



Uma arqueologia visual dos escombros da Sé-São Paulo

Una arqueologia visual de los escombros de la Sé-São

E4_06 – La fotografía como documento histórico en la construcción de imagen de la ciudad ibero-americana

Artur Boligian¹
FAU-USP, Brasil
arturboligian@usp.br

Resumo: Este artigo propõe uma arqueologia visual dos escombros da região da Sé (São Paulo), tomando a fotografia de demolição tanto como fonte quanto como artefato para apreender processos materiais, estéticos e ideológicos da modernização urbana. A partir dos acervos fotográficos do Instituto Moreira Salles (IMS) e do Museu da Imagem e do Som (MIS), analisamos a série Demolição (Vincenzo Pastore, 1912) e as imagens jornalísticas da implosão do Edifício Mendes Caldeira (Antônio Pirocelli, 1975). Tratamos essas séries como “canteiros arqueológicos” de imagens que preservam vestígios da passagem entre regimes construtivos e da espetacularização técnica da destruição urbana. Argumenta-se que as sucessivas ondas de “melhoramentos” e de “reurbanização” não apenas remodelaram a fisionomia da Sé, mas produziram um arquivo imagético de destruição que funciona como índice das disputas políticas, sociais e simbólicas em torno da cidade também como um artefato. Por fim, sustentamos que a fotografia de demolição pode operar metodologicamente como objeto de análise na história visual da cidade, evidenciando a relação entre a demolição do passado e a construção visual do “novo” na metrópole.

Palavras-chave: fotografia de demolição; arqueologia visual; escombros; praça da sé; são paulo.

Resumen: Este artículo propone una arqueología visual de los escombros de la región de la Sé (São Paulo), tomando la fotografía de demolición tanto como fuente como artefacto para aprehender procesos materiales, estéticos e ideológicos de la modernización urbana. A partir de los acervos fotográficos del Instituto Moreira Salles

¹ Doutorando em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo (FAU-USP). Mestre em Geografia da Cidade e do Urbano (FFLCH-USP). Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP - 2025/19279-2).

(IMS) y del Museo de la Imagen y del Sonido (MIS), analizamos la serie Demolição (Vincenzo Pastore, 1912) y las imágenes periodísticas de la implosión del Edificio Mendes Caldeira (Antônio Pirocelli, 1975). Tratamos estas series como “yacimientos arqueológicos” de imágenes que preservan vestigios del tránsito entre regímenes constructivos y de la espectacularización técnica de la destrucción urbana. Se argumenta que las sucesivas olas de “mejoras” y de “reurbanización” no solo remodelaron la fisonomía de la Sé, sino que produjeron un archivo imagético de la destrucción que funciona como índice de las disputas políticas, sociales y simbólicas en torno a la ciudad, también entendida como artefacto. Por último, sostenemos que la fotografía de demolición puede operar metodológicamente como objeto de análisis en la historia visual de la ciudad, poniendo de relieve la relación entre la demolición del pasado y la construcción visual de lo “nuevo” en la metrópolis.

Palabras-clave: fotografía de demolición; arqueología visual; escombros; plaza de la sé; são paulo.

Introdução

A evolução urbana de São Paulo, desde a fundação colonial até as últimas três décadas do século XIX, ocorreu de forma lenta. Desde 1554, ano de sua primeira fundação, o Largo da Sé compartilhou com o Pátio do Colégio o papel de principal referência simbólica da cidade. Contudo, no final do século XIX e ao longo do XX, a região da Sé foi alvo de sucessivas intervenções urbanas conduzidas sob a ideologia urbanística dos “melhoramentos” e da “transformação urbana”, especialmente em duas grandes reformulações.

A primeira, na década de 1910, uma intensa onda de demolições varreu os remanescentes da arquitetura colonial, derrubando sobretudo construções de taipa para modernizar o antigo largo e convertê-lo em praça com a construção da Catedral Metropolitana da Sé. A segunda intervenção, na década de 1970, produziu uma transformação estrutural ainda mais radical: novas desapropriações e demolições foram realizadas para viabilizar a implantação da maior estação de metrô da cidade e a criação de uma “super-praça” (praça-estação-metrô). Apesar das diferenças entre esses dois momentos modernizadores, ambos compartilhavam o mesmo ímpeto: enquadrar a fisionomia da Sé ao gigantismo modernizador da metrópole.

Com a demolição do passado e a construção de uma nova paisagem voltada ao futuro, essas refundações eram resultadas de constantes intervenções que buscavam atualizar a imagem da cidade segundo o progresso urbano. Elas carregavam o sentido do “moderno”, uma direção unidirecional ao futuro, afastando-se do passado e atribuindo novo significado à história da cidade (Sevcenko, 1992). Podemos encontrar várias narrativas dessa constante atualização do *espaço imagético da metrópole* (Bolle, 2022), como, por exemplo, no escritor exilado Stefan Zweig que escreveu no livro *Brasil, país do futuro* (1941, p. 307), que “não são o passado e o presente de São Paulo que a tornam tão fascinante, mas sim o seu crescimento, desenvolvimento e velocidade de transformação [...] vistos numa película cinematográfica feita em câmera lenta.”

Para além dessa imagem contraditória, onde velocidade e lentidão são tensionadas com expectativas de futuro, São Paulo foi uma metrópole que cresceu aceleradamente no século XX, consolidando-se como um exemplo expressivo de desprezo por sua memória material do passado. Em seu crescimento urbano, grande parte dos remanescentes de outros tempos sofreu sucessivos arruinamentos materiais e simbólicos para que novas construções pudessem configurar uma cidade moderna. Diante dessa problemática do caráter destrutivo de São Paulo, propomos, ao longo do artigo, pensar na dimensão material da cidade como um artefato (Meneses, 2003b), o que nos leva a questionar como ela é produzida e apropriada socialmente.

A transformação dos antigos ambientes construídos em escombros, no plano urbano e arquitetônico, representou mais do que uma simples mudança de estilo: tratou-se de um processo de atualização da imagem da cidade. Como afirmam Castro e Mello (2014), o colonial, a taipa e a Monarquia eram identificados com o atraso e a dependência; e o ecletismo, o tijolo e a República, com o progresso, a civilização e a Independência. A passagem de um regime construtivo e estético a outro expressou, assim, uma disputa pela imagem da cidade-artefato, em que materiais e formas se tornaram signos da transformação das forças políticas e sociais. Essa dinâmica começa a reger a própria história urbana paulistana: a tensão permanente entre modernização e arruinamento, entre progresso e escombros, uma dialética que funda, imagética e materialmente, a experiência moderna da cidade.

De Lima (2022) reflete que a dinâmica voraz de desconstrução e refundação material da cidade de São Paulo permite concebê-la como um grande sítio arqueológico, portador de inúmeros vestígios de seu passado recente. Esse caráter arqueológico da cidade-artefato se expressaria pela sua materialidade acumulada em densos e complexos aterros tecnogênicos formados por camadas de escombros presentes no solo urbano. Acrescentamos a esse argumento, que para além da sua materialidade presente nos aterros tecnogênicos, o caráter autodestrutivo da São Paulo moderna também produz e atualiza continuamente um vasto arquivo arqueológico imagético.

Apoiamo-nos na noção de arqueologia urbana proposta por Vogel e Mello (1984, p.47), que defendem um gesto arqueológico capaz de prescindir de escavações materiais e, ainda assim, produzir conhecimento sobre a evolução da sociedade urbana brasileira e sobre as transformações de seus aspectos morfológicos, sobretudo no que diz respeito à dinâmica histórica dos sistemas construídos e de sua dimensão socioespacial. Como afirmam os autores, “embora não se deva confundir arqueologia com escavação, o propósito de investigar o urbano partindo de uma perspectiva arqueológica vem a ser o de exumar, no sentido metafórico, trazendo-os à luz e evitando destruí-los ou entregá-los ao esquecimento.”

Arqueologia das fotografias de demolição de São Paulo

Walter Benjamin (1994) escreveu que “aquilo que, em breve, já não teremos mais diante de nós, torna-se imagem.” As imagens figuram, assim, entre os poucos elementos que perduram no tempo, resistindo à destruição e ao esquecimento. Propomos, neste artigo, escavar os acervos fotográficos como se fossem sítios arqueológicos e, em seguida, exumar as imagens dos restos das construções mortas para investigar o passado da cidade. Essa escavação documental e exumação imagética busca estabelecer uma relação direta com o passado, compreendendo as imagens como coisas que participam das relações sociais e, sobretudo, como práticas materiais (Meneses, 2003a).

Portanto, almejamos realizar uma arqueologia do material imagético (Didi-Huberman, 2012; 2015)² do passado recente da região da Sé, examinando dois momentos distintos de intensa transformação de sua imagem: as décadas de 1910 e 1970. O estudo estará centrado no uso da fotografia presente no que denominamos de iconosfera (Meneses, 2003a) da demolição, ou seja, um conjunto visual de imagens de demolição socialmente acessíveis em arquivos fotográficos, como nos acervos especializados que utilizamos para este artigo, o MIS (Museu da Imagem e do Som) e o IMS (Instituto Moreira Salles).

No livro *Buildings must die: a perverse view of architecture*, Jacobs e Cairns (2014) fazem uma espécie de memento mori para a arquitetura: “Substituímos ampulhetas e rastros de fumaça por edifícios obsoletos cuja utilidade há muito foi eclipsada pelas circunstâncias econômicas. Inspirando-nos nas tradições da arte, também sussurramos: ‘lembre-se, as construções devem

² “Frequentemente, nos encontramos, portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.” Didi-Huberman. Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós- graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2012.p.211-212.

morrer.”³ Os autores situam o momento de modernização da cidade Paris do século XIX como o nascimento do gênero da fotografia de demolição:

[...] grande parte do crescimento urbano ocorre por meio de processos que conhecemos por termos como melhoramento, modernização, renovação, requalificação ou reurbanização. Basta pensarmos na renovação de Paris conduzida por Haussmann no final do século XIX, que, em nome da criação de uma nova Paris, por um tempo cobriu a cidade com canteiros de demolição. Esse apagamento deixou um legado duradouro de reflexão melancólica nas impressões literárias e artísticas da época. As notáveis fotografias de Charles Marville e Henri Le Secq, por exemplo, inauguraram um gênero de fotografia de demolição que permanece relevante até hoje. Suas fotografias (e as de outros) não capturavam apenas edifícios existentes, mas a arquitetura no próprio ato da transformação urbana. Alguns edifícios ainda estavam de pé, mas foram registrados porque logo deixariam de existir. Outros já haviam sido reduzidos a escombros ou a fragmentos de paredes — uma arquitetura já desfeita pela Paris que estava por vir (Rice, 1999) (Cairns & Jacobs, 2014, p.197. *Tradução nossa*).

O gênero da fotografia de demolição surge, portanto, vinculado a uma situação histórica específica, em que a cidade é corroída pelo *tempo infernal da modernidade* (Benjamin). A documentação fotográfica das demolições procura registrar o instante em que o passado é substituído, corroído, demolido e removido. Esse arruinamento das construções provocou não apenas a transformação do referente fotográfico, mas também uma mudança na própria sensibilização do olhar: dos escombros emerge um novo modo de ver, marcado pela visão de perda. Nesse sentido, a fotografia de demolição torna-se, neste estudo, mais do que um vestígio visual; ela também é um artefato, um *artefato fotográfico* (Kossoy, 2007) que opera como instrumento metodológico capaz de revelar as operações históricas que moldaram a fisionomia região da Sé. Boris Kossoy (2007, p.135), elabora uma reflexão interessante sobre a arqueologia das imagens, onde os artefatos fotográficos são como uma “*vox mortua* que emanam das imagens e nos fala sobre a experiência do que foi: fala, mas não ouvimos. Pura imaginação? Enquanto arqueólogos das imagens, cabe a nós penetrarmos nestes meandros da memória iconográfica, na tentativa de resgatarmos as tramas e mistérios que envolveram sua gênese, sua realidade interior.”

É exatamente aqui que retornamos ao objetivo específico deste trabalho: penetrar nas camadas da memória iconográfica das fotografias produzidas nas duas grandes intervenções urbanas na Sé. Almejamos apresentar os vestígios iconográficos que essas intervenções legaram, ao analisarmos a série *Demolição*, de Vincenzo Pastore (2012) que registrou a demolição da rua da Esperança, local da atual Praça da Sé. Em seguida, propomo-nos a analisar outra série fotográfica, do fotojornalista Antônio Pirocelli (1975), que registrou a implosão do edifício Mendes Caldeira, na Praça da Sé, para o jornal *Folha de São Paulo*.

Ao escavar os acervos e exumar esse conjunto imagético de construções mortas, buscamos nas fotografias como fontes de pesquisas e objetos de estudo, um exercício para pensar a imagem, centrado nos componentes constituintes de sua elaboração. Explorando esse caminho, buscamos compreender como a destruição sistemática dos ambientes construídos não apenas reorganizou o

³ CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane. *Buildings must die: a perverse view of architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2017.p. 2.

espaço, mas também redefiniu as formas pelas quais a Sé foi vista, narrada e imaginada por meio de seus fragmentos fotográficos.

Os escombros da rua da Esperança

Quase todas as praças do centro histórico de São Paulo originaram-se de “largos”, espaços deixados na trama urbana para criar perspectivas para os vultosos edifícios religiosos. Segundo Toledo (1983), os mapas da cidade de São Paulo da era imperial mostram-nos uma cidade sem as grandes praças que caracterizam as cidades do mundo colonial espanhol. A própria expressão Largo é eloquente, “não passa de um alargamento de rua cujo centro não é realçado”. O Largo da Sé tornou-se um espaço central da religiosidade e de urbanidade para a população, concentrando as principais festividades religiosas e servindo como ponto de partida e chegada das procissões. A importância do Largo da Sé se devia também ao fato de concentrar, além das igrejas, os sobrados de membros abastados da ainda então incipiente população paulistana. Mas a partir de meados da década de 1870, São Paulo passou a receber com mais intensidade os lucros da exportação cafeeira do oeste da província, alterando-se aos olhos de seus moradores com rapidez até então desconhecida (Morse, 1954).

A reforma haussmaniana na cidade de Paris, na segunda metade do século XIX, se tornou o modelo exportado para as cidades brasileiras. Os ideais civilizadores europeus de uniformidade, de regularidade e de grandiosidade que as cidades, a partir de então, deveriam ser exibidos em sua imagem. Esse novo modelo de cidade necessitava que os vestígios urbanos de outros tempos, como o passado colonial ainda presente na fisionomia das cidades brasileiras, fossem destruídos e reerguidos com uma nova imagem de modernidade (Araújo, 2009).

As primeiras grandes transformações urbanas ocorreram na presidência de João Teodoro (1872 - 1875) e deram início à “Era dos melhoramentos”. Iniciaram-se esforços para alinhar a urbe aos interesses da crescente elite que se formava na cidade. Estes empreendimentos feitos pelos presidentes da província oscilavam em atender os interesses do município e o da corte no último quartel do XIX, modificados apenas com a República, que alterou as atribuições do município quanto a sua gestão e responsabilidades concernentes às obras públicas, o que permitia uma maior autonomia para viabilizá-las (Campos, 2002, p.54).

Sob a administração dos prefeitos Antônio Prado e Raimundo Duprat (1899 – 1911), a cidade passou por uma série de “melhoramentos” urbanísticos, comparáveis aos realizados durante a presidência de João Teodoro.⁴ Nesse período de “melhoramentos” urbanos que buscavam alinhar São Paulo aos ideais civilizatórios europeus, o imigrante e fotógrafo italiano Vincenzo Pastore (1865-1918), radicado no Brasil, percorreu com sua câmera na mão as ruas do centro, registrando as demolições que remodelavam a cidade.

⁴ Esse surto urbanístico na administração de Antônio Prado, Pasquale Petrone (1955, p.139) compara com as grandes reformas urbanas de Pereira Passos que ocorriam no Rio Janeiro no mesmo período: “ao mesmo tempo que Francisco Pereira Passos e Osvaldo Cruz faziam aparecer um novo Rio de Janeiro, com amplas vias públicas e livre de endemias, um fato idêntico se verificava na Paulicéia: executaram-se vastas e custosas obras de saneamento, sobretudo na várzea do Tamanduateí; canalizaram-se os rios e ribeirões da cidade; garantiu-se, para a população, melhor e maior quantidade de água potável; rasgaram-se novas ruas e avenidas; ajardinaram-se as praças e pavimentaram-se, da melhor maneira possível, as ruas da parte principal da cidade. Disso tudo resultou uma nova cidade de São Paulo, bem diversa daquela que nos havia legado no século XIX.”

Vincenzo Pastore, foi um cronista visual da São Paulo da segunda metade do século XIX e início do XX. Boa parte de seus registros fotográficos foram feitos nas ruas da cidade na década de 1910. As fotografias permaneceram guardadas numa caixa de papelão até o ano de 1996, quando o neto do fotógrafo decidiu doá-las ao acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles (IMS). O fotógrafo capturou a vida cotidiana de uma São Paulo ainda pacata e bucólica, que estava em vias de desaparecimento com as transformações urbanas que levaram a uma mudança em sua fisionomia. Vincenzo possuía uma estratégia para encontrar o alvo do seu referente fotográfico: ele acompanhava as notícias pelos jornais e depois saía às ruas para registrar demolições, e ainda os casebres que sobreviviam (Beltramin, 2015)

Na primeira fotografia da rua da Esperança visualizamos um conjunto alinhado de mais ou menos dez casas térreas, geminadas, algumas parecem sobreviver apenas com a sua fachada, tendo a sua parte interna possivelmente demolida. As fachadas desses casarios estão descascadas, a ausência de pintura em algumas partes das paredes indica uma deterioração, sinais irreversíveis da passagem do tempo nas construções (Figura 1).



Figura 01: Fonte: Vincenzo Pastore, 1912. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Nesse exercício interpretativo de decifração arqueológica dos *processos de construção de realidades* que dão corpo e emanam da imagem fotográfica (Kossoy, 2007), podemos identificar alguns aspectos da materialidade representada na fotografia: essas casas registradas por Vincenzo Pastore em 1912, são construídas utilizando majoritariamente taipa de pilão e taipa de mão, técnicas construtivas tradicionais do período colonial paulista. O aspecto das paredes grossas, irregulares, desgastadas, com reboco caído é visualmente típico da taipa antiga exposta.

Na rua composta por paralelepípedos ou pedras irregulares assentadas de maneira rudimentar, encontra-se embutido o traçado linear dos trilhos metálicos do bonde elétrico. Na relação entre a materialidade da rua e a das casas geminadas, nota-se a coexistência de tempos históricos distintos: casas coloniais em uma rua pré-industrial atravessada por trilhos modernizantes instalados pela Companhia Light, que eletrificou o transporte coletivo em São Paulo entre 1900 e 1905, sendo os trilhos do bonde a representação material da modernidade atravessando a paisagem colonial moribunda. Mas na rua não há bonde, não há multidões, não há pressa; apenas notamos uma família bem trajada descendo em ritmo lento a pé a rua da Esperança e, logo à frente deles, um homem apoiado na parede ao lado de uma grande porta de madeira maciça sem ornamentação. As pessoas parecem olhar para a câmera do fotógrafo, já o homem de terno e chapéu encostado na parede parece estar fazendo pose para a foto.

Essa rua desapareceu nas primeiras reformas para a construção da Praça da Sé. A rua da Esperança ligava as atuais praças da Sé e João Mendes, próximas à Rua 11 de Agosto, ao lado da Catedral. Diversas ruas, ou trechos delas, foram suprimidos ao longo dessas intervenções de melhoramentos, o que contribuiu, desde então, para o esvaecimento da memória urbana naquele local (Lemos, 1997). Na reconstituição da configuração do local, observa-se que esse espaço público sofreu sua primeira grande reformulação na década de 1910, quando deixou de ser o “Largo” de apoio às igrejas da Matriz e de São Pedro dos Clérigos para se converter em “Praça”, adquirindo uma nova escala com o início da construção da Catedral.

Vincenzo Pastore registrou essa rua em dois momentos distintos: no primeiro, o conjunto de casarios coloniais ainda de pé; no segundo, já demolido (figura 2). O mesmo homem de terno e gravata que antes pairava ao lado do casario posando para o fotógrafo, como se aguardasse algo em troca, reaparece agora melancólico e esvaziado como um fantasma, olhando perdido para o nada e refletindo sentado sobre os escombros da antiga Rua da Esperança, lugar que deixou de existir para se transformar na atual Praça da Sé.



Figura 02: Fonte: Vincenzo Pastore, 1912. Acervo do Instituto Moreira Salles.

A paisagem retratada nesta fotografia de demolição é bucólica; a cor sépia, a vegetação que cresce ao lado do amontoado de escombros e o casario arruinado compõem uma cena de tom fantasmagórico, quase espectral. Esses elementos mostram o sentido da construção de realidade que Vincenzo Pastore buscava imprimir em seu registro: uma impressão melancólica diante do passado sendo esvaziado pelo futuro unidirecional da modernidade. Os vestígios construtivos como paredes espessas, reboco de cal desprendido e restos de estruturas de taipa expostas, reforçam a condição morta das edificações, revelando a fragilidade do antigo sistema construtivo diante da violência do projeto de “melhoramentos”. O homem sentado ao lado dos escombros, no centro da imagem, faz coro a essa atmosfera melancólica que Vincenzo Pastore quis imprimir em seu registro do casario demolido da rua da Esperança. Talvez, apenas a oportunidade de registrar a demolição da rua da Esperança por si só condensa uma crítica poética.

No último plano da fotografia, atrás dos casarios arruinados, é possível identificar algumas edificações. Ao fundo, aparece um prédio com dois pavimentos, possivelmente na rua do Teatro. Mais distante, vê-se parte da fachada da igreja de Nossa Senhora dos Remédios, na praça João Mendes. Os vestígios desses lugares, hoje, são realmente apenas vestígios, pois também foram demolidos. A igreja de Nossa Senhora dos Remédios foi derrubada entre 1942 e 1943, durante a remodelação da Praça João Mendes. O projeto urbanístico, executado pelo prefeito Prestes Maia, tinha por objetivo a ampliação da praça. O conjunto deste artefato fotográfico não apenas exuma os escombros das construções daquele período, mas também soa como um alerta para as demolições do futuro próximo daquele tempo.

De acordo com a pesquisa de Beltramin (2015, p.404), na descrição dessas duas fotografias feita pelos curadores do acervo do Instituto Moreira Salles para a imagem intitulada “Demolição”, é sugerido que o fotógrafo, atento à vivência em transformação, tenha solicitado ao transeunte que passa pela calçada do casario de portas de comércio fechadas (Imagem 1) que participasse da composição que mostraria as casas demolidas em outra tomada (Imagem 2). Talvez Pastore tenha pedido ao rapaz que se sentasse diante dos escombros. Para o IMS, trata-se do mesmo jovem nas duas fotografias, sendo a imagem da esquerda considerada um possível contra-campo da imagem à direita. No entanto, essa suposição não aparece no catálogo da coleção, nem no livro *Na Rua*, tampouco na exposição do Espaço Higienópolis. A imagem “Demolição”, assim identificada pelo IMS, não integrou esses circuitos sociais de desdobramento. Uma dimensão da cidade foi, portanto, excluída da visualidade selecionada: o antigo-colonial foi eleito como signo de representação da cidade, enquanto os escombros do processo transformador que bania esse passado, demolindo tudo aquilo que pudesse evocá-lo permaneceram ocultos.

Toledo (1983) observa que a técnica construtiva baseada na taipa de pilão é um traço definidor de São Paulo desde sua primeira fundação, quando ainda era uma bucólica e pacata “vila de taipa”. Contudo, como se evidencia no momento registrado pelas fotografias e nos materiais nelas representados, essa “vila” estava sendo derrubada nos anos 1910 sob a ideologia dos “melhoramentos materiais”. A técnica multissecular da taipa de pilão era então sucedida pela era do tijolo, inaugurando a transformação na “cidade cafeeira de alvenaria”, a segunda fundação material de São Paulo sobre o mesmo sítio histórico e geográfico. Esse processo abriu uma nova história para a arquitetura paulistana, marcando a passagem para uma nova fisionomia da cidade.

Esses artefatos fotográficos registrados pela visão de perda de Vincenzo Pastore revelam que os escombros da rua da Esperança não são apenas restos materiais de um passado demolido, mas artefatos visuais do próprio projeto modernizador que, ancorado no lema do “progresso”, buscou converter o passado colonial da cidade em resíduo arqueológico para abrir caminho à chamada “civilização paulistana” (Frehse, 1996). Quando esses ideais deixaram de ser apenas planos e se materializaram nas reformas urbanas da década de 1910, produziram, paradoxalmente, novas camadas de escombros que substituíram antigos ambientes construídos sem preocupação com sua preservação. As fotografias de Pastore expõem essa tensão dialética entre construção e demolição em sua visualidade, cujo o resultado é uma estética da desapareição, permitindo compreender como a modernização arruinou tanto a materialidade quanto a memória da Sé.

Os escombros do edifício Mendes Caldeira

Poucos anos antes do golpe militar, foi inaugurado na Praça da Sé o moderno edifício de escritórios Mendes Caldeira. Concluído em 1961, o arranha-céu projetado pelos arquitetos modernistas poloneses Lucjan Korngold e Jorge Zalszupin, abrigava 364 escritórios distribuídos por trinta andares e sediava importantes conglomerados multinacionais, como a Cynar e a Mercedes-Benz. Esta última fez uso estratégico de sua identidade visual, instalando no topo do prédio uma versão monumental de sua icônica estrela, gesto alinhado à política global de visibilidade da marca. A prática havia sido inaugurada em 1965, na sede da empresa em Berlim, onde uma estrela de vinte metros de diâmetro foi colocada sobre o edifício da Breitscheidplatz. Em São Paulo, a instalação da estrela antecedeu inclusive a conclusão das obras, figurando em anúncios publicitários de maio de 1960 que promoviam o empreendimento como o “arranha-céu da Boa Estrela”.

O Mendes Caldeira destacou-se na década de 1960, como um dos maiores e mais emblemáticos prédios da capital e do país. Anunciado em jornais de grande circulação, como o *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*, em junho de 1960, o empreendimento foi promovido como “o maior negócio do Brasil” e apresentado como o mais alto arranha-céu da região central. À época, a paisagem ao redor da Catedral Metropolitana era marcada por construções de baixa altura, o que conferiu ao Mendes Caldeira um caráter de ruptura e forte símbolo do ideário de progresso e da verticalização que começava a reconfigurar a fisionomia do centro histórico paulistano.

A partir de 1964, com a instauração do regime autoritário implantado pelo golpe militar, o planejamento urbano passou a operar de maneira centralizada, guiado por uma lógica tecnocrática e monumental que moldou profundamente as propostas e intervenções na cidade de São Paulo. Sob o discurso de um *Brasil grande* e amparado pela retórica do progresso, essas ações ganharam caráter ambicioso, legitimando a completa reformulação de setores inteiros do espaço urbano.

É nesse momento que se insere a implantação do metrô e a consequente reestruturação de São Paulo, um processo marcado por interferências abruptas nos espaços públicos existentes, cuja intensidade transformadora redefiniu a paisagem e apagou traçados anteriores. As intervenções promovidas pela Companhia Metropolitana do Metrô buscavam articular a imagem de eficiência do novo sistema de transporte à posição de agente modernizador das áreas afetadas, convertendo obras de infraestrutura em instrumentos de “reurbanização”.

Se antes as políticas urbanas atreladas à do progresso recebiam o nome de “melhoramentos materiais”, como no caso que vimos na década de 1910, nesse momento elas assumem o nome de “reurbanização”. Nesse sentido, a reformulação da Praça da Sé nos anos 1970 pode ser compreendida como uma das grandes “produções” desse projeto modernizador, condensando em seu espaço os efeitos simbólicos, materiais e políticos do urbanismo autoritário daquele período.

De acordo com Milanesi (2002), em 1972, tiveram início as obras de estaqueamento na área compreendida entre as praças da Sé e Clóvis Beviláqua, onde se localizava o edifício R. Monteiro. Segundo relatório técnico sobre o comportamento dos edifícios adjacentes, as escavações destinadas à construção da estação do metrô causaram interferências significativas nas fundações tanto do edifício R. Monteiro (erguido entre 1943 e 1944) quanto do Edifício Mendes Caldeira. As intervenções priorizaram o trecho Norte/Sul da futura linha, mobilizando cerca de 130 operários e abrangendo uma área de aproximadamente quatro mil metros quadrados, com a execução de perfis metálicos e paredes diafragma. Ainda em julho de 1972, foi anunciada a mudança do nome da futura estação de “Clóvis” para “Sé”, em razão de sua localização estratégica no principal nó do metrô paulistano, sob a mais emblemática praça da capital. A conjugação das duas praças, Sé e Clóvis Beviláqua em uma “super praça”, implicou a demolição do quarteirão que as separava e culminou na implosão do Edifício Mendes Caldeira, em 1975 (Figura 3).



Figura 03: Fonte: Antônio PiroSELLI. Acervo do Instituto da Imagem e do Som (MIS)

No dia 17 de novembro de 1975, em apenas nove segundos, a estrutura de trinta andares do moderno edifício Mendes Caldeira, com apenas doze anos, foi implodida por dinamites, formando uma montanha de escombros diante da Catedral da Sé. Essa foi a primeira implosão realizada na América Latina, introduzindo um novo método nos canteiros de demolição. A desapropriação e a dinamitação integraram uma política de reurbanização voltada à construção da maior estação de metrô da cidade no subsolo da praça. A palavra “implosão” — “explosão para dentro” — popularizou-se no Brasil a partir desse caso, amplamente divulgado pela imprensa, que produziu uma série espetacular de fotografias e classificou o evento como a “maior demolição do mundo”.

Na fotografia que registra o instante da implosão, observa-se no topo do edifício a inscrição “TRITON/CDI”, nomes das empresas responsáveis pela operação. A Triton, empresa brasileira de engenharia de demolição, atuou em parceria com a Controlled Demolition Incorporated (CDI), especializada nesse método, compondo o “consórcio demolidor”, como noticiado à época. A inscrição não apenas documentava o acontecimento, mas também funcionava como afirmação do poder técnico das forças de destruição urbana, inscritos como uma espécie de assinatura técnica sobre a arquitetura prestes a desaparecer.

À frente do edifício que ruiu sobre si mesmo, veem-se as infraestruturas do canteiro de obras da nova estação de metrô, evidenciando a relação direta entre a destruição do “velho” e a construção do “novo” na imagem da cidade. O evento constituiu um marco histórico, não apenas pela magnitude do ato, mas por simbolizar o prestígio técnico da engenharia e a escala monumental das obras públicas do período. A destruição de um edifício que antes representara a modernidade e o dinamismo econômico da metrópole converteu-se em signo de um novo paradigma urbano, no qual o progresso se media pela própria capacidade de destruir e reconstruir o espaço, exaltando o caráter tecnocrático do regime militar.

No acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS), onde localizamos a fotografia, encontramos a ausência de autoria, indicada apenas como “fotojornalismo”. Ao avançarmos no levantamento do periódico *Folha de S. Paulo*, identificamos na capa do jornal do dia seguinte à implosão a mesma imagem, agora atribuída a um dos primeiros fotojornalistas da cidade, Antonio Piroselli (Figura 4). A partir desse achado, direcionamos a investigação às fontes documentais do jornal para compreender a origem da autoria desconhecida das fotografias presentes no acervo do museu. O cruzamento entre o acervo institucional e o acervo do periódico revelou-se um conjunto valioso de fontes visuais e escritas. A análise da *Folha de S. Paulo* permitiu observar a articulação entre a expressão visual das fotografias e a narrativa textual das matérias sobre a demolição, evidenciando a relação constitutiva entre registros escritos e registros visuais.

O título da capa “O maior espetáculo da cidade” reforça a dimensão apologética da imprensa da época à dimensão dos processos destrutivos da dimensão material da cidade. Nesse sentido, partimos do pressuposto de que os processos de produção de sentido desses documentos são processos sociais: os significados atribuídos às imagens não são dados, mas construções de realidades culturais, e arriscamos dizer até de uma cultura visual da demolição da cidade de São Paulo.



Figura 04: Acervo da Folha de São Paulo (18/11/1975)

A fotografia que dominava a primeira página capturava o instante da detonação inicial. A cena da destruição convertia-se, assim, em imagem-síntese do poder técnico e simbólico sobre a paisagem urbana. O jornal, ao exaltar o “gigantismo da operação” e o protagonismo dos engenheiros Jack Loiseaux (da Controlled Demolition Inc.) e Edmundo Fonseca (da Triton), enfatizava o caráter exemplar da implosão como signo de um novo tempo de intervenções urbanas e de reconfiguração acelerada do centro histórico paulistano. Ao todo, 442 quilos de dinamite foram utilizados, reduzindo o tempo e o custo da operação em comparação com os métodos convencionais de demolição.

Entretanto, o espetáculo da demolição não se encerrou com a queda do edifício. A *Folha de S. Paulo* registrou o comportamento dos espectadores, muitos dos quais permaneceram em estado de “estupor” minutos após o colapso, como se observassem um evento de difícil assimilação. Nas horas seguintes, a praça converteu-se em um espaço de circulação e retorno constante: homens, mulheres e crianças voltavam para observar o grande volume de escombros que substituíra o arranha-céu recém-destruído. A “romaria aos escombros”, expressão utilizada pelo jornal, evidencia o interesse público despertado pela destruição monumental e mostra como a demolição se constituiu também como uma espécie de ritual coletivo de atualização da paisagem urbana.

Entre os relatos mais expressivos daquele dia, destaca-se a crônica de Lourenço Diaféria (1975), publicada no mesmo jornal, que transforma a implosão em narrativa poética: “O espasmo agônico dos ferros, concreto e vidros extinguiu-se em cinco segundos. Triturado, o Mendes Caldeira caiu como caem os grandes: de pé – envolto numa nuvem de poeira ocre que contrastava com o céu de um azul claro e limpo.” Diaféria define a implosão como “mais ou menos uma explosão para dentro. Em vez de voar para fora, cai para dentro”, ressaltando o novo gesto técnico de destruição. O cronista encerra sua narrativa sobre o fascínio emblemático dos paulistanos em relação aos

escombros: “Tudo foi tão rápido que alguns, quando se deram conta da implosão, só viram a espessa nuvem de poeira cobrindo tudo - a praça, as ruas e os prédios vizinhos. Depois, quando a poeira assentou, do Mendes Caldeira só restava 5 mil m³ de entulho, para o qual a multidão batia palmas. Um prédio sacrificado para que sobre ele erga a nova cidade.”

Exumar os escombros (considerações finais)

Um dos espaços mais utilizados para a produção da imagem moderna da cidade de São Paulo foi justamente o seu núcleo de formação colonial: a região da Sé. Esse lugar tornou-se o referente de diversos fotografos que registraram, em diferentes momentos, as sistemáticas ondas de construção, demolição e reconstrução. A Sé, em particular, revela camadas sucessivas historicidades descartadas pelas modernizações que podem ser revisitadas e discutidas por meio do gênero da fotografia de demolição.

Este artigo propôs uma arqueologia do material imagético dos escombros da Sé. Almejamos articular as fotografias de demolição como vestígios metodológicos capazes de iluminar processos materiais, estéticos e simbólicos da modernização paulistana. Os acervos fotográficos podem funcionar como canteiros arqueológicos de imagens da materialidade perdida da cidade.

A análise das séries de Vincenzo Pastore (1912) e Antônio Piroselli (1975) mostrou como diferentes ondas de “melhoramentos” e de “reurbanização” produziram tanto novas fisionomias quanto um arquivo de destruição, uma iconosfera da demolição paulistana.

As fotografias de demolição estudadas não se limitam a documentar escombros: elas operam como artefatos fotográficos que revelam as escolhas ideológicas e técnicas que substanciaram as sucessivas refundações da cidade. No caso da rua da Esperança, as imagens de Pastore expõem a passagem de um regime construtivo (taipa) para outro (alvenaria de tijolo), condição material que traduz a segunda fundação de São Paulo (Toledo, 1983). No caso do Mendes Caldeira, as imagens jornalísticas e a espetacularização da implosão tornam visível a articulação entre espetacularização tecnocrática e o arruinamento do tecido urbano, configurando a destruição como rito público de modernização. Em ambos os momentos, apesar de suas diferenças, a demolição atua simultaneamente como procedimento técnico e como encenação visual do “novo” na fisionomia da cidade.

O enfoque arqueológico sobre os acervos fotográficos revela ainda outro aspecto: a cidade como sítio arqueológico imagético. Não apenas em seus aterros tecnogênicos de detritos materiais, mas também arquivo visual que recolhe e atualiza continuamente registros da destruição e da construção. Reafirmando a advertência de Walter Benjamin: “Que graus de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens porvir já não evocam!”

Referências

BELTRAMIM, Fabiana Marcelli da Silva. **Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano**. 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Paris, a capital do século XIX e outros escritos sobre a cidade**. Porto Alegre : L&PM, 2022.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane. **Buildings must die: a perverse view of architecture**. Cambridge: The MIT Press, 2017

CAMPOS, Candido Malta.. **Os Rumos da Cidade: urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de; SILVA, Joana Mello de Carvalho. **Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP , São Paulo, v. 21, nº 36, 2014.

DE LIMA, Alessandro Luís Lopes de. **Aterros e desterreros na arqueologia da cidade: a dinâmica material de São Paulo entre os séculos XIX e XX**. Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais, v. 33, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

_____. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012.

FREHSE, Fraya. **Entre largo e praça, matriz e catedral: a Sé nos cartões postais paulistanos**. Cadernos de Campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo, v. 5-6, 1997, p. 117-155, 1996.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LEMOS, Carlos. **“São Paulo de Vincenzo Pastore”**. Texto de catálogo da exposição IMS, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, v. 23, n. 45, 2003a.

_____. **O museu de cidade e a consciência de cidade**. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos Guimarães: GUIMARAENS, Cêça. (org.). **Museus & Cidades**. Livro do Seminário Internacional "Museus e Cidades". Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003b, p. 255-282.



MILANESI, Renata. **Praça da Sé: evolução urbana e espaço público**. 2002. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002

MONBEIG, Pierre. **Aspectos geográficos do crescimento da cidade de São Paulo**. Boletim Paulista De Geografia, (16), 3–29, [1954] 2017.

SANTOS JUNIOR, Wilson Ribeiro dos. São Paulo: **Praça da Sé. Transformações e usos**. 1991. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

SÊGA, R. A. **Os melhoramentos urbanos como estratégias de dominação social**. Anos 90, 8(14), 218–230, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Aline Canuto da. **A antessala da demolição: revisitando o processo da montagem da Praça e Catedral da Sé de São Paulo, em primórdios do século XX**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 29, p. 1–40, 2021.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007

VEIGA, Felipe Berocan; MELLO, Marco Antonio da Silva. **Além das ruínas: a Arqueologia Urbana como modo de reconhecer e fazer conhecer a cidade**. Revista Antropolítica, n. 38, p. 169-206, Niterói, 1. sem. 2015.

VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antonio da Silva. **Sistemas construídos e memória social: uma arqueologia urbana?”** Revista de Arqueologia, v. 2, n. 2. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi - CNPq, p. 46-50, jul.-dez. 1984.

WILLI, Bolle. **Fisignomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 2022.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, País do futuro**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.