

O Parque Ibirapuera: monumentalidade e modernismo

The Parque Ibirapuera: *monumentality and modernism*

Ivan Souza Vieira

Especialização em Política e Planejamento Urbano/IPPUR-UFRJ

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo proporcionar uma reflexão acerca da monumentalidade e a sua representação no período modernista, com destaque para o caso do Parque Ibirapuera, em São Paulo. De modo geral, buscamos respostas para as seguintes perguntas: De que forma a monumentalidade, enquanto prática urbana e dimensão simbólica, é captada e utilizada pelos arquitetos e urbanistas modernistas? E como ocorre a instrumentalização desta monumentalidade?

Palavras-chave: Monumentalidade; urbanismo moderno; parques urbanos.

ABSTRACT

The present article aims to provide a reflection about monumentality and its representation during the modernist period, especially in the Parque Ibirapuera (São Paulo) case. In general, answers are sought for the following questions: How monumentality, as an urban practice and symbolic dimension, is captured and used by modernist architects and urbanists? And how, in Parque Ibirapuera, the instrumentalisation of this monumentality occurs?

Keywords: Monumentality; modern urbanism; urban parks.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo efetuar uma análise da monumentalidade enquanto prática urbana através de sua reconstituição histórico-conceitual e de sua instrumentalização em um dos mais representativos empreendimentos urbanísticos do período modernista: o Parque Ibirapuera, em São Paulo.

A metodologia utilizada baseia-se, sobretudo, na revisão bibliográfica para o tratamento teórico, conceitual e histórico do tema proposto. Inicialmente iremos problematizar e descrever os conceitos e teorias no sentido de permitir a análise dos documentos oficiais e de reportagens sobre Parque Ibirapuera. A perspectiva tomada é a de verificar qual é a noção de monumental presente neste projeto.

Partimos da noção de monumentalidade enquanto produto de um centro de poder que busca a sua perpetuação no espaço-tempo através do espetáculo e da grandiosidade. Desse modo, reflete determinadas concepções de mundo, procurando atuar no imaginário da sociedade impondo uma visão de si para o futuro. Trata-se, de modo geral, de transformação do poder em obra urbanística ou arquitetônica.

Tendo como referência as considerações iniciais acima apresentadas, o artigo estrutura-se da seguinte forma: na seção a seguir, algumas noções teóricas, conceituais e históricas acerca da monumentalidade são apresentadas; em seguida, a partir da classificação da monumentalidade em diferentes tipos, discutiremos sobre o caráter monumental dos modernos, com especial enfoque para os grandes parques urbanos do período; por fim, antes das considerações finais, exibimos a análise do objeto de estudo: o Parque Ibirapuera.

MONUMENTALIDADE: TEORIA, CONCEITO E HISTÓRIA

Em linhas gerais, a monumentalidade se configura como estratégia privilegiada para a expressão do poder de determinado grupo social. No contexto urbano, tem a capacidade de transformação física e simbólica de espaços da cidade, constituindo-se em mecanismo de comunicação e informação de um conjunto particular de valores e ideias.

Se, historicamente, “a cidade tem sido um espaço criado e transformado sobretudo pelas classes dominantes e, nessa empresa, o uso da monumentalidade arquitetônica e urbanística tem tido um papel central na busca de uma disciplinarização social” (Rodrigues, 2005, p. 128), estes empreendimentos se revelam enquanto registros relevantes das transformações históricas nas formas de se exercer o poder no espaço urbano.

Nesse sentido, a monumentalidade se configura como legado à memória coletiva, permitindo a evocação do passado e a perpetuação da recordação. Assim como o documento, pode ser compreendida enquanto material da memória, expondo para o presente e para o futuro concepções e ideias associados a estados passados da história. Entretanto, se alerta que “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa” (Le Goff, [1924], p. 535).

Conforme Abreu (1996) igualmente destaca, é fundamental considerar que as heranças do passado – da qual a monumentalidade, *per se*, faz parte – nunca são neutras. Ao contrário, estas são, em grande medida, expressões do poder de um certo grupo “num determinado momento e sobre um determinado espaço” (ibidem, p. 17). O resultado, assim, é a materialização do passado na paisagem e no imaginário dos que direta e indiretamente se

relacionam com ela. Em muitos casos, este processo leva, ainda, a consideração do conjunto monumental enquanto patrimônio histórico, o que contribui para a sua valorização e perpetuação.

Historicamente, a monumentalidade também pode ser considerada como um fenômeno universal, presente tanto em cidades de formação mais recente quanto nas cidades constituídas em períodos históricos passados. Hirata (2012), por exemplo, evidencia o aspecto monumental de inúmeras construções da Grécia Antiga. De forma análoga, podemos pensar nos grandes e monumentais projetos da cidade renascentista (com a criação de grandes praças e de perspectivas monumentais pela convergência de ruas para um edifício ou monumento), da cidade barroca (com o enaltecimento do poder do Rei e da Igreja, gerando expressões espetaculares da arquitetura e espaços dilatados para além dos limites reais), das cidades-capitais ou palácios que foram construídos para centralizar e materializar o poder (como Versalhes, São Petersburgo e Washington) e nas grandes intervenções urbanas levadas a cabo no século XIX (de Haussmann, em Paris; e de Cerdà, em Barcelona).

As construções monumentais, neste sentido, integram determinadas "estratégias de afirmação do poder" (Hirata, 2012) de grupos sociais hegemônicos ou poderes institucionalizados. Estas edificações servem como forma de representação do grupo dominante, garantindo-lhe durabilidade e visibilidade. Além disso, simbolizam uma via de comunicação direta desta autoridade hegemônica aos demais segmentos que compõem a sociedade, podendo inclusive representar a "manifestação visual da ideologia que dá suporte a relações sociais assimétricas" (ibidem, p. 24).

As interações entre espaço, sociedade e relações de poder também são evidenciadas por Foucault (1990) – conforme Rodrigues (2001) também menciona em sua obra. Para Foucault, "seria preciso fazer uma 'história dos espaços' — que seria ao mesmo tempo uma 'história dos poderes' — que estudasse desde as grandes estratégias da geopolítica até as pequenas táticas do habitat, da arquitetura institucional [...]" (ibidem, p. 12). O poder, a partir desta perspectiva, assume no espaço diferentes níveis e escalas, indo do global ao local – passando inclusive pelo urbano e por suas construções. Em sua proposta de problematização histórica do espaço, Foucault identifica as formas pelas quais as sociedades feudal e capitalista utilizaram-se da arquitetura e de suas edificações para a manifestação do poder.

Para o primeiro caso, destacam-se os termos de uma relação soberano-súdito, em que a arquitetura do poder soberano – representado pela nobreza e pela igreja – "(...) respondia sobretudo à necessidade de manifestar o poder, a divindade, a força. O palácio e a igreja

constituíam as grandes formas, às quais é preciso acrescentar as fortalezas; manifestava-se a força, manifestava-se o soberano, manifestava-se Deus” (ibidem, p. 211).

Já a partir do século XVII, com a emergência mais direta da sociedade burguesa-capitalista, ocorre “a invenção de uma nova mecânica de poder, com procedimentos específicos, instrumentos totalmente novos e aparelhos bastante diferentes, o que é absolutamente incompatível com as relações de soberania” (ibidem, p. 187). Neste contexto, o poder soberano dá lugar a um poder disciplinar, com a arquitetura se tornando mais específica e funcional, sendo utilizada com o intuito de “organização do espaço [e] para alcançar objetivos econômico-políticos” (ibidem, p. 211).

A partir de um olhar mais direcionado para a arquitetura e para a monumentalidade, Rodrigues (2001) também aponta para aspectos históricos da relação entre espaço, sociedade e poder, propondo uma classificação por tipos: clássico, moderno ou pós-moderno. A monumentalidade clássica é aquela ligada ao benefício do poder da nobreza e da realeza. Há, portanto, uma vinculação mais direta entre monumentalidade e autoridade, com a utilização de “uma arquitetura monumental para um poder absoluto incontestado” (op.cit., p. 6). Já a monumentalidade pós-moderna está associada ao ecletismo arquitetônico e a uma noção mais celebrativa e espetacular, que possui um “caráter teatral e cenográfico capaz de gerar uma sensação de irrealidade” (idem, p. 9). Nestes casos, existe uma prevalência do ideário neoliberal na “gestão” das cidades e conseqüentemente na produção destes monumentos. Por fim, a monumentalidade moderna, foco desta análise, será trabalhada na próxima seção.

MONUMENTALIDADE MODERNA

Durante o período modernista a monumentalidade passa por um relevante processo de debate no circuito arquitetônico internacional, sobretudo a partir da década de 1930. Lewis Mumford, em 1937, chega a propor “a morte do monumento”, afirmando que “a noção de um monumento moderno é verdadeiramente uma contradição nos termos: se é um monumento, não é moderno, se é moderno, não pode ser um monumento” (op. cit. Rocha, 2011, p. 1). Rodrigues (op.cit.) também menciona que para Walter Gropius, um dos arquitetos precursores do movimento modernista, “o velho monumento era um símbolo para uma concepção estática do mundo, agora rejeitada” (p. 6).

Dentre os motivos para esta recusa da monumentalidade tipicamente clássica, compreendemos melhor este processo:

“quando lembramos que entre os preceitos fundamentais da nova arquitetura moderna e de seu respectivo movimento funcionalista (que iniciava sua afirmação nos meios acadêmicos e no planejamento urbano) estava a economia quanto aos

ornamentos decorativos, resultante de um planejamento e um desenho arquitetural altamente racionalista que pretendia unicamente — pelo menos em tese — fazer a correspondência restrita entre forma arquitetônica e função social. As novas formas do “Estilo Internacional” vinham, então, em contraposição radical às estéticas neoclássica, eclética e Art Nouveau predominantes no final do século XIX, e bastante propícias ao monumentalismo” (Rodrigues, 2001, p. 6).

Ainda, de acordo com Rocha (2011), a recusa à monumentalidade se fundamenta, em partes, como “uma reação a assim chamada ‘Era Monumental’ do entre guerras, representada pela arquitetura dos regimes totalitários (Itália, Alemanha e União Soviética)” (p. 1). Assim, “com a ascensão de regimes totalitaristas e seu gosto por edifícios públicos grandiosos, aumentava ainda mais a desconfiança em relação ao edifício monumental, então associado a um historicismo ultrapassado e às extravagâncias do ecletismo” (Espada, 2011, p. 63-64).

Contudo, a arquitetura moderna não descarta, na prática, a composição monumental; esta apenas altera a sua linguagem (Rocha, 2011; Rodrigues, 2001). No mesmo sentido,

a pesquisadora norte-americana Joan Ockman argumenta que, às vésperas da II Guerra, diante do impacto causado pelos pavilhões alemão e soviético na Exposição Universal de Paris, em 1937 - o primeiro, cópia do classicismo prussiano, o segundo, vinculado ao realismo socialista -, os arquitetos modernos se viram desafiados, mesmo que implicitamente, em sua capacidade de criar edifícios de grande representação cívica (Espada, 2011, p. 65).

Neste contexto, portanto, acaba-se por propor uma “nova” monumentalidade, que “deveria servir para fins mais democráticos, populares, erigindo obras com as quais as comunidades urbanas se identificassem, uma vez que as representariam, e não ao Estado centralizador” (Rodrigues, 2001, p. 8).

Em consonância a esse movimento, Sert, Léger e Giedion, em 1943, escrevem um documento intitulado “Nine points of Monumentality”. De acordo com esses autores, a nova monumentalidade, além da beleza e da comoção, deveria representar a síntese das artes, com a integração e colaboração mútua do planejador, do arquiteto, do pintor, do escultor e do paisagista. Sert, Léger e Giedion também pronunciam que “the people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride and excitement to be satisfied” (Sert et al, 1943, p. 49). Por fim, chegam a tecer novas considerações sobre o princípio da funcionalidade (tão caro ao movimento moderno), ao defender que “monumental architecture will be something more than strictly functional . It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities” (ibidem, p. 51).

Os “Nine points of monumentality”, ainda, despertaram um debate internacional acerca do tema. Dentre as contribuições brasileiras para o debate, destaca-se a participação de

Lúcio Costa. Em resposta a Max Bill (crítico do caráter estético do Palácio Capanema e do Complexo da Pampulha), em 1953 na Revista Manchete¹, o arquiteto e urbanista brasileiro sai em defesa da produção arquitetônica nacional, informando que o “funcionalismo purista” de Bill corresponderia a uma fase inicial do movimento moderno, já superada. Segundo Espada (2011, p. 72), a monumentalidade para Lucio Costa estaria associada “à busca de uma expressão arquitetônica que inclui questões estéticas para além do puramente funcional”. O sentido da monumentalidade, portanto, teria origem a partir do equilíbrio entre dois fatores: o funcional e o estético.

Em termos práticos, para o caso brasileiro, são inúmeros os imponentes e monumentais projetos desenvolvidos por arquitetos e urbanistas de orientação modernista. Considerando-se o conjunto da obra, destacam-se a construção de Brasília², com o Eixo Monumental de Lúcio Costa e as edificações grandiosas de Oscar Niemeyer; o Conjunto Moderno da Pampulha, em Belo Horizonte; o Memorial da América Latina e o Edifício Copan, em São Paulo; e o Palácio Gustavo Capanema, o Conjunto Residencial do Pedregulho e o Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro.

Por fim, observamos que a "nova monumentalidade" modernista, que surge em contraposição à sua antecessora, não deixa de reforçar os ideais simbólicos de centro de poder. Os arquitetos e urbanistas modernistas, em inúmeros casos, alinharam-se aos interesses do capital industrial e ao Estado; os grandes projetos do período seguiam uma inspiração racionalista e maquinista, possibilitando em muitos casos o desenvolvimento do capitalismo na cidade. Como destacou Arantes (2008), "não será demais lembrar que o movimento moderno na arquitetura, desde seus primeiros manifestos, [...] definiu um programa que elegia como principal aliado, e exemplo a ser seguido, o capital industrial – mais adiante, o próprio Estado" (p. 176). A aliança com os setores dominantes, portanto, continuou presente – assim como em outros modelos e tipos de monumentalidade.

PARQUES URBANOS

Além da elaboração de projetos urbanísticos eminentes e da construção de edifícios colossais, a intervenção modernista e monumental na cidade também se conjugou através da implantação de projetos paisagísticos de grandes escalas para o usufruto coletivo da população.

¹ COSTA, Lucio. "A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida", Revista Manchete, Rio de Janeiro, jul. 1953. In: XAVIER, op. cit., 1962, pp. 252-259.

² Segundo Espada (2011, p. 63): “O caráter monumental foi considerado como um dado essencial do programa de Brasília pelo júri reunido em 1957 para a escolha do plano piloto”.

A reflexão acerca da instituição de parques públicos no espaço urbano se consolida, de modo geral, a partir do século XIX. Se os espaços ajardinados, até os anos finais do século XVII, eram majoritariamente "para uso particular [...] da realeza e da aristocracia – para seu deleite, repouso e ostentação, [...] a partir de então [séculos XVIII e XIX] [...] se passaram a abrir esses espaços primeiro para a burguesia emergente e logo para o resto da população" (Oliveira, 2008, p. 57). Desta forma, entre estes séculos, constatamos um processo de publicização dos espaços verdes: dos jardins privados da monarquia e da aristocracia para as alamedas e passeios públicos da burguesia, para então chegarmos aos parques públicos, no século XIX, destinados às classes populares.

O parque urbano, ainda, surge em correlação às consequências advindas da Revolução Industrial – dentre elas, os volumosos êxodos rurais e a deterioração da qualidade ambiental nos grandes centros industriais. Neste contexto, a aproximação entre cidade e áreas verdes “é clamada em um grande contingente de discursos, seja em estudos sobre intervenções pontuais ou em propostas para novas cidades” (Oliveira, 2008, p. 59).

No projeto de Cidade-Jardim, desenvolvido por Ebenezer Howard, antecessor ao modernismo, notamos o interesse pelo desenvolvimento de grandes áreas verdes – sendo estas, inclusive, os elementos estruturantes do planejamento urbano. Já em alguns projetos de Le Corbusier – como no *Plan Director de Bogotá* (1950) – os espaços verdes são pensados como locais para serem utilizados democraticamente para o passeio, para o lazer e para o deleite da população. Sob a perspectiva que estes e outros arquitetos e urbanistas da época adotam, “os parques e sistemas de parques passam a ser considerados como elementos chave do planejamento e de conexão do tecido urbano” (Oliveira, 2010, p. 1).

De acordo com Polizzo:

o paisagista dedica aos grandes parques públicos de escala urbana o mesmo entusiasmo, sensibilidade e refinamento dispensados aos seus jardins privados. Com isso, cria lugares e não simplesmente áreas verdes, agregando valor às cidades e gerando possibilidades de fruição estética para a população (2010, p. 148).

De modo análogo, Sert, Léger e Giedion, em um de seus “Nine points of Monumentality”, chegam a mencionar a centralidade que os elementos da natureza (como árvores, plantas e a água) devem desempenhar para a composição do cenário monumental. Além disso, destacam a questão da extensa dimensão que estes empreendimentos deveriam possuir: "man-made landscapes would be correlated with nature's landscapes and all elements combined in terms of the new and vast façade, sometimes extending for many miles, which has been revealed to us by the air view" (Sert et al, 1943, p. 51).

No contexto brasileiro – além do Parque Ibirapuera, analisado na sequência – o Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, se revela como uma obra de referência e destaque acerca da ação dos modernistas na formação de parques urbanos. A criação do parque, inaugurado em 1965 para as Comemorações do Quarto Centenário da cidade do Rio de Janeiro, obteve destacada participação de Maria Carlota de Macedo Soares, que reuniu em sua equipe importantes nomes do modernismo brasileiro: Roberto Burle Marx, para o projeto paisagístico; e Affonso Eduardo Reidy, para o projeto de urbanização, dos equipamentos e das edificações.

Em folheto de divulgação e inauguração do parque, elaborado pelo então Governo do Estado da Guanabara, evidencia-se alguns dos ideais defendidos por urbanistas e paisagistas modernos, como a importância dos grandes espaços verdes na cidade para proporcionar lazer e entretenimento a todos os segmentos sociais, reforçando o caráter democrático deste gênero de projeto e a importância da beleza e da estética na elaboração paisagística nos lugares de convívio comunitário. Reproduzimos algumas passagens deste folheto a seguir:

- "No meio dos arranha-céus e da confusão dos carros, espaço livre para o homem reaprender a arte de andar a pé" (Governo do Estado da Guanabara, p. 2).
- "O Parque atende a todos. Oferece lugares sossegados, com bancos e sombra para os mais velhos, balanços e caixas de areia para os pequeninos, pista de dança para os jovens e adultos, mesas e banquinhos de concreto para os piqueniques da família e paisagem bonita para quem passa" (op. cit. p. 2-3).
- "O jovem carioca não precisa pertencer a clubes para jogar o seu futebol. O Parque do Flamengo oferece gratuitamente oito campos de pelada e oito quadras cimentadas de voleibol, basquetebol e futebol de salão" (op. cit. pg. 3).

A partir das considerações acima apresentadas, analisamos em seguida as relações entre monumentalidade e modernismo à luz do caso do Parque Ibirapuera.

PARQUE IBIRAPUERA, SÃO PAULO (SP)

O Parque Ibirapuera, localizado na região centro-sul de São Paulo, foi inaugurado no dia 21 de agosto de 1954. Com área total de 1.584.000 m², o parque foi projetado tendo em vista a necessidade de novos espaços verdes na cidade para o lazer e a cultura. Todo o conjunto arquitetônico da área, de autoria de Oscar Niemeyer, foi projetado para receber as comemorações do IV Centenário de fundação da capital paulista.

Além do Parque Ibirapuera, idealizaram-se outras duas composições monumentais para a celebração dos quatrocentos anos de São Paulo: o Monumento às Bandeiras, de Victor

Brecheret (inaugurado em 1953) e o Obelisco Mausoléu aos Heróis de 32 (inaugurado em 1955). Os elementos dessa tríade, em geral, parecem ser dotados de uma intenção ideológica específica:

o grupo escultórico de Brecheret referia-se aos esforços dos antigos paulistas, que destemidos marchavam em frente, rumo a um ideal, promovendo o desbravamento que redundaria nas atuais fronteiras do Brasil, escultura que não deixava de aludir metaforicamente ao alto nível de industrialização atingido pelo Estado de São Paulo na primeira metade do século XX. O monumento-mausoléu, dedicado aos mortos de 1932, reportava-se, por sua vez, aos combatentes e aos mártires de um então recente movimento político. O heroísmo os igualava a seus maiores, os chamados bandeirantes, na grandeza e abnegação comprovada pelos caídos na luta por uma nova Constituição e pelo fim de uma época de exceção. Enquanto o parque, modelado pelas arrojadas linhas arquitetônicas de Oscar Niemeyer, na época o arquiteto mais conhecido do País, demonstrava, em 1954, a capacidade do povo paulista em conseguir transmutar as extraordinárias qualidades herdadas do passado bandeirista na construção de uma nova, e rica, realidade material (Campos, 2012, p. 278).

A construção do parque ocorre durante o período de intenso crescimento econômico da cidade, no qual São Paulo procurava se apresentar no cenário nacional e internacional como uma metrópole moderna. Conforme destaca Barone (2007), “a edição de 24 de janeiro de 1954 do *Correio Paulistano* dizia que o Parque Ibirapuera seria ‘a mais alta expressão do desenvolvimento industrial de nossos tempos’” (p. 93). O mesmo jornal, em 26 de junho de 1954, qualificava o empreendimento como “símbolo do progresso da arquitetura nacional” (idem).

Nesse sentido, segundo este autor, podemos considerar o Ibirapuera “como fruto da pujança da capital paulistana”, ou ainda “como elemento emblemático da inserção da cidade na modernidade” (p. 297).

Entendemos que o Parque do Ibirapuera nasceu a partir da união do ideário que embasa as comemorações do IV Centenário, enfatizando-se a construção da imagem da cidade de São Paulo, como o carro-chefe do país, acrescido pela afirmação da arquitetura modernista brasileira. A equipe de Oscar Niemeyer vem concretizar o projeto do Ibirapuera realizando um conjunto arquitetônico, cuja grandeza e importância tornou-se um marco da modernidade, sendo considerado, na ocasião, um dos maiores conjuntos do gênero no mundo (Macedo e Escobar, 2005, p. 4).

Da mesma forma que os grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos – como Paris, Londres e Nova York – dispunham de extensas e reconhecidas áreas verdes, vislumbrava-se a necessidade de um imenso parque para a metrópole que então nascia no Brasil. A expressão desta necessidade encontra-se já no “Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo”, de 1930, quando “o Ibirapuera foi apresentado como um parque monumental, articulado ao sistema viário da cidade e situado em um sistema de espaços livres cujas principais funções eram a higienização e o embelezamento da cidade” (Barone, 2007, p. 46).

Igualmente, notamos a preocupação com a grandiosidade do parque em Parecer da Prefeitura de São Paulo, de 1951, referente ao plano de urbanização da área do Ibirapuera. Neste documento oficial, Christiano Stockler das Neves, Presidente da Sub-Comissão Municipal de Obras e Urbanismo da Comissão Municipal dos Festejos da IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo, apresenta um comparativo entre o tamanho dos espaços verdes de São Paulo e as áreas dos principais parques do mundo. Apesar dos mais de 1.500.000 m² do Ibirapuera, a proposta da Prefeitura era que os festejos do IV Centenário e a construção do parque ocorresse na zona da Cidade Universitária, com 4.800.000 m² de área – dimensão superior ao Central Park de Nova York ou ao Hyde Park de Londres, mas inferior ao Bois de Boulogne e ao Bois de Vincennes, ambos em Paris³.

Para o arquiteto e paisagista Reynaldo Dierberger, em artigo para a revista *Architectura e Construções*, de 1930, “São Paulo, a extraordinária metrópole da América do Sul, caminha na retaguarda com seus parques e logradouros públicos não tendo nada de comparável ao ‘Palermo’ de Buenos Aires, [...], salvo o magnífico jardim do Monumento do Ypiranga, infelizmente com área muito diminuta”⁴.

A Comissão do IV Centenário, responsável pela organização da festividade, também utiliza em seu discurso elementos simbólicos para a valorização da identidade paulista. Em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 13 de julho de 1952, a organização do evento faz o seguinte anúncio: "Tais comemorações, evocativas das tradições históricas, do audaz espírito pioneiro dos bandeirantes, envolvem os quatro séculos em que o esforço da nossa gente fez, de São Paulo, a metrópole que mais cresce no mundo"⁵. Utilizam-se, ainda, de frases de efeito, tais como "São Paulo terá orgulho"⁶ ou "1954, centenário de São Paulo, é uma festa dos paulistas e pelos paulistas oferecida ao Brasil e ao mundo"⁷.

Em relação ao projeto arquitetônico, Niemeyer reconhece a importância e a grandiosidade do parque. Ao aceitar o convite efetuado por Francisco Matarazzo Sobrinho (o Ciccillo)⁸, para os festejos do IV Centenário, concebe "três grandes prédios para exposições, a

³ Em defesa da realização dos festejos na Cidade Universitária, Neves chega inclusive a afirmar: "entendemos que ainda é insuficiente a área do Ibirapuera em relação à nossa população, em comparação com as que possuem outros logradouros noutras grandes cidades do mundo" (Neves, 1951, p. 4).

⁴ DIERBERGER, Reynaldo. O Parque Municipal do Ibirapuera, em São Paulo. Revista *Architectura e Construções*. jun., v.1, n. 11, 1930, p. 34.

⁵ “A Comissão do IV Centenário – Ao Povo de São Paulo”. *O Estado de S. Paulo*, 13 de julho de 1952.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ Em junho de 1951, Lucas Nogueira Garcez (governador do Estado de São Paulo) e Armando de Arruda Pereira (prefeito da cidade de São Paulo) nomeiam, oficialmente, Francisco Matarazzo Sobrinho, herdeiro do império Matarazzo, para coordenar as atividades relacionadas aos IV Centenário. Segundo Barone (2007), “tanto a

entrada monumental⁹ com um museu e um auditório, e a grande marquise ligando todo o conjunto" (Niemeyer, 2000, p. 31, grifo do autor).

A revista do Instituto de Engenharia, de julho de 1953, igualmente destaca o caráter monumental do acesso ao conjunto arquitetônico do parque: “a entrada para o recinto do certame se fará por uma rampa e plataforma monumentais, de arrojada concepção, em linhas modernas”¹⁰ (p. 392). E complementa: “daí o visitante terá, logo de início, uma visão do conjunto do recinto e de todo o parque, onde lagos, bosques, avenidas e edifícios serão distribuídos harmoniosamente, ocupando uma área superior a um milhão e meio de metros quadrados”¹¹.

Contudo, a entrada acima mencionada não foi completamente executada – sendo destinada, por fim, à criação de um estacionamento. Segundo um documento oficial de 1953 consultado no Arquivo Histórico de Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo, o motivo da sua não realização estaria no “excessivo custo” da obra e na demora de Oscar Niemeyer e sua equipe técnica em enviar um novo projeto “dentro da modéstia financeira que os recursos da Comissão pudessem dispor”. Em 2015, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em anteprojeto de revitalização de áreas do parque, propõe o resgate desta entrada monumental, transformando-a numa praça. Porém, o projeto é suspenso pela Prefeitura de São Paulo durante as gestões de Fernando Haddad e João Dória, novamente por alegação de falta de recursos (Jornal Folha de São Paulo, 24.02.2018).

Sobre o projeto arquitetônico de Niemeyer, Barone (2007) reconhece a marquise e o seu vazio alargado, interligando os edifícios, como um dos elementos fundamentais para a composição monumental do conjunto arquitetônico. “É o imenso vazio que ocupa o centro do conjunto, fazendo as formas puras gravitarem ao seu redor” (p. 101).

A Comissão do IV Centenário, em comunicado via jornal impresso, também menciona a "obra de proporções imensas" que o parque representa. "Além das realizações de caráter ornamental e artístico, destinadas ao embelezamento do local, como a entrada monumental, e o planetário - que será outro fator de permanente curiosidade pública - serão construídos os Palácios da Agricultura e da Indústria"¹². Por fim, também afirma: “surgirá, portanto, das comemorações do IV Centenário, um novo Ibirapuera não mutilado ou relegado ao abandono,

realização do Parque do Ibirapuera como o seu projeto arquitetônico foram decisões que partiram sobretudo da influência” (p. 89) de Francisco Matarazzo Sobrinho.

⁹ A expressão “entrada monumental” também é utilizada em diversos documentos históricos oficiais que tratam da construção do Parque Ibirapuera e dos festejos do IV Centenário.

¹⁰ IV CENTENÁRIO da Fundação de São Paulo: O parque Ibirapuera. *Revista do Instituto de Engenharia de São Paulo*, vol.XI, n.131 jun. 1953, p.392-393.

¹¹ Idem.

¹² “A Comissão do IV Centenário – Ao Povo de São Paulo”. *Jornal O Estado de S. Paulo*, 13 de julho de 1952.

mas em condições de proporcionar à sua laboriosa população o uso e gozo de um grande e formoso logradouro”¹³.

Quanto ao projeto paisagístico, destacamos a proposta de Christiano Stockler das Neves, de 1951. Em parecer oficial, em nome da Prefeitura de São Paulo, Neves entende a construção do parque como um processo de criação artística, em que o homem apresenta a superioridade da arte em relação à natureza. Critica, portanto, uma das propostas apresentadas pelo Governo do Estado de São Paulo, que utilizava como referência o jardim inglês. Para Neves, os jardins ingleses "não constituem, realmente, obras de arte" (Neves, 1951, p. 5), já que "não se presta à implantação de edifícios de vulto, pela ausência da linha reta, geradora das boas perspectivas" (idem). Já o jardim francês, defendido por ele, "é composto tendo em vista o belo, o magestoso" (ibidem, p. 7), além de simbolizar a "obra do homem compensando a pobreza da natureza local" (ibidem, p. 6). Após fazer uma defesa dos jardins de Versalhes – considera Le Nôtre, seu idealizador, como “o maior paisagista de todos os tempos” – diz: "Há quem vá a Versalhes só para vêr êsse jardim, como há quem vá a Atenas só para ver o Partenon. Não nos consta que se vá a Londres só para vêr o Hyde Park ou outros de seu tipo" (idem).

Por fim, após a apresentação de outras propostas – inclusive com a recusa do projeto elaborado por Burle Marx¹⁴ pela Comissão do IV Centenário – a concepção paisagística do parque ficou a cargo de Otávio Augusto de Teixeira Mendes, da Seção de Parques, Jardins e Arborização da Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura. Em sua proposta, notamos a tentativa de harmonizar o complexo arquitetônico com as áreas verdes do parque, formando amplas perspectivas e espaços para o lazer e contemplação da marquise e dos edifícios. A proposta paisagista, assim, baseou-se em organizações espaciais mais serenas, sem grandes cenários e elementos pitorescos, com o desenho dos percursos “bastante sutil, delicado, sinuoso e com certas flexibilizações na largura” (Oliveira, 2014, p. 15).

Na década de 1990, reconhecendo-se "a extrema carência na metrópole paulistana de espaços verdes para recreação, lazer e para o exercício de práticas culturais" e "o caráter

¹³ Idem.

¹⁴ Segundo Polizzo (2010, p. 148): "O projeto para o Jardim do Parque do Ibirapuera em São Paulo (1953), que não foi realizado, se apresentou para Burle Marx como uma grande oportunidade de explorar o tema do parque urbano moderno, onde poderia aplicar seu repertório botânico através da exploração da expressividade dos meios – canteiros, fontes, passeios -, em um projeto de grande escala, na principal metrópole do país. O projeto compreendia diversos jardins que se relacionavam diretamente com os edifícios do plano de Oscar Niemeyer (Palácio das Indústrias, o Palácio das Exposições, o Palácio dos Estados e o Palácio das Nações) conectados pela grande marquise – que não foi completamente executada. Estes jardins eram mais geométricos quando próximos aos edifícios e conforme iam se afastando, as áreas assumiam características mais fluidas – manobra já utilizada em outros projetos".

inovador das edificações representativas da comemoração do IV Centenário de São Paulo", o CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – opta pelo tombamento do Parque Ibirapuera, em 18 de dezembro de 1992¹⁵. Na mesma década, através da Resolução nº 6/97, o CONPRESP - Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – também opta pelo tombamento do Parque Ibirapuera e da área residencial adjacente, "visando a preservação de seu valor histórico, cultural, ambiental e urbanístico"¹⁶. Por fim, em 2016, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – resolve pelo tombamento do conjunto de edificações projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer para o Parque Ibirapuera, podendo a Grande Marquise, o Palácio das Nações, o Palácio dos Estados, o Palácio das Indústrias, o Palácio de Exposições ou das Artes (Oca) e o Palácio da Agricultura serem inscritos no Livro do Tombo Histórico e no Livro do Tombo das Belas Artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura e o urbanismo modernos, mesmo que defendam preceitos funcionais, racionais e humanistas que se oponham à ideia de monumentalidade, acabam por superar esta rejeição utilizando elementos grandiosos e monumentais para a constituição de inúmeros empreendimentos urbanos. No caso do Parque Ibirapuera, como trabalhado neste artigo, a grande escala do projeto e a criação de um espetáculo cenográfico através do paisagismo e da arquitetura reforçam o caráter simbólico de transmutação do poder em obra urbanística. Nesse sentido, a "nova monumentalidade" dos modernos, mesmo que se intitule democrática e popular, acaba por criar novos espaços de poder e a reforçar as ideias, ações e concepções daqueles que a utilizam.

No cenário brasileiro, aparentemente, monumentalidade e modernismo nunca foram projetos antagônicos. Os reconhecidos nomes da arquitetura moderna nacional, como Oscar Niemeyer e Lucio Costa, atuaram junto ao SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. A ação destes agentes, portanto, foi marcada “tanto pela luta pela arquitetura moderna quanto pela defesa do patrimônio, dos monumentos do passado. Talvez por isso, não enxergassem nenhuma incompatibilidade na ideia de um monumento [e de uma monumentalidade] moderno” (Rocha, 2011, p. 2)

¹⁵ Resolução da Secretaria de Cultura 01/92, de 18/12/92, publicada no DOE 19/12/92, p. 24.

¹⁶ Resolução nº 06/97 de 18 de dezembro de 1997, do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo.

Por fim, a partir da análise aqui efetuada, compreendemos a implantação do Parque Ibirapuera enquanto um projeto que busca reafirmar a identidade do povo paulista e a “pujança” econômica da metrópole de São Paulo. Este objetivo, em grande medida, é perseguido através da formação de um ambiente belo e grandioso, esteticamente agradável e propício ao consumo público da arte, da cultura e do lazer. Nesse contexto, as comemorações do IV Centenário surgem como catalisador de todo o processo, permitindo a efetivação concreta do parque e a criação de uma imagem atraente e moderna de cidade. No mesmo sentido, a utilização do ideário modernista (em plena ascensão no período), serve para dar vida ao espetáculo e a grandiosidade da obra, conferindo-lhe valor material e simbólico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“A Comissão do IV Centenário – Ao Povo de São Paulo”. **Jornal O Estado de S. Paulo**, 13 de julho de 1952.

ABREU, Maurício [1996]. **Sobre a memória das cidades**. Revista TERRITÓRIO, ano III, nº 4, jan./jun. 1998.

ARANTES, Pedro Fiori (2008). **O grau zero da arquitetura na era financeira**. Novos estudos - CEBRAP, 2008, n.80, pp. 175-195.

BARONE, Ana Cláudia Castilho (2009). **A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954)**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.17. n.2. p. 295-316. jul.- dez. 2009.

BARONE, Ana Cláudia Castilho (2007). **Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)**. Tese de doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

CAMPOS, Eudes (org.) (2012). **Arquivo Histórico de São Paulo - História Pública da Cidade**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO (1953). **Solicita providências urgentes junto aos Arquitetos e Oscar Niemeyer e Outros, no sentido de apresentarem o projeto da Entrada Monumental do Parque Ibirapuera**. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo; Fundo do IV Centenário. São Paulo, 11 de setembro de 1953.

COSTA, Lucio. "A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida", **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, jul. 1953. In: XAVIER, op. cit., 1962, pp. 252-259.

DIERBERGER, Reynaldo (1930). **O Parque Municipal do Ibirapuera**, em São Paulo. Revista *Architectura e Construções*. jun., v.1, n. 11, 1930, p. 34.

FOUCAULT, Michel (1990). **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 9º. ed.

“Haddad e Doria engavetaram projeto de ‘Nobel da Arquitetura’ no Ibirapuera”. **Jornal Folha de S. Paulo**, 24 de fevereiro de 2018.

GOVERNO DO ESTADO DA GUANABARA. **Folheto 007** – Parque do Flamengo: Governo Carlos Lacerda. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

HIRATA, Elaine Farias Veloso (2012). **Monumentalidade e representações do poder tirânico no Ocidente grego**. in: CORNELLI, Gabriele (org.). Representações da cidade antiga: categorias históricas e discursos filosóficos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

IV CENTENÁRIO da Fundação de São Paulo: **O parque Ibirapuera**. _ *Revista do Instituto de Engenharia*_. São Paulo: Vol.XI, n.131 jun. 1953, p.392-393.

LE GOFF, Jacques [1924]. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1990, p. 462-475.

MACEDO, Wesley; ESCOBAR, Miriam (2005). **A concretização da imagem do IV Centenário da cidade de São Paulo: o Parque do Ibirapuera**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 057.11, Vitruvius, fev. 2005. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/507>>.

NEVES, Christiano Stocker (1951). **Parecer referente ao plano de urbanização do Parque Ibirapuera, elaborado pela Prefeitura da Capital**. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo; Fundo do IV Centenário. São Paulo, 11 de setembro de 1951.

NIEMEYER, Oscar (2000). **Minha Arquitetura**. Revan, Rio de Janeiro; 3ª edição, 2000.

OLIVEIRA, Fabiano Lemes de (2008). **Modelos urbanísticos modernos e parques urbanos: as relações entre urbanismo e paisagismo em São Paulo na primeira metade do século XX**. Tese de doutorado da Universitat Politècnica de Catalunya – UPC.

OLIVEIRA, Fabiano Lemes de (2010). **O nascimento da ideia de parque urbano e do urbanismo modernos em São Paulo**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 120.03, Vitruvius, maio 2010. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.120/3433>>.

OLIVEIRA, Fabiano Lemes de (2014). **O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos**.

POLIZZO, Ana Paulo (2010). **A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx**. Dissertação de mestrado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Resolução da Secretaria de Cultura 01/92, de 18/12/92, publicada no DOE 19/12/92, p. 24.

Resolução nº 06/97 de 18 de dezembro de 1997, do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo.

ROCHA, Ricardo (2011). **Por uma nova monumentalidade**. O Monumento Nacional aos Mortos na Segunda Guerra Mundial no Rio de Janeiro. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 136.04, Vitruvius, set. 2011. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.136/4040>>.

RODRIGUES, Cristiane Moreira (2001). **Cidade, monumentalidade e poder**. *Geographia*, v. 3, n.6, 2001.

RODRIGUES, Cristiane Moreira (2005). **O Rio de Janeiro no século XIX**: a busca pela cidade-monumento brasileira. in: ABREU, Maurício de Almeida de (org.). *Rio de Janeiro: formas, movimentos, representações: estudos de geografia histórica carioca*. Rio de Janeiro, RJ: Da Fonseca Comunicação, 2005.

SERT, J. L.; LEGER, F.; GIEDION, S. (1943). **Nine points of monumentality**. in: GIEDION, S. *Architecture you and me*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.