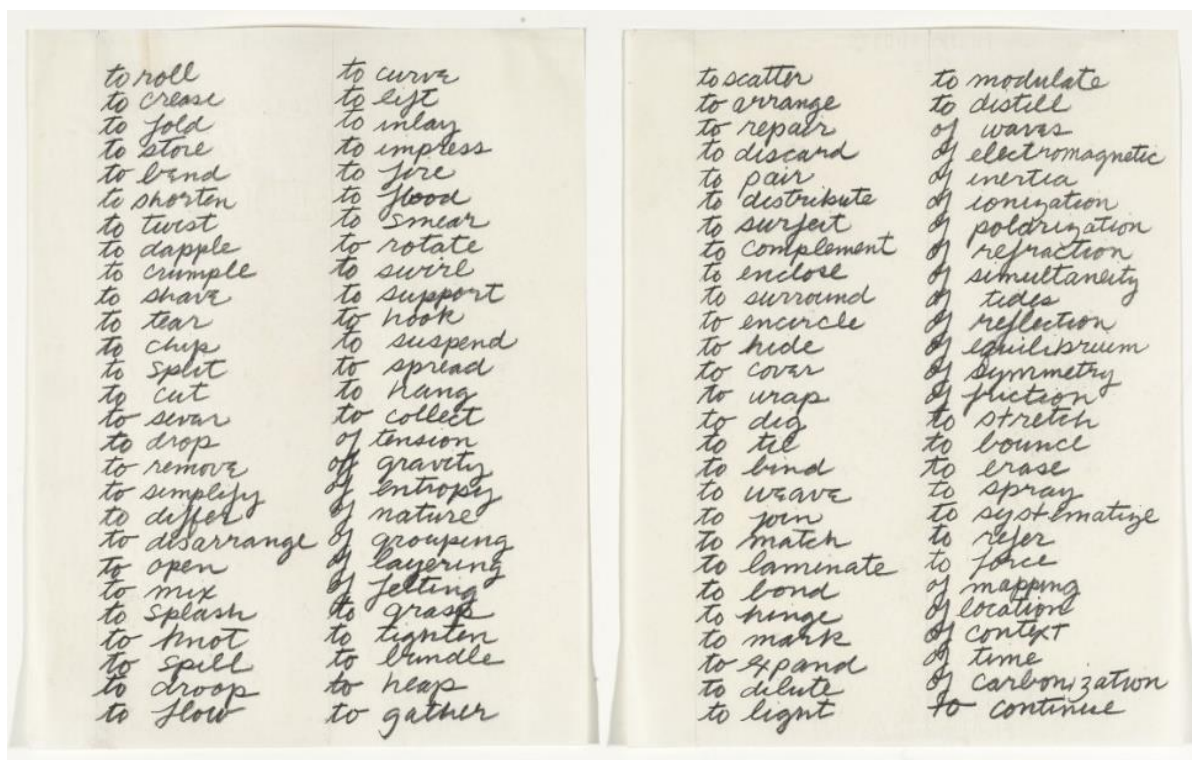
Tendo suas primeiras experiências com o manuseio de materiais e técnicas em torno dos 15 anos de idade, quando trabalhou em uma fábrica de rolamentos e, em sequência, em siderúrgicas onde começou a ter domínio sobre a manufatura do aço, entendendo suas propriedades, maleabilidade e manipulando-o. O artista proporciona um ambiente favorável para a realização de experimentos formais que se tornaram alvos de discussão. *Verb List*, uma de suas maiores e mais importantes obras, onde escreve 108 verbos e ações “a realizar” durante sua vida artística. Tanto as *Splashes* quanto a *Verb List* são importantes obras deste período inicial da produção de Serra que fazem parte de seu processo que leva até as suas grandes esculturas urbanas dos anos 1970 e 1980, mais especificamente o presente caso de estudo: *Tilted Arc*. Tais esculturas de Serra demonstram minuciosamente a sua relação objeto-espço, maximizada no campo do espaço público mais tarde.

Se o gesto de Serra tem uma questão, ela não aparece em lugar nenhum na imagem. De fato, um dos documentos reproduzidos em *The New Avant-Garde* é a lista de verbos de Serra, compilada em 1967-68, suspensa no ar gramatical do infinitivo: "rolar, vincar, dobrar, guardar, curvar, encurtar, torcer, entrelaçar..." Esses verbos descrevem pura transitividade. Para cada um é uma ação a ser realizada contra a resistência imaginada de um objeto; e ainda assim, cada infinitivo rola de volta sobre si mesmo sem nomear seu fim. A lista enumera quarenta e quatro atos antes que algo parecido com um objetivo da ação seja pronunciado, e mesmo assim a condição do objeto é elidida: "de ondas", lemos, "de marés", ou novamente, "de tempo". A imagem de Serra jogando chumbo é como essa suspensão de ação dentro do infinitivo: toda causa sem efeito perceptível. (KRAUSS, 1986, p. 16, tradução nossa).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> If Serra's gesture has an issue, it is nowhere in the picture. Indeed, one of the documents reproduced in *The New Avant-Garde* is Serra's list of verbs, compiled in 1967-68, suspended in the grammatical midair of the infinitive: "to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, to twist, to twine..." These verbs describe pure transitivity. For each is an action to be performed against the imagined resistance of an object; and yet each infinitive rolls back upon itself without naming its end. The list enumerates fortyfour acts before something like a goal of the action is pronounced, and even then the condition of object is elided: "of waves," we read, "of tides," or again, "of time." The image of Serra throwing lead is like this suspension of action within the infinitive: all cause with no perceivable effect.

Figura 3. Verb List - 1967. Richard Serra – Lápis e Folhas de Papel



Fonte: MoMA<sup>15</sup>

O artista possui um estreito relacionamento com o espaço criado através de suas obras e o espaço onde estas são implantadas. Antes das grandes estruturas implantadas nos tecidos urbanos, obras como *Twins*, onde duas estruturas de aço de cerca de 12,8 metros de comprimento são cortadas ao meio e postas sobre um espaço, por exemplo, mostram sua relação de desenho, plano e volume que se intercalam de diversas maneiras, com a sobreposição de elementos, cortes e inclinações. A simetria, ou mesmo a experiência do usuário ao visualizar peças e juntá-las, demonstram a metodologia e a poética envolvida no desenho do artista, que experimenta as diversas relações do olhar com formas estritamente geométricas.

Mas estar em pé entre as duas paredes do trabalho é sentir esta reconstrução em uma relação muito especial com o próprio corpo, experimentando-a através de uma sensação extraordinariamente aguda da própria simetria do corpo - de como a simetria funciona não como uma identidade entre o lado direito e o lado esquerdo, mas como uma relação inversa, espelhada - ou através de um sentido elevado da maneira como o que está presente atrás das minhas costas

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/152793>. Acesso em: 5 dez. 2022.



compartilha na formação do que eu experimento à frente dos meus olhos. (KRAUSS, 1986, p. 27, tradução nossa).<sup>16</sup>

**Figura 4.** *Twins* - 1972. Richard Serra – Aço, 2 Placas



**Fonte:** Beverly Press, 2016<sup>17</sup>

<sup>16</sup> But standing between the two walls of the work is to feel this reconstruction in a very special relation to one's own body, to experience it through an extraordinarily acute sensation of the body's own symmetry—of the way that symmetry works not as an identity between right and left sides, but as an inverse, mirror relationship—or through a heightened sense of the manner in which what is present to me in the space behind my back shares in the formation of what I experience in front of my eyes.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://beverlypress.com/2016/12/twins-sculptures-to-remain-on-display-at-beverly-hills-city-hall/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

É crucial o entendimento de uma retrospectiva, mesmo que breve, destas operações sobre o material criadas por Serra até o momento de clímax sobre a intervenção em um espaço público de fluxo com *Tilted Arc*, pois, em cada uma, o artista vai apresentando uma problemática, um verbo, que é resolvido, ou questionado, criando uma nova questão que será resolvida em uma próxima obra. Assim, neste primeiro momento do artista, uma continuidade é observada em cada obra, sendo uma materialização de seu pensamento.

O volume muitas vezes aparece por conta do desenho e a formulação de suas formas, com grandes planos maciços e horizontais que norteiam o espaço através de uma linha do horizonte controlada, Serra não se preocupa com a relação de entendimento entre o espectador e tais relações, para ele “as decisões conceituais, compreendidas ou não, são o que dão à obra o seu potencial.” (SERRA, 2014, p. 58), entretanto, tais relações podem ser consideradas como modificadoras do entendimento de espaço como lugar? Ou apenas são consideradas intervenções artísticas de caráter visual e contemplativo?

Tais questões são abordadas por Serra em um segundo momento de sua história, onde aqui a relação do artista com a peça é substituída por uma relação da obra que se volta ao espaço público, reagindo a seu observador. Neste momento, as escalas das operações de Serra tensionam a relação de escultura e o espaço, pois, estas sendo maiores do que o corpo daquele que a vivencia, se faz necessário o percorrer sobre a peça para sua fruição e apreensão. O contornar sobre a obra agora joga a dimensão espacial para a discussão temporal, isto se dá na concretude da apreensão sensível, demandando uma temporalidade para ser usufruída. Este ponto é fundamental, pois se encontra em uma intermediária entre a escultura e arquitetura, pois esta introduz a ideia do percurso.

As grandes estruturas de aço das décadas de 1970 e 80 trouxeram uma nova dimensão para o envolvimento do espectador na escultura de Serra; elas alteram e remodelam a percepção do espaço do espectador. Como apenas partes dessas obras podem ser vistas de um único ponto de vista, elas requerem que se gaste tempo caminhando, olhando, antecipando e lembrando. As peças mudam de configuração a cada passo do espectador, tornando-o consciente da relação das obras com ele mesmo e com o espaço que ocupam. O movimento do corpo em torno e através das obras fornece informações mais completas sobre as peças e seu espaço. O

significado delas se desenrola através da experiência física continuamente mutável do espectador da escultura. (KRAUSS, 1986, p. 12, tradução nossa).<sup>18</sup>

Com a chegada e a tradução dos ideais da fenomenologia e suas aplicações embutidas no livro "Fenomenologia da Percepção" de Merleau-Ponty, uma das obras mais importantes nesse campo, a abordagem da percepção de mundo através do corpo e da experiência sensorial aparece a esta geração de artistas. A partir dessa experiência do corpo visto como o meio pelo qual o sujeito se relaciona com o mundo, sendo uma atividade que envolve todo o corpo, e não apenas os sentidos clássicos, os artistas puderam sair da abstração formal dos "expressionistas abstratos" e começaram a propor experiências locais.<sup>19</sup>

A geração dos anos 1960 encontrou no texto de Merleau-Ponty a análise de "uma espacialidade sem coisas", o que deu lastro intelectual e teórico para suas próprias preocupações com uma arte abstrata seriamente intencionada. "Uma vez que a experiência da espacialidade é relacionada com a nossa implantação no mundo", eles puderam ler lá, "sempre haverá uma espacialidade primária para cada modalidade dessa implantação". Quando, por exemplo, o mundo de objetos claros e articulados é abolido, nosso ser perceptivo, cortado de seu mundo, evolui uma espacialidade sem coisas. (KRAUSS, 1986, p. 29, tradução nossa).<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> The large steel structures of the 1970s and '80s have brought a new dimension to the viewer's involvement in Serra's sculpture; they alter and reshape the viewer's perception of space. As only parts of these works can be seen from any one vantage point, they require that time be spent in walking, looking, anticipating, and remembering. The pieces change configuration with the viewer's every step, making him aware of the relation of the works to himself and to the space they occupy. The body's movement around and through the works gives fuller information about the pieces and their space. Their meaning unfolds through the viewer's continually changing physical experience of the sculpture.

<sup>19</sup> Tal operação já ocorria de forma semelhante anteriormente com o cubismo. Pois os artistas começaram a diluir os limites da tela, focando o centro da imagem e diluindo seus limites, fazendo uma espécie de representação da própria experiência do olhar, desfocando a periferia do campo visual.

<sup>20</sup> The generation of the 1960s encountered in Merleau-Ponty's text the analysis of "a spatiality without things," which gave intellectual and theoretical ballast to their own preoccupations with a seriously intended abstract art. "Once the experience of spatiality is related to our implantation in the world," they could read there, "there will always be a primary spatiality for each modality of this implantation. When, for example, the world of clear and articulate objects is abolished, our perceptual being, cut off from its world, evolves spatiality without things.

### 2.3 *Sight Point* e *Terminal*

Durante a década de 1970 (cerca de uma década antes de *Tilted Arc*), o artista começa a conceber obras de caráter monumental para espaços públicos. Em *Sight Point*, o artista cria uma estrutura vertical de 12 metros de altura contendo três placas de aço. Aqui, a temática da tensão é a mesma. Os grandes planos verticais e a forma triangular gerada no interior da peça conferem ao espectador diferentes formas de se enxergar e vivenciar o espaço, não sendo possível distinguir a forma exterior quando se está no interior da peça.

*Sight Point* foi pensada para ser implantada para o Centro de Artes na Universidade Wesleyan projetado pelo arquiteto Kevin Roche em Middletown, Connecticut. Entretanto, embora o comitê da construção houvesse convidado Serra para realizar um modelo, o fundo financeiro não havia sido materializado, em parte por conta de restrições orçamentarias e talvez por uma falta de interesse pela escultura. De acordo com Serra, ele venceu o concurso, realizado em 1971, apenas para ser negado pelo arquiteto por conta de sua escultura ser “muito alta e muito perto do prédio histórico do campus” (SENIE, 2002, p. 10). Por fim, *Sight Point* foi construída em 1975, para o museu de Stedelijk, em Amsterdã, sendo a primeira ocorrência de realocação de uma obra de Serra.

**Figura 5.** *Sight Point* – 1972-1975. Richard Serra - Aço



Fonte: Wikimedia<sup>21</sup>

*Terminal* foi outra peça de Richard Serra com caráter controverso em relação ao espaço aplicado. Pensada para ser implantada em uma quadra da Pennsylvania Avenue, entre o Capitólio e a Casa Branca e seguindo a lógica de *Sight Point*, empilha placas de aço em uma escultura de caráter monumental em um importante local para a contemplação cívica e plástica da cidade. Contudo, mais uma vez, desentendimentos com o responsável pelo projeto de revitalização, o arquiteto Robert Venturi, culminaram na não realização do projeto, sendo novamente realocado, desta vez para a cidade de Bochum, na Alemanha.

---

<sup>21</sup> Disponível em:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Sight\\_Point\\_%28for\\_Leo\\_Castelli%29\\_03.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Sight_Point_%28for_Leo_Castelli%29_03.jpg).  
Acesso em: 5 dez. 2022.

Nos meus trabalhos iniciais, a linha denota o peso das formas à medida que eles se inclinam. (É muito simples: uma massa vertical não revela seu peso do mesmo modo que um plano inclinado, pois o centro de gravidade foi alterado. Isso pode ser percebido na borda.) Em geral, nas estruturas de chumbo e de aço, há uma convergência de linhas em pontos de contato específicos e em junções que, simultaneamente, dá a forma estabilidade e equilíbrio e formula a estrutura do desenho na sua integridade. Essa ideia da linha como peso convergente atravessa o trabalho, de *House of Cards* até *Sight Point* e *Terminal*.<sup>22</sup> (SERRA, 2014, p. 56).

**Figura 6.** *Terminal* – 1977. Richard Serra - Aço



Fonte: Wikimedia<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Entrevista de Richard Serra à Lizzie Borden, publicada pela primeira vez no catálogo *Richard Serra: Tekeningen/Drawings* em 1977.

<sup>23</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Terminal\\_by\\_Richard\\_Serra\\_2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Terminal_by_Richard_Serra_2.jpg). Acesso em: 5 dez. 2022.

Tal operação de dialogar com o peso específico e o peso visual da peça, invertendo a posição da forma é vista também na obra de Paulo Mendes da Rocha, que será abordada no próximo capítulo, em relação a sua obra do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, o MuBE. Neste projeto, o arquiteto cria uma fresta, e descola uma peça monolítica de concreto protendido com seus apoios, criando uma “peça que voa no ar”. Tais operações semelhantes denotam similaridades de efeitos visuais e temáticas em diferentes recortes de tempo entre os dois artistas.

## 2.4 St. John's Rotary Arc

O arco não era uma forma totalmente nova para Richard Serra. Na década de 80, antes de *Tilted Arc*, este realizou *St. John's Rotary Arc*, implantado na saída da rotatória do *Holland Tunnel*, em Nova Iorque. O tráfego e a localidade atraíram a atenção de Serra, que ao construir o arco com 3,6 metros de altura, acaba por equalizar a altura de sua peça com base na altura dos caminhões, passarelas e o primeiro nível das construções ali existentes. No que diz respeito ao aspecto formal, as obras são parecidas, contendo o mesmo material e forma, contendo o arco levemente inclinado. Todavia, no sentido interpretativo e fenomenológico, a intenção e temática de *St. John's Rotary Arc* se difere. Aqui Serra trabalha com a percepção prioritariamente causada pelo movimento dos carros em relação à peça.

“[...] A colocação do *Arc* define uma concavidade e uma convexidade volumétricas, isto é, a área da rotatória delineada elipticamente funciona como um plano de fundo ou de base que o *Arc* divide em dois volumes esculturais separados. O *Arc* não representa o contexto, mas redefine seu conteúdo.” (SERRA, 2014, p. 68).

**Figura 7.** *St. John Rotary Arc* – 1980. Richard Serra – Aço Cor-ten



Fonte: SERRA, 2014, p. 65 – Fotografia de Gianfranco Gorgoni



Não há preocupação em relação a uma especulação ou simbologia com o arco, não se importando nem com a tipologia do espectador, para Serra “[...] Afirmações sobre a contemplação de uma obra de arte são sempre especulativas. O “motorista” e “o pedestre”, como espectadores do *Arc*, são ficções.” (SERRA, 2014, p. 69). A questão pertinente com este *Arc* recai primordialmente na percepção com o terreno e a questão espaço-temporal. O espectador, movimentando-se a pé, ou de carro, possui diferentes visões e interpretações da peça, muitas vezes sendo norteadora e funcionando como um ponto de neutralização do espaço ao redor. Segundo KRAUSS, "Serra imaginou uma certa narrativa para a visualização desta obra, uma espécie de cenário cinematográfico, mesmo que para um filme nunca realmente contemplado".<sup>24</sup> (KRAUSS, 1986, p. 35, tradução nossa).

A duração de tempo de observação distingue a experiência que o pedestre tem do *Arc* da que o motorista tem. Ambos retêm uma multiplicidade de visões sucessivas. Para o motorista, a multiplicidade de visões está embutida num inseparável contínuo espacial e temporal [...]. Dada essa distinção essencial, as experiências de motorista e pedestre são idênticas, na medida em que nenhum dos dois pode atribuir a multiplicidade de visões a uma leitura gestáltica do *Arc*. Sua forma permanece ambígua, indeterminável, incognoscível como uma entidade. (SERRA, 2014, p. 71).

*St. John's Rotary Arc* pode ser considerado como um precursor de *Tilted Arc*, visto que a ideia deste veio com a implantação de *St. John's*. É importante ver a relação que o artista possui aqui com o tecido urbano, visto que o *Holland Tunnel* se encontra na porta de entrada da cidade, um espaço de entroncamento que simboliza esta vontade interferir nesta situação urbana e neste local que se encontra em uma situação de não-lugar. Entretanto, atualmente o local encontra-se fechado para pedestres, tornando-se inutilizável em um tecido urbano tão complexo. Contudo, uma grande proposta apoiada por diversas associações locais, como o Rotary Park, segue com coleta de assinaturas e ganhou diversas premiações, além de estar muito presente na mídia estadunidense.

---

<sup>24</sup> Serra imagined a certain narrative for the viewing of this work, a kind of cinematic scenario even though for a film never really contemplated.

## 2.5 *Tilted Arc*: Ascensão e Queda

*Tilted Arc* surgiu no meio de polêmicas e controvérsias perante o programa ao qual foi comissionado. A relação do interesse privado com a interação pública nos espaços cívicos estadunidenses começou a ser discutido dos anos 1960 em diante no país, onde o programa de artes e arquitetura da agência do governo estadunidense de administração de serviços gerais (GSA) foi criado na década de 1960, a fim de incorporar peças de arte em projetos e espaços públicos, dando ênfase nos artistas estadunidenses. Entretanto, no ano de 1979, o GSA passava por diversos escândalos de corrupção.

“A agência gastava aproximadamente cinco bilhões de dólares anualmente como agente de compra do governo federal, entretanto, era reportado que estava perdendo milhões de dólares a cada ano para roubos e corrupção”. (SENIE, 2002, p. 21).

A situação caótica a qual a GSA sofria levou a prisão de vários funcionários e membros e teve forte influência na decisão das futuras comissões referentes ao programa de artes e arquitetura, funcionando como uma forma de pressão perante o público, devido a tais escândalos.

Localizado na Foley Square, na praça do edifício *Jacob K. Javits Federal Building*, a obra situa-se no centro cívico de Manhattan, sendo um importante espaço público com valor político e jurídico para a história de Nova Iorque. Contendo uma mistura de agências federais, cortes municipais, órgãos do governo e escritórios comerciais o espaço acabou tornando-se fragmentado e de difícil classificação. Tal característica fragmentada de seu espaço e uso é consequência da mudança em relação aos espaços públicos prevista na lei de zoneamento de Nova Iorque durante a década de 60. Todavia, foi alvo de duras críticas durante as décadas de 70 e 80, sendo chamado de “um dos espaços públicos mais feios da América”.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> SENIE, 2002, p. 91.

**Figura 8.** *Tilted Arc*. Richard Serra – 1981 – Aço Cor-ten

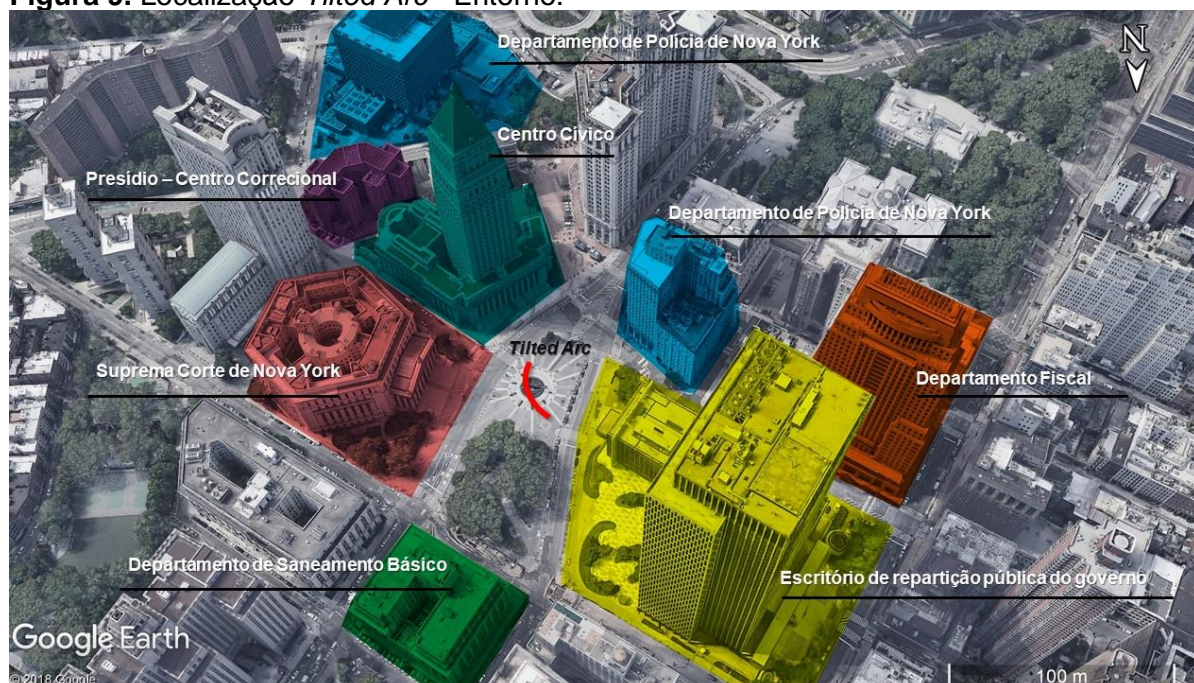


Fonte: SENIE, 2002, p. XI

Antes de *Tilted Arc*, o local da implantação consistia de uma praça aberta, pavimentada, composta por uma fonte seca, sendo lugar de passagem de pedestres e trabalhadores do local, entretanto, sem nenhuma característica de permanência.

Pode-se dizer que tal local se caracterizava em uma condição de não-lugar, como visto no contexto dado por Marc Augé anteriormente. Tal fato levou a GSA a uma comissão para realizar uma escultura no local, o que induziu a uma mudança nas políticas da GSA, que agora incluíam em seus conselhos especialistas em arte a fim da escolha do artista comissionado. Esta operação também pode ser vista como uma tentativa, através da arte pública, de resgatar uma espécie de sentimento ou importância sensorial ao espaço, conduzindo-o à categoria de lugar. Através da experiência do percurso e do olhar de uma obra isto seria possível, na visão da organização.

**Figura 9.** Localização *Tilted Arc* - Entorno.



Fonte: Google Earth e Imagem editada pelo autor

Em 1973, foi recomendada “uma escultura abstrata de aço ou bronze, a fim de combinar com a cor do metal da entrada principal do edifício (localizado no Federal Plaza)” (SENIE, 2002, p. 22). Como sugestão, houve diversos artistas que foram pensados e que previamente havia trabalhado em esculturas de caráter público em Chicago com sucesso. Nomes como Robert Irwin, Donald Judd, Ellsworth Kelly e Richard Serra foram alguns destes, e Serra foi escolhido em agosto de 1979 pelo comitê da GSA.

Cada um dos membros do painel falou a favor de certos artistas. Colt, o representante do arquiteto, inicialmente favoreceu Ronald Bladen, Christopher Wilmarth e Nancy Holt; na segunda votação, ele votou em Holt, Robert Irwin e Bladen. Os seis artistas encaminhados para a GSA e classificados em ordem de preferência foram Robert Irwin, Richard Serra, Donald Judd, Robert Rauschenberg, Ronald Bladen e Ellsworth Kelly. A primeira escolha do painel, Irwin, foi eliminada porque ele já havia aceitado uma comissão da GSA para o prédio do Old Post Office recentemente renovado na Pennsylvania Avenue em Washington, D.C... Serra, um escultor substancialmente diferente, assim se tornou a primeira escolha do painel por padrão. <sup>26</sup> (SENIE, 2002, p. 22-23, tradução nossa).

### 2.5.1 Primeiras reações

Serra foi criticado nas primeiras mostras da obra à comissão julgadora, visto pelos membros do comitê como uma “parede” ou mesmo um “simbolismo de uma barreira” (SENIE, 2002, p. 23). Contudo, a pressão por uma escultura no Federal Plaza, alvo de grandes críticas, além das constantes discussões a respeito da GSA levaram a um processo de aceitação pela peça de Serra, além do adiantamento de sua montagem. Em 1981, *Tilted Arc* estava montada.

Essa escultura, uma grande placa de ferro curva colocada na transversal da Federal Plaza, questiona o espaço e o uso da praça, ao interferir no percurso habitual de seus frequentadores, Richard Serra nota a dinâmica e os fluxos da praça para então propor sua escultura. Esta obra tem como principal característica sua escala e proporção em relação ao local, a maneira em que se insere, numa praça com o pavimento geométrico deve ser pautado, percebe-se um entendimento acerca da praça e do ambiente urbano, além do domínio por parte do artista dos aspectos morfológicos desse espaço. A escala, o material, a implantação da praça, a forma, o peso e o modo de lidar com o padrão do piso são definidos de maneira pertinente para uma obra coesa e coerente com o entorno, dado o objetivo do artista. Todos esses aspectos fazem parte do processo e da escolha subsequente ao entendimento. (DURAN, 2017, p. 172-173).

---

<sup>26</sup> Each of the panel members spoke in favor of certain artists. Colt, the architect's representative, initially favored Ronald Bladen, Christopher Wilmarth, and Nancy Holt; on the second ballot he voted for Holt, Robert Irwin and Bladen. The six artists forwarded to the GSA and ranked in order of preference were Robert Irwin, Richard Serra, Donald Judd, Robert Rauschenberg, Ronald Bladen, and Ellsworth Kelly. The panel's first choice, Irwin, was eliminated because he had already accepted a GSA commission for the recently renovated Old Post Office building on Pennsylvania Avenue in Washington, D.C... Serra, a substantially different kind of sculptor, thus became the panel's first choice by default.

Sua recepção já durante a montagem não foi positiva, com protestos dos trabalhadores locais em relação a monumentalidade da escultura, que atrapalharia a movimentação e a vista locais. Abaixo-assinados e protestos começaram durante os anos seguintes. Segundo matéria no jornal *The New York Times*, de Joseph Berger, diversos trabalhadores depuseram contra a escultura, sendo veiculado um cartaz chamando a população para debater na audiência pública em relação à obra.

Trabalhadores depuseram em audiências realizadas pela Administração de Serviços Gerais em março passado, chamando o trabalho de feio e árido, e disseram que sua altura estragava a vista dos prédios do outro lado da Rua Lafayette, na Praça Foley. Eles também afirmaram que o trabalho diminuiu as oportunidades para concertos e outros eventos na praça. Entretanto, nessas mesmas audiências, o valor do trabalho foi defendido por muitos artistas, incluindo os escultores George Segal, Claes Oldenburg e George Sugarman. O ex-senador Javits, para quem o prédio foi nomeado, também se opôs à mudança. (BERGER, 1985, p. 25, tradução nossa).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Workers testifying at hearings held by the General Services Administration last March called the work ugly and barren and said its height spoiled their view of the buildings across Lafayette Street in Foley Square. They also said the work had diminished opportunities for concerts and other entertainments in the plaza. However, at those same hearings the value of the work was defended by many artists, including the sculptors George Segal, Claes Oldenburg and George Sugarman. Former Senator Javits, for whom the building was named, also opposed relocation.

Figura 10. "Tilted Arc to be moved from Plaza At Foley Square" - 1985

The New York Times  
Metropolitan Room

SATURDAY, JUNE 1, 1985  
Copyright © 1985 The New York Times

## 'Tilted Arc' To Be Moved From Plaza At Foley Sq.

BY JOSEPH BERGER

The controversial sculpture "Tilted Arc," a 12-foot steel wall disparaged by many of the workers who pass it every day on Federal Plaza in lower Manhattan, will be moved, officials of the General Services Administration announced yesterday.

"The people have spoken, and they have been listened to by their government," said William J. Diamond, the regional administrator of the Federal agency. "This is a victory for thousands of New Yorkers who live and work in lower Manhattan."

The work had become a cause célèbre, pitting the issue of artistic freedom against a government's responsibility to the public on whom an artwork is imposed, and drawing comments from many of the nation's leading art critics, artists, museum curators and public figures.

While several prominent sculptors have come to the defense of "Tilted Arc," more than 7,000 people who work in the Jacob K. Javits Federal Building and in the area around Federal Plaza and Foley Square have signed petitions to have the wall removed.

### Sculptor Angry

The sculptor of "Tilted Arc," Richard Serra, responded angrily to the decision in a telephone interview from Düsseldorf, West Germany. "To relocate the work is to destroy it," the 45-year-old Mr. Serra said. "It was built specifically for that place."

The final decision was made by the Acting Administrator of the agency in Washington, Dwight Lisk, who said he would ask the National Endowment for the Arts to appoint a panel to find an alternate site that would not hurt the integrity of the work.

He also asked the endowment's help in developing procedures to assure that when future artworks are commissioned for Government buildings, the local community and workers in the buildings have more say in the selection process.

### Impact on Program

That decision could have major significance for the Federal Government's Art-in-Architecture program, in which up to half of 1 percent of the cost of every project is allocated for public art. Works from 200 artists costing \$7 million have been commissioned since the program began in 1962.

Mr. Serra and his attorney, Gustave Harrow of New York, contended the decision to move the sculpture violated commitments from the Government that the work would be permanently installed, and they said they were thinking of asking for an injunction in Federal Court to block any formal consideration of moving it.

"Tilted Arc," which cost the Federal Government \$181,000, is a 12-foot-tall

Continued on Page 28




The New York Times/Jack Heering

The 12-foot-tall steel sculpture titled "Tilted Arc," by Richard Serra at Federal Plaza in lower Manhattan. Officials of the General Services Administration announced yesterday that the work would be moved to a still-to-be-determined site.

Fonte: BERGER, Joseph, 1985.

**Figura 11.** Flyer de divulgação à população para chamamento à audiência pública sobre o *Tilted Arc*



**SPEAK OUT!**

GSA WILL HOLD A PUBLIC HEARING ON WAYS TO MORE FULLY UTILIZE THE PLAZA ON THE LAFAYETTE STREET SIDE OF THIS BUILDING.

THIS COULD INCLUDE THE RELOCATION OF THE LARGE METAL SCULPTURE KNOWN AS THE "TILTED ARC". THE PUBLIC HEARING WILL BE HELD ON WEDNESDAY, MARCH 6, 1985 AT 10:00 AM AT THE COURT OF INTERNATIONAL TRADE, 1 FEDERAL PLAZA (ADJACENT TO THE FEDERAL BUILDING).

WE WOULD LIKE TO HEAR FROM YOU. CALL 264-4068 TO GET MORE DETAILS AND SCHEDULE A TIME TO "SPEAK OUT"

Fonte: IMS, 2014, p. 65 – Fotografia de Gianfranco Gorgoni



A audiência pública realizada em 1985 foi um ponto de virada na discussão em torno da obra devido a seu caráter midiático e grande repercussão. Diversos artistas, críticos de arte especializados, jornalistas, políticos e trabalhadores participaram tanto a favor da permanência quanto à sua destruição. Em um artigo de Douglas Mc. Gill, no mesmo jornal, é dito um pouco de como foi a experiência da audiência:

Os membros do painel, sentados atrás de uma grande mesa na frente da sala, estavam ladeados, de um lado, por uma exposição de fotografias antes e depois da praça e, do outro, por uma grande pilha de cartas a favor da remoção da escultura e uma pequena pilha de cartas contra: "Bom dia, meu nome é William Toby", disse o Sr. Toby, administrador regional da Administração de Financiamento de Cuidados de Saúde, e um dos primeiros oradores. "Durante meus 17 anos de emprego neste prédio, nada ofendeu mais a mim e à minha equipe do que a instalação desta enorme barreira de metal enferrujado. Estou aqui hoje para recomendar sua realocação para um local melhor - um ferro-velho". Em tom e conteúdo, as observações do Sr. Toby refletiram as opiniões de muitos outros funcionários do prédio federal, autoridades públicas e alguns moradores do bairro, que falaram a favor da remoção da escultura pelo governo. Eles afirmaram que a peça não apenas é feia e um alvo para grafites, mas também encerrou efetivamente o uso da praça, em Foley Square, para concertos e outros eventos públicos. No entanto, a partir do depoimento do Sr. Serra, que apresentou seus pontos dando frequentes tapas sobre a tribuna, diversas autoridades públicas, artistas, negociantes de arte, críticos e profissionais de museus defenderam vigorosamente a escultura, rebatendo críticas e articulando fervorosamente o que acreditam ser os princípios fundamentais do caso. Liberdade de Expressão. "Se o governo puder destruir obras de arte quando confrontado com pressões restritivas", disse o Sr. Serra em seu comunicado, "então sua capacidade de promover diversidade artística e seu poder de salvaguardar a liberdade de expressão criativa estarão em perigo. (C. MCGILL, 1985, tradução nossa).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> The panel members, seated behind a large desk at the front of the room, were flanked, on one side, by an exhibit of before-and-after photographs of the plaza and, on the other, by a big pile of letters favoring removal of the sculpture and a small pile of letters against: "Good morning, my name is William Toby," said Mr. Toby, regional administrator of the Health Care Financing Administration, and one of the first speakers." During my 17 years of employment in this building, nothing has offended me and my staff more than the erection of this huge, rusted metal barrier. I am here today to recommend its relocation to a better site - a metal salvage yard." In tone and substance, Mr. Toby's remarks reflected the views of many other employees of the Federal building, public officials and some neighborhood residents, who spoke in favor of the Government's removal of the sculpture. The piece, they said, is not only ugly and a target for graffiti, but has also effectively ended the use of the plaza, at Foley Square, for concerts and other public gatherings. Yet beginning with the testimony of Mr. Serra, who punctuated his points with frequent hand-slaps on the podium, an array of public officials, artists, art dealers, critics and museum professionals strongly defended the sculpture, rebutting criticisms and fervently articulating what they believe are the paramount principles of the case. Freedom of Expression." If government can destroy works of art when confronted with restrictive pressures," Mr. Serra said in his

Figura 12. Office Workers and Artists Debate Fate of a Sculpture - 1985



The New York Times/Neal Deenart

Sculpture at plaza of Jacob K. Javits Federal Building. Richard Serra, the sculptor, testified before panel appointed to report to General Services Administration on the possibility of removing the piece.

## Office Workers and Artists Debate Fate of a Sculpture

By DOUGLAS C. MCGILL

The turbulent relationship between public art and the public came to a crowded Manhattan courtroom yesterday as a debate raged over an enormous steel wall now bisecting a downtown plaza.

The sculpture, "Tilted Arc," stands outside the Jacob K. Javits Federal Building, at 26 Federal Plaza. The 12-foot-high, 112-foot-long steel wall was created by the artist Richard Serra and commissioned by the General Services Administration in 1979. Complaints from employees in the Federal building began pouring in shortly after the piece was installed in 1981.

Yesterday, before a five-member panel considering the sculpture's fate, a lawyer read a poem, a security specialist warned of terrorism, an artist recalled the relationship of Michelangelo to Pope Julius II, and the man for whom the Federal building is named invoked repression in the Soviet Union.

In the courtroom, it was standing room only. Local politicians, government officials and a host of leading artists and art-world professionals — including George Segal, Michael Heizer, Leo Castelli and William Rubin — sat in the audience, waiting to testify.

**Before-and-After Photos**

The panel members, seated behind a large desk at the front of the room, were flanked, on one side, by an exhibit of before-and-after photographs of the plaza and, on the other, by a big pile of letters favoring removal of the sculpture and a small pile of letters against.

"Good morning, my name is William Toby," said Mr. Toby, regional administrator of the Health Care Financing Administration, and one of the first speakers. "During my 17 years of employment in this building, nothing has offended me and my staff more than the erection of this huge, rusted metal barrier. I am here today to recommend its relocation to a better site — a metal salvage yard."

In tone and substance, Mr. Toby's remarks reflected the views of many other employees

of the Federal building, public officials and some neighborhood residents, who spoke in favor of the Government's removal of the sculpture.

The piece, they said, is not only ugly and a target for graffiti, but has also effectively ended the use of the plaza, at Foley Square, for concerts and other public gatherings.

Yet beginning with the testimony of Mr. Serra, who punctuated his points with frequent hand-slaps on the podium, an array of public officials, artists, art dealers, critics and museum professionals strongly defended the sculpture, rebutting criticisms and fervently articulating what they believe are the paramount principles of the case.

"If government can destroy works of art when confronted with restrictive pressures," Mr. Serra said in his statement, "then its capacity to foster artistic diversity and its power to safeguard freedom of creative expression will be in jeopardy."

The hearing, at the United States Custom Court at 1 Federal Plaza, next to the Federal Building and the sculpture, is scheduled to continue through tomorrow. The panel, consisting of three local General Services Administration officials and two members of the private sector, will then make a recommendation to the agency's chief administrator in Washington, Acting Administrator Dwight Ink.

The sculpture was commissioned in 1979 by the Art-in-Architecture program of the General Services Administration, a program that spends 0.5 percent of the construction costs of Federal buildings to pay for public art. The program follows a process intended to insure the highest quality of art for Federal sites.

Mr. Serra, for example, was nominated by a panel of three professionals from the art world who were themselves appointed by the National Endowment for the Arts. He later submitted his design to extensive scrutiny by

Continued on Page B5



Fonte: C. MCGILL, 1985

O ponto de virada no caso foi com a mudança da gestão da GSA a William Diamond, grande antagonista e crítico da obra. Assim o destino de *Tilted Arc* foi selado, com a convocação de uma audiência pública em 1985, onde Serra, mesmo apoiado por diversas personalidades do mundo artístico que recorreram a especificidade da obra e sua não remoção não convenceram o júri, gerido por Diamond (que já demonstrava sua parcialidade em relação à peça).

statement, "then its capacity to foster artistic diversity and its power to safeguard freedom of creative expression will be in jeopardy."

Consequentemente, a Associação Nacional de Educação (NEA) acabou por entrar na discussão, e propôs uma nova localidade para a obra, chegando a encontrar duas instituições que desejariam possuir a peça (mesmo sem o consentimento de Richard Serra).

Durante a instalação do *Tilted Arc* e no período imediatamente posterior, a GSA recebeu poucas reclamações. Porém, o juiz Edward D. Re, da Court of International Trade (localizada no número 26 da Federal Plaza), desenvolveu uma hostilidade especial em relação à obra. Em julho e agosto de 1981, enquanto a instalação ainda estava em curso, ele escreveu cartas à GSA em Washington, numa tentativa de impedir que a escultura – que ele caracterizou como “uma barreira de aço enferrujado” – fosse “afixada permanentemente à praça”. Ele observou que não estava sozinho em seu desgosto pela peça, mencionando que a crítica de arte do *The New York Times*, Grace Glueck, havia descrito *Tilted Arc* como “a obra externa mais feia da cidade”. (SERRA, 2014, p. 157).

### 2.5.2 O Desfecho

Sua remoção a outro local acabou não sendo aceita e as discussões em torno do *Tilted Arc* culminaram em março de 1989 pela remoção da escultura, sendo transferida para um balcão no Brooklyn, e mais tarde, para uma localização privada de Richard Serra, onde nunca mais foi vista. Toda a questão jurídica a qual *Tilted Arc* passou possui um viés de parcialidade aparente, o que levou a muitas críticas por diversas partes do mundo da arte, onde artistas e diversas personalidades acabaram por criticar a atitude parcial da GSA e principalmente da mídia local, que em muitas vezes adotou um lado crítico e negativo a respeito da obra.

A imprensa, porém, nunca questionou a afirmação de Diamond de que o público era contrário ao *Tilted Arc*. Mais de 350 artigos na imprensa local e nacional perpetuaram a falsa informação, e os seus autores se sentiram obrigados a ficar do lado da “maioria” ou do “povo” e contra o artista. Até mesmo escritores que defendiam a escultura sentiram uma necessidade populista de se alinhar com essa maioria imaginária. Após uma descrição muito sensata do *Tilted Arc* e de seu contexto, o crítico de arquitetura do *New York Times* Paul Goldberg disse: “Depois disso tudo, vale a pena manter a obra? Idealmente, sim. A arte pública raramente atinge um consenso total. Embora o governo não deva se curvar a pressões incidentais no que diz respeito à arte pública, uma oposição quase total é uma coisa bem diferente”. [...] Como resultado,

a impressão de que a maioria do público queria a remoção do *Tilted Arc* perpetuou-se, e persiste. (IMS, 2014, p. 162-163).

O governo dos Estados Unidos destruiu *Tilted Arc* em 15 de março de 1989. Excedendo direitos de propriedade, autoridades da General Services Administration (GSA) ordenaram a destruição da escultura pública que a própria agência havia encomendado dez anos antes. A profanação final veio após cinco anos de deturpações, falsas promessas e julgamentos espetacularizados na mídia e nos tribunais.<sup>29</sup> (SERRA, 2014, p. 155).

**Figura 13.** Remoção do *Tilted Arc* – 1989



Fonte: TATE Museum – Fotografia de Jennifer Kotter<sup>30</sup>

Após sua remoção, a praça recebeu alguns mobiliários urbanos de catálogos públicos que foram implantados nos primeiros anos, onde William Diamond fez questão de anunciar novas ideias e planos para o local, tornando-se uma espécie de “artista” para o espaço. Segundo Senie, “Diamond de fato, tornou-se tanto parte do

<sup>29</sup> Publicado pela primeira vez na revista *Art in America*, V.77 em 1989.

<sup>30</sup> Disponível em: [https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/richard\\_serra\\_tilted\\_arc\\_0.width-840.jpg](https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/richard_serra_tilted_arc_0.width-840.jpg). Acesso em: 7 dez. 2022

painel de júri, quanto artista” (SENIE, 2002, p. 96). Entretanto, alguns anos após a instalação de tais mobiliários, a administração nacional tratou de encomendar uma nova comissão, desta vez à paisagista Martha Schwartz, que propôs um novo desenho ao local, com bancos também curvados, e uma espécie de canteiros centrais em volta destes bancos arqueados, trazendo uma nova dinâmica à praça. É curioso ver as intenções da paisagista, que era admiradora da obra de Serra.

**Figura 14.** *Jacob Javits Plaza*. Martha Schwartz - 1997



Fonte: Martha Schwartz Partners<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Disponível em: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/637539f6c4d9e435ebb095bc/1673553235376-WC5UZJOMP5G00MEMURC8/Jacob-Javits-Plaza-New-York-MSP-3.jpg?format=2500w>. Acesso em 7 dez. 2022.

### 2.5.3 Legado

Incômodo ou não, sua forma monumental pode ser analisada como proposital, no intuito de gerar uma discussão a respeito do lugar inserido. É importante destacar a força e relevância de toda a ação midiática ao redor do caso, pois por conta de seu caráter e toda sua história, o caso *Tilted Arc* dificultou diversos trabalhos e marcou toda a carreira de Serra.

A obra de *site-specific* substituiu a prática da inserção de obras caracterizadas como complemento 'decorativo' do espaço urbano, contudo, o interesse pelo contexto ultrapassou o tecido urbano passando a incorporar, também, o público. *Tilted Arc* era uma obra de arte pública que ultrapassava sua constituição formal e material. Apesar de prevalecer, nesta obra de Serra, as referências físicas do lugar, a cidade, em todas as suas dimensões (física, cultural, pública, psicológica, política, social etc.), também fazia parte da obra. Foram estas dimensões que determinaram as reações do público perante a obra. (CARTAXO, 2009, p. 5-6).

“O público tem um interesse na existência de museus, mas também tem um interesse em não ter todos os seus espaços abertos tratados como se fossem museus, nos quais os interesses estéticos [i. e., privados] dominam com toda razão. A delicada localização arquitetônica do *Tilted Arc* na Federal Plaza ignora a realidade humana da praça. Se ele não estivesse cego para nada além do estético, Serra poderia ter aprendido alguma coisa sobre a orientação humana no espaço e no lugar. Permanecendo onde ele está, *Tilted Arc* é um sorriso de metal do mundo da arte, tendo abocanhado um pedaço do mundo público, o que significa ter em seus dentes estampados para sempre que o público seja amaldiçoado”. (DANTO, 1987, p. 93-94).

Em que ponto o Federal Plaza poderia ser classificado como um lugar? Seu aspecto passageiro, como ponte de conexão entre a rua pública e os edifícios o tornam uma zona sem classificação definida, uma espécie de vazio urbano? O espaço concebido ali é apenas um espaço, transitório e órfão de valor e memória ou um lugar, com ausência de infraestrutura pública e ativa, entretanto ainda sim um lugar modelador de um espaço público mais abrangente? Talvez, *Tilted Arc* foi implantado ali justamente para incitar tal questionamento. Em uma localidade tão importante, com uma formalidade atmosférica tão aguçada por conta dos vários ofícios

governamentais e jurídicos ali inseridos, o que significa uma peça que rompe ao meio toda esta solidez? Seria a discussão a verdadeira obra, e *Tilted Arc* apenas a função motriz deste debate público?

Serra defende que a “especificidade local” do *Tilted Arc* estava determinada tanto pelas condições materiais e sociais, quanto pela exigência estética. Ele tinha a intenção de confrontar o público no campo comportamental “onde o observador interage com a escultura no seu contexto, [...] para engajar o público num diálogo que poderia melhorar sua relação com toda a praça, tanto perceptivamente quanto conceitualmente”. A escultura não poderia, de fato, interditar o movimento, mas poderia (e assim o fez) causar a sensação de bloqueio no observador. A experiência de opressão foi suficientemente real, mas Serra queria que essa sensação redirecionasse a atenção para sua efetiva fonte opressora dentro do mecanismo do poder estatal. Ele esperava que a escultura redefinisse o espaço por ela mesma; e assim se fez – até mesmo para além de suas expectativas. (HEIN, 2018, p. 7-8).

A controvérsia em torno da *Tilted Arc* gerou debates acalorados sobre a censura artística e a democratização do espaço público. A partir desse episódio, foram implementadas mudanças significativas na política de arte pública em Nova Iorque, com uma maior participação da comunidade na escolha e implementação das obras de arte, bem como a valorização da diversidade estética e temática. Um marco na reflexão sobre as possibilidades e limites da arte pública e da fenomenologia do lugar, a obra provocou debates sobre a relação entre os indivíduos e o espaço público, bem como sobre o papel da arte na construção de uma cidade mais democrática e plural.

Em um artigo de 1985 na seção de opinião, um professor de escultura faz uma comparação de *Tilted Arc* com uma escultura de Auguste Rodin: “Monumento à Balzac”, onde discute o que faz o verdadeiro caráter da obra: Sua localidade, ou sua discussão?

No artigo "Tilted Arc Removal Draws Mixed Reaction" (Seção Residencial, 6 de junho), a declaração de Robert Buck, diretor do Museu do Brooklyn, me chama particularmente a atenção. Ele propõe uma fórmula que considero historicamente infundada: quanto mais controversa é uma obra de arte no momento de sua criação, mais significativa é a declaração que ela faz. Assim, devido a toda a

publicidade, "Tilted Arc" deve ser uma obra-prima. Como alguém que estudou a história da escultura, acredito que esse ditame está longe de ser factual. Com base no que sabemos sobre Egito, Grécia e Renascença, isso não foi o caso de obras de arte públicas ou grandes encomendas esculturais. Se o Sr. Buck se refere apenas à escultura moderna e se a escultura moderna pode ser considerada a partir de Rodin, então seu melhor caso pode ser feito com a controvérsia em torno de "Balzac", mas a comparação é frágil no máximo. Devido aos comentários vitriólicos tanto da imprensa quanto daqueles que viram a escultura, chamando a representação do romancista de "larva sem forma" e "foca", Rodin foi forçado a retirar o gesso do Salão em 1898, e a encomenda foi posteriormente dada a um amigo, Alexandre Falguière. Dois anos depois, em uma retrospectiva, Rodin exibiu a peça novamente, e "Balzac" foi recebido com entusiasmo popular por milhares de visitantes. Após cinco anos, a peça de Richard Serra ainda encontra um grau significativo de antagonismo. Por quê? Talvez não seja porque é uma grande escultura, ou mesmo uma obra-prima, como sugere o Sr. Buck. Talvez o problema não tenha nada a ver com ser ou não uma obra-prima. O problema pode ser que a escultura está infelizmente localizada. Ao contrário de "Balzac", onde o antagonismo era direcionado à escultura em si, a controvérsia de "Tilted Arc" centrou-se no local, e não no objeto escultural que é "Tilted Arc". A razão pela qual considero isso importante é que há uma peça semelhante de Serra, "Rotary Arc", na saída do Holland Tunnel. Ninguém reclamou dessa peça ao longo dos cinco anos de sua existência dentro da rotatória. O argumento formalista que infere diferentes tamanho, local, material, portanto, escultura diferente, é lógico até certo ponto, mas meu ponto é que, no sentido mais amplo da escultura, as peças são tão semelhantes a ponto de serem comparáveis. Uma, 15 quarteirões ao norte e a oeste da outra, é o centro de nenhuma controvérsia, mas sim de aceitação completa, enquanto a outra é principalmente encontrada com antagonismo daqueles que trabalham no prédio em frente. Qual escultura é a obra-prima e qual é menos? A controvérsia agora, ou alguma vez foi, o critério principal para o status de obra-prima? Acredito que o valor estético de um objeto de arte está fora da controvérsia que sua localização suscita. (HERBERT, George. p. 01, 1985, tradução nossa).<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> In "Tilted Arc Removal Draws Mixed Reaction" (Home Section, June 6), I find the statement by Robert Buck, director of the Brooklyn Museum, of particular interest. He proposes what I feel is a historically unfounded formula that the more controversy there is at the time a work of art is created, the more significant the statement it makes, and thus because of all of the publicity, "Tilted Arc" must be a masterpiece. As someone who has made a study of the history of sculpture, I believe this dictum is far from factual. From all that we know about Egypt, Greece and the Renaissance, this has not been the case with public art or large sculptural commissions. If Mr. Buck is referring only to modern sculpture, and if modern sculpture may be assumed to begin with Rodin, then his best case can be made with the controversy around "Balzac," but the comparison is shaky at best. Because of the vitriolic comments by both the press and those who saw the sculpture, some calling the representation of the novelist a "shapeless larva" and a "seal," Rodin was forced to withdraw the plaster from the Salon in 1898, and the commission was subsequently given to a friend, Alexandre Falguiere. Two years later, in a retrospective, Rodin exhibited the piece again, and "Balzac" was received with popular enthusiasm by thousands of visitors. After five years the Richard Serra piece is still finding a significant degree of antagonism. Why? Perhaps it's not because it's a great sculpture, or even a masterpiece, as Mr. Buck suggests. Perhaps the problem may have nothing to do with whether it is or is not a masterpiece. The problem may be that the sculpture is unfortunately sited. Unlike "Balzac," where the antagonism was



Figura 15. *Not Publicity, Notoriety or Even Site Makes a Sculpture Great* - 1985

## Not Publicity, Notoriety or Even Site Makes a Sculpture Great

To the Editor:

In "Tilted Arc Removal Draws Mixed Reaction" (Home Section, June 6), I find the statement by Robert Buck, director of the Brooklyn Museum, of particular interest. He proposes what I feel is a historically unfounded formula that the more controversy there is at the time a work of art is created, the more significant the statement it makes, and thus because of all of the publicity, "Tilted Arc" must be a masterpiece.

As someone who has made a study of the history of sculpture, I believe this dictum is far from factual. From all that we know about Egypt, Greece and the Renaissance, this has not been the case with public art or large sculptural commissions. If Mr. Buck is referring only to modern sculpture, and if modern sculpture may be assumed to begin with Rodin, then his best case can be made with the controversy around "Balzac," but the comparison is shaky at best. Because of the vitriolic comments by both the press and those who saw the sculpture, some calling the representation of the novelist a "shapeless larva" and a "seal," Rodin was forced to withdraw the plaster from the Salon in 1898, and the commission was subsequently given to a friend, Alexandre Falguière. Two years later, in a



retrospective, Rodin exhibited the piece again, and "Balzac" was received with popular enthusiasm by thousands of visitors.

After five years the Richard Serra piece is still finding a significant degree of antagonism. Why? Perhaps it's not because it's a great sculpture, or even a masterpiece, as Mr. Buck suggests. Perhaps the problem may have nothing to do with whether it is or is not a masterpiece. The problem may be that the sculpture is unfortunately sited.

Unlike "Balzac," where the antagonism was directed toward the sculpture itself, the "Tilted Arc" controversy has been centered on the site, and not the sculptural object that is "Tilted Arc."

The reason I feel this is important is that there is a similar Serra piece, "Rotary Arc," at the exit of the Holland Tunnel. No one has complained about that piece over the five or so years of its existence within the rotary. The formalist argument that infers different size, site, material therefore different sculpture, is logical as far as it goes, but my point is that in the broadest sculptural sense the pieces are so similar as to be comparable. One, 15 blocks north and west of the other, is the center of no controversy, rather complete acceptance, while the other is met primarily by antagonism from those who work in the building it fronts.

Which sculpture is the masterpiece and which one is less so? Is the degree of controversy now, or has it ever been, the primary criterion for the status of masterpiece? I believe that the esthetic worth of an art object lies outside the controversy its siting elicits.

HERBERT GEORGE  
Adjunct Professor, History of Sculpture  
Cooper Union  
New York, June 12, 1985

Fonte: GEORGE, Herbert, 1985.

Ligada à ideia da fenomenologia do lugar, a experiência de um espaço é construída a partir das relações entre o indivíduo e o ambiente, sendo influenciada por fatores como a percepção sensorial, a memória e as interações sociais. Nesse sentido, a instalação da *Tilted Arc* na *Foley Square* representou uma ruptura com a experiência anterior dos usuários do espaço, que passaram a perceber a obra como um obstáculo que interrompia a circulação e a integração social. Por outro lado, a obra também foi vista como uma intervenção que provocava reflexões sobre as

directed toward the sculpture itself, the "Tilted Arc" controversy has been centered on the site, and not the sculptural object that is "Tilted Arc." The reason I feel this is important is that there is a similar Serra piece, "Rotary Arc," at the exit of the Holland Tunnel. No one has complained about that piece over the five or so years of its existence within the rotary. The formalist argument that infers different size, site, material, therefore different sculpture, is logical as far as it goes, but my point is that in the broadest sculptural sense, the pieces are so similar as to be comparable. One, 15 blocks north and west of the other, is the center of no controversy, rather complete acceptance, while the other is met primarily by antagonism from those who work in the building it fronts. Which sculpture is the masterpiece and which one is less so? Is the degree of controversy now, or has it ever been, the primary criterion for the status of masterpiece? I believe that the esthetic worth of an art object lies outside the controversy its siting elicits.

possibilidades estéticas e políticas do espaço público, além de questionar a hegemonia do mercado da arte e a necessidade de obras monumentais e isoladas em espaços públicos. Nesse sentido, a *Tilted Arc* pode ser vista como um exemplo de arte pública crítica, que instiga o público a refletir sobre as relações entre a arte, a cidade e a sociedade.

O desejo de Serra de envolver o espectador com sua obra, tanto espacial quanto temporalmente, coincide com seu desejo de criar obras que respondam a um local específico. Ele estrutura seu trabalho como uma parte integral do local onde será colocado. É projetado em relação ao local, o qual ele então redefine. Talvez seja mais fácil compreender a especificidade do local em relação a uma praça ao ar livre ou paisagem, mas Serra também se inspira no local em suas grandes instalações internas. Elas são construídas dentro do contexto da arquitetura, e sua escala e colocação são determinadas pelo tamanho e forma da sala e pelas limitações de espaço de acesso e carga máxima. (KRAUSS, 1986, p.13, tradução nossa).<sup>33</sup>

As esculturas públicas de Serra atuam diretamente na percepção do observador sobre a paisagem urbana. São obras que desestabilizam o olhar, acostumado à monotonia e a ritmos acelerados. Seguindo a ideia de site-specific, Serra propõe esculturas que travam diálogos com o cenário urbano. São esculturas provocativas que reagem à vida cotidiana nos grandes centros urbanos, e atuam diretamente sobre os sentidos. Ao trabalhar "in situ", Serra parte do existente, e insere sua escultura como uma resposta provocativa e instigante sobre o local, agora modificado. A participação ativa do público se dá pela experiência de percorrer o espaço interno e externo da obra, a partir de vários pontos de vista em movimento. (FLORIO, 2010, p.487).

---

<sup>33</sup> Serra's desire to involve the viewer with his work both spatially and temporally parallels his desire to create works that respond to a specific site. He structures his work as an integral part of the site in which it is to be placed. It is designed in relation to the site, which it then redefines. It is perhaps easier to comprehend site specificity in relation to an outdoor plaza or landscape setting, but Serra also takes cues from the site in his large indoor installations. They are built within the context of the architecture, and their scale and placement are determined by the size and shape of the room and by the limitations of access space and weight load.

### **3. O PÓRTICO DA PRAÇA DO PATRIARCA: FORMA X MEMÓRIA**

#### **3.1 O espaço público paulistano: Visões de urbanidade**

Durante o século XX, o tecido central urbano da capital paulistana passa por três períodos de grande importância. No primeiro período, que ocorreu entre 1900 e 1930, a cidade experimentou um rápido crescimento impulsionado pela produção de café e pela influência do estilo de vida europeu. No segundo período, entre 1930 e 1950, a cidade passou por um processo de modernização, muito influenciada pelo urbanismo e as táticas intervencionistas norte-americanas, com a construção de arranha-céus e avenidas de grande porte. Já no terceiro período, entre 1960 e 1990, a cidade expandiu-se demograficamente e surgiram novos centros urbanos. No entanto, é fundamental analisar com maior profundidade esse terceiro período devido à importância da Praça do Patriarca e sua intervenção em 1992. Essa análise permitirá compreender as motivações por trás das intervenções na praça e entender o papel desse espaço no contexto contemporâneo e na discussão sobre o espaço urbano moderno.

São Paulo cresceu sem um planejamento efetivo, evidenciado pela falta de adaptação do espaço ao rápido desenvolvimento urbano. Diferentemente de períodos anteriores, nos quais buscava-se estabelecer uma estética no espaço urbano de acordo com os ideais urbanísticos vigentes da época, as obras de infraestrutura passaram a visar a otimização dos fluxos baseado na necessidade de transporte e a mitigação de impactos significativos ao seu padrão de crescimento. O crescimento urbano centro-periferia demandou investimentos contínuos, resultando em uma cidade fragmentada e setorizada, onde diversos não-lugares emergiram criando uma complexidade composta por espaços residuais alternados com alguns em fase de degradação ou desintegração dos conteúdos de memória, condicionados à situação de não-lugar.

“Evidentemente, a cidade cuja mancha atingia dois mil quilômetros quadrados não poderia valer-se apenas da circulação viária. Na década de 1970, iniciou-se a implantação da rede de metrô em São Paulo (com interligação na Praça da Sé) que contribuiu para facilitar o

acesso ao centro e, mais uma vez, transformou seu espaço urbano. A implantação do metrô como meio de transporte de grande capacidade configurava-se, ao mesmo tempo, como elemento essencial no funcionamento metropolitano e como nova matriz estrutural das relações espaciais e funcionais dentro da área central. Nesse período, as vias de acesso viário ao centro perderam importância na construção do desenho urbano, que se voltava para a escala do pedestre, tendo o acesso às estações do metrô como ponto de partida principal. Consequência da implantação da rede metroviária, o sistema de transportes metropolitano (metrô, trens e ônibus) foi organizado, na área central, considerando as viagens entre os pontos nodais a pé, e, portanto, incrementando o fluxo de pessoas pelas congestionadas vias centrais.” (ZOLA, 2007, p. 37)

“Percebendo o enorme potencial dessas regiões, com grande oferta de infraestrutura, o poder público e a iniciativa privada passaram a investir na sua recuperação e no seu prestígio urbano. Uma das ferramentas para reestabelecer seu poder de atração foi a promoção dos aspectos históricos e culturais presentes nessas áreas. A combinação da inserção do uso cultural (museus, centros culturais, etc.) em edifícios historicamente relevantes devolveu-lhes o prestígio de outras épocas e confirmava-se como um grande negócio para a indústria cultural de massa.” (ZOLA, 2007, p. 42)

A implantação dos metrôs, além de diversas obras de infraestrutura urbana, com o intuito de costurar e ligar os diversos pontos da capital acabam por alterar as malhas de circulação e os fluxos, dando maior destaque para o pedestre e demonstrando as falhas e as carências dos espaços de transição e a necessidade de urbanidade aos pedestres.

“O início da implantação do metrô coincide com o arrefecimento dos investimentos públicos na infraestrutura metropolitana viária de São Paulo. As circunstâncias econômicas e políticas internas e externas, no início da década de 1970, deslocaram as prioridades do governo federal com profundos impactos na configuração metropolitana. Como exemplo, podemos citar os projetos e execuções das duas primeiras linhas de metrô de São Paulo. O projeto da primeira linha, a linha Norte/ Sul (primeiro trecho aberto ao público em 1974), que previa a adequação e reformulação de todos os pontos do tecido urbano nos quais seriam instaladas as estações foi em grande parte executado com êxito. A implantação da linha Leste/ Oeste (primeiro trecho aberto ao público em 1979), ao contrário, apesar de também ter sido elaborada considerando a sua inserção no entorno a ser reformado, não teve o mesmo êxito e a nova estrutura metropolitana e que poderia integrar os espaços adjacentes acabou se transformando em mais uma cicatriz no tecido urbano.” (ZOLA, 2007, p. 38-39)

Figura 16. Cartaz de inauguração das operações do metro em São Paulo.

**INAUGURAÇÃO DO SÉCULO**

Acervo - Metrô SP  
 Texto: Adão Bazani

ASSOCIANDO-SE as festividades de inauguração do trecho Jabaquara/Vila Mariana do metro paulistano; as firmas aqui presentes, EMPREITEIRAS, EXECUTORES e FORNECEDORES integradas ao gigantesco empreendimento, vem neste dia histórico brindar os excelentíssimos senhores governador do estado LAUDO NATEL, prefeito de s. paulo MIGUEL COLASSUONO, presidente da cia. do metro PLINIO OSWALDO ASSMAN e o LABORIOSO POVO DE S. PAULO nesta histórica e brilhante inauguração. As autoridades diretamente ligadas ao grande empreendimento, mais uma vez FELICITAMOS e a todos nossos sinceros PARABENS.

14 DE SETEMBRO dia de festa

LEMBRAMOS com respeito e gratidão aos pioneiros do metro paulistano: OS PRANTADOS profetas PRESTES MALA e Inquirido FRAGA LIMA.  
 "São Paulo a cidade que se humaniza"

**METRO 74**

ED 77.0871

**METRAG**  
 CONSÓRCIO  
 METROPOLITANA - ANDRADE GUTIERREZ LTDA.  
 TRECHO 5

**ENGEVIX S.A.**  
 ESTUDO E PROJETO DE ENGENHARIA  
 PROENGE - ENGENHARIA DE PROJETOS  
 ESCRITÓRIO TÉCNICO ARTHUR LUZ PITTA  
 ESCRITÓRIO TÉCNICO JÚLIO KASSOY E MÁRIO FRANCO

**Mills**  
 TRENCHES 2-4-6-8-9-E CCG  
 Mills Andriano Tubulars  
 do Brasil S.A. - Rua dos Moinhos, 14 - Vila  
 Matilde - 05500-000

Fonte: Acervo Metrô-SP<sup>34</sup>

Assim, iniciam-se diversas iniciativas, como calçadas, mobiliários, pinturas, entre outras, o que demonstrava este poder do caminhar para a paisagem paulistana. Juntamente a esta cobrança, a relativa instabilidade política presente nos anos de 1970 a 1990 demonstravam o poder de praças cívicas, principalmente em espaços de memória para a história da cidade. Assim, as chamadas “Operações Urbanas” surgem como uma junção de iniciativas jurídicas, financeiras e projetuais entre a iniciativa privada, juntamente à vontade pública. E assim, a reformulação do desenho do Vale do Anhangabaú em 1992 torna-se um processo emblemático para tais operações.

” O primeiro passo em direção à aproximação entre as esferas pública e privada na produção do espaço urbano foi dado com a reforma do Vale do Anhangabaú, que apresentava características inovadoras, tanto do ponto de vista espacial e urbano, quanto dos novos

<sup>34</sup> Disponível em: <https://diariodotransporte.com.br/2018/04/22/metro-de-sao-paulo-50-anos-nao-da-para-imaginar-a-regiao-metropolitana-sem-ele/>. Acesso em 12 dez. 2023.

mecanismos administrativos que incentivava. Em 1992, foi concluída a substituição da grande Avenida Anhangabaú, por uma via rebaixada, coberta por uma praça entre os viadutos do Chá e Santa Efigênia. Urbanisticamente, a nova praça confirmava-se como uma ação contrária àquelas promovidas nos anos anteriores, privilegiando o espaço de estar e do pedestre, em detrimento da circulação viária. Em relação à administração urbana, inaugurava o instrumento Operação Urbana que contava com o auxílio da iniciativa privada na produção do espaço urbano.” (ZOLA, 2007, p. 41)

Tais operações e revitalizações partem de um processo de reconhecimento tanto do Estado como de iniciativas privadas do espaço urbano histórico de potencial econômico e resgate de uma memória local que havia sido continuamente deixada de lado pelas grandes movimentações e obras de um período rodoviarista e moderno no sentido de uma renovação urbana completa através do funcionalismo. O espaço público Paulistano neste fim do século XX é apontado como grande palco das relações capitalistas e sociais juntamente a suas diversas centralidades criadas ao longo das décadas, e assim, ações pontuais são realizadas em todo o entorno, financiado e projetado ao binômio público-privado, trazendo parcerias e ideais tanto sociais quanto econômicos junto às iniciativas.

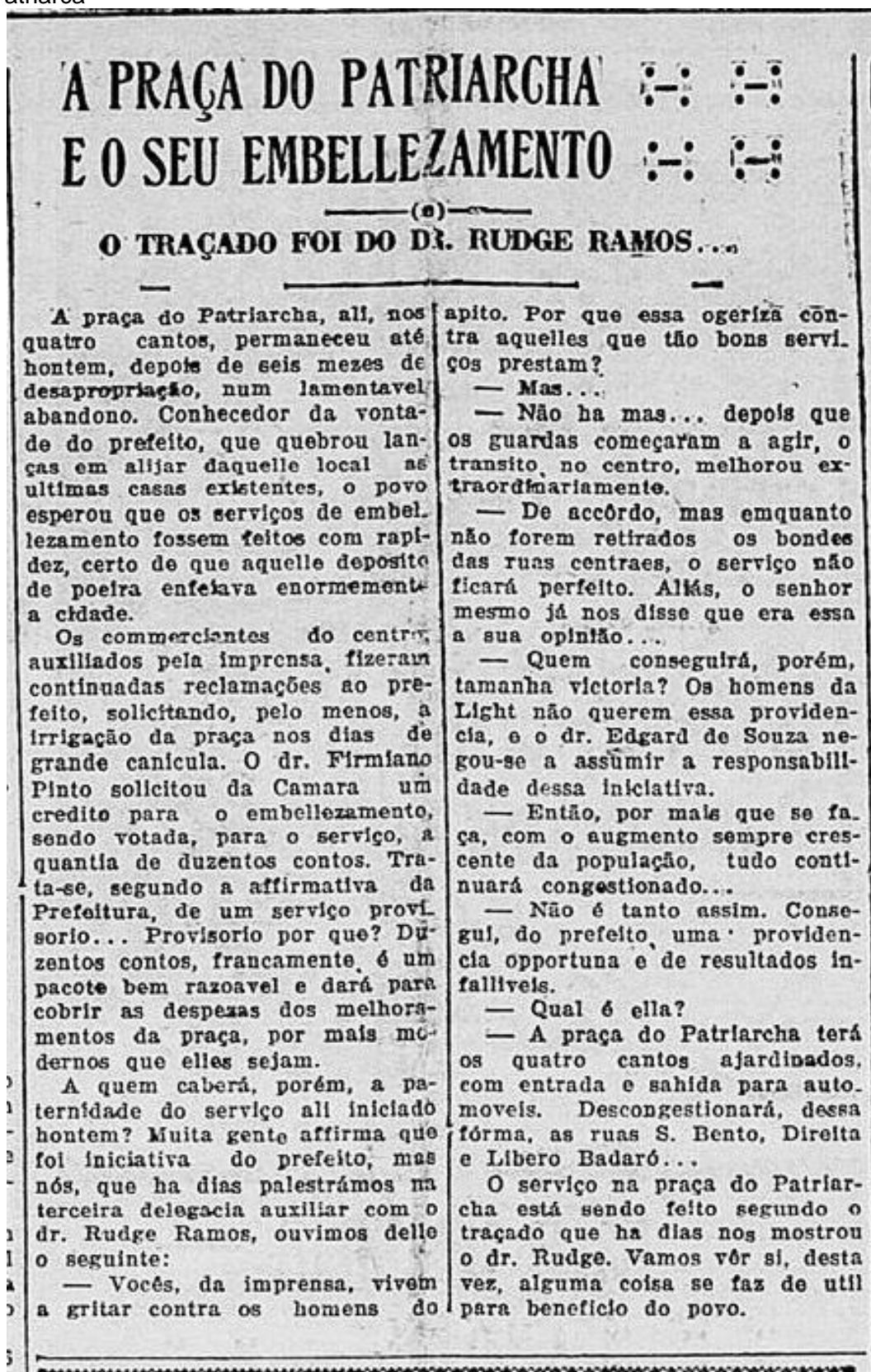
### 3.2 A Praça do Patriarca: Da história ao fluxo

O surgimento da Praça do Patriarca ocorre em 1912, através de um projeto de lei que exige a destruição do quarteirão localizado na totalidade leste do conhecido Viaduto do Chá. O objetivo principal era otimizar o tráfego de pessoas e veículos no Centro Velho de São Paulo, que estava passando por um processo de modernização com a abertura de novas vias e a construção de arranha-céus. A necessidade de intervir nessa área da cidade era evidente, uma vez que o chamado "Quatro Cantos", uma localidade onde as ruas Direita e São Bento se encontravam, era constantemente congestionado. A construção da Praça do Patriarca, com seu formato regular, foi uma solução encontrada para organizar o fluxo de pedestres e veículos, melhorando assim a circulação no Centro Velho. No entanto, a conclusão da obra não ocorreu imediatamente. A inauguração da Praça do Patriarca só aconteceu em 1926, devido a questões políticas e atrasos nas obras.

A Praça foi então implantada na vertente oeste do Centro Velho, voltada para o Vale do Anhangabaú e para o Centro Novo. Nesse sentido, encabeça o eixo formado pelo Viaduto do Chá, Rua Barão de Itapetininga até a Praça da República. Além do Viaduto do Chá, nela desembocam outras cinco vias: paralelas ao Vale do Anhangabaú pelo lado leste: Rua Libero Badaró, Rua São Bento e Rua Dr. Falcão; em direção ao Vale (leste- oeste): Rua da Quitanda e Rua Direita. (ZOLA, 2007, p. 57)

Em reportagem ao jornal O Combate, de origem anarquista e operária que circulou pelas ruas da cidade, é discutido a demora destas obras e uma breve descrição do projeto que vinha a ser construído.

Figura 17. Matéria do Jornal "O Combate" a respeito do projeto da Praça do Patriarca



Fonte: São Paulo Antiga, 2022<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/wp-content/uploads/2022/09/ocombate.jpg>. Acesso em: 12 dez. 2023.



A Praça então torna-se no acesso ao chamado “Centro Velho”, chegando a oeste do Vale do Anhangabaú, e no "panorama" do tecido mais vanguardista do centro, o chamado “Centro Novo”, a partir do chamado Centro Velho. Isso demonstrava como a antiga cidade se adaptava à imagem do progresso urbano, com o aumento da quantidade de veículos e a presença de vários comércios da elite ao seu redor. Dessa forma, estimulava o centro atual a se conectar com a ocupação mais antiga da cidade, ao mesmo tempo em que modernizava o centro histórico para um outro patamar no que diz respeito à questão social, uma nova urbanidade. Embora criada com o objetivo de melhora do tráfego de veículos, bondes e pedestres, e seu caráter de uma obra viária, devido à sua excelente localização, também recebeu vários prédios relacionados ao comércio e aos serviços, como o edifício do Mappin Stores, a Casa Fretin e o Edifício Lutétia. Como vestígio do espaço histórico, na Rua Direita, reside ainda a Igreja de Santo Antônio, do século XVIII. A variedade de usos nas proximidades da Praça ilustra as particularidades do espaço urbano central naquela época: a combinação entre a religião e a edificação de edifícios elegantes destinados ao comércio e serviços foi uma ocorrência frequente na modificação urbana central no começo do século XX.

**Figura 18.** Praça do Patriarca – 1936: Obras da futura sede das Indústrias Matarazzo.



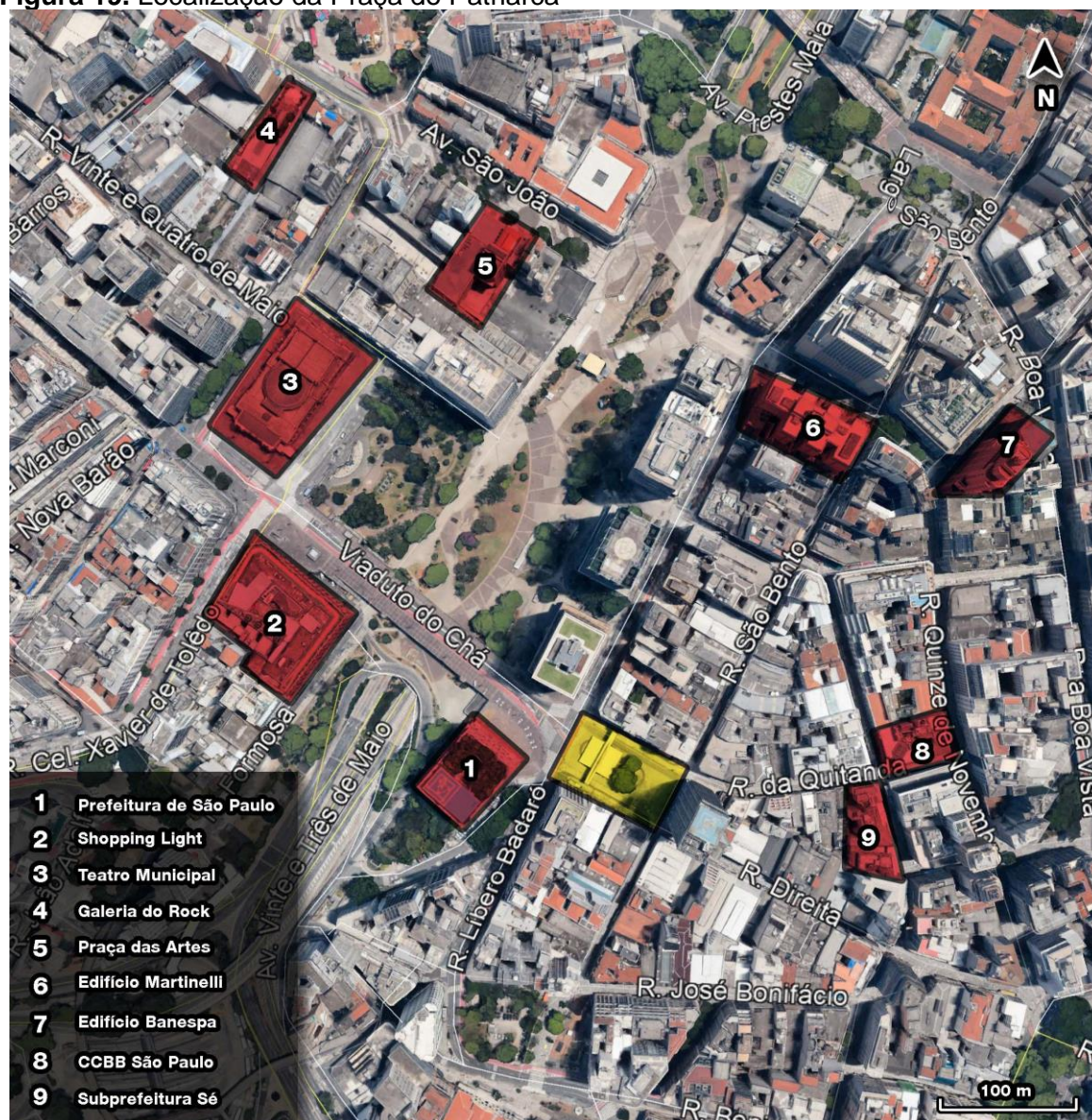
Fonte: São Paulo Antiga, 2022<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/a-historia-da-praca-do-patriarca/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

### 3.3 A Praça do Patriarca: Do fluxo à permanência

Durante o século XX, a Praça do Patriarca perdeu sua relevância como um ponto de conexão crucial entre o Centro Velho e o Novo, bem como entre o sul e o norte da cidade. A construção de novas vias, especialmente no Vale do Anhangabaú, diminuiu a importância desses pontos menores. Essa nova estrutura viária exigiu a adaptação de alguns pontos da antiga rede para o sistema metropolitano. No caso da Praça do Patriarca, foi necessário manter sua função como ponto de parada de ônibus e a Rua Libero Badaró como uma via local paralela à ligação metropolitana Norte-Sul, com circulação restrita ao Centro Velho.

**Figura 19.** Localização da Praça do Patriarca



Fonte: Google Earth, mapa feito pelo autor.

Com a reconfiguração das relações viária e urbana, a Praça perdeu sua função crucial como ponto de interseção de fluxos. Nesse contexto, optou-se por promover uma revitalização na Praça para incorporar essa nova abordagem à configuração do espaço urbano. A meta consistia em alargar a via de tráfego e estabelecer uma galeria, que faria uma conexão entre a Praça e o Vale do Anhangabaú, situada no coração do quarteirão e provida de uma cobertura abrigada. Sob o comando do prefeito, Prestes Maia, as transformações na Praça seguiram os cânones estéticos contemporâneos do movimento arte déco. Para atingir esse intento, o arquiteto baiano Elisário Bahiana concebeu um projeto, e a execução da galeria e seu acesso foram realizados com um estilo distinto dos edifícios circundantes.

Tais alterações foram determinantes para a alteração do papel da Praça como um espaço organizador de fluxos para uma nova característica de edifícios comerciais e de serviços, tornando-se um lugar para diversas pessoas que ali trabalhavam além de um papel muito importante no mundo das artes, tornando-se também um lugar para diversos artistas da época.

**Figura 20.** Cobertura projetada por Elisário Bahiana na entrada da galeria Prestes Maia na Praça do Patriarca – Foto de 1939



Fonte: Diário do Transporte, 2016<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Disponível em: <https://diariodotransporte.com.br/2016/09/04/historia-praca-do-patriarca-e-a-independencia-pelos-transportes/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

Com a transformação de seu entorno, evidentemente, a Praça do Patriarca teve seu papel original no tecido urbano alterado. Antes importante ponto comercial e principal articulação de fluxos na área central, nesse período, passou a se caracterizar pelo uso predominante de serviços, acompanhando o movimento em todo o Centro Velho. Em relação ao funcionamento e aos fluxos urbanos, perdeu importância para pontos de desafogo de maior capacidade como a Praça da Bandeira ou a Avenida Anhangabaú, ficando responsável apenas pelas conexões dentro do centro e não mais pelos deslocamentos que atravessavam o território urbano. No entanto, a inserção da escala metropolitana não extinguiu a escala regional intermediária sobre a qual a Praça atuava no espaço urbano; sua privilegiada localização e a diversidade de atividades presentes em seu entorno continuaram a determinar seu caráter de relevante ponto de encontro de pessoas e fluxos no espaço urbano central. A instalação da Galeria Prestes Maia teve papel importante na consolidação da Praça como espaço referencial no centro e no cotidiano urbanos, destacando-se como importante ponto de encontro, manifestações e debates [...] (ZOLA, 2007, p. 113)

**Figura 21.** Praça do Patriarca com a localização dos novos edifícios implantados

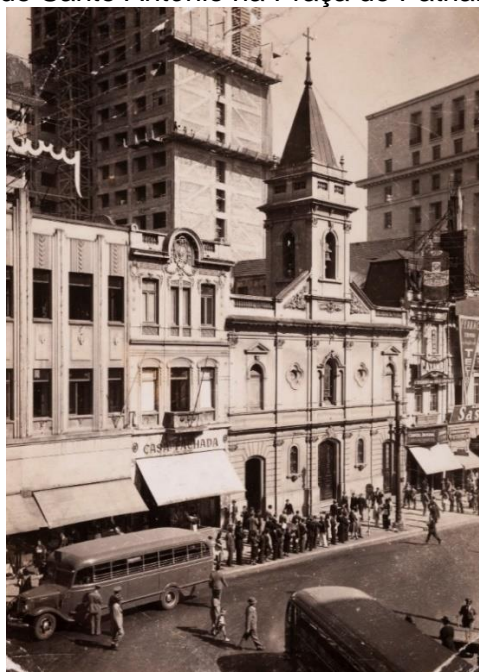


Fonte: ZOLA, 2007, p. 108

Na Praça, era possível identificar exemplares da arquitetura eclética, como a Igreja de Santo Antônio, que passou a fazer parte da composição linear, algo incomum

no contexto urbano de São Paulo. Tradicionalmente, as igrejas na cidade eram posicionadas de forma isolada em relação aos outros edifícios, conferindo significado à praça adjacente. Tradicionalmente, as igrejas na cidade eram posicionadas de forma isolada em relação aos outros edifícios, conferindo significado à praça adjacente, como é observado na Igreja e Praça da Sé, Mosteiro e Largo São Bento, entre outros. A Praça, por sua vez, seguia o ritmo do progresso urbano da metrópole em desenvolvimento, com linhas racionais e sem ornamentos. A prática religiosa gradualmente se afastou do novo estilo de vida urbano, priorizando o crescimento das atividades terciárias. Isso resultou na estagnação dos espaços destinados ao uso religioso na colina histórica, que não foram devidamente modernizados nas décadas anteriores. À medida que os diversos setores do núcleo central se destacavam na dinâmica e interações urbanas, espaços com importância histórica, como os largos São Francisco e São Bento, viram-se prejudicados em sua nova inserção no tecido urbano contemporâneo. Seu reconhecimento predominante reside em sua carga simbólica, destacando-se a Faculdade de Direito no Largo São Francisco como uma exceção, mas contrastando com sua efetiva contribuição para as dinâmicas da cidade.

**Figura 22.** Vista da Igreja de Santo Antônio na Praça do Patriarca – Ano desconhecido



Fonte: Wikimedia Commons – Foto de Werner Haberkorn<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Werner\\_Haberkorn\\_-\\_Vista\\_pontual\\_da\\_Pra%C3%A7a\\_do\\_Patriarca.\\_S%C3%A3o\\_Paulo-Sp.%2C\\_Acervo\\_do\\_Museu\\_Paulista\\_da\\_USP.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Werner_Haberkorn_-_Vista_pontual_da_Pra%C3%A7a_do_Patriarca._S%C3%A3o_Paulo-Sp.%2C_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP.jpg). Acesso em: 10 nov. 2023.

**Figura 23.** Igreja de Santo Antônio – 2019



Fonte: Fotografia tirada pelo autor



### **3.4 A Praça do Patriarca: Da permanência à transição**

A partir dos anos 1950, observa-se um processo de fragmentação no desenho da área central de São Paulo. Isso ocorre devido à intensa verticalização e à implementação de um zoneamento que privilegiou algumas áreas em detrimento de outras, resultando em uma transformação significativa do papel histórico da região em relação à cidade.

A diminuição das atividades nas áreas centrais, juntamente com a decadência de antigos serviços, como os antigos cinemas e o comércio ao longo da Avenida São João, que gradualmente desapareceram, contrasta com a permanência do polo financeiro em outras áreas da cidade como importantes referências bancárias regionais. Essa transição da área central de um local de importância histórica para um não-lugar, conceito discutido no capítulo anterior, também é evidenciada pelo fortalecimento das atividades do comércio atacadista e varejista nas proximidades da Rua 25 de Março, que alcançaram uma abrangência interestadual.

As grandes obras viárias e a consolidação das estações de metrô realizadas com o objetivo de adaptar o crescimento do urbano foram mais evidentes fora do centro da cidade. Em sua maioria, buscavam resolver os problemas de acesso em larga escala da periferia em direção ao centro. Portanto, tiveram impactos significativos no uso do espaço. Um exemplo disso é a implantação das estações de metrô próximas à Praça do Patriarca, que alteraram significativamente as rotas anteriormente estabelecidas. Assim, a Praça do Patriarca foi consolidando-se cada vez mais como um pátio de ônibus, fortalecendo sua característica de transição e não-lugar.

Figura 24. Praça do Patriarca, Anos 1980



Fonte: O espaço público, 2017<sup>39</sup>

Entretanto, tal decadência da área central foi observada pela prefeitura, que ao longo dos anos criou iniciativas e projetos para uma renovação e readequação destas áreas, principalmente no que diz respeito a área central da cidade de São Paulo. Diversos teóricos e entidades iniciam seu questionamento a respeito de tais requalificações e revitalizações para um tecido urbano central mais dinâmico e diverso, com a experiência do usuário de volta ao palco do planejamento. A volta do estado lugar se faz necessária nestes locais.

Assim, para alcançarmos a condição de “coração da metrópole”, tal como se desejou num momento de vivo interesse pela relação entre vida urbana e cidade, é vital estabelecer uma ideia de Centro, uma ideia de Centro de metrópole. Um passo importante nesse exercício preliminar é incorporar as teses de Jane Jacobs que enfatizam a necessidade de garantir concentração e diversidade. E, para ela, tanto um atributo quanto o outro estão associados à incorporação da função habitacional às já consagradas funções metropolitanas do Centro.

---

<sup>39</sup> PRAÇA do Patriarca: Uma questão de sentido. [S. l.], 14 set. 2017. Disponível em: <https://oespacopublico.com.br/2017/09/14/praca-do-patriarca-uma-questao-de-sentido/>. Acesso em: 11 dez. 2023.

Apesar da aparente simplicidade da proposição, não é difícil perceber seu caráter desafiador. Sua incorporação implica uma profunda revisão de conceitos e, sobretudo, a determinação de estabelecer uma reflexão e um plano onde o Centro da metrópole seja assumido como objeto de intervenção e que se ultrapassem as questões estritamente viárias. (ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO, 1994, p. 10-11)

No Vale do Anhangabaú. Na década de 1970, devido ao aumento de veículos e fluxos no centro da cidade, várias propostas foram desenvolvidas para uma nova adaptação do Vale. Por fim, o projeto vencedor do concurso de 1981, liderado por Jorge Wilhelm e Rosa Kliass, foi implementado no início dos anos 1990 e concluído em 1992.

Após a conclusão das obras do novo Anhangabaú, em 1992, durante a gestão da prefeita Luiza Erundina, o poder público municipal passou a investir na divulgação do centro como opção de lazer e passeio, promovendo shows e eventos culturais no Vale, como forma, também, de incrementar a apropriação do novo espaço. O projeto “Venha ao Vale”, elaborado pela Secretaria Municipal de Cultura, realizava shows musicais aos sábados, no Anhangabaú, com importantes nomes da música brasileira, procurando democratizar e diversificar a apropriação do centro. (ZOLA, 2007, p. 123)

A transformação do Vale do Anhangabaú em uma área exclusiva para pedestres e a eliminação das antigas paradas de ônibus tiveram um impacto significativo na conexão proporcionada pela Galeria Prestes Maia. Em vez de unir claramente as duas áreas, o Vale se tornou um espaço destinado ao lazer e convívio, tornando desnecessária uma conexão eficaz e ágil e levando gradualmente ao seu abandono e posterior fechamento na década de 1990. Isso evidencia a dependência da Praça do Patriarca em relação ao seu entorno, o que exigiu ajustes na praça e na galeria. Para revitalizar o centro de São Paulo a partir da década de 1990, a associação Viva ao Centro assumiu a iniciativa de revitalizar a Praça do Patriarca por meio de um projeto, sendo o pioneiro nas intervenções propostas pela associação.

Também em 1991, foi aprovada a Operação Urbana Anhangabaú (Lei nº 11.090) que visava atrair o interesse do setor privado para investimentos na área central. A lei, como previsto inicialmente, teve

vigência de apenas três anos e não despertou o interesse esperado. Apenas sete propostas foram aprovadas, dentre elas seis efetivadas<sup>26</sup>. Sua sucessora, a Operação Urbana Centro (Lei nº 12.349/97), criada também com o objetivo de revitalizar a área central, foi responsável por um reduzido número de casos concretizados. Das 98 propostas protocolizadas, apenas três transferências de potencial foram efetivadas assim como outras cinco propostas envolvendo outras exceções. Como se pode perceber, no início da década de 1990, o centro se constituiu numa temática recorrente nos debates e propostas urbanísticas para a cidade. Em 1991 uma importante iniciativa da sociedade civil tomou corpo na constituição da Associação Viva o Centro. Essa associação vem protagonizando uma série de iniciativas e propostas em relação ao Centro, notadamente o Programa de Ação Local. (SILVA, 2005, p. 14)

É importante reiterar que a iniciativa tomada pela Praça além do desejo de revitalização das áreas centrais, também advém de um desejo de retorno financeiro e prestígio mercadológico devido à proximidade com diversos edifícios e escritórios de grandes empresas e bancos presentes na área.

#### 3.4.1 A associação Viva ao Centro

Estabelecida em 1991 e sob a administração de empresários, proprietários de imóveis e entidades civis, a associação foi concebida com a ideia da melhora urbana e do tecido central de São Paulo, visando transformá-la em um Centro Metropolitano robusto e eficiente. Em um contexto no qual muitas instituições optavam por migrar do centro histórico para áreas dispersas na região metropolitana, ou ameaçavam fazê-lo, diversas entidades, tais como a Bolsa de Valores, bancos e escritórios de grande porte, se juntaram para evitar o declínio do centro e prevenir uma possível estagnação imobiliária.<sup>40</sup>

Nas palavras da própria associação: “[...] é essencial assumir a existência de novas centralidades urbanas sem deixar de reafirmar o caráter singular do centro metropolitano de São Paulo. Seus atributos intransferíveis – referência histórica,

---

<sup>40</sup> Para mais informações e aprofundamento dos objetivos e participantes da Associação, ver: <https://www.vivaocentro.org.br/quem-somos/a-associa%C3%A7%C3%A3o-viva-o-centro.aspx>

funcional, cultural e simbólica – associados ao seu potencial de renovação apontam para a necessidade de estabelecer novas metas e pensar o seu futuro.” (ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO, 1994, p. 5)

Entretanto, as propostas trazidas pela associação, principalmente envolvendo a Praça do Patriarca necessitavam da aprovação das autoridades governamentais para serem colocadas em prática; várias delas, que se referiam a áreas exclusivamente públicas, não poderiam depender somente do apoio da iniciativa privada. Além disso, a legislação em vigor também limitava as possibilidades de intervenção em certas áreas. Portanto, o binômio de cooperação entre o setor público e privado adotado em outros países entra em vigor para a realização de tais intervenções e assim, a Associação começa a pressionar o governo municipal para obter a aprovação necessária para implementar o plano de recuperação e valorização da região central.

Um desafio adicional para intervir na área central da cidade estava relacionado à complexa estrutura de propriedade, uma vez que essa região passou por várias reestruturações ao longo do tempo e apenas o governo municipal tinha a capacidade de intervir nessa situação. Diante disso, em 1993, durante a gestão do prefeito Paulo Maluf, foi estabelecido o PROCENTRO - Programa de Requalificação Urbana e Funcional do Centro de São Paulo, em resposta às demandas apresentadas pela Associação Viva ao Centro, que buscava a criação de um órgão dentro do gabinete municipal responsável pela administração da área central. A criação do PROCENTRO foi pioneira na adição de medidas pelo governo para viabilizar a transformação da região central, por meio da aprovação e colaboração na implementação de propostas provenientes do setor privado.

O programa do PROCENTRO tinha como premissa básica criar mecanismos de gestão democrática para implementar as propostas do Plano Reconstruir o Centro cuja maior parte das ações são estudadas, analisadas e por fim, encampadas pela associação civil Viva o Centro. Inicialmente, a criação do PROCENTRO procurava viabilizar três principais projetos requisitados pela Associação Viva o Centro: o Plano de Acessibilidade que procurava permitir maior uso do sistema viário para automóveis na área central, adequando as ruas de pedestres; o Projeto Patriarca que previa a reforma da Praça e a reorganização do sistema de transporte coletivo do entorno, e, finalmente, o Projeto Fachadas, para recuperar ou alterar as fachadas

dos edifícios em mau estado de conservação. Grande parte dos trabalhos sobre a decadência dos centros históricos e suas revitalizações apontam o grande fluxo de veículos como uma das principais causas de degradação do espaço urbano e, ao contrário, sua pedestrianização como uma das maneiras de reversão deste quadro. Curiosamente, em São Paulo, uma das primeiras propostas para a os problemas do centro foi a abertura de algumas vias de pedestres ao trânsito de veículos. (ZOLA, 2007, p. 137)

Dessa forma, em 1992, foi solicitado ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha uma série de orientações e requisitos para a revitalização da Praça do Patriarca. Isso incluía a transferência dos terminais de ônibus para o Viaduto do Chá, o qual passaria por uma reestruturação, incorporando uma nova cobertura. Adicionalmente, estava prevista a instalação de uma nova cobertura para a entrada da Galeria Prestes Maia.

Em 1992, como parte de seu plano de recuperação do centro da cidade, a Associação Viva o Centro incumbiu Mendes da Rocha de elaborar um projeto de renovação para a Praça do Patriarca. O sítio é crucial. A praça se localiza nos limites do antigo centro urbano, exatamente onde o viaduto do Chá – o principal dos viadutos que cruzam o vale do Anhangabaú – se lança em direção ao centro novo, para acompanhar a rua Barão de Itapetininga, pra praça da República. Da praça é possível acessar a galeria Prestes Maia, uma obra de Elisário Bahiana do final da década de 1930, no fundo do vale. (PISANI, 2013, p. 261)

### 3.5 Paulo Mendes da Rocha: Bases

Paulo Mendes da Rocha, nascido em 1928, tem uma trajetória voltada para a arquitetura e, principalmente, para a engenharia, com uma herança familiar de pai e avô engenheiros navais. Dessa forma, Mendes da Rocha acaba tendo contato com soluções em um contexto técnico-estrutural que irão influenciar sua visão no futuro.

Ao entrar no curso de arquitetura na Universidade Mackenzie em São Paulo, o arquiteto demonstra um grande interesse pela arquitetura moderna. Isso ocorre em um momento de grande prosperidade e visão de futuro para a arquitetura, especialmente devido às inovações e projetos como Brasília, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Além disso, há o surgimento de obras modernistas conhecidas no tecido urbano da cidade de São Paulo, como o MASP, o Conjunto Nacional na Avenida Paulista e o Edifício Copan. Essas obras influenciaram significativamente a visão de cidade que o arquiteto desejava para seu principal local de trabalho, a capital paulistana. Elas permitiam uma grande permeabilidade e visualidade para os pedestres, com seus amplos espaços abertos ou térreos permeáveis, proporcionando uma visão ampla e um senso de pertencimento aos que passam por lá ou vivenciam esses locais. Essa característica é uma constante na pesquisa do arquiteto.

**Figura 25.** Conjunto Nacional – Avenida Paulista



Fonte: Foto tirada pelo autor.

O COPAN e o Conjunto Nacional estão entre os prédios que Mendes da Rocha sempre menciona para explicar a arquitetura adequada à cidade na qual gostaria de viver. Não por acaso, o arquiteto teve, durante anos, seu próprio estúdio no Conjunto Nacional (junto com o ex-colega de estudos e ex-sócio João Eduardo de Gennaro) e morou no COPAN – que ainda é bem visível da janela de seu escritório atual, inserido na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) de São Paulo. Aos seus olhos de estudante graduado em meados dos anos 1950, parece que de fato havia chegado o momento de se dedicar à grande tarefa de imprimir um novo caráter ao Brasil. (PISANI, 2013, p. 19)

Assim, inicia-se a carreira de Mendes da Rocha, através do vencimento do concurso para o projeto do palácio dos esportes do Clube Atlético Paulistano, que juntamente de João Gennaro, iniciam a experimentação e a dissolução de temas pertinentes na obra do arquiteto em toda sua vida profissional.

Outra grande fonte para o arquiteto recai sobre o renomado nome da arquitetura paulistana: João Vilanova Artigas. Através desse contato direto com Vilanova Artigas, Mendes da Rocha se junta à segunda geração de arquitetos modernos e acaba por conhecer um conceito importante em sua obra: a ideia e a relação entre arquitetura, escultura e local: a forma aliada à estrutura e sua função. Essas características são fundamentais para o entendimento do arquiteto em relação ao espaço e ao local onde sua obra é implantada, com suas formas prismáticas que se aproximam de um objeto específico e escultórico, pensado para o seu entorno, funcionando como um ponto nodal ou um marco referencial. O pórtico da Praça do Patriarca é um ótimo exemplo desse entendimento de Mendes da Rocha sobre essas características, que foram e continuam sendo aperfeiçoadas e analisadas pelo arquiteto.

De qualquer maneira, ao receber o novo contrato, que o coloca lado a lado com o mais crítico teórico e mais extraordinário arquiteto então em atividade no cenário local, a carreira de Mendes da Rocha dá um passo decisivo. Bem antes de entrar na órbita de Artigas, ele já havia se destacado com o projeto do Paulistano [...] Nesse sentido, é difícil acreditar em Mendes da Rocha quando ele afirma que teriam sido seu pai e Artigas que souberam “abrir minha mente para coisas nas quais me faltava a coragem”; mas não há motivos para duvidarmos dele quando sustenta que o encontro com Artigas teria sido uma “revelação”, no sentido que teria permitido que uma série de qualidades até então não expressas em sua obra fossem desenvolvidas, se revelassem. (PISANI, 2013, p. 47-48)



### 3.5.1 Temáticas na obra

As contribuições de Paulo Mendes da Rocha para a arquitetura vão além das características formais de sua obra, destacando-se como uma representação significativa tanto no Brasil quanto no continente americano. Seu trabalho é notável pelo uso de formas geometricamente estruturadas, pela incorporação do minimalismo formal com soluções específicas para cada contexto e pela utilização de uma gama restrita de materiais. No entanto, sua relevância também decorre da postura assumida, caracterizada pela continuidade dos paradigmas do movimento moderno, permeada por questionamentos e temáticas que evoluem de acordo com o período em que o arquiteto se encontra.

A arquitetura de Mendes da Rocha pode ser considerada atemporal no sentido de lugar e da experiência visual e locacional para aqueles que a utilizam. Seus espaços incorporam uma estética visual limpa, ao mesmo tempo em que funcionam como geradores de memórias ou resgate de memórias preexistentes no local. Os temas recorrentes em suas obras, como território, técnica, a América como produtora de conteúdo, as cidades e a própria natureza, estão intrinsecamente ligadas aos princípios filosóficos do arquiteto. Esses temas, quando incorporados em suas obras, assumem a forma de diretrizes de projeto, refletindo as posturas e atitudes do arquiteto no processo de concepção e pensamento de sua arquitetura.

Nos projetos de Paulo Mendes, apesar de sempre existir uma relação direta com os lugares de inserção, as intervenções ocorrem na totalidade do lote e no entorno, de modo homogêneo, sem diferenciar natureza, malha urbana, hierarquia viária, pois para ele tudo é construção e faz parte da rede de relações espaciais que são sintetizadas pela forma da edificação e sua posição no lote. A implantação é fundamental para o estabelecimento das relações com o lugar e da ordenação da percepção visual. Um dos elementos que potencializa a relação entre projeto e lugar nas obras de Paulo Mendes está na implantação, uma delicada operação de escalas que mantém uma proximidade quase física entre os dois planos: a construção e o terreno. (SOUTO, 2010, p. 166)

Suas obras destacam uma noção de espaço que é lida por meio do uso de cortes. Assim este consegue sintetizar os elementos construtivos, transformando-os

de forma plástica de forma homogênea. Ele estabelece uma clara distinção entre forma e estrutura, alcançando uma precisão máxima, pois se forma por planos que surgem a partir do próprio material como elemento formador do plano. Os componentes da obra nunca atuam como elementos adicionais ou decorativos.

Em relação a cidade, a temática da cidade recai sobre a questão do uso do espaço público a todos, onde o espaço privado prioritariamente é inexistente ou reduzido ao máximo, com a dissolução do não-lugar e a exaltação do lugar. A história se funde a estas temáticas de forma que esta é reverenciada pelas formas do arquiteto, ou mesmo dialoga com ela, em uma espécie de diálogo visual.

A obra de Paulo Mendes da Rocha introduz uma nova espacialidade por estabelecer novas relações entre edificação e espaço aberto, espaço público e privado. Sua arquitetura se baseia nas estruturas espaciais contínuas, negando muros e divisões internas que fecham e delimitam o espaço público. A cidade é feita de casas. Para o arquiteto o conceito de espaço implica ser essencialmente público, não há espaço privado. Se você vai fazer um prédio e ele vai se tornar visível, você vai se tornar público. A cidade para todos, sem grades, portas, porteiras, todas as casas acessíveis a todo mundo. Não pode haver ninguém sem casa. (SOUTO, 2010, p. 169)

A fim da compreensão de algumas destas operações do arquiteto, será abordado dois projetos em específico, antecedentes à intervenção realizada na Praça do Patriarca: O Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MUBE) e a Loja Forma, devido a sua característica e temática voltada à implantação.

### 3.6 MuBE – 1986-1995

O projeto do MuBE (Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia), considerado o mais emblemático da carreira de Mendes da Rocha, sintetiza grande parte das temáticas abordadas pela carreira do arquiteto, e dialoga com a questão da cidade e topografia em sua máxima potência. Aqui, não é a arquitetura que se molda e modifica o terreno, e sim o próprio terreno já é a arquitetura, uma manobra plástica e tectônica em seu clímax.

Derivado inicialmente de uma proposta para um centro comercial para o bairro do Jardim Europa, bairro de classe alta e baixa densidade em São Paulo, o Museu surgiu através de uma contraproposta devido a uma alta taxa de repúdio à primeira proposta, o que levou à Sociedade dos Amigos dos Museus (SAM) à sugestão do museu. Após um decreto em 1986 da prefeitura, foi realizado prontamente uma licitação onde Mendes da Rocha vence e apresenta a proposta do museu.

**Figura 26.** MuBE visto de cima



Fonte: Wikimedia<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/MuBE.jpg>. Acesso em: 5 dez. 2023.

A estrutura localizada acima da praça é composta por uma peça de concreto protendido que percorre toda a área, sendo sustentada apenas nas extremidades. Composta por dois pilares e uma viga, elementos de natureza histórica, o projeto representa um equilíbrio entre forma e técnica. A obra adquire um significado simbólico ao suprimir a utilidade do corpo principal do conjunto, rompendo com a função original do projeto e dando uma visualidade semelhante à dos monumentos. Dessa forma, a concepção arquitetônica para o Museu Brasileiro de Escultura transcende sua utilidade para se tornar intrinsecamente uma escultura em si.

O contraste entre a escala da praça e sua “peça no céu”, junto à escala menor dada ao interior do museu é crucial para seu entendimento. O arquiteto subverte a ordem e hierarquia tradicionais entre o espaço interno e externo, reforçando, assim, a dimensão pública do projeto. Essa abordagem contribui para a singularidade da experiência proporcionada pelo museu, destacando-se pela integração criativa entre arquitetura e escultura.

**Figura 27.** Vista do MuBE para a “Pedra no céu” - 2024



Fonte: Tirada pelo autor

O lote de dimensões reduzidas localizado na esquina, além das restrições de altura e o lençol freático raso foram alguns dos desafios enfrentados pelo arquiteto. O projeto utiliza todo o lote, evitando a típica relação entre construção e espaço aberto, que resultaria em espaços residuais e fragmentados devido à forma do terreno. A planta reflete o perímetro do lote, enquanto os cortes e elevações evidenciam as diferenças de nível em relação à rua e à avenida.

Assim, o terreno redesenhado do MuBE interage com uma presença monumental, o que confere identidade ao museu, ao mesmo tempo que fornece às esculturas que nele serão expostas o contraponto necessário e uma referência útil do ponto de vista dimensional, uma presença que ao mesmo tempo serve de “lugar de proteção simbólica acima do jardim, um ponto de referência, uma proteção contra a eventual chuva”. Destituída de uma “função” propriamente dita, a viga cristaliza o gesto atemporal de apoiar um elemento horizontal sobre dois verticais – Stonehenge -, o gesto de marcar um lugar comprimindo o espaço e criando [...]. (PISANI, 2013, p. 223)

Uma das temáticas observadas do arquiteto é demonstrada através da operação de dialogar com o peso específico e o peso visual da peça, ao inverter a posição da forma. Essa operação não apenas possui um caráter plástico, mas também tem o objetivo de estabelecer uma espécie de "régua" para o transeunte, por meio de uma peça monolítica que direciona a função da escala em relação ao ser humano. Além disso, na obra, é possível perceber toda a abertura visual e enquadrada de uma cidade em constante desenvolvimento e metamorfose.

São vários os diálogos entre obra e entorno. O projeto retira das divisas entre sua área e o terreno do MIS (Museu do som e da imagem vizinho) criando um território comum, que é o território da cidade. No cruzamento da cidade o museu aparece como área de respiro, no eixo das calçadas como seu alargamento. O museu foi concebido para ser uma praça pública, um jardim público. As instalações do museu tradicional (foyer, recepção, sala exposições, anfiteatro e restaurante) são postas no subsolo. Espaços que se pretendem ser contínuos em função da sua disposição e permitem uma circulação que se faz por continuidade entre os ambientes externos e internos. O museu tem uma forma aberta e desde a entrada percebe-se que a praça museu externo faz parte de um contínuo do território urbano, relação

ênfâtizada também pela continuidade visual entre projeto e entorno. (SOUTO, 2010, p. 250)

O MuBE representa o ideal de cidade para o arquiteto: um lugar livre, acessível a todos, com espaços transitórios, espaços de permanência e que dialoga com todas as suas contrapartes. Essa condição de lugar está inserida em uma cidade que possui inúmeros não-lugares.

Na cidade conceitual de Paulo Mendes, os espaços públicos e privados se misturam de onde sai o espaço coletivo. A urbanidade adquire o sentido de coletivizar os espaços privados. Nessa concepção, o arquiteto também propõe novas relações sociais, novas práticas sociais sobre o espaço coletivo, redesenhando, propondo através do projeto arquitetônico a construção e organização do espaço urbano. O MuBE propõe a utopia do território contínuo, da cidade para todos (sem barreiras e sim fronteiras) através das relações espaciais entre projeto e lugar e as qualificações espaciais que surgem destas novas relações entre projeto arquitetônico e lugar. Apresenta conceitos da arquitetura paulista: a sala praça e do território coberto. (SOUTO, 2010, p. 250)

### 3.7 Loja Forma - 1987

Figura 28. Loja Forma



Fonte: Arquitectura Viva, Fotografia de Leonardo Finotti<sup>42</sup>

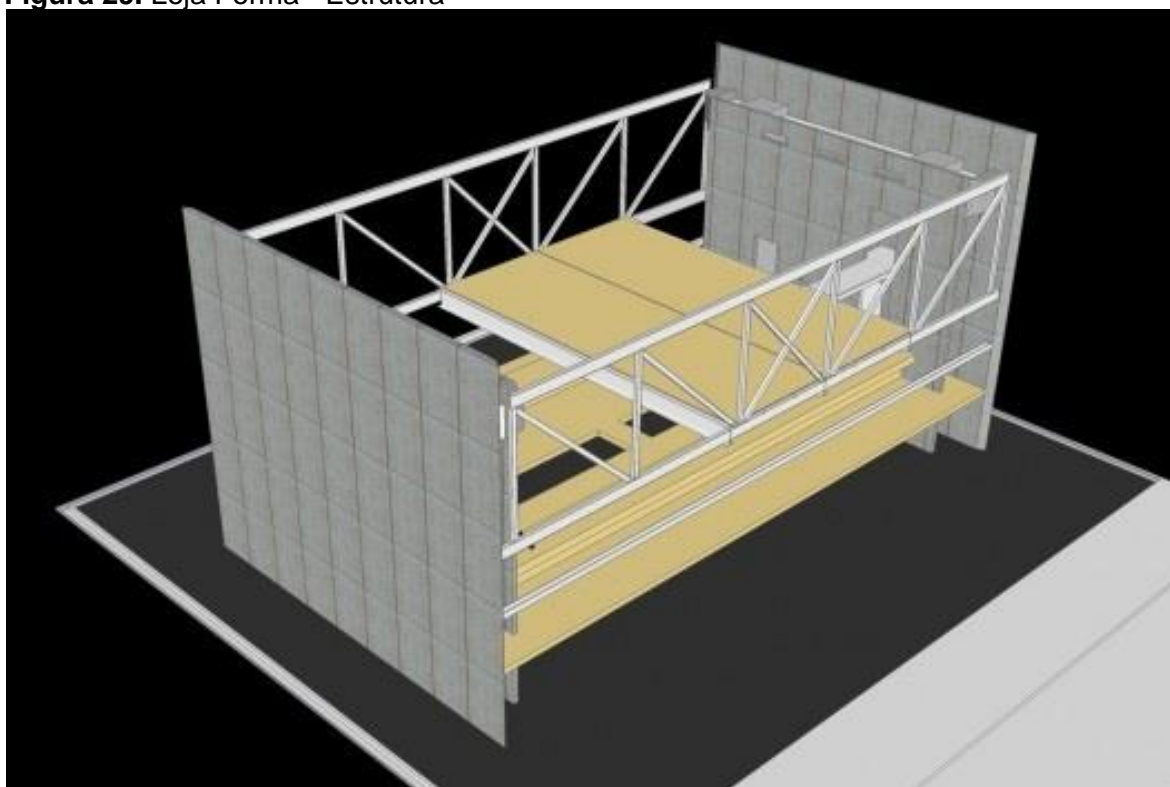
A Loja Forma, projeto de 1987, localizado em São Paulo, possui em sua construção uma forma retangular de pureza extrema, estando em uma espécie de suspensão do terreno com seu apoio apenas em suas extremidades. Convidado para projetar o showroom de uma grande revendedora de produtos de *design* internacional, o arquiteto, dotado de uma absoluta dominação do plano e da linha horizontal, demonstra suas temáticas nos materiais utilizados relações estabelecidas com o espaço do entorno. O projeto se utiliza de um sistema construtivo que combina aço e vidro, resultando em uma fachada que se destaca pela presença marcante da vitrine. A faixa envidraçada cria um contraste interessante com a superfície opaca frontal, enquanto sua configuração horizontal e paralela à rua projeta sombras sobre o solo. A fachada também apresenta um contraste entre a solidez do concreto e a transparência do vidro, complementado pela presença de chapas de aço que conferem leveza à estrutura. Essa combinação de materiais não apenas ressalta a estética da loja, mas também promove a integração da edificação com o ambiente circundante, resultando em uma expressão arquitetônica equilibrada. Os espaços

<sup>42</sup> FORMA Store: São Paulo. In: ARQUITECTURA VIVA. **Forma Store**: São Paulo. [S. l.], 2013. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/tienda-forma-2>. Acesso em: 5 dez. 2023.

apresentam uma fluidez e homogeneidade, com uma forma pura, onde ocorre uma redução formal para as superfícies planas. O arquiteto renova o conceito plástico e lapida a forma em seu estado mais básico.

Em relação a estrutura, Mendes da Rocha adota soluções simples e artifícios a fim de resolver as demandas do programa. No projeto, são colocadas grades vigas de concreto armado entre os pilares e as mesas inferiores das vigas são prolongadas a fim da colocação das lajes superiores. Na cobertura, o arquiteto decide por usar vigas treliçadas a fim da leveza e não repetição da estrutura da obra.

**Figura 29.** Loja Forma - Estrutura



Fonte: Perspectiva 3D realizada por Edson Mahfuz<sup>43</sup>

O projeto possui estreita relação com a cidade e seu entorno. Sua escala é confortável, especialmente para os pedestres e motoristas que passam pela avenida onde a loja está localizada. O vão do térreo vai além da ideia de abrigo, estabelecendo um diálogo com as vistas da cidade, introduzindo uma nova ordem e cobrindo esse

<sup>43</sup> MAHFUZ, Edson. Loja Forma, Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, 1987. Série projetos exemplares, n. 1. *Projetos*, São Paulo, ano 11, n. 123.04, Vitruvius, mar. 2011 Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.123/3818>. Acesso em: 10 dez. 2023.



espaço aparente de transição, transformando-o em um novo lugar. A diretriz do projeto é entender a arquitetura como provedora de abrigo.

A continuidade visual entre a rua e o lote e entre o lote e o entorno é mantida. A questão urbana é materializada através do deslocamento característico do lugar, o deslocamento através de veículos em velocidade. Nessa rua o deslocamento por automóveis é muito maior que o de pedestres, a solução arquitetônica adotada corresponde a esse movimento. A suspensão da vitrine é consequência do uso no lugar, do deslocamento que determina a forma de percepção da fachada. A escada de acesso à loja é retrátil e suspensa para dentro, evidenciando o purismo formal. (SOUTO, 2010, p. 285)

O uso do aço já demonstra a fluidez do arquiteto em relação a um entendimento de uma ideia de país e das transformações plásticas e formais da própria arquitetura brasileira. Um elemento construtivo sempre utilizado por Mendes da Rocha, desde seus primeiros projetos, entretanto, o aço aqui é utilizado em evidência, pintado na cor branca, entrando novamente em contraste com a concreto, um material moldado manualmente, um resquício de uma solução estrutural para as demandas políticas e construtivas do país na segunda metade do século XX. Entretanto, Mendes da Rocha aqui já visualiza o desenvolvimento das técnicas e do material no território e principalmente na capital paulistana, trazendo uma nova lógica da construção. O uso do branco já evidencia o desejo de leveza.

Seja como for, não resta dúvida do sucesso de uma obra como a Loja Forma, límpida em sua lógica, mas também inovadora e livre de qualquer inflexão nostálgica e doutrinária. Com seus elementos elegantes e sua ambição de estar à altura dos novos tempos, a obra pode ser considerada como uma espécie de segunda obra-prima na carreira do arquiteto. Ela é, portanto, o complemento de uma obra quase contemporânea, o MuBE, que, por sua vez, demonstra como também nessa nova fase ainda permanecem bem vivas as mais profundas aspirações de Mendes da Rocha. [...] Enquanto isso, a Loja Forma mantém sua leveza, transmitida particularmente no elemento mais surpreendente da obra. Os espaços de exibição são, na verdade, acessados por meio de uma escada de aço também pintada de branco, posicionada no espaço residual entre as duas vigas de concreto armado, e que pode inclusive ser totalmente retraída. Isto é, o prédio pode ser isolado com um simples gesto manual. Todas as noites, a capela dedicada à exposição dos sagrados produtos do *design* europeu se recolhe da cidade e se transforma em uma simples tela. (PISANI, 2013, p. 259)

No momento atual, a loja Forma já não está presente no local, contudo, toda a infraestrutura ainda se mantém e abriga a loja da marca Uniflex, preservando a essência original e apenas com modificações no aspecto formal e nas cores, harmonizando-se com o conceito da loja, evidenciando a influência da forma plástica e arquitetônica na identificação de um local, de um espaço para se tornar na condição de um lugar.

### 3.8 O Pórtico da Praça do Patriarca – Uma cidade para todos

Figura 30. Pórtico da Praça do Patriarca - 1992



Fonte: Foto tirada pelo autor

O desejo de Paulo Mendes da Rocha em influir no coração da cidade é falado e visto em seus projetos por toda a sua carreira. Todavia, no início dos anos 1990, esta oportunidade surge através da sua entrada para a revitalização da área da Praça do Patriarca através da Associação Viva o Centro.

Iniciando o projeto em 1992, a Praça se apresentava além de sua importância histórica, como um sítio crucial para a locomoção e para o transporte público de São Paulo, condição da qual também danifica o seu uso peatonal e modifica as relações de passagem e permanência no espaço, transformando-o em um não-lugar. A galeria prestes maia, importante via artística para a cidade de São Paulo, abrigava no momento uma cobertura em arte decó, projetava pelo arquiteto Elisário Bahiana no fim da década de 1930 e também já havia perdido sua característica de ponto nodal. Neste roteiro, o arquiteto intervém, além da restauração da antiga pavimentação, na retirada da circulação dos ônibus, pontos de iluminação, além da restauração das

elevações dos prédios que circundam a praça. Nas palavras do arquiteto, as mudanças sugeridas são:

1 – Uma penetração do leito carroçável para breves estacionamentos, ponto de taxis, ônibus turísticos, serviços de igreja e dos hotéis, para uso da própria Galeria Prestes Maia. Uma modalidade domesticada entre automóvel e pedestre. Que chegue um carro junto ao limite da Rua São Bento, boca da Rua da Quitanda, da Rua Direita, da área bancária e dos grandes escritórios.

2 – Uma implantação intrigante, estratégica – ao longo do eixo do Viaduto – para o Ceschiatti belíssimo com sua casaca barroca, à figura solene do patriarca da nossa independência.

3 – Uma restauração oportuna dos desenhos nos mosaicos do piso, imperfeita, isto é, deixando ficar a parte velha dos desenhos que estão lá, com as pedrinhas gastas e polidas pelo uso.

4 – A substituição da Cobertura para o acesso da Galeria Prestes Maia. Que seria a peça mais importante do conjunto que realiza a Praça.

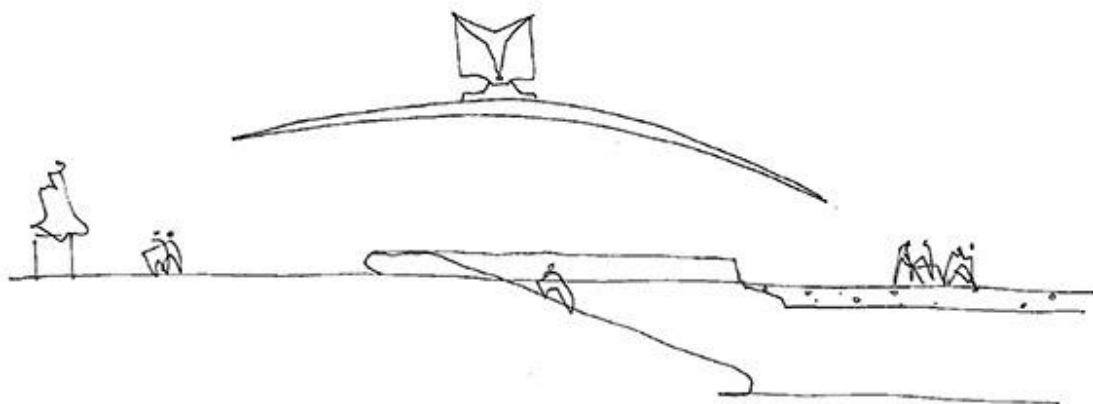
5 – Iluminação nova, com refletores dirigidos para a igreja e os edifícios restaurados. Uma iluminação própria da cobertura suspensa, irradiante da superfície branca, como o luar.

6 – Algumas utilidades urbanas, telefones, depósitos para lixo, bancos, devem ser previstas sem esquecer que a própria Galeria Prestes Maia pode abrigar serviços especiais – agência postal-telegráfica, informações turísticas, sanitários etc.

(ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO, 1994, p. 101-102)

### 3.8.1 Forma e Operações

**Figura 31.** Croqui do Pórtico da Praça do Patriarca – Paulo Mendes da Rocha



Fonte: Arquitectura Viva<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Disponível em:  
[https://assets.arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/39867/av\\_115871.webp?h=d74694b6](https://assets.arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/39867/av_115871.webp?h=d74694b6).  
 Acesso em: 10 dez. 2023.

A escolha de um pórtico demonstra-se intencional para o arquiteto. Apesar de uma escala reduzida em relação aos edifícios do entorno, aos olhos de quem passa pela praça, este torna-se uma peça de destaque. Uma escala cívica, quase uma régua de escala, assim como visto sua operação no MuBE. A estrutura interna do arco sofre influência na aerodinâmica, recebendo um revestimento externo de alumínio que confere a leveza à peça. O arquiteto opta por empregar um sistema estrutural caracterizado como uma casca de aço fina, apresentando nervuras internas. A cobertura, com dimensões de 20x2 metros, é sustentada por quatro pontos, resultando em balanços em cada um dos seus quatro lados. As chapas de aço selecionadas para o revestimento exibem uma espessura de 4 mm (notavelmente finas) para a mesa superior, enquanto a mesa inferior apresenta espessura de 6 mm, sendo submetida aos maiores esforços de compressão. Essa abordagem estrutural não apenas demonstra uma escolha consciente pela eficiência e economia de materiais, mas também reflete a habilidade do arquiteto em explorar soluções inovadoras para otimizar a estabilidade e estética da estrutura.

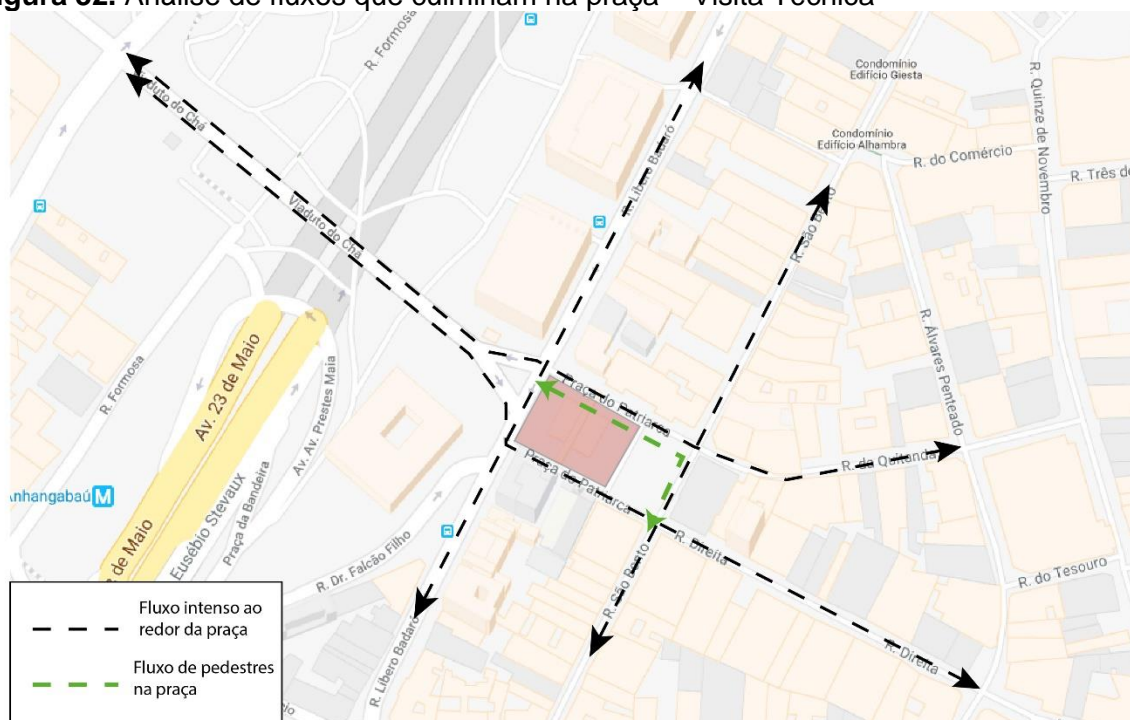
Ficam assim esclarecidas as razões do desenho da cobertura curva. A solução elaborada se coloca – trata-se de uma verdadeira linha de raciocínio que atravessa a obra de Mendes da Rocha – na intersecção entre beleza, economia e adequação, ou melhor, no ponto exato em que esses predicativos se tornam indistintos. Nesse caso específico, as considerações de ordem urbana assumem um papel particularmente relevante. Até mesmo a escolha do material se relaciona tanto com a presença do subsolo da galeria, que obriga o uso de uma construção leve e vinculada ao posicionamento das fundações, quanto com o fato de que a intervenção deva ter um resultado leve e delicado também visualmente, sem oprimir uma pequena praça já bastante congestionada, dando a ela a aparência de flutuar, como se não estivesse sujeita à gravidade. (PISANI, 2013, p. 263)

Além das decisões formais e estruturais, fica claro a operação de visualidade do arquiteto na obra. O desejo da visualização total do Vale do Anhangabaú torna-se uma escolha do arquiteto do pedestre que chega através do Viaduto do Chá, assim como a visualização da Rua da Quitanda e a Rua Direita, quase como se a cobertura revelasse as camadas de temporalidade da cidade devido à sua densidade e compactação naturais. Por outro lado, ela flutua suspensa, fazendo referência a um movimento.

Citar o projeto da cobertura simplesmente como uma escultura é ter uma visão míope e simplista sobre um projeto complexo que nos

mostra que a arquitetura, ao se inserir em um entorno urbano consolidado, com edificações de várias épocas diferenciadas e gabaritos de alturas diferenciados presentes, se estabelece no lugar através de um sistema de relações visuais e tem na forma a síntese destas relações. O pórtico não tem interior nem exterior, nem público nem privado, apenas graduações do mesmo espaço, no mesmo lugar. A cobertura acolhe o espaço circundante e o faz participar, seja através do contraste, cor, forma, mas principalmente ao permitir a continuidade visual uma característica presente que aparece em todos os projetos do arquiteto no período analisado. A cobertura também se integra às edificações existentes, marcando e definindo a intervenção num novo tempo presente e datado no espaço público da cidade de São Paulo. (SOUTO, 2010, p. 273)

**Figura 32.** Análise de fluxos que culminam na praça – Visita Técnica



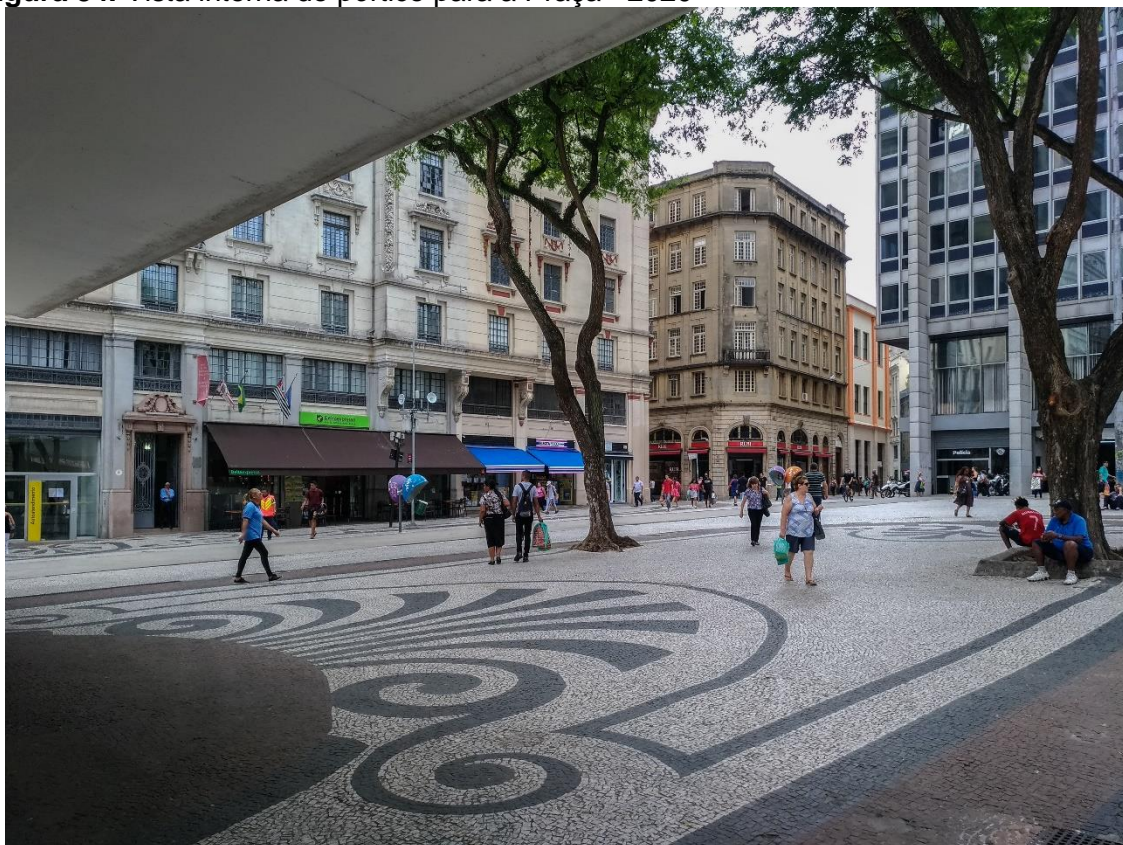
Fonte: Mapa criado pelo autor e Google Maps

**Figura 33.** Vista interna do p3rtico na entrada da Galeria Prestes Maia - 2020



Fonte: Foto tirada pelo autor

**Figura 34.** Vista interna do p3rtico para a Praa - 2020



Fonte: Foto tirada pelo autor

**Figura 35.** Vista do pórtico vindo do Vale do Anhangabaú - 2020



Fonte: Foto tirada pelo autor

A forma porticada e um arco, duas formas tão utilizadas na história, criam uma figura espacial que confere poder a um espaço que se encontrava em uma condição de não-lugar e transitoriedade, sem hierarquia. Mendes da Rocha aqui trabalha com as camadas distintas da cidade de São Paulo e pousa um “objeto neutro” sobre toda a cidade. Isso cria uma situação de envolvimento espacial, de sombra, abrigo e território coberto, característica de um lugar. A movimentação na praça é livre, e o pedestre tanto pode se recolher sobre a cobertura, quanto movimentar-se em todas as direções. Pode-se dizer que a operação do arquiteto é de transformação do não-lugar ao lugar.

São Paulo é um "palimpsesto" e, como tal, foi reconstruída várias vezes. Progressista e em contínuo processo de ruptura consigo mesma, São Paulo apresenta uma modernidade sempre contemporânea, tecnológica e vanguardista. Decadente, a cidade cresceu sem visão de conjunto, sem controle, e não se articula como um organismo, o que gera um sentimento de impropriedade e abandono. Seu espaço como território único define, por tanto, no momento contemporâneo, uma cidade de vocação "atópica" e caótica, uma não-cidade. O pórtico/arco da *Praça do Patriarca* é uma



referência a essa São Paulo de muitos movimentos, mas ao mostrar-se contrário aos seus extremos, propõe um ponto de equilíbrio a esta complexidade: o artefato estrutura a reta e a curva, o portal e o arco, o vazio e o cheio, o objeto e a cidade. Na fronteira entre a arte e o urbanismo, a simplicidade de uma linha e de uma superfície curva conecta a praça à perspectiva, propriamente urbana, da cidade e recompõe a fissura do tecido urbano em constante desestruturação. A arquitetura que se propõe para a *Praça do Patriarca* estranha a atopia, mas não é indiferente a ela. A obra abre e torna transparente uma possível urbanidade ao articular um desenho que, sem apagar as contradições nem as ambiguidades, aceita o caos como parte da realidade e se propõe a habitá-lo como conciliação. Seu desenho delicado se opõe à opacidade do construído, abre espaço para conectar a espacialidade da paisagem. Como se houvesse estado sempre aí, formando parte da praça, o artefato aceita a eloquência da voz e do texto da urbanidade paulistana, reconhece a sintaxe dos paulistas. Sem que se perca o dinamismo, que é a matriz renovadora da cidade, o artefato reivindica para São Paulo o zelo e o sentimento que originaram o arquétipo metropolitano, contido no ambiente vanguardista e na qualidade racional e construtiva de seus planos urbanísticos da modernidade da primeira metade do século. Com uma mirada afetiva em relação à opacidade que cobriu e enclausurou o coração de São Paulo, propõe que a articulação do caos e da atopia seja a poética da vida urbana e o raciocínio da cidade como arquitetura construída segundo princípios artísticos. (VILLAC, 2001)

### 3.8.2 A questão histórica – Reações

Apesar das manobras do arquiteto em relação ao projeto trazerem de volta uma condição de lugar à praça, sua recepção não foi unanimemente positiva. Diversos arquitetos, profissionais da área, público geral e mesmo membros do Estado questionaram o valor da obra, e principalmente em relação ao cuidado de Mendes da Rocha em relação ao entorno histórico, mais precisamente a Igreja de Santo Antônio, que se encontra obstruída devido ao pórtico e seus apoios. O arquiteto Carlos Lemos, em um artigo para o Jornal Folha de São Paulo em 2005 comenta o projeto:

Uma demolição criminosa aconteceu na praça do Patriarca; ali derrubaram o abrigo sobre a escadaria de acesso à galeria Prestes Maia e ao vale do Anhangabaú, obra participante do projeto do viaduto do Chá, de autoria do arquiteto Elisário Bahiana no estilo art déco. Todo o conjunto criado por aquele mestre foi tombado pelo Conpresp em 1992 e há pouco tempo, demolido pela própria prefeitura para dar

lugar à nova cobertura, projetada pelo nosso querido amigo Paulo Mendes da Rocha, que irremediavelmente veio perturbar e alterar de modo substancial as visuais locais. Enquetes públicas vêm mostrar o repúdio generalizado à ocultação da igreja de Santo Antônio e do Teatro Municipal, e perguntamos: que revitalização trouxe belo e inoportuno projeto para o local? Nenhuma, a não ser provocar reclamações. (LEMOS, 2005, p.1)

Além dos questionamentos em relação a retirada da antiga cobertura e da obstrução da Igreja de Santo Antônio, Mendes da Rocha toma como decisão o deslocamento da escultura do “patriarca da independência”, José Bonifácio, para a esquina entre a Rua Direita e a Rua São Bento, a fim de um enquadramento entre o portal e a cobertura de aço. Tais decisões projetuais levaram a uma grande gama de comentários polêmicos no meio dos arquitetos, muitos em relação ao viés histórico. Tal represália demonstra as diversas faces de uma intervenção que leva o arquiteto a tomar decisões acirradas que estão à mercê da opinião pública.

**Figura 36.** Artigo de Carlos Lemos intitulado: “Patrimônio Ameaçado”, 2005

São Paulo, quarta-feira, 31 de agosto de 2005 FOLHA DE S.PAULO **cotidiano**

[Texto Anterior](#) | [Próximo Texto](#) | [Índice](#)

**ARTIGO**

**Patrimônio ameaçado**

**CARLOS A. C. LEMOS**  
ESPECIAL PARA A FOLHA

Muita gente se julga dona da cidade e, movida por variados interesses, quase sempre envolvendo cifrões, consegue intervir na paisagem urbana demolindo, construindo e, às vezes, até alterando as leis e códigos reguladores das edificações e da ocupação do solo. Assim, desde o início da verticalização paulistana, em seu processo de metropolização a partir dos anos 50, São Paulo assiste a uma permanente renovação de suas visuais devido ao desaparecimento de obras arquitetônicas significativas, não só pelos seus valores documentais ou de beleza mas também por participarem de visuais fundamentais à inteligibilidade do espaço urbano, a paisagens cotidianas de todos. Gente de poder político e econômico que não pergunta e nem dá satisfações e que raramente é obstaculizada em seus propósitos. Poucas vezes são malsucedidos.

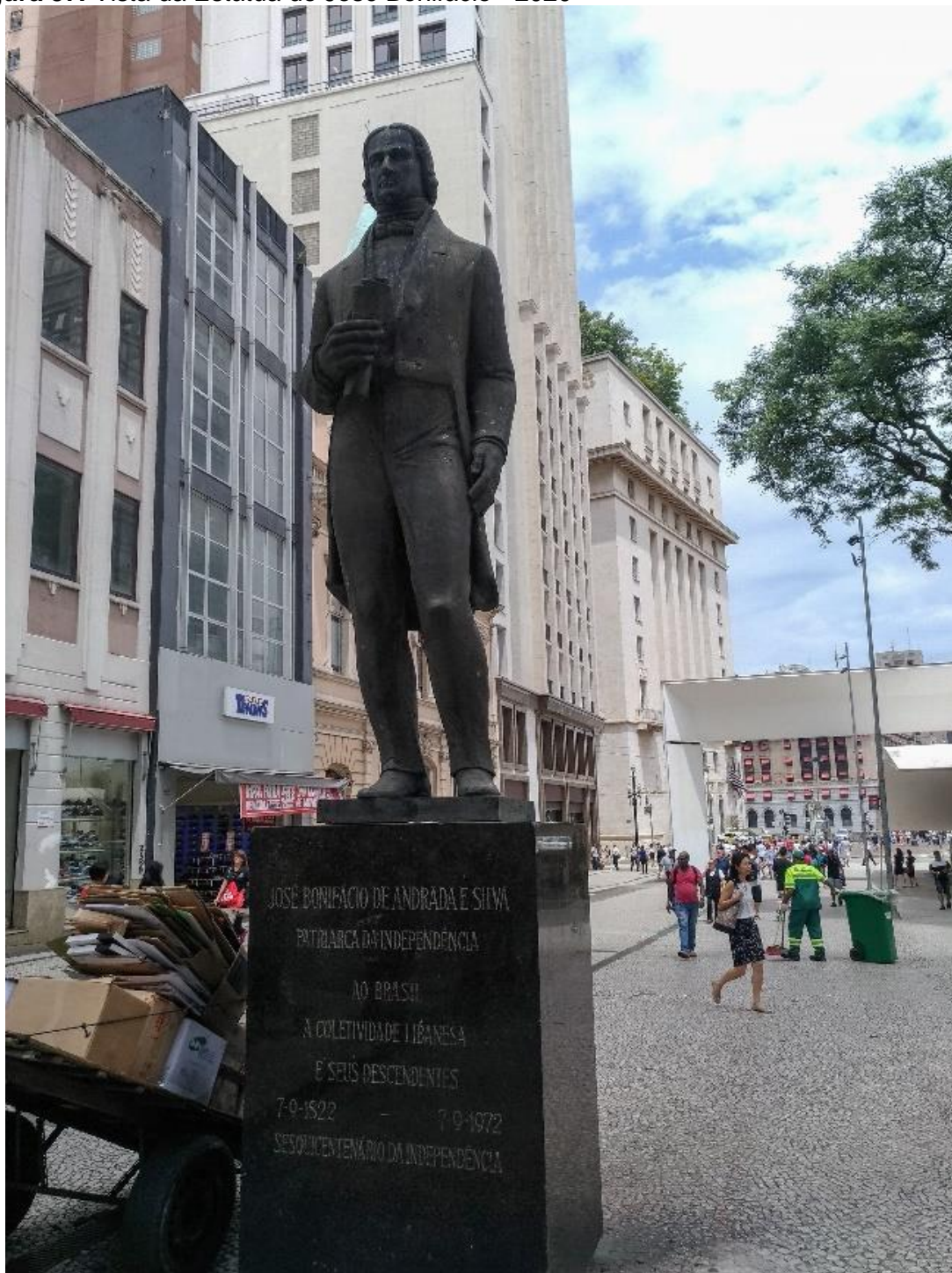
A população nunca soube, por exemplo, que a estação da Luz por pouco, há uns 20 anos, não se transformou em imenso shopping center após a concretagem de uma laje sobre as plataformas de embarque e desembarque: que.

Fonte: Jornal Folha de São Paulo<sup>45</sup>

<sup>45</sup> LEMOS, Carlos A.C. **Patrimônio ameaçado**. Folha de São Paulo, [S. l.], p. 01-01, 31 ago. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3108200532.htm>. Acesso em: 05 jan. 2023.

Por diversos anos a obra foi criticada e nos dias atuais continua alvo de comentários a respeito de sua forma. O Jornalista Douglas Nascimento, em matéria pelo jornal Folha de São Paulo, em 2022, comenta tais decisões e as tentativas de prefeituras e gestões posteriores à da inclusão da obra em suprimir a obra:

**Figura 37.** Vista da Estátua de José Bonifácio - 2020



Fonte: Foto tirada pelo autor

Pouco depois de sua inauguração a obra que não agradou aos paulistanos e só empolgou arquitetos, seu autor e à prefeita da época, foi alvo de algumas tentativas de remoção, como durante a gestão do prefeito seguinte, José Serra, que, conta-se, odiava a estrutura. Seu sucessor, Gilberto Kassab também cogitou a remoção. Infelizmente não tiveram êxito.

A cobertura é um projeto de 1992 da Associação Viva o Centro, sendo pretensioso demais por querer ser maior do que a própria Praça do Patriarca representa, através de suas medidas exageradas que até hoje só serviram de abrigo noturno para mendigos, talvez essa a única utilidade nobre a que esta estrutura se presta.

A primeira cobertura da praça era discreta e bonita, com medidas proporcionais com a dimensão da área, mas teve vida breve, sendo substituída nos últimos anos da década de 1950 por uma outra estrutura, essa sem graça ou delicadeza alguma, que por sua vez foi abaixo para dar lugar a esta atual.

Outra polêmica, esta um tanto desrespeitosa, foi que com a instalação desta nova cobertura o Monumento a José Bonifácio, originalmente instalado no centro da praça, foi jogado para um canto dela de frente para a Rua Direita, como que se o homenageado fosse menos importante, ou irrelevante.

Paulo Mendes da Rocha foi um dos grandes nomes da arquitetura brasileira, disso não tenho dúvida. Porém esta obra foi um grande equívoco que precisa ser revisto. Aliás, este ilustre arquiteto no final da vida deu de ombros à cidade que tantos de seus projetos acolheu, doando seu acervo a uma instituição além-mar, em Portugal, como se nós não fôssemos dignos de ter por aqui seu rico acervo, quando na verdade é a sua cobertura que não é digna da Praça do Patriarca. (NASCIMENTO, 2022, p. 1)

Contudo, apesar do viés crítico e quase político devido as gestões públicas que criticavam a obra em relação às decisões tomadas pelo arquiteto, diversos críticos também se opuseram as críticas e defenderam o trabalho do arquiteto, muitas vezes exaltando o trabalho deste e demonstrando um aspecto “fervoroso” e “saudosista” por parte das críticas, principalmente no que diz respeito ao descaso e a situação em que a praça se encontrava antes da intervenção. Guilherme Wisnik, em artigo para a revista Vitruvius, comenta o projeto:

Ao lado dessa inquietação, a obra tem provocado também uma certa rejeição, dada a radicalidade com que se expõe e intervém no espaço urbano. Nostálgicos da cidade do século 19 ficaram insultados com o que parece ser uma intromissão na escala da praça. Ou, ainda, com a heresia de aparentemente ter-se obstruído a visão da igreja de Santo Antônio, que ali se encontra. Ora, sabemos que a particularidade de São Paulo, tanto na beleza quanto na feiura, está na sua capacidade de se transformar. Característica que faz com que posturas

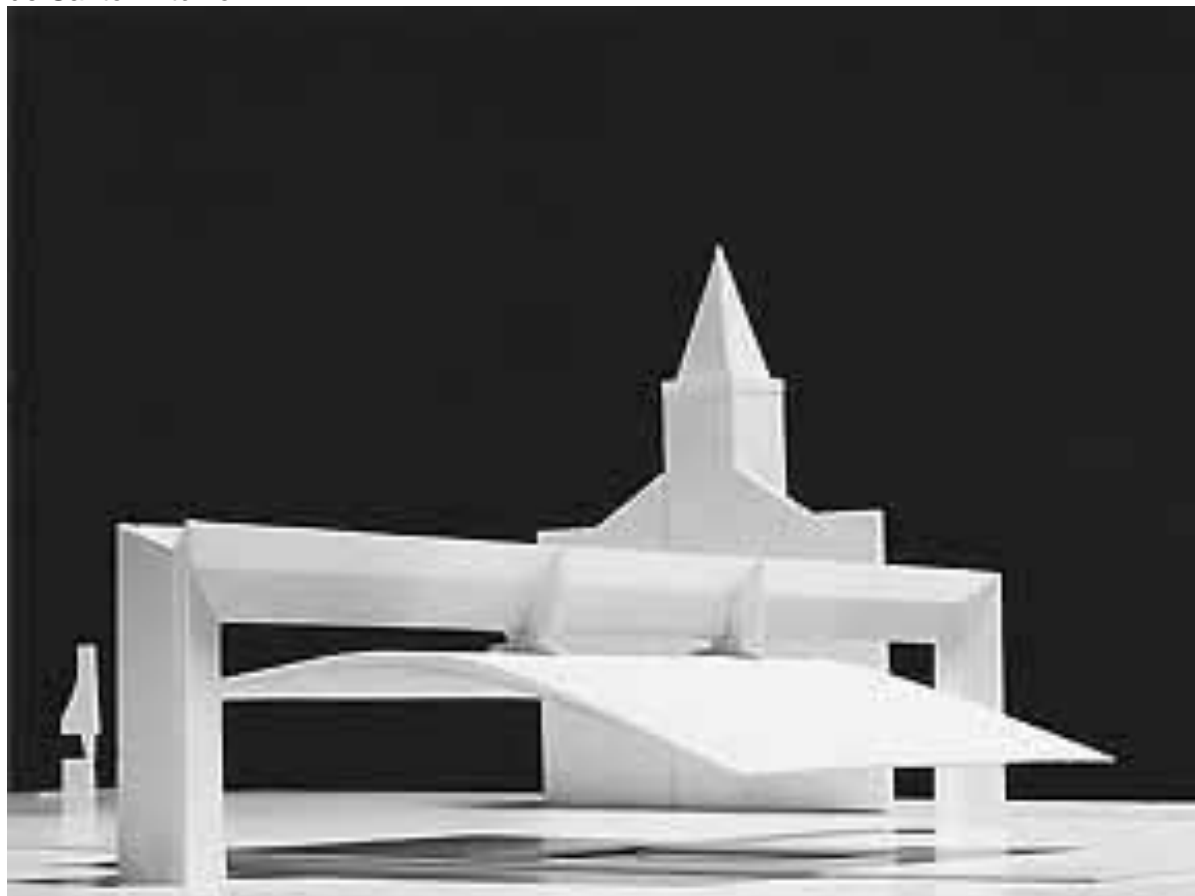
exageradamente preservacionistas, que só se justificariam caso a praça ou suas edificações fossem exemplares significativos da nossa arquitetura, representem, ao fim, não mais do que questões deslocadas.

Neste projeto, não há lugar para um certo bom gosto de juízo ponderado, que prefere aplaudir o que entende como uma transgressão contida, conseguida por Mendes da Rocha no edifício da Pinacoteca do Estado, onde as “interferências” metálicas dialogam mais de perto com os elementos antigos. No pórtico da Praça Patriarca não há meio termo, ele é indesculpavelmente acintoso.

A ideia de que o pórtico encoste demais nas edificações vizinhas, possuindo proporções exageradas, também é um falso problema. Pois, se os pilares estivessem mais próximos à cobertura, ambos seriam percebidos como um objeto único, que se assenta sobre o terreno. No entanto, trata-se do contrário. O conjunto é uma realização espacial que ultrapassa a objetualidade autossuficiente e a escala da praça isolada. Percebido como uma sucessão de planos interrompidos que emolduram a paisagem da cidade de diferentes modos – estáveis e instáveis –, o conjunto viga-pilar-marquise implanta-se como se quisesse atravessar os edifícios laterais, indicando um sentido ilimitado de passagem, como a direção transversal da rua São Bento, que corta a praça ligando a igreja de mesmo nome à de São Francisco. Realizando uma leitura da cidade, o projeto é um inteligente comentário sobre o desejo de não confinamento dos seus espaços, definindo, ao mesmo tempo, na escala local, uma praça aberta que pode ser lida como um átrio para a igreja. Essa anti-objetualidade expansiva de uma arquitetura que passa a dar sentido, por contraste, ao entorno, pode ser melhor compreendida se comparada à pirâmide do Louvre, que também protege o acesso a uma entrada subterrânea de museu, mas configura-se como um objeto ensimesmado (note-se também que o sentido de uma sombra ao ar livre revela o caráter tropical do projeto). Outra implicação fundamental do pórtico, que complementa as anteriores, é o seu caráter de medida. Como uma régua horizontal, dá parâmetros para a percepção da topografia da cidade, feita de vales e colinas, demonstração eloquente do cenário em que esta surgiu. Assim, o poder de irônica suspensão de sua cobertura está ligado ao fato de permitir o livre fluxo urbano, pela comunicação com um plano mais baixo, que é o vale do Anhangabaú. Razão pela qual é fundamental que o acesso inferior à galeria nunca seja bloqueado, pois a qualidade de passagem é o que garante ao projeto sua inserção urbana, e em grande medida ampara o seu sentido espacial. (WISNIK, 2002)

É importante salientar que Mendes da Rocha, em seu discurso a respeito do projeto sempre considerou o caráter histórico da praça, e principalmente a Igreja de Santo Antônio, sendo o único edifício do entrono realizado em sua maquete do projeto., Mendes da Rocha aqui traz uma ode à história não destacando-a, mas demonstrando seu poder de permanência em meio a tantos arranha-céus e as complexidades presentes na cidade paulistana.

**Figura 38.** Maquete de estudo do pórtico da Praça do Patriarca com a presença da Igreja de Santo Antônio

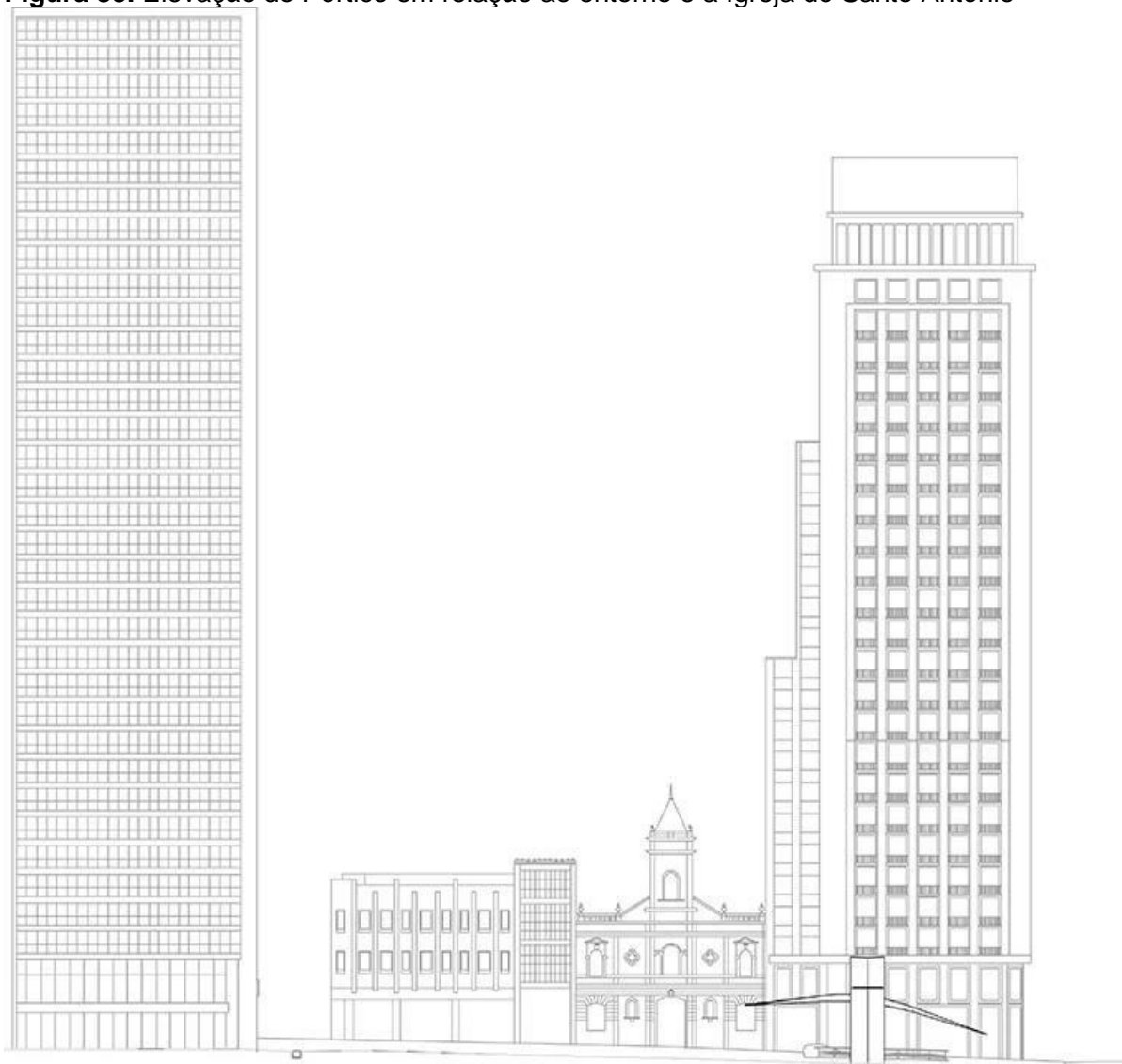


Fonte: VILLAC, 2001<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> VILLAC, Maria Isabel. **Um novo discurso para a megacidade. Projeto Praça do Patriarca.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 018.01, Vitruvius, nov. 2001 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/827>>.

**Figura 39.** Elevação do Pórtico em relação ao entorno e a Igreja de Santo Antônio



Fonte: VILLAC, 2001<sup>47</sup>

A relação política e econômica embutida na intervenção do arquiteto no que diz respeito a seus contratantes também é de suma importância para seu entendimento. Em uma área cercada por prédios e donos de lotes da elite paulistana, com diversas instituições financeiras próximas e empreendedores, muitos ligados à Associação Viva o Centro, fica claro o desejo de “renovação” da área. Portanto, muitas das reações ressoam devido ao caráter da área, e principalmente da cobertura apresentar uma realidade muitas vezes “escondida”, de moradores de rua à segurança dos

<sup>47</sup> VILLAC, Maria Isabel. **Um novo discurso para a megacidade. Projeto Praça do Patriarca.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 018.01, Vitruvius, nov. 2001 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/827>>.

centros das metrópoles, o que pode incomodar a quem financia uma intervenção deste caráter.

Se quisermos entender bem os interesses dos quais a obra é fruto, mas também os obstáculos contra os quais o arquiteto se deparou, é preciso alargar o campo de investigação. O cliente que está por trás da intervenção é uma camada da elite paulista, reunida em torno da Associação Viva o Centro, que é financiada por instituições financeiras e corporações privadas (BankBoston, Bolsa de Mercadorias & Futuros, Banco Itaú, Unibanco, Banespa, Eletropaulo, Banco Santander, Banco-Cidade, Nossa Caixa Nosso Banco, Procter & Gamble, etc.), composta de empreendedores, banqueiros e cidadãos da classe alta que residem no centro; assim, o patrocínio, baseado em investimentos privados, visava valorizar seus próprios imóveis. É neste quadro que se insere o projeto de Mendes da Rocha para a praça do Patriarca. Além disso, uma associação como a Viva o Centro está entre as poucas que têm tanto o interesse em recuperar parte do centro histórico como os meios para isso. Sob esse ponto de vista, considerando-se o papel central que atribui à cidade como o lugar da socialização, Mendes da Rocha é obrigado a encontrar aliados. O problema é que a discussão do tema da restituição dos espaços urbanos para um uso público esconde uma enorme diversidade de opiniões. Para o arquiteto, trata-se de um ato de dever, a ser cumprido por princípio e sem fins secundários (“deve-se sempre perguntar: Por que transformar? Para que o espaço reviva e seja frequentado pelo povo”), enquanto que para o Viva o Centro, trata-se de um investimento. (PISANI, 2013, p. 266)

### 3.8.3 Legado

Nesta intervenção, Paulo Mendes da Rocha evidencia a relevância do tema da cidade em suas obras. O arquiteto, já falecido, deixa seu legado no pórtico da Praça do Patriarca, onde uma régua para a escala humana, um espaço de transição e um abrigo revelam as múltiplas facetas de uma cidade complexa, densa e intemporal. Apesar das críticas em relação à sua obra, é inegável que sua forma leve e suspensa se tornou não apenas um cartão postal, mas também um ponto central para a cidade de São Paulo. Independentemente das intenções econômicas e sociais, Mendes da Rocha deixa sua marca na obra como uma representação do palimpsesto que é São Paulo.

O pórtico não tem interior nem exterior, nem público nem privado, apenas graduações do mesmo espaço, no mesmo lugar. A cobertura acolhe o espaço circundante e o faz participar, seja através do



contraste, cor, forma, mas principalmente ao permitir a continuidade visual uma característica presente que aparece em todos os projetos do arquiteto no período analisado. A cobertura também se integra às edificações existentes, marcando e definindo a intervenção num novo tempo presente e datado no espaço público da cidade de São Paulo. O projeto é mais um caso de transformação espacial realizada através da genealogia da imaginação de um arquiteto com alma de engenheiro. Quanto ao resultado formal, se gostou ou não, isso é outra história, mas as relações com o lugar são múltiplas e claramente estabelecidas. (SOUTO, 2010, p .273)

Apesar de criticada e não aceita por muitos, o pórtico teve sua permanência duradoura pelo tempo-espaço, o que permitiu ser experienciado e tornar-se parte da paisagem urbana. Tal característica lhe rendeu o retorno do espaço à condição de lugar. Este acaba se torna uma centralidade sobreposta a diversas centralidades de São Paulo, desde a cidade maior (centro expandido), à metrópole. A utilização do aço branco traz uma contraposição material que também reforça sua permanência, pois o arquiteto não assume estilismos e tendências. Quem é legítimo em um tecido tão cheio de camadas e em uma época de “supermodernidade” onde a diversidade é o padrão? Assim, Mendes da Rocha não escolhe um período específico ou mesmo resgatar uma memória despedaçada. A obra por si só reverbera todas estas camadas da cidade.

Entretanto, é interessante observar como sua discussão acaba se limitando aos olhares técnicos e comentários apenas midiáticos e de profissionais ligados à arquitetura e as artes. Por fim, a obra de Paulo Mendes da Rocha não possuiu uma espécie de consulta popular abrangente, desde seu financiamento, até sua permanência, parecem ser consequência de sua função de abrigo e uma relação que não impede a passagem do transeunte, o que o tornou parte da paisagem paulistana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a mostra e análise dos dois estudos de caso, é de grande importância ressaltar e apontar características presentes nestes dois casos emblemáticos de intervenções em espaços embutidos de carga histórica e social e em períodos tão próximos no fim do século XX.

Ao longo do texto, foram elaboradas reflexões e considerações e assim, nesta reta conclusiva, resta a síntese das temáticas abordadas e observações pontuais. A presente pesquisa não tem a intenção de concluir ou mesmo apontar uma regra para intervenções em espaços dotados de memória ou mesmo em condição de não-lugares; tem apenas o objetivo de analisar o impacto que estas causam a quem convive, passa, ou experiencia um espaço que sofre uma operação formal artística ou arquitetônica que transfigura, remodela, revitaliza ou mesmo muda as ordens naturais do espaço cívico, tanto quanto àquelas que geram a completa obstrução e inversão dos tecidos urbanos deste, gerando tensão. Portanto, tal assunto é objeto para futuros desdobramentos em pesquisas e aprofundamentos sobre o tema, onde a experiência e a percepção individual, juntamente as claras intenções de quem intervém neste espaço devem ser consideradas ao agir sobre o tecido urbano.

No início deste trabalho, foram estabelecidos os conceitos de "espaço", "lugar" e "não-lugar". Ao compreendermos o não-lugar como um fenômeno contemporâneo, pode-se perceber o lugar como um refúgio, uma forma de resgate da coesão social e urbana, e uma maneira de apontar as disputas e diferentes vozes de uma cidade que podem ser tanto silenciadas quanto incorporadas a esse palimpsesto. O lugar traz afeto, não apenas em seu sentido emocional, mas sim de significado e história. A cidade é uma construção humana, e suas diversas camadas nem sempre serão preservadas ou restauradas. No entanto, a noção de tempo-espaço é essencial para a manutenção da cidade. Assim, intervenções acabam por criar novas páginas e símbolos a ela.

Independentemente da função e intenção da arte pública em relação ao local, é fundamental destacar sua importância em relação ao tempo e sua função. A memória, o sentimento ou a reflexão são consequências resultantes de sua implantação e são extremamente relevantes para a reconfiguração do espaço, a partir

dos conteúdos pré-existentes. A pintura, em sua análise mais simples, abrange um campo plástico bidimensional, onde o campo espacial fica limitado à sua tela de duas dimensões. A profundidade ou terceira dimensão só pode ser apresentada por meio pictórico, o que confere uma característica limitada de implantação em termos de localização e espaço. Nas obras em que a determinação formal atinge a dimensão total da espacialidade (espaço, tempo e lugar), observamos um conceito diferente: um campo expandido em que a fruição ocorre em todas as direções, pois a obra pode ser circundada, proporcionando uma polifonia do olhar e uma compreensão espacial diferente da anterior.

Tanto Paulo Mendes da Rocha quanto Richard Serra demonstram, nestes estudos de caso analisados, uma questão importante em relação à intervenção pública. Em ambos, o arquiteto e o artista optam por contrapor conteúdos aos já existentes, estabelecendo uma relação de diálogo e subvertendo as teorias e regras existentes no que diz respeito às camadas político-espaciais já existentes. Suas implantações não são ações aleatórias, mas definem as diretrizes formais. Entretanto, é importante reiterar que apesar das semelhanças, um é arquiteto, e o outro, artista plástico, e, portanto, suas operações e visões de desenho sobre um espaço se divergem em relação ao resultado esperado.

"*Tilted Arc*", implantado no fim da década de 1980, e permeado por uma importância histórica e política em seu entorno, "rasgava" o centro do Federal Plaza, uma praça cívica, obstruindo a relação direta do caminhar entre os edifícios públicos e forçando o desconforto e a tensão dos transeuntes. Richard Serra tem como operação formal e tectônica em suas obras esta tensão, trabalhando com o que não pode ser visto de prontidão e rompendo com seu próprio movimento ao qual faz parte: O minimalismo. A tradição também é quebrada, e, portanto, o desconforto causado por toda a obra em um espaço tradicional, embutido na ideia de um urbanismo norte-americano seccionado e conservador, juntamente a uma época de pós-modernidade onde as discussões acerca do binômio público-privado encontravam-se também tensionados, acabam por gerar um embate corpóreo do homem e da obra.

*Tilted Arc* joga a responsabilidade de todas estas reflexões ao espectador, e, portanto, nem o tempo, em o espaço foram suficientes para estruturar sua permanência, o que levou à sua retirada por pressão popular, midiática e judicial. Gerando apenas mais uma "peça de museu" colocada em praça pública. Aqui, a

discussão a frente destas operações urbanas, juntamente à crítica e reflexão perante as camadas políticas e históricas do local de intervenção tornaram-se a verdadeira obra.

Já no Pórtico da Praça do Patriarca, implantado no início da década de 1990, e também situado em uma praça cívica com grande importância histórica, financeira e cultural para a capital paulistana, Mendes da Rocha se opõe ao local ao introduzir um "objeto" com características formais contrastantes com os edifícios históricos, ao mesmo tempo em que enquadra visualmente e intencionalmente determinadas vistas que revelam as camadas históricas ali presentes. O arquiteto não se sustenta em sua obra apenas pela sua formalidade, mas também pela função e diálogo com as camadas históricas ao seu redor. O pórtico não obstrui as relações de caminhar, e mesmo criando tensão por conta da inserção da obra, é antes de tudo, entrada e abrigo, aconchego, assim, se mantendo até hoje em seu local de implantação. Enquanto *Tilted Arc* não possui uma função de ação pré-definida, o Pórtico da Praça do Patriarca possui. Temos aqui uma obra de arte pública e uma arquitetura que "pousa" sobre o espaço público.

Além da discussão formal e de linguagem, a questão do financiamento não deve ser descartada. Enquanto *Tilted Arc* surge quase como uma tentativa quase "urgente" do Estado como uma resposta às críticas da praça onde foi implantada, O Pórtico da Praça do Patriarca surge como uma parceria pública juntamente a uma associação de moradores, ainda que com seus interesses e não com toda a população como um todo como participante, mas já demonstra que a participação popular na decisão de intervenções em lugares, é intrínseca a suas reações após a implantação.

Nas obras onde a determinação formal atinge a dimensão da espacialidade total no ambiente construído urbano (espaço, tempo e lugar), vemos um conceito diferente: um campo ampliado onde a fruição se dá em todas as direções, com o homem tornando-se peça chave como agente modificador e criador das memórias locais, criando vínculos culturais ao longo do tempo-espaço.

Por fim, vivencia-se o espaço, mas almeja-se o lugar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO (São Paulo). **São Paulo Centro XXI: Entre história e projeto**. São Paulo: Jorge da Cunha Lima, 1994. 143 p. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7700687-Sao-paulo-centro-xxi-entre-historia-e-projeto.html>. Acesso em: 5 nov. 2023.

AUGÉ, M. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 3.ed., Coleção Travessia do século. Campinas: Papyrus, 1994.

AUGÉ, M.; MONTANER, J. M. **La humanidad planetaria**. 1ª. ed. [S. l.]: Gedisa, 2019. 82 p.

BERGER, Joseph. **Tilted arc to be moved from plaza at foley sq**. The New York Times, [S. l.], p. 25-28, 1 jun. 1985. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1985/06/01/nyregion/tilted-arc-to-be-moved-from-plaza-at-foley-sq.html>. Acesso em: 1 mar. 2023.

BRANCATELLI, Rodrigo. **Tira ou Deixa?** A prefeitura estuda o que fazer com a polêmica cobertura colocada na Praça do Patriarca. Veja São Paulo, [S. l.], 24 ago. 2005. Cidade, p. 01-01. Disponível em: [http://www.vivaocentro.org.br/noticias/clipping/2005/230805\\_veja\\_b.pdf](http://www.vivaocentro.org.br/noticias/clipping/2005/230805_veja_b.pdf). Acesso em: 4 jan. 2023.

CARTAXO, Z. 1. **Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade**. O Percevejo Online, [S. l.], v. 1, n. 1, 2009. DOI: 10.9789/2176-7017. 2009.v1i1.%p. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/431>. Acesso em: 20 nov. 2022.

C. MCGILL, Douglas. **Office workers and artists debate fate of a sculpture**. The New York Times, [S. l.], p. 28,33, 7 mar. 1985. Disponível em: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1985/03/07/074565.html?pageNumber=28>. Acesso em: 3 dez. 2022.

DURAN, N. V. **Metamorfose do espaço: ação em preexistência e questionamento como premissa de projeto**. Revista ARA, [S. l.], n. 2, p. 159-178, 2017. DOI:

10.11606/issn.2525-8354.v0i2p159-178. Disponível em:  
<https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/129317>. Acesso em: 21 nov. 2022

SERRA, Richard. Espada, Heloisa (org.). **Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013**. São Paulo: IMS, 2014.

GEORGE, Herbert. **Not Publicity, Notoriety or Even Site Makes a Sculpture Great**. The New York Times, [S. l.], p. 01-01, 12 jun. 1985. Disponível em:  
<https://timesmachine.nytimes.com/>. Acesso em: 3 dez. 2022.

GLUECK, Grace. **Serra work stirs downtown protest**. The New York Times, [S. l.], p. 80-80, 25 set. 1981. Disponível em:  
<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1981/09/25/002232.html?pageNumber=80>. Acesso em: 3 dez. 2022.

GLUECK, Grace. **What part should the public play in choosing public art?** The New York Times, [S. l.], p. 229,255, 3 fev. 1985. Disponível em:  
<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1985/02/03/014455.html?pageNumber=229>. Acesso em: 3 dez. 2022.

HEIN, H. **“O que é arte pública? tempo, lugar e significado”**. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), pp. 1-14.

KRAUSS, Rosalind. **Richard Serra/Sculpture**. Nova York: Museum of Modern Art, 1986. Disponível em:  
[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2190\\_300296038.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2190_300296038.pdf)

LEMOS, Carlos A.C. **Patrimônio ameaçado**. Folha de São Paulo, [S. l.], p. 01-01, 31 ago. 2005. Disponível em:  
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3108200532.htm>. Acesso em: 05 jan. 2023.

MONTANER, J. M. **A modernidade superada: ensaios sobre arquitetura contemporânea** / Josep Maria Montaner – São Paulo: Olhares, 2023. 176p.

NASCIMENTO, Douglas. **A polêmica cobertura que desfigurou a Praça do Patriarca**: Projeto de Paulo Mendes da Rocha comprometeu a vista de edifícios

históricos. Folha de São Paulo, [S. l.], 28 set. 2022. São Paulo Antiga, p. 01-01. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/blogs/sao-paulo-antiga/2022/09/a-polemica-cobertura-que-desfigurou-a-praca-do-patriarca.shtml>. Acesso em: 1 mar. 2023.

PALLAMIN, V. (org). **Cidade e Cultura: Esfera Pública e Transformação Urbana**. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

PISANI, Daniele. **Paulo Mendes da Rocha: obra completa**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. 400 p. ISBN 978-85-65985-22-2.

SECCHI, B. **Primeira Lição de Urbanismo**. São Paulo, Perspectiva, 2006.

SENNIE, Harriet F. **The Tilted Arc Controversy: dangerous precedent?** University of Minnesota Press. Minnesota, 2002

SILVA, Luis Octávio. **A reabilitação do centro de São Paulo**. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL - ANPUR, XI., 2005, Salvador, BA. Anais do XI ENA [...]. [S. l.: s. n.], 2005. Disponível em: <https://anpur.org.br/anais-do-xi-ena/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

SOUTO, Ana Elisa Moraes. **Projeto arquitetônico e a relação com o lugar nas obras de Paulo Mendes da Rocha 1958-2000** - Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2010.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência** / Yi-Fu Tuan; tradução: Lívia de Oliveria – Londrina: Eduel, 2013. 248p.

\_\_\_\_\_ **Lugar: uma perspectiva experiencial** / Place: an experiential perspective. Geograficidade, v. 8, n. 1, p. 4-15, 28 out. 2018.

\_\_\_\_\_ **Espaço, tempo, lugar: um arcabouço humanista** / Space, time, place: a humanistic frame. Geograficidade, v. 1, n. 1, p. 4-15, 20 nov. 2011.

\_\_\_\_\_ **Espaço e lugar 2013**. Geograficidade, v. 4, n. 1, p. 4-13, 11 fev. 2014.

VILLAC, Maria Isabel. **Um novo discurso para a megacidade. Projeto Praça do Patriarca.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 018.01, Vitruvius, nov. 2001 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/827>>.

WISNIK, Guilherme. **Nova cobertura da Praça Patriarca em São Paulo.** *Minha Cidade*, São Paulo, ano 03, n. 029.01, Vitruvius, dez. 2002 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/03.029/2049>>. Acesso em: 25/10/2023

ZOLA, Jordana A. B. **Praça do Patriarca:** a permanência dos espaços públicos centrais na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.



