

PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO PARQUE IBIRAPUERA

CONSERVATION PROBLEMS AT PARQUE IBIRAPUERA ARCHITECTURAL SET

Marcos Carrilho¹

Arquiteto, Universidade Mackenzie / IPHAN-SP, marcos.carrilho@gmail.com.

Abstract

For over five decades, the celebrative sense of São Paulo VI Centenary buildings at Ibirapuera Park was subordinate to purposes not coherent to their initial motivation. Recently, however, a stimulating transformation process is taking place on those buildings. The Mayor's Office left Manoel da Nobrega Pavilion and subsequent administration efforts allowed demobilize the Data Processing Company from Pavilion Armando Arruda Pereira, DETRAN-SP from the old Palace of Agriculture and, finally, the evacuation of the marquee, albeit partial, completed the initiatives to resume uses compatible with the original purpose the building complex. However, if these changes seem to suggest some optimism, the adaptations in buildings have clashed with fundamental aspects of its design. The upgrade requirements and new demands for use are numerous. Their scope extend over adequacy standards of accessibility and safety to technical resources operating and environmental control. Many of them have been presented as compelling imperatives to which architectural structures must undergo. The proposed article aims to examine three of the main recent interventions: adaptation of the old Palace of Agriculture to host the Museum of Contemporary Art, USP, adaptations to safety Cicillo Matarazzo Pavilion and the Pavilion Armando de Arruda Pereira to house the Museum of Brazilian Cultures.

Keywords: architectural conservation, parque Ibirapuera, Pavilhão das Indústrias, Palácio da Agricultura.

Resumo

Por mais de cinco décadas o sentido celebrativo das edificações comemorativas do VI Centenário de São Paulo ficou subordinado a finalidades pouco condizentes à sua motivação inicial. Recentemente, contudo, o conjunto de edifícios vem assistindo a um processo estimulante de transformação. A saída do Gabinete do Prefeito do Pavilhão Manoel da Nóbrega e o esforço de administrações subsequentes permitiu desmobilizar a Companhia de Processamento de Dados do Pavilhão Armando Arruda Pereira, o DETRAN-SP do antigo Palácio da Agricultura e a desocupação da marquise, ainda que parcial, completaram as iniciativas visando retomar usos compatíveis com o propósito original de sua realização. Porém, se estas mudanças parecem sugerir algum otimismo, as adaptações promovidas nos edifícios têm entrado em choque com aspectos fundamentais de sua concepção. As exigências de atualização e as novas demandas de uso são inúmeras. Vão da adequação às normas de acessibilidade e de segurança aos recursos técnicos de funcionamento e de controle ambiental. Muitas delas têm sido apresentadas como imperativos incontornáveis aos quais as estruturas arquitetônicas devem se submeter. O artigo proposto tem o propósito de analisar três das principais intervenções recentes: a adaptação do antigo Palácio da Agricultura para sediar o Museu de Arte Contemporânea da USP, as adaptações às normas de segurança do Pavilhão Cicillo Matarazzo e o Pavilhão Armando de Arruda Pereira a ser transformado no Museu das Culturas Brasileiras.

Keywords: conservação arquitetônica, parque Ibirapuera, Pavilhão das Indústrias, Palácio da Agricultura.

Introdução

O conjunto de edifícios comemorativos do VI Centenário de São Paulo vem assistindo, nos anos recentes, um processo estimulante de transformação.

Por mais de cinco décadas o sentido celebrativo destas edificações ficou subordinado a finalidades pouco condizentes com a motivação que lhes deu origem. À exceção do Pavilhão das Indústrias, que abrigou a Fundação Bienal, e do Pavilhão de Exposições que

acolheu, em 1959, o Museu da Aeronáutica, os demais edifícios persistiram por longos anos ocupados por atividades administrativas do Poder Público.

A saída do Gabinete do Prefeito do Pavilhão Manoel da Nóbrega (Pavilhão das Nações) e o esforço de administrações subsequentes para desmobilizar a Companhia de Processamento de Dados do Município – PRODAM do Pavilhão Armando Arruda Pereira (Pavilhão dos Estados) e, finalmente, a determinação do Governo do Estado de São Paulo em promover a saída do

Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo – DETRAN do antigo Palácio da Agricultura, completam o ciclo de ações convergentes visando fazer com que as instalações ali existentes possam alcançar sua efetiva vocação, qual seja, a de edifícios celebrativos voltados para as atividades culturais.

A mudança de uso destes edifícios oferece a oportunidade de uma profunda revisão em suas condições com vistas à recuperação do sentido característico de sua concepção. Da mesma forma, as vicissitudes da trajetória histórica deste conjunto vêm impondo, há muito, a necessidade da devida consideração sobre o seu valor, não apenas como parque, cuja proteção foi estabelecida pelos órgãos de preservação estadual e municipal (CONDEPHAAT e CONPRESP), mas também pelo valor histórico e artístico do acervo edificado.

Se tais condições podem sugerir algum otimismo em relação às potencialidades das mudanças em curso, as transformações que vêm sendo propostas e realizadas para a adaptação dos edifícios têm entrado em choque direto com aspectos fundamentais de sua configuração. Tal circunstância não é nova, pelo contrário, é tema recorrente no mundo contemporâneo, especialmente quando se trata de adaptações para fins museológicos. Da mesma forma, a preservação de edificações modernas tem peculiaridades que exigem esforço no aperfeiçoamento dos critérios a considerar para estes bens.

Todos eles pressupõem atenção para os valores característicos destas obras. É necessário, portanto, alguma consideração retrospectiva sobre suas origens.

Antecedentes

A proposta de criação do Parque Ibirapuera não era nova, pois as primeiras iniciativas se deram ainda na segunda década do século XX, com o reconhecimento da titularidade da área. O propósito efetivo de criação de um parque surgiria na administração do prefeito Pires do Rio (1926-1930) quando se consolida a percepção de que “...esses terrenos da Invernada dos Bombeiros e da Chácara do Ibirapuera se prestam, admiravelmente, a construção de um imenso jardim ou parque...”¹

Em 1928 ocorre a transferência do viveiro municipal para a nova área do córrego do Ibirapuera e têm início os serviços de drenagem das parcelas alagadiças com o plantio de eucaliptos sob a direção de Manuel Lopes de Oliveira, conhecido como Manequinho Lopes. É desse período o primeiro projeto para o parque, de autoria de Reinaldo Dierberger, propondo “extensos gramados e jardins que se articulam por meio de caminhos, criando várias perspectivas, além de campos de esportes, jogos e

corridas e edifícios destinados à ginástica, concertos e restaurantes”.²

O Plano de Avenidas proposto por Prestes Maia, em 1930, embora não desenvolva um projeto específico, introduz uma série de diretrizes a serem consideradas na realização do parque. Na breve administração de Gofredo da Silva Telles, durante a revolução de 1932, Reinaldo Dierberger desenvolveria um novo projeto que, além da revisão da proposta anterior, reservava uma área para a transferência do Hipódromo da Mooca. Este projeto, contudo, sofreu críticas da Repartição de Águas e Esgotos – RAE – por não considerar adequadamente o regime das águas da bacia do córrego do Ibirapuera, tendo sido também assinalado por Manequinho Lopes a ausência de área destinada ao Viveiro de Plantas da cidade. Ainda na administração Silva Telles, a transferência do hipódromo encontrou outra alternativa, em terreno oferecido pela Companhia City às margens do Rio Pinheiros, dando oportunidade à implantação definitiva do viveiro, no local anteriormente previsto para o hipódromo.

Nos anos subsequentes não tiveram curso outras iniciativas e transcorreria uma década sem que o parque fosse retomado pela administração municipal. O Plano de Melhoramentos da Cidade de São Paulo, de 1945, elaborado na gestão do prefeito Prestes Maia, indica sua implantação, porém de forma muito esquemática.

Apenas em 1948 o tema voltaria a ser considerado por meio de outro projeto realizado pela municipalidade, identificado por Manuela M. Andrade em sua pesquisa no Arquivo Washington Luís. Trata-se de uma versão de gosto acadêmico, estruturada por meio de um grande anel que articula o sistema de avenidas de acesso, em torno do qual se distribuem edifícios de grande porte.

Finalmente, em 1951, foi criada a Comissão para os festejos do IV Centenário da Fundação de São Paulo pelo governador Lucas Nogueira Garcês que, com o apoio do prefeito Armando de Arruda Pereira, nomeou Francisco Matarazzo Sobrinho, “Ciccillo Matarazzo”, como seu coordenador.³

As iniciativas desta comissão não foram realizadas sem resistência.⁴ O Arquiteto Christiano Stockler da Neves⁵, embora dela participe ativamente, constituiu um de seus principais oponentes, dado sua postura conservadora. Defendia uma concepção distinta para os festejos, apoiada nos valores acadêmicos, tendo apresentado um projeto para o parque que explorava as três principais tradições paisagísticas históricas, a italiana, a francesa e a inglesa⁶. Esta não era de modo nenhum a inclinação de Ciccillo Matarazzo, que buscava uma representação das correntes artísticas modernas. Assim, habilidosamente, Ciccillo Matarazzo convidou o arquiteto Rino Levi, então

presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo, para liderar a equipe responsável pela elaboração do “plano completo dos festejos do IV Centenário” (Barone, 2007: 93)⁷. A equipe seria formada, ainda, pelos Arquitetos Oswaldo Bratke, Roberto Cerqueira Cesar, Eduardo Kneese de Mello, Ícaro de Castro Mello, Carlos Alberto Gomes Cardim e Carlos Brasil Lodi. O programa elaborado pelos arquitetos era bastante ambicioso, o que certamente contribuiu para a sua inviabilidade.⁸

Esta equipe elaborou um projeto que contempla um plano de massas e uma diretriz de implantação de características modernas, composto por um grupo de edifícios em forma de lâminas alongadas, dispostos de forma rigorosamente ortogonal sobre uma extensa esplanada, situada no centro da área do parque. As grandes dimensões do conjunto e o rigor de sua organização contrastam com a forma sinuosa dos lagos cujas águas atravessam a área proporcionando efeitos de reflexão dos volumes edificadas, contribuindo para amenização das enormes áreas pavimentadas. Apesar das ressalvas que possa haver em relação a este plano preliminar, certamente algumas características de sua implantação terão sido consideradas no projeto desenvolvido sob a liderança de Oscar Niemeyer. Ali estão distribuídos um conjunto de edifícios constituídos

de lâminas, balisadas ou sobrepostas aos lagos, organizadas em torno de uma grande espaço vazio destinado à recepção do público visitante.

Os trabalhos da equipe de planejamento do parque tiveram curta duração, pois em janeiro de 1951 seus membros interrompem as atividades. Por força disso, Ciccillo Matarazzo convidou Oscar Niemeyer, que constituiu uma equipe composta pelos arquitetos Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello e Helio Cavalcanti, com a colaboração de Gauss Estelita e Carlos Lemos.

Em março de 1952, equipe de Oscar Niemeyer apresentou seu primeiro projeto para o Parque Ibirapuera. O conjunto era composto por vários pavilhões de exposições interligados por uma marquise de forma tentacular, de desenho sinuoso, oferecendo ao visitante um percurso abrigado entre cada edifício. A entrada se dava por uma esplanada elevada, que proporcionava a visão geral do conjunto. Balizando o acesso havia o Pavilhão das Artes e o Teatro, a partir de onde se iniciava o percurso sob a marquise. Em suas extremidades tínhamos os pavilhões das Indústrias, dos Estados e das Nações, prosseguindo o último segmento da marquise até alcançar o restaurante, junto ao lago.

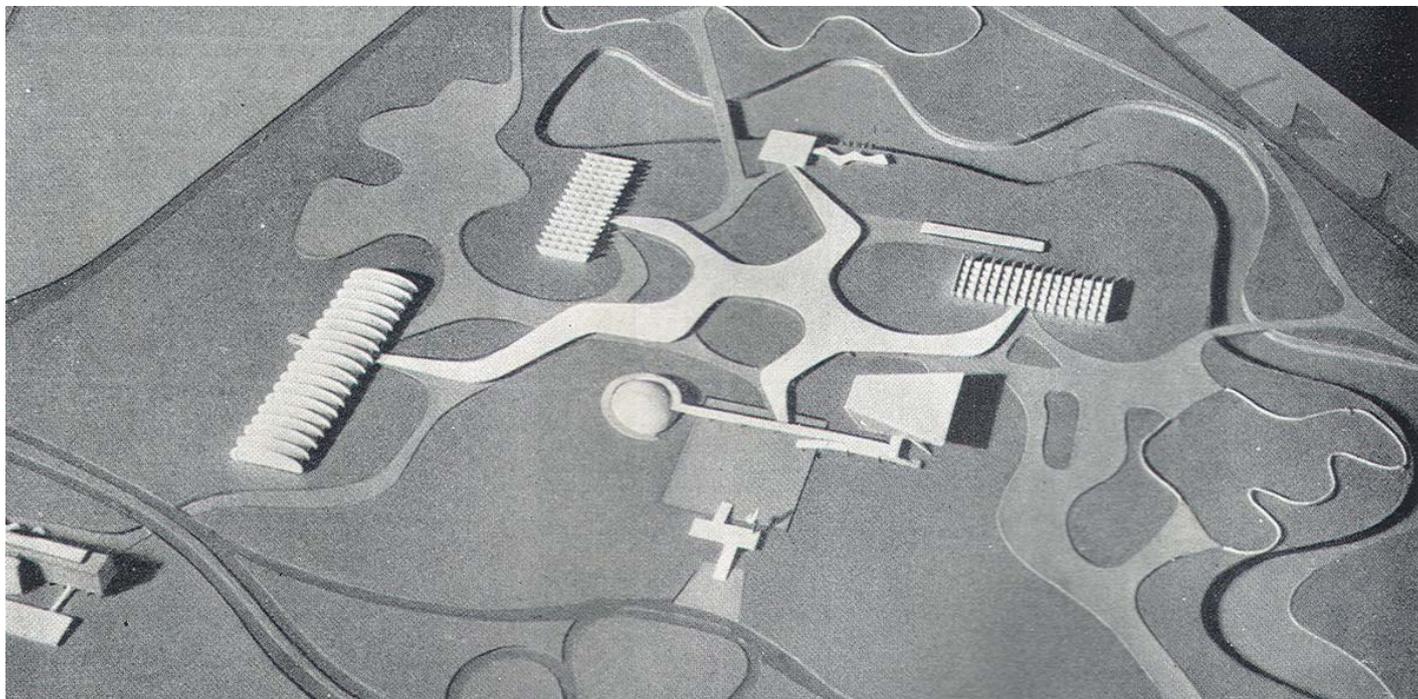


Figura 1: Maquete da primeira versão do conjunto de edifícios para a comemoração do VI Centenário de São Paulo. Fonte: Revista Módulo, ano 1, nº 1, 1955.

Os edifícios deste conjunto, embora estivessem contidos sob a projeção de lâminas perfeitamente regulares, davam seqüência às experiências formais de pórticos em arcos e

abóbadas, cuja realização mais difundida foi a Fábrica Duchon (1950-1951). Estes projetos são pouco

conhecidos, porém alguns de seus aspectos podem ser percebidos por uns raros desenhos divulgados.

A revista Habitat nº 16 publicou matéria sobre os edifícios efetivamente construídos, porém, com desenhos correspondentes à primeira versão do projeto. Nela podemos examinar um corte dos pavilhões das Nações e dos Estados cuja cobertura seria realizada por meio de três abóbadas, apoiadas sobre pilares em forma de “V”.

Da mesma forma, verifica-se que o Pavilhão das Indústrias tinha um vão inteiramente livre em seu terceiro pavimento, o que pressupõe uma cobertura suspensa pelos pórticos. O restaurante, por sua vez, era constituído por uma grande laje plana apoiada em um único mastro central, equilibrado por tirantes que sustentavam as extremidades do plano horizontal.

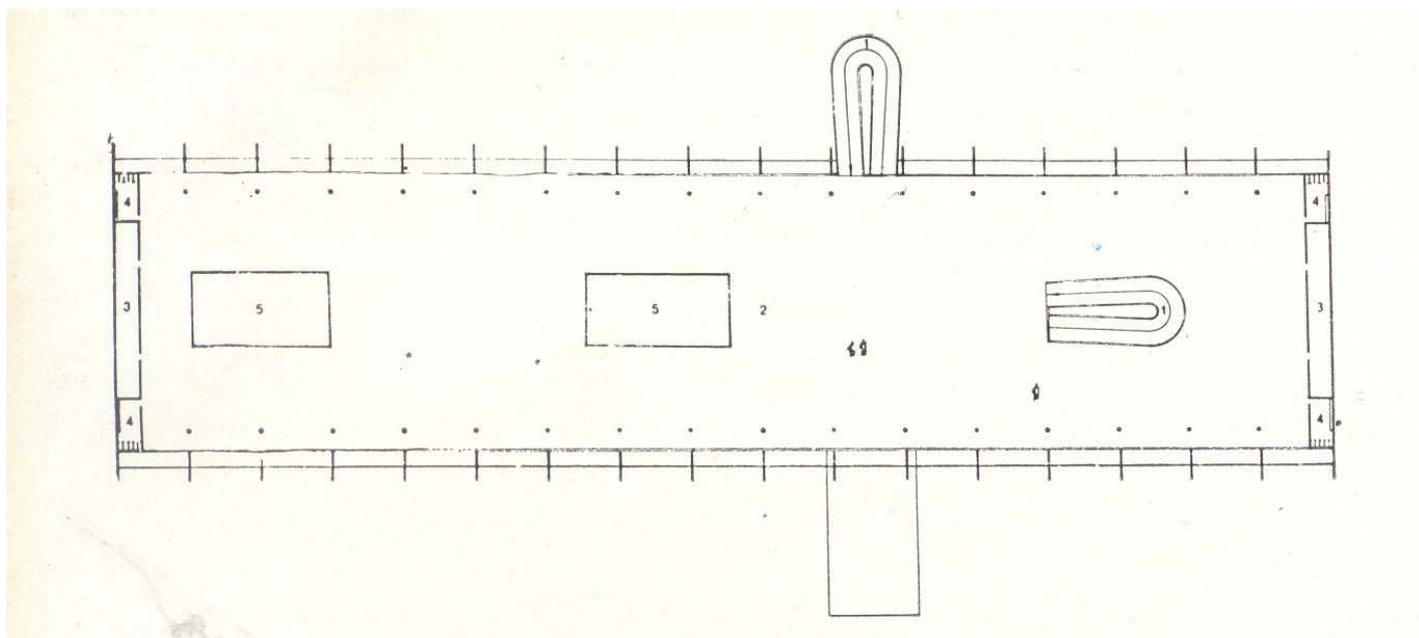


Figura 2: Planta do Pavilhão das Indústrias, primeira versão do projeto. Fonte: Revista Módulo, ano 1, nº 1, 1955.

Ao lado da grande cúpula do Pavilhão das Artes, o Teatro constituía um dos edifícios mais surpreendentes. Novamente, uma figura geométrica pura, um prisma de base triangular, numa simplicidade de forma apenas aparente, uma vez que a implantação se realizaria de forma inusitada. Apoiado de um lado em uma das arestas, a enorme superfície correspondente à plateia ficava

inteiramente suspensa, sustentada por uma única linha de pilares. O jogo de formas puras e o contraste entre a semi-esfera e o prisma triangular criavam uma paisagem inesperada, que não celebrava apenas a passagem dos quatrocentos anos mas, por meio dos efeitos sugestivos da arquitetura, assinalava o que estava por vir.

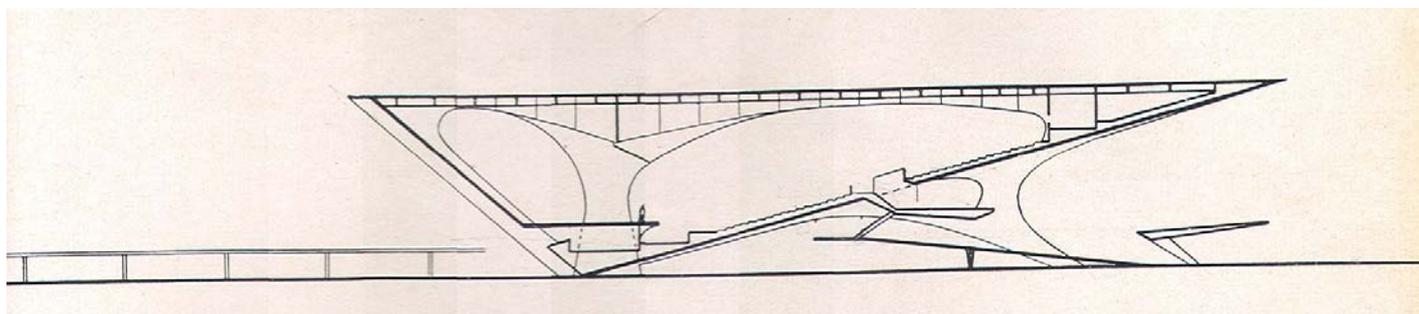


Figura 3: Corte do edifício do Teatro. Fonte: Revista Módulo, Ano 1, nº1, 1955.

Havia, portanto, considerável ousadia nesta concepção inicial. O projeto, porém, se defrontou com forte oposição de seus analistas, que o consideraram inviável

quer pelas incertezas sob o aspecto técnico, quer pelo tempo disponível e pelo alto custo de sua execução.

Assim, este primeiro estudo foi revisto e reformulado em parâmetros construtivos mais convencionais.

Uma nova versão foi apresentada em fevereiro de 1953. As principais alterações compreenderiam a marquise, que adquiriu uma forma alongada e concisa, e os edifícios transformados em paralelepípedos regulares sobre pilotis. Nesta alternativa, persistiu o contraste entre o desenho livre da marquise e as formas puras dos edifícios, tendo sido conservada, no entanto, a forte expressão plástica do

Pavilhão de Exposições e do Teatro. As especulações formais se tornaram mais contidas, buscando apurar a leveza dos volumes externos, pelo uso das transições de forma como os pilotis em “V”, do Palácio da Agricultura, ou em mão francesa nos pavilhões dos Estados e das Nações. Em outras situações, os impulsos formais se interiorizaram, como no recorte das lajes que envolviam o movimento ascendente das rampas do Pavilhão das Indústrias.

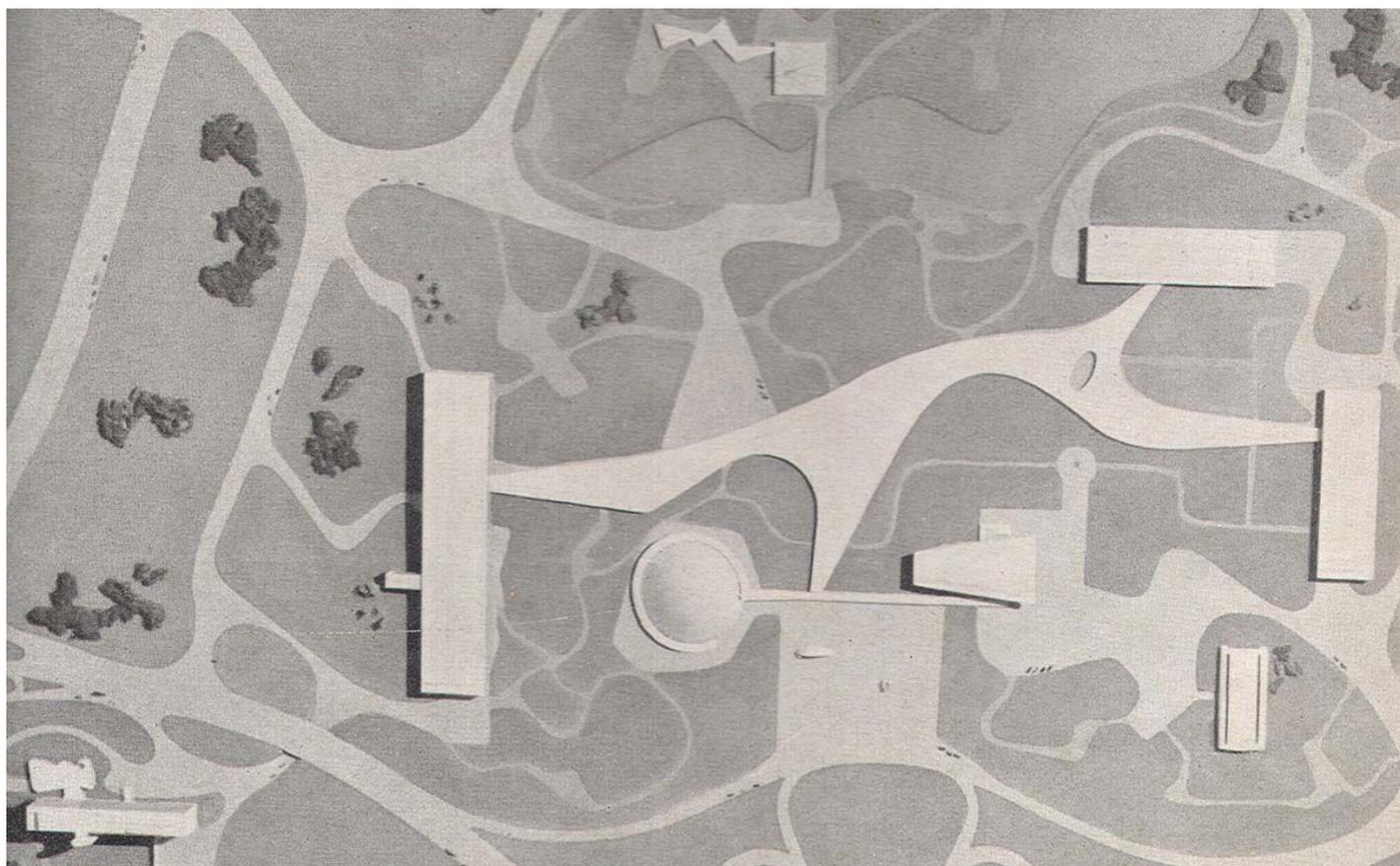


Figura 4: Maquete da segunda versão do conjunto de edifícios para a comemoração do VI Centenário de São Paulo. Fonte: Revista Módulo, ano 1, nº 1, 1955.

Contudo, por trás desta aparente simplicidade, se manifestavam valores mais difusos, mas não menos relevantes. Por um lado, a monumentalidade era alcançada não pela presença impositiva de massas construídas, mas, ao contrário, pela extensão dos vazios entre os edifícios. Por outro, pela delicadeza e simplicidade dos edifícios e pelo sentido de liberdade que sugeriam alguns de seus elementos, como o desenho leve e sinuoso da marquise, compondo espaços propícios às mais variadas formas de apropriação.

Transcorridos os festejos do VI Centenário, dois edifícios concebidos primordialmente para abrigar exposições – o Pavilhão dos Estados e o Pavilhão das Nações – foram ocupados por atividades administrativas. Espaços destinados a permanecerem completamente livres, como

a grande marquise passaram a ser apropriados indevidamente. O restaurante inicialmente previsto, não foi construído, o que deu origem a instalação, de improviso, de outro sob a grande cobertura. Como resultado de uma série de conflitos no transcurso de sua trajetória, em 1969, o Museu de Arte Moderna de São Paulo realizou sob a marquise a mostra Panorama de Arte Atual Brasileira, em área anteriormente ocupada pelo pavilhão Bahia e lá permanece desde então.⁹ A extremidade oposta, junto ao pavilhão Manoel da Nóbrega, encontrava-se também ocupada até recentemente.¹⁰ A marquise abrigou o Museu do Presépio (1969), doado à cidade por Ciccillo Matarazzo, em 1956, e este foi transferido recentemente para o Museu de Arte Sacra. O Pavilhão das Indústrias, que abriga o uso partilhado de duas instituições, a Fundação Bial e o

Museu de Arte Contemporânea, assistiu no decorrer do tempo demandas crescentes de conservação e adaptação. A necessidade de promover eventos para gerar receita, a ampliação de espaços administrativos da Fundação Bienal, e as dificuldades de acesso ao Museu de Arte Contemporânea, deram origem a inúmeras intervenções inapropriadas e muitas vezes a projetos que se limitaram a tratar aspectos parciais do problema.

Porém, um esforço expressivo vem sendo feito pelas administrações recentes visando resgatar o papel característico do conjunto. O Pavilhão de Exposições rebatizado Oca abriga exposições de arte, o Pavilhão Manoel da Nóbrega transformou-se em Museu Afrobrasil e o teatro, componente sempre ausente do conjunto, embora em versão menos ambiciosa, foi realizado. No momento, prosseguem os trabalhos de recuperação de três edificações importantes: o Pavilhão Armando Arruda Pereira, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo e o antigo Palácio da Agricultura, esta última em fase de conclusão. Estes os casos a serem abordados a seguir.

O Pavilhão Armando Arruda Pereira

Os Pavilhões dos Estados e das Nações constituem duas estruturas arquitetônicas muito semelhantes. Em sua concepção original são muito simples: duas vastas salas suspensas sobre pilotis. Sob o grande plano horizontal havia apenas uma rampa para conduzir ao pavimento superior e a um pequeno recinto desenhado pelo plano rebaixado.

O prisma retangular, de proporções alongadas, repousa sobre um estrutura reticulada das colunas de apoio. As faces externas do volume pairam soltas, como se prescindissem de apoios, sustentadas nas extremidades por mãos-francesas. O recurso ao volume destacado no pavimento superior empresta grande leveza ao edifício.

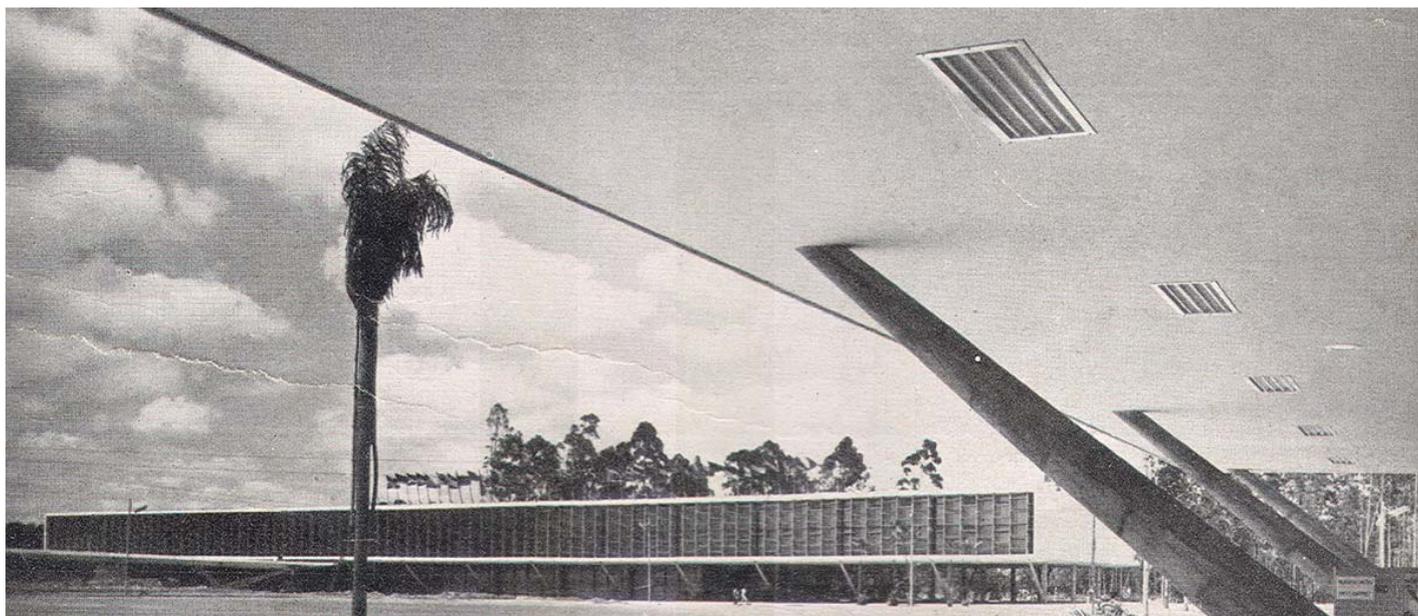


Figura 5: Pavilhão dos Estados visto do Pavilhão das Nações. Fonte: Revista Módulo, ano 1, nº 1, 1955.

Apesar da delicadeza dos suportes e dos planos contínuos e ininterruptos dos pavimentos, estes extensos ambientes de exposição ressentem-se de soluções menos perturbadas pelas interferências de quatro linhas de colunas. A primeira versão do projeto, como já assinalado, era composta por uma cobertura de abóbadas apoiadas sobre pilares em forma de “V”, do que resultava um amplo são livre de apoios intermediários no pavimento superior. Deste primeiro estudo parece ter subsistido apenas a transição de cargas das faces do edifício, por meio de mãos-francesas que convergem para a linha interna de apoios. O pavimento térreo, deveria

ficar completamente livre de fechamentos, pois haviam sido projetados como “espaços abertos, na parte inferior, para livre circulação dos visitantes – sempre com o objetivo de proporcionar-lhes maior amplitude de perspectiva¹¹.” É claro que a intenção dos arquitetos não permaneceu como tal, tendo sido feito o fechamento de vidro em ambas as faces. Assim, a intenção de deixar livre o rés do chão ficou comprometida logo na origem, do que resultou prejudicada até mesmo a área sob a projeção do balanço, obstruída pela sequência de mãos-francesas. Fosse mantida a proposta original, a disposição

oblíqua das colunas não traria grande perturbação aos percursos.

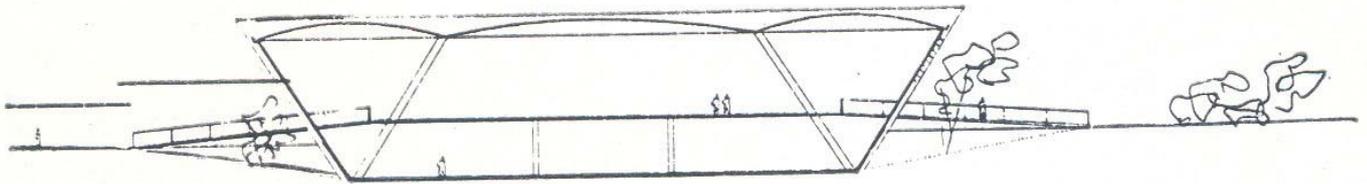


Figura 6: Corte do Pavilhão dos Estados correspondente à primeira versão do projeto. Observar a concepção estrutural com sistema de pilares oblíquos convergentes para um ponto na base. Observar, ainda, que o pavimento superior, destinado às exposições, era sustentado por duas outras linhas de apoio. Fonte: Revista Módulo, ano 1, nº 1, 1955.

A utilização do Pavilhão Armando Arruda Pereira pela Companhia de Processamento de Dados do município de São Paulo teve como resultado uma série de adaptações. Porém, não é difícil recuperar a integridade de uma obra como esta, tanto por sua simplicidade, como pela força e pela clareza de suas características construtivas.

A implantação de um novo museu, denominado Pavilhão das Culturas Brasileiras, constitui uma oportunidade para um exame rigoroso das características desta edificação e a possibilidade de realizar uma obra exemplar, especialmente quando se trata de um bem cultural sob a administração da Secretaria Municipal de Cultura e de seu Departamento do Patrimônio Histórico.

A premissa do projeto, desenvolvido pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha e equipe, é a de promover a recuperação dos principais aspectos definidores da configuração original. Assim, foram propostas as demolições dos acréscimos e alterações sofridos,

restabelecendo a condição espacial primitiva para buscar a adaptação do edifício às necessidades impostas pelo novo uso.

As alternativas de distribuição do conjunto de instalações definiram, para o grande salão de exposições no pavimento superior, sua subdivisão em duas partes, no sentido longitudinal, uma delas destinada a receber as instalações que exigem compartimentação, tais como salas de administração, reserva técnica, sala de exposições climatizada, ficando a outra inteiramente livre, de modo que o visitante possa perceber a primitiva configuração do pavilhão. No sentido transversal também se conserva a percepção do espaço original do salão, graças à abertura correspondente à extensão da rampa. No pavimento térreo, se acomodam no terço sudeste as instalações de recepção, auditório, restaurante, cozinha e instalações sanitárias, sendo o restante da área dedicado a exposições.

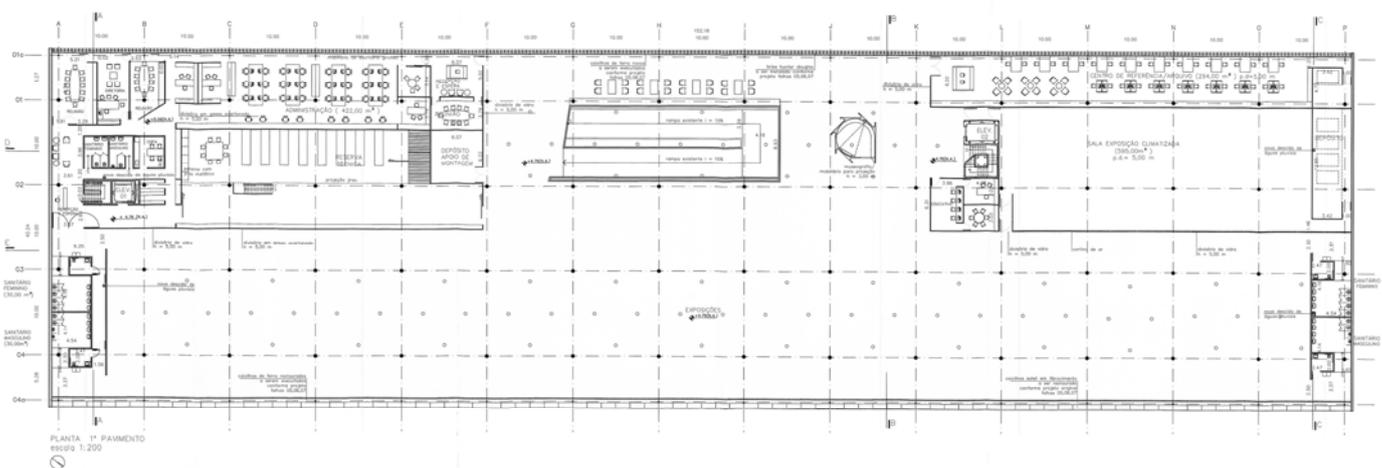


Figura 7: Planta do Pavilhão dos Estados, atual Pavilhão das Culturas Brasileiras. Observar a proposta do projeto do Escritório Pedro Mendes da Rocha de conservar, em uma das faces do edifício, a percepção do espaço livre em toda a extensão do pavilhão. Fonte: Escritório Pedro Mendes da Rocha

Ressalvados alguns detalhes, como a forma do teatro que concorre com o desenho do vazio recortado em volta da rampa e a redundância de uma segunda rampa para acesso ao novo elevador, a descrição é suficiente para indicar que as escolhas gerais de implantação das novas atividades respeitam as principais características espaciais do edifício. Todavia, a discussão sobre a pertinência da proposta arquitetônica limita-se à consideração de oposições esquemáticas entre elementos originais e acréscimos inconvenientes. Não há análise dos valores específicos da arquitetura, salvo considerações genéricas como “identidade marcante” de um edifício concebido como um “grande pavilhão livre e desimpedido”. Não houve tampouco qualquer consideração sobre a citada crítica em relação à ocupação do rés do chão. Se a atitude realista leva a aceitar este fato, isto não significa que não pudesse ao menos ser examinada a possibilidade de ser deixado livre ao menos um segmento da área inferior, de modo a permitir, ainda que de forma limitada, a fruição de parte característica da intenção inicial de projeto. Tanto mais, quanto são previstas algumas atividades menos comprometidas com as demandas de controle do museu, como o restaurante e

o auditório, cujo funcionamento pode se dar independentemente da rotina da instituição.

Da mesma forma, é necessário acrescentar que há também soluções técnicas apressadas como o caso da substituição da cobertura, com a elevação do ponto do telhado, decididas sem a devida consideração ao perfil do volume e a coerência com a proposta original.

O Pavilhão Ciccillo Matarazzo

O Pavilhão das Indústrias é um edifício de grandes dimensões: 50 metros de largura por 250 de comprimento. Este enorme bloco horizontal com sua longa extensão poderia resultar um volume monótono, um obstáculo intransponível. Mas não é o que ocorre, pois a divisão do edifício em duas partes distintas, pavimentos de acesso e área de exposições atenua o impacto de sua vasta massa. Os dois pavimentos superiores se projetam em balanço destacando-se da base. Esta, sendo envidraçada, proporciona a continuidade visual do espaço.



Figura 8: Antigo Pavilhão das Indústrias, hoje Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

A primeira versão do projeto era mais apropriada ao grande espaço de exposições, na medida em que previa, no pavimento superior, um grande salão inteiramente livre de colunas. Foi Lina Bo Bardi, aliás, quem à época chamou atenção para o problema. “Se imaginarmos que essas salas contém, por cinquenta metros de largura, quatro colunas cada 10 metros e mais dois contrafortes ao lado, teremos uma idéia da floresta de colunas nesse

ambiente¹².” Bo Bardi chegou a elaborar uma perspectiva ilustrativa para demonstrar seu argumento, afirmando, diante dos exemplos históricos de pavilhões de exposição do século XIX, se tratar de escolha provinciana e inadequada ao fim a que se destina. De fato, quem contempla os salões vazios do edifício verifica o suceder quase interminável de colunas.



Figura 9: Vista interna do Pavilhão Cicillo Matarazzo. Foto do autor.

Porém esta é uma visão pouco frequente na ocasião em que ocorrem as exposições. De modo geral, a exibição de obras com seus respectivos suportes cria vários ambientes que interrompem a continuidade da perspectiva. Ademais, sendo o espaço entre as colunas suficientemente generoso, a impressão inicial se dissipa e a feição perturbadora de um ambiente indiferenciado, com uma sucessão de elementos repetitivos fica em segundo plano.

Num edifício destas proporções, a circulação desempenha um papel decisivo. Quem visita o pavilhão, é conduzido ao acesso pela marquise, cuja extremidade situa-se precisamente entre o primeiro e o segundo terço do edifício. Na face oposta, em contraponto, comparece a rampa externa, a sugerir a continuidade do percurso e a possibilidade do passeio seguir alternando rota interna e externa.

O ambiente de acesso é de dupla altura, de modo que quem nele ingressa contempla um grande salão de recepção tendo ao fundo um mezzanino e, à esquerda, o plano inclinado do piso que conduz ao pavimento intermediário. Prosseguindo em direção à extremidade oposta se alcança a rampa que conduz aos pavimentos superiores. Este elemento, é uma forma escultórica que retoma as linhas curvas acentuadas pelo recorte da laje que se expande além dos planos inclinados. O contraste entre a aparência estática dos pavimentos contínuos e o movimento das formas onduladas é intenso. Numa composição de grande simplicidade, constituída de planos lisos e contínuos, a rampa se destaca como o elemento vibrante do conjunto.



Figura 10: Pavilhão Cicillo Matarazzo. Vista da rampa. Foto Victor Hugo Mori.

O passar dos anos, a mudança dos critérios de segurança, dos requisitos e condições para exposição de obras de arte e, finalmente, o surgimento de novas demandas de espaço para atender às características dos museus contemporâneos, fazem com que o Pavilhão da Bienal sofra intensas pressões no sentido de sua adequação. Como reflexo desta situação desencadeou-se uma série de iniciativas visando atualizar o edifício em relação aos seguintes aspectos: condições de uso; normas de segurança e acessibilidade; condições ambientais adequadas à exposição de obras de arte e melhoria da rede de instalações.

Para tratar do tema das condições de seu uso é preciso, inicialmente, examinar a organização espacial do edifício, o sistema de circulação e a ocupação existente.

O Pavilhão Ciccillo Matarazzo é constituído primordialmente de amplos espaços livres destinados à exposições. As instalações de apoio foram situadas nas extremidades dos pisos, havendo somente uma prumada de elevadores. Apenas no pavimento térreo foram previstas, na parte central, um grupo de sanitários, cozinha e pequeno restaurante. Há também uma área de subsolo que permaneceu por longos anos alojando instalações técnicas, depósitos e serviços de manutenção.

O edifício abriga duas instituições a Fundação Bienal, desde a sua origem, e o Museu da Arte Contemporânea – MAC, a partir de 1963, devido à dissidência entre Ciccillo Matarazzo e o corpo diretivo do Museu de Arte Moderna. Há, portanto, um convívio partilhado, mas nem sempre harmônico. O Museu de Arte Contemporânea – MAC situa-se no terceiro pavimento e seu acesso se faz pela rampa externa, o que limita consideravelmente seu desempenho. Os espaços sob domínio do MAC contemplam áreas expositivas e um auditório, sendo que as demais atividades de apoio como escritórios e reserva técnica se acomodam como podem, gerando as mais variadas situações de improviso. As atividades da Fundação Bienal, da mesma forma, foram colonizando, por assim dizer, os espaços ao redor da prumada de elevadores, avançando gradativamente em direção do patamar da rampa. Há salas que abrigam os funcionários administrativos, o corpo diretivo, as reuniões do Conselho da Fundação e, finalmente, o Arquivo Histórico Wanda Svevo, que compreende os registros da memória das Bienais.

Não tendo sido projetado para acolher estas atividades, o edifício vem assistindo alterações que não apenas comprometem suas características, como demandam a revisão crítica e o planejamento adequado para que o problema seja enfrentado em sua efetiva dimensão.

Os demais itens aparentam ser meramente técnicos. Porém, embora a dimensão técnica seja imprescindível, a pertinência de soluções adequadas a uma obra deste significado depende de uma apreciação eminentemente arquitetônica.

O pavilhão deve ser dotado dos melhores recursos de segurança. Isto impõe a necessidade de introduzir equipamentos de detecção e prevenção de acidentes e, em caso de ocorrência de sinistros, meios de combate a incêndios. Porém, como distribuir redes de equipamentos que envolvem sistemas de vigilância e alarme, detecção de fumaça, hidrantes, grupos de extintores, distribuídos por todo o espaço dos salões de exposição? Da mesma forma, como controlar as condições de temperatura e umidade, controlar a iluminação e a incidência de radiação nociva às obras de arte? Finalmente como implantar todos estes sistemas sem perturbar a simplicidade característica de seus ambientes internos?

O simples arrolamento deste conjunto de exigências de atualização indica a necessidade da coordenação do arquiteto, pois a introdução destes recursos fatalmente trará impactos ao edifício e sua configuração espacial. Em outras palavras, trata-se da necessidade de ser concebida uma arquitetura capaz de compatibilizar o conjunto destes sistemas, de modo a mitigar sua presença. Desafortunadamente não é o que vem ocorrendo, pois este vasto conjunto de situações vem sendo tratado de forma segmentada, como se a introdução de cada sistema constituísse um problema autônomo.

De início, as exigências de adequação às normas de segurança e prevenção de incêndios ameaçavam a interdição do edifício. Discussões exaustivas permitiram pequenas concessões às normas e avanços técnicos, porém os resultados não foram plenamente satisfatórios a julgar pelas escadas de segurança introduzidas na face sudeste. A seguir, foi submetida à aprovação a rede de detectores de fumaça a ser implantada sobre o já perturbado teto dos pavimentos, junto com uma proposta de distribuição de extintores totalmente inadequada. Os dois estudos para implantação de sistema de ar-condicionado apresentados até o momento foram afastadas pelos órgãos de preservação dado o impacto que estas instalações trariam. As alternativas de controle da temperatura ambiente por outras tecnologias sequer foram consideradas.

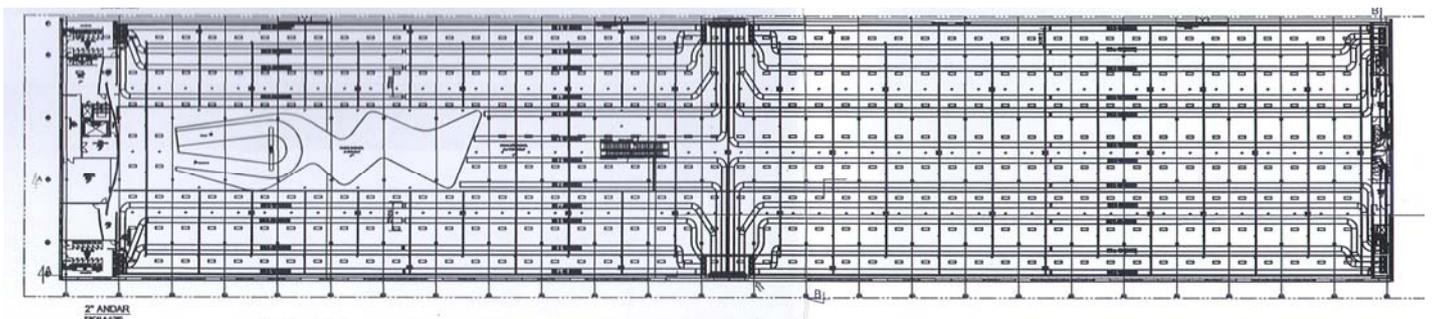


Figura 11: Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Diagrama do sistema de ar-condicionado proposto.

Em relação às condições de uso do edifício, o estudo apresentado fez uma análise criteriosa das alterações sofridas, buscando restabelecer parte da configuração original, propondo a eliminação do progressivo avanço de ocupação de espaços por atividades administrativas da fundação. Em contrapartida, porém, para atender às demandas de ampliação das áreas destinadas às atividades administrativas e ao arquivo histórico, a alternativa apresentada propõe a expansão da ocupação das faixas laterais à rampa, ao longo das faces externas do edifício. Um dos elementos mais característicos desta obra é a sua rampa e o vazio ao qual está associada, complementados pela transparência peculiar dos ambientes de exposição. A expansão das atividades nestas faces é inadequada, pois viria a obstruir a relação da rampa com as vistas para o parque e a reduzir as proporções do espaço que a envolve.

Em outras palavras, as propostas até aqui elaboradas limitaram-se a abordagens segmentadas, que não têm levado em consideração o edifício como um todo, bem como suas qualidades e limitação.

O antigo Palácio da Agricultura

A saída do Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo – DETRAN do edifício do antigo Palácio da Agricultura permitiu que a Secretaria da Cultura do Estado convidasse o arquiteto Oscar Niemeyer para desenvolver o projeto para nele sediar o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Embora tenha sido o único edifício destinado especificamente para atividades administrativas, o antigo Palácio da Agricultura foi projetado como parte do conjunto do VI Centenário. Estabelecendo uma estreita relação de unidade formal com o conjunto do Ibirapuera, em sua concepção se manifestam claramente os princípios formais da arquitetura moderna, entre os quais podem ser destacados a configuração característica do prisma puro, duas faces inteiramente envidraçadas em contraste com as empenas cegas, planta livre de lajes contínuas sustentadas pelo sistema de estrutura independente e volume autônomo de circulação vertical.

Além disso, ao rigor do repertório moderno se somam aspectos de grande originalidade. É o que se observa na base do edifício, na qual aparecem dois elementos característicos. O primeiro corresponde ao movimento contínuo de laje do mezzanino que se expande além da projeção do volume principal em forma livre, retomando o tema da marquise e, o segundo, relativo ao efeito expressivo na base do edifício, realizada por meio da transição de forma: os pilares em “V”.

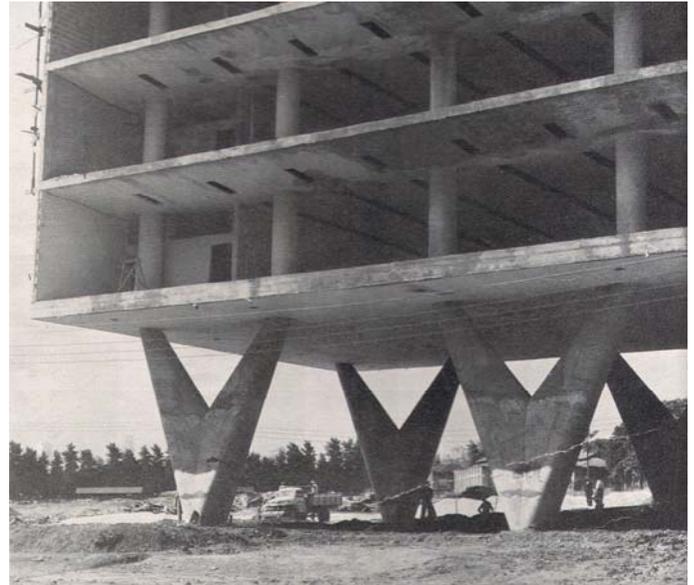


Figura 12: Colunas do Palácio da Agricultura à época da construção. Fonte: Módulo, Ano 1, nº 1 1955.

Estes elementos de sustentação, que têm origem em algumas experiências de Le Corbusier (Pavilhão Suíço, Paris, 1930, Unidade de Habitação de Marselha, 1947), tomam nova direção no desenvolvimento proposto por Oscar Niemeyer. Nas palavras de Bruand, “Era uma revolução estética que abria vastos horizontes e transformava o papel passivo até então atribuído aos pilotis num dos mais ativos meios de expressão plástica¹³.” Portanto, à leveza e à transparência do embasamento se acrescenta o dinamismo que a redução dos pontos de apoio comunica ao conjunto.

Contudo, transcorridos mais de 50 anos de sua realização, o novo projeto proposto por Oscar Niemeyer não pareceu considerar devidamente os valores que distinguiram a proposta original. Neste projeto, a complementação das instalações necessárias ao funcionamento do museu foi atendida com a criação, no pavimento térreo, de um novo auditório que incorporaria em seu interior toda a sequência de colunas da face nordeste, comprometendo a continuidade espacial dos pilotis. As faces envidraçadas do edifício, por sua vez, dariam lugar a superfícies completamente opacas. Como contraponto à face neutra resultante, seria introduzido um volume vertical na fachada noroeste, uma evidente redundância em relação ao existente na face oposta. Inicialmente, este volume vertical parecia retomar uma solução não realizada, de interligação dos pavimentos por meio uma rampa contínua, projetada no início dos anos 1950, para o conjunto Hansaviertel, em Berlin, por Niemeyer. Desta suposta intenção, porém, persistiu apenas o volume vertical, escultórico. Acrescentavam-se, ainda, nas empenas, duas outras prumadas de circulação vertical para atender às normas de segurança contra incêndios, o que tornava o conjunto muito perturbado.

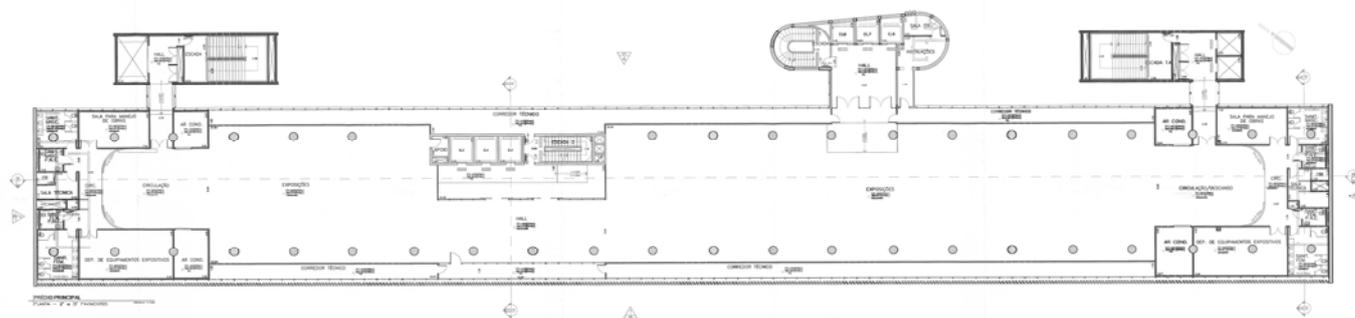


Figura 13: Antigo Palácio da Agricultura: planta do pavimento tipo conforme projeto de adaptação para o Museu de Arte Contemporânea.

A resistência dos órgãos de preservação em aprovar esta proposta levou a Secretaria da Cultura a desistir do projeto de Oscar Niemayer e a formular uma nova alternativa, mais contida, o que de fato ocorreu. O novo projeto, desenvolvido pela Companhia Paulista de Obras e Serviços, sob a coordenação do Arq. Milton Tsunashima, buscou situar as novas instalações de auditório e reserva técnica como volumes separados do edifício principal, favorecendo a fluidez e a continuidade espacial no nível dos pilotis. Entretanto, uma característica fundamental do edifício ficou comprometida por exigências incontornáveis para os ambientes de exposição estabelecidos pela direção do museu. Assim, para receber o MAC-USP, a transparência característica do antigo Palácio da Agricultura foi eliminada pela vedação integral das faces do edifício.

Trata-se da exigência museográfica da caixa fechada, com controle absoluto das condições de temperatura, umidade e iluminação. Nesta circunstância, tais condições se impuseram independentemente de qualquer consideração sobre a estrutura arquitetônica destinada a abrigar o museu. É o laboratório de exposição de obras de arte. O foco é a obra dissociada de forma absoluta de qualquer contexto, como se fosse oriunda de lugar nenhum, exposta em condições absolutas de controle ambiental.

Se o edifício tem toda uma face voltada para a deslumbrante vista do Parque Ibirapuera, as obras ali expostas jamais poderão ser contempladas no contexto desta paisagem. Tampouco o ambiente expandido pelas amplas perspectivas propiciadas pela transparência de suas faces poderá constituir uma presença, um pano de fundo para a fruição das obras do Museu de Arte Contemporânea.

Mas, se ponto de vista de um enfoque museográfico menos rígido há prejuízo, a perda maior incide sobre

outra obra que deveria fazer parte de forma destacada do acervo do MAC, isto é, o próprio edifício. A arquitetura que abriga o museu não é reconhecida como obra de arte: trata-se apenas de um recurso expositivo, uma espécie de depósito para abrigar obras e espaços de exposição que não se vale da arquitetura ali presente para potencializar os recursos de fruição dos trabalhos artísticos.

Conclusão

São estas, entre outras, as dificuldades que vêm se apresentando aos esforços de preservação da Arquitetura Moderna. Não há dúvida que sua conservação pressupõe uma destinação útil à sociedade e, por conseguinte, adaptação a novos usos. Mas, não prescindem tampouco do reconhecimento dos atributos peculiares de cada obra, pois só a partir deles é possível transmitir seu real significado.

Um dos aspectos mais notáveis do conjunto do Ibirapuera é a relação discreta entre as massas construídas e as áreas livres, a continuidade espacial entre os ambientes internos e externos, cujos limites muitas vezes se dissolvem, como demonstram as áreas sob as marquises, mas também se afirmam nos contrastes entre a pura geometria das construções e a moldura irregular da vegetação. Arte e natureza assim representadas não buscam uma harmonia idealizada, mas um convívio em que as partes conservam sua autonomia e estendem sua presença à cidade que as envolve. Eis um ambiente propício aos mais variados usos que, na sua diversidade, também são transitórios. Não podem, pois, se afirmar de forma impositiva sobre a grandeza deste monumento que, de uma vontade intencional de celebrar a memória do VI Centenário, incorporou novos sentidos que pertencem tanto a nós como às gerações que estão por vir.

Notas

- (1) Relatório de 1927 apresentado pelo Dr. J. Pires do Rio – Prefeito do Município de São Paulo. Acervo: Divisão do Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís” – DPH/SMC, apud Andrade, Manuela M. O Parque do Ibirapuera: 180 a 1954 in Vitruvius: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05>.
- (2) apud Andrade, Manuella M. O Parque do Ibirapuera: 180 a 1954 in Vitruvius, *Arquitextos*, 051.01, ano 5, set 2004 : <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05>.
- (3) Barone, Ana C. C., Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954), Tese de Doutorado, São Paulo, FAUUSP, 2007, p.90
- (4) Ver artigo: Barone, Ana C. C., Oposição aos pavilhões do Parque do Ibirapuera (1950-1954), in *Anais do Museu Paulista*, vol. 17, nº 2, São Paulo, Jul-Dec, 2009
- (5) Christiano Stockler das Neves, formado pelo Instituto de Belas Artes da Universidade da Pensilvânia (1911), é o fundador da Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie da qual foi diretor até 1957. Defensor dos valores da Tradição Clássica, se destacou por sua oposição à Arquitetura Moderna.
- (6) Oliveira, Fábio L., O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos in *DOCOMOMO 5*, São Carlos, EESC-USP, 2003
- (7) Barone, Ana C. C., Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954), Tese de Doutorado, São Paulo, FAUUSP, 2007, p.93
- (8) “A Equipe de Planejamento conduziu a proposta de ocupação do Parque do Ibirapuera subsidiado pelo entendimento da cidade como um todo e pela interconexão desta realidade. O Parque do Ibirapuera concentraria as atividades de Diversões populares, culturais e exposições, que atrairiam o público geral de forma concentrada. A equipe previu as obras permanentes como “parque de diversões, passeios de ciclismo e hipismo, lagos, play-ground, jardim zoológico e botânico, com algumas construções esparsas para restaurantes, teatro, circo e outras adequadas ao destino do parque”. As construções de caráter definitivos, que seriam poucas, teriam apenas o papel de foco de atração. As atividades de cultura universitária compreenderiam congressos científicos, cursos, conferências e manifestações estudantis, o que interessaria apenas a uma pequena elite e se localizariam na Cidade Universitária. As atividades de esporte foram programadas segundo as modalidades e o público que atrairia, pensando as atividades esportivas populares em locais de fácil acesso e as demais nos arredores de São Paulo. A equipe buscou utilizar ao máximo possível equipamentos já existentes como Estádio do Pacaembu, Clube Hípica de Santo Amaro, Sociedade Hípica Paulista e até mesmo as represas de Guarapiranga e Bellings para algumas atividades náuticas. Apenas o Ginásio e o velódromo estavam sendo previstos como construções novas e desde já se identificou a necessidade de atuação do Estado para a viabilização de tais eventos esportivos.” Andrade, Manuella M., O parque do Ibirapuera: 1890-1954 in *Vitruvius*, *Arquitextos*, 051.01 ano 5, set 2004, <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05>.
- (9) A intenção de ocupação definitiva da marquise pelo MAM é corroborada não apenas pelo projeto de Lina Bo Bardi, mas por outro de autoria de Giancarlo Palanti. Ver: Sanches, Aline C., A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil, Dissertação de Mestrado, EESC-USP, São Carlos, 2004
- (10) Museu de Arte Moderna de São Paulo, Enciclopédia Itaú Cultural Artes visuais http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=910
- (11) Revista Módulo, ano 1, nº1, 1955, p. 20.
- (12) Habitat nº11, Ano III, nº 181, 1953, p. 3
- (13) Bruand, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 153

Referências

- ANDRADE, Manuella M. O Parque do Ibirapuera: 180 a 1954 in *Vitruvius*, *Arquitextos*, 051.01, ano 5, set 2004 : <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05>.
- BARONE, Ana C. C., Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954), Tese de Doutorado, São Paulo, FAUUSP, 2007.
- _____, Oposição aos pavilhões do Parque do Ibirapuera (1950-1954), in *Anais do Museu Paulista*, vol. 17, nº 2, São Paulo, Jul-Dec, 2009.
- BRUAND, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, Fábio L., O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos in *Anais DOCOMOMO 5*, São Carlos, EESC-USP, 2003.

Periódicos

- Acrópole, ano 16, nº 185, 1954;
Acrópole, ano 16, nº 191, 1954;
Habitat, ano III, nº 11, Jun, 1953;
Habitat, ano IV, nº 16, mai jun, 1954;
Módulo, ano I, nº 1, 1955

¹ Marcos Carrilho

Arquiteto. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Arquiteto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e professor assistente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Instituto Presbiteriano Mackenzie.