

IMAGENS DO PARQUE IBIRAPUERA: MATERIALIZAÇÕES DE FUTURO

IMAGES OF IBIRAPUERA PARK: MATERIALIZATIONS OF THE FUTURE

Laura de Souza Cury
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
laurascur@hotmail.com

Resumo

Este artigo trata de imagens com determinadas concepções de futuro presentes no Parque Ibirapuera, considerando como imagens tanto as obras arquitetônicas em si, quanto suas representações fotográficas. O artigo busca compreender como os símbolos arquitetônicos, urbanísticos e principalmente fotográficos do Parque Ibirapuera ajudaram a produzir sentido estético e político relacionados a noções de futuro, de modernidade e de progresso, almejando transformar a paisagem urbana de São Paulo e, por extensão, do Brasil.

Palavras-chave

Parque Ibirapuera. São Paulo. Imagem. Modernidade. Futuro. Heterotopia

Abstract

This article deals with images of the Ibirapuera Park that have certain conceptions of the future, considering as images both the architectural works themselves as well as their photographic representations. The article seeks to understand how the architectural, urban and mainly photographic symbols of the Ibirapuera Park helped to produce aesthetic and political meaning related to notions of future, modernity and progress, aiming at transforming the urban landscape of São Paulo and, by extension, of Brazil.

Key words

Ibirapuera Park. São Paulo. Image. Modernity. Future. Heterotopia

Introdução

O significado da imagem fotográfica não advém, necessariamente, do seu significante, mas, conforme adverte André Bazin, o importante não é o resultado atingido pela fotografia, e



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

sim, o modo e a intenção de atingi-lo (1991). Ao nos ensinar novos códigos visuais, as fotografias possuem a capacidade de alterar e de aumentar nossas percepções do que vale a pena ser observado (SONTAG, 1977)¹. Com o advento da fotografia, o mundo se transformou em imagem. Pode-se argumentar que a arquitetura moderna também foi constituída como imagem, capaz de gerar imaginários a respeito de cidades, sobre modernidades desejadas e a respeito de uma estética e de uma noção sobre como determinada cidade é ou deveria ser. No Brasil, assim como em tantos outros países, as representações fotográficas de projetos arquitetônicos e paisagísticos passaram a circular mais frequentemente na mídia impressa em meados do século XX e, devido a sua capacidade de “reprodutibilidade técnica”, para usar termo de Walter Benjamin (1994), ajudaram a formar algumas visões simbólicas de edifícios e de complexos arquitetônicos, assim como uma imagem geral e sintetizante do que era o modernismo no país.

Uma cidade instigante para pensar o modernismo em meados do século XX no Brasil é São Paulo, que se transformava no maior centro industrial do país. Uma obra paradigmática nesse sentido é o Parque Ibirapuera, projetado para os festejos do IV Centenário da cidade em 1954 por uma equipe liderada pelo arquiteto modernista carioca Oscar Niemeyer. Segundo Carlos Lemos, um dos integrantes da equipe, com a construção do Ibirapuera houve “a aceitação definitiva da arquitetura moderna no país” (FOLHA DE S. PAULO, 23/09/2003). Alguns dos elementos arquitetônicos do Parque tornaram-se essenciais à imagética da metrópole: a marquise, as rampas e a seção de esfera. Muitas dessas imagens viraram ícones do modernismo em São Paulo e até mesmo da arquitetura moderna no Brasil.

O objetivo deste texto é compreender como representações do Parque Ibirapuera relacionaram aspectos de materialidade e de imaginação para construir determinadas noções de futuro entre as décadas de 1950 e de 1960, época caracterizada pelo otimismo com o fim da Segunda Guerra, no âmbito internacional, e com um impulso industrial, marcado pela arrancada pelo desenvolvimento autossustentado, no âmbito nacional. O termo construção é utilizado tanto no sentido literal das obras arquitetônicas, quanto no sentido metafórico, do projeto identitário pretendido pelos organizadores do IV Centenário, mas, também, assumido pelos arquitetos e fotógrafos, pelos editores de jornais, revistas e livros que as veiculavam e pelo público geral, que as aceitou e/ou questionou. A construção de espaços imbuídos com determinadas características não é uma atividade limitada a projetos de elite, mas envolve a interconexão, ainda que não coordenada, de diversos atores. Há relações importantes que ocorrem entre

¹ Cabe comentar que o inverso também é possível: uma saturação de imagens pode nos levar a não percepção de suas formas e conteúdos.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

ideologias oficiais, discursos, imagens e sua recepção na transformação da percepção geral dos espaços. Neste texto, procura-se identificar interpretações de paisagens de modernidade e de promessa de futuro nas fotografias do Parque Ibirapuera.

O conceito de paisagem é de particular interesse aqui, pois ele é compreendido como uma maneira de analisar o espaço, indissociável da pessoa que o contempla (CORBIN, 2001). A percepção da paisagem está atrelada a sua representação e é, portanto, um filtro utilizado para se compreender melhor o espaço e as implicações históricas e sociológicas que ocorrem nele. Perceber o espaço significa perceber, igualmente, a interpretação simbólica que determinados grupos sociais conferem ao ambiente, suas justificativas estéticas e ideológicas e o impacto de suas representações sobre a vida coletiva (CLAVAL, 1999). Pensar a paisagem significa tentar compreender a produção e a representação do espaço, pois ela é a escolha do enquadramento – seja ele estético e/ou ideológico – das ações do homem sobre o espaço que ele habita e transforma. Nesse sentido, a paisagem se assemelha à fotografia.

Por meio das imagens fotográficas do Ibirapuera divulgadas na mídia impressa é possível tentar estabelecer leituras de paisagem que eram sugeridas ao público mediante certas visualidades. Também pode-se estabelecer a influência que essas imagens tiveram na criação de imaginários relacionados a noções de modernidade². Ao sugerir determinadas visões para o tempo presente, os imaginários suscitados pelas fotografias ajudaram a criar novas possibilidades para memórias futuras, já que os observadores começam a formar uma paisagem mental daquilo que é representado. Também por esse motivo, testemunhos visuais não devem ser compreendidos somente como relatos fatuais, limitados a uma função retratística e informativa, mas também como instrumentos capazes de reconstruir identidades. No caso do Ibirapuera, as imagens fotográficas foram capazes de contribuir para a formação de uma nova memória coletiva, pautada na modernidade.

Pode-se definir modernismo como uma concepção segundo a qual a realidade presente, e a que se espera do futuro, pode ser moldada racionalmente por meio da transformação controlada do ambiente material e social. Historicamente, o modernismo implicou no surgimento de novas formas de poder, que visavam transformar positivamente a sociedade (FOUCAULT, 1977). Essas transformações implicavam na construção e reconstrução de cidades

² Nesse artigo, nem todas as construções que compõem o complexo do Parque Ibirapuera serão comentadas; foram eleitas somente imagens relativas a alguns edifícios por se acreditar que elas sejam as mais significativas no sentido de criar e divulgar imaginários referentes a determinadas noções de futuro e à modernidade em geral. Cabe, também, notar que poucas imagens da natureza do Parque circularam na mídia durante o período estudado. O foco maior recaiu na paisagem urbana, constituída pela arquitetura moderna.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

ou, ao menos, de partes significativas delas, constituindo uma das principais maneiras de exercer esse poder, já que o espaço urbano é percebido como sendo capaz de funcionar como um catalizador de transformação social (LASZCKOWSKI, 2016). Nesse sentido, há algo de utópico no modernismo, ainda que não se deva deixar de notar que a transformação pretendida gera benefícios para alguns grupos seletos em detrimento de outros. A própria noção de modernidade pode ser relacionada à utopia, pois sinaliza uma ruptura com o passado para propiciar o advento do novo, abrindo o horizonte do tempo histórico e permitindo imaginar um futuro diferente.

Walter Benjamin, ao escrever sobre as arcadas parisienses do século XIX, observou que a estética de obras arquitetônicas era fundamental para a formação de subjetividades políticas modernas (1999). Para o autor, a modernidade constituía uma forma de reencantamento do mundo por meio da projeção de utopias coletivas, ou seja, imagens de arranjos socioculturais e político-econômicos que transcendiam a realidade. Essas imagens tornam-se reais por meio de construções arquitetônicas. É possível estender essa ideia para incluir também imagens fotográficas, mais acessíveis para um número muito maior de observadores, que, muitas vezes, não podiam se locomover para ver obras arquitetônicas pessoalmente. Assim, a estética das formas construídas e, principalmente, de suas representações fotográficas conferem aspectos de realidade a utopias modernas, visões de futuro materializadas no presente.

As imagens fotográficas do complexo do Ibirapuera circularam em diversos veículos da mídia impressa – jornais, revistas (especializadas ou não) e livros de arte e arquitetura, ajudando a moldar expectativas sobre uma nova condição emergente. As fotografias reproduziram e amplificaram o efeito do futuro no presente por meio da construção arquitetônica e paisagística. Elas funcionam em duplo viés: documental e imaginário. Documentaram o espaço construído, mas também ajudaram, elas mesmas, a construir determinados imaginários a respeito da obra, assim como da cidade e do país em que ela se insere. O poder dessas fotografias não está somente em seu poder de nos informar, mas também em seu poder de nos sensibilizar (NEWHALL, 1982); o poder da fotografia é também o de conquistar o público. As imagens do Parque Ibirapuera são registros, mas são também interpretações que construíram e divulgaram imaginários referentes a uma nova identidade, moderna, para São Paulo e, por extensão, para o Brasil.

1. O IV Centenário da cidade de São Paulo e a construção de um novo futur



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

Em meados do século XX, às vésperas do aniversário de quatrocentos anos de São Paulo, a cidade consolidava-se como metrópole, tornando-se o maior centro industrial do país. Apesar deste crescimento econômico e populacional, os idealizadores do projeto modernizador de São Paulo queriam que a cidade fosse compreendida também como um centro cultural pujante e emanador de progresso. Por isso, era necessário adequar sua imagem ao seu novo contexto de expansão. A Comissão Organizadora do IV Centenário, liderada pelo empresário e patrono de arte moderna Francisco Matarazzo, viu, nos festejos, uma oportunidade para construir uma nova imagem de paisagem moderna e urbana: "São Paulo precisava seguir Londres, Nova York e Buenos Aires" (TOTA, 2014, p.215).

Foi no contexto do IV Centenário que se construiu o Parque Ibirapuera, concebido para ser o palco das comemorações e símbolo do progresso. O intuito era mostrar ao Brasil e ao mundo uma nova realidade, não mais voltada, predominante, à produção agroexportadora, mas à produção industrial e à vida moderna. A intenção era transcender as condições restritivas do passado e, de certa maneira, até do presente (já que, apesar dos desenvolvimentos obtidos, o projeto de industrialização no Brasil ainda era, em determinados aspectos, incipiente) e de materializar um futuro imaginado e desejado.

A constituição dessa renovada identidade para a cidade foi pensada, para além das construções físicas, por meio da utilização de suas reproduções imagéticas na mídia impressa. Nesse sentido, começaram a surgir cada vez mais publicações, com textos e fotografias, voltadas para a divulgação de São Paulo, que deveria ser vista como um modelo passível de ser seguido pelo país para a obtenção de um futuro diferente, mais desenvolvido e moderno. O Parque Ibirapuera foi, portanto, foco de atenção e, assim, figurou entre as páginas de importante jornais, revistas e livros de circulação nacional e internacional³.

Não foi por acaso que o símbolo do IV Centenário, também um monumento na entrada principal do Parque⁴, foi uma espiral, denominada por Matarazzo de "aspiral", de maneira a refletir a aspiração de São Paulo por progresso. Embora hajam poucas imagens fotográficas desse monumento, a aspiral assumiu o papel de logotipo do IV Centenário devido a sua forte carga simbólica, tendo sido utilizada em propagandas e reportagens publicadas em jornais e revistas a respeito do Ibirapuera e dos festejos. A aspiral tem clara conotação simbólica. Seu

³ Importante notar, contudo, que também houve relevantes ausências na figuração do Parque Ibirapuera em publicações nacionais, como nos álbuns de São Paulo (ver CARVALHO & LIMA, 1997, p. 25) e em publicações internacionais, como nas revistas especializadas *Architectural Forum* e *Domus*, no livro *New Directions in Latin American Architecture* e no catálogo da exposição *Latin American Architecture Since 1945*, do MoMA.

⁴ Este monumento não resistiu ao tempo e ruiu na década de 1960.

movimento circular para o alto parece ser relacionado com a ideia era que o desenvolvimento de São Paulo era ilimitado e trazia uma promessa de superação.



Figura 1 - Inauguração do Parque do Ibirapuera / Monumento do IV Centenário de São Paulo

Fonte: Fantasia Brasileira – o balé do IV Centenário. São Paulo, SESC, 1998

O espírito do logotipo do IV Centenário é representativo do complexo arquitetônico e paisagístico do Ibirapuera e de algumas de suas imagens fotográficas que circularam na mídia impressa, que ajudaram a formar imaginários a respeito do modernismo na cidade e no país.

2. Representações de futuro no projeto e nas imagens fotográficas do Parque Ibirapuera

2.1 A construção do Parque

Muitas imagens fotográficas do Parque Ibirapuera revelam o período de construção de seus edifícios, com grande atenção tendo sido conferida ao Palácio das Exposições, hoje denominado de Pavilhão Lucas Nogueira Garcez ou de "Oca". O edifício atraiu as lentes de muitos fotógrafos, empenhados em focalizar os aspectos inovadores do Parque.



Figura 2 - Página publicitária do Palácio das Exposições em construção.

Fonte: Módulo no.1, março de 1955 (Autoria não creditada)

A **Módulo**, revista de arquitetura e artes plásticas, que era dirigida por Oscar Niemeyer e relevante veículo para a divulgação e a consagração do modernismo arquitetônico brasileiro, publicou imagens do Palácio de Exposições em obras. A primeira fotografia da página, maior em tamanho, enfoca uma parte do prédio ainda sem parcela de sua “casca branca” e com materiais de construção espalhados pelo chão. A dimensão do edifício pode ser percebida por meio da presença humana na imagem: alguns homens encontram-se trabalhando no topo da cúpula. Como de costume nas imagens da época, a arquitetura é o principal objeto retratado; os operários aparecem em miniatura, sem características particulares, apenas conferindo escala à obra. “A gestualidade dos corpos dos operários está voltada para a finalidade produtiva (...) os sentidos de disciplina e funcionalização são predominantes.” (CARVALHO & LIMA, 1997, p.186).

A tira de três fotografias, na parte inferior da página, também revela diferentes estágios da construção do edifício.

A **Acrópole**, revista de arquitetura voltada para a divulgação principalmente do modernismo paulista, também trouxe, em agosto de 1954, fotografias dos diferentes estágios

de construção do Palácio das Exposições. As imagens são de autoria de Zanella-Moscardi, dupla formada pelo imigrante italiano Hugo Zanella e José Moscardi, natural de Campinas.

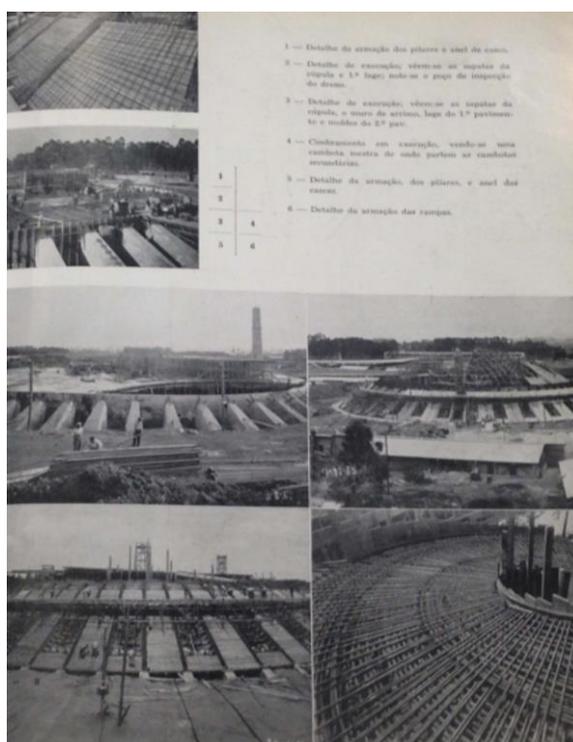
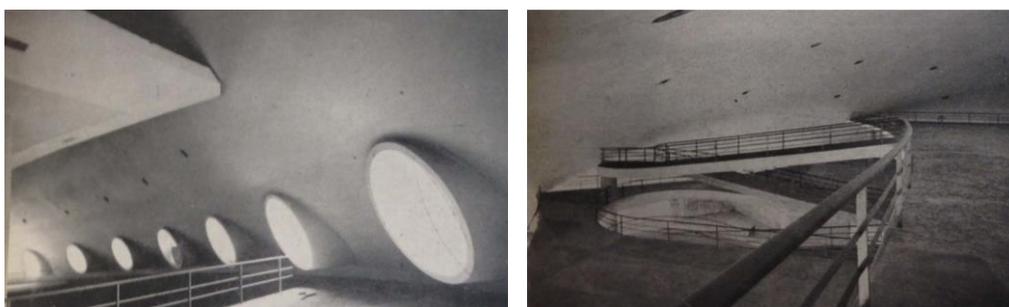


Figura 3 - Palácio de Exposições em construção.

Fonte: Acrópole 191, agosto de 1954, p.497 (autoria: Zanella-Moscardi)

Por meio das fotografias de Zanella-Moscardi pode-se perceber o interesse em documentar os diferentes estágios de construção do edifício. É possível pensar que esse interesse fosse devido à vontade de retratar o próprio avanço tecnológico (moderno) que permitiu a construção da obra, descrita no próprio artigo da revista como sendo “das mais grandiosas”, com setenta e seis metros de altura de cobertura, livres de pilares ou colunas. Em virtude de sua forma circular e do tipo de teto adotado, sem vigas aparentes, houve uma grande concentração de ferragens, conforme pode-se observar na fotografia do canto inferior da imagem acima, formando um padrão gráfico capaz de gerar estranhamento ao conferir uma qualidade vertiginosa para a obra.

A mesma edição da revista publicou imagens internas do Palácio das Exposições. Essas fotografias, também de Zanella-Moscardi, valorizam a sinuosidade do espaço interior do edifício.



Figuras 4 e 5 - "1o pavimento; vêem-se os oblôs e 2o pavimento" & "Vista do 3o pavimento; vêem-se a cúpula, rampas, 2o e 1o pavimentos"

Fonte: Acrópole 191, agosto de 1954, p.496 (autoria: Zanella-Moscardi)

Percebe-se nessas imagens, além do aspecto informativo – que deveria evidenciar a obra para o público leitor –, forte ênfase formal: enquadramentos atípicos e geometrização das formas, características que flertam com composições abstratas, típicas do ideário moderno, principalmente no âmbito das Artes Plásticas. As fotografias não perdem de vista, entretanto, o elemento figurativo. São as próprias formas arquitetônicas que parecem sugerir, ao olhar dos fotógrafos, os desenhos formados na imagem fotográfica. As imagens dessa série são uma maneira de se experimentar a arquitetura moderna enquanto possibilidade para composições imagéticas, compostas por linhas diagonais e sinuosas, jogos de luz e sombra, ângulos retos e elementos esféricos.

Esferas são elementos constitutivos importantes da visualidade moderna. Na arquitetura, rompem com a predominância das linhas retas. No Palácio das Exposições e em suas imagens fotográficas, elas desempenham um papel particularmente significativo: as janelas da edificação, denominadas de "oblôs", reproduzem a forma exterior do edifício em seu interior, formando um padrão visual obtido por meio da repetição.



Figura 6 - Edifício da Oca em construção, 1954
Fonte: Acervo IMS (autoria: Chico Albuquerque)

Uma mesma linha, mais autoral, foi seguida por Chico Albuquerque, fotógrafo cearense que participou do Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo, em sua interpretação do interior do Palácio das Exposições ainda em construção. A fotografia não foi encontrada em nenhuma das fontes pesquisadas, mas ela é indicativa de determinada visualidade recorrente nas imagens do Parque Ibirapuera na década de 1950. O olhar desse fotógrafo também é atraído pelos oblôs. Suas formas esféricas são multiplicadas pela sombra criada no chão e pelas sombras claras criadas no teto, também ele semiesférico. Percebe-se, nessas imagens, um simbolismo geométrico abstrato, mas também um “futurismo”⁵ relacionado ao uso da alta tecnologia.

É interessante observar que o Ibirapuera é contemporâneo de um período no qual era bastante divulgado, nos veículos de informação, o fascínio pela corrida espacial. É, portanto, tentador ver, em várias dessas imagens, e em especial nas do Palácio de Exposições, uma espécie de paisagem lunar ou sideral, que aponta para o futuro. Segundo artigo publicado em abril de 1954 na **Folha da Manhã**, referente à natureza das obras construídas:

⁵ O termo “futurismo” está sendo empregado, neste texto, com referência ao avanço tecnológico e não ao movimento futurista em si, encabeçado por Filippo Tommaso Marinetti, na Itália, no início do século XX. Nesse sentido, “futurismo” também pode ser relacionado ao universo da ficção científica, em que conjecturações são feitas sobre as possibilidades da ciência e da tecnologia transformarem as relações sociais no futuro.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

... os céticos, boquiabertos, vêem saírem da terra aquelas gigantescas estruturas de concreto, que transformam em realidade figuras arquitetônicas que outrora somente existiam na imaginação dos leitores de histórias em quadrinhos com aventuras interplanetárias (FOLHA DA MANHÃ, 04/04/1954, p.12).

Ao utilizar a expressão “saírem da terra” para se referir às novas edificações do Ibirapuera, o autor confere a ideia de que a arquitetura “brota” do chão, como se fosse uma planta, e remete ao surgimento de uma nova paisagem. Não é, contudo, a natureza que envolve as obras construídas do Ibirapuera que “brota da terra”, mas o concreto. A natureza do Parque é urbanizada, ela mesma concreta. É como se houvesse, para os paulistanos da época, uma espécie de predestinação na grandeza e na modernidade da arquitetura e da história paulista ou mesmo da brasileira.

Importante também é a ideia de que as obras do Ibirapuera estavam transformando em realidade formulações mentais. Nesse sentido, o Ibirapuera é descrito pelo articulista, ainda que indiretamente e provavelmente inconscientemente, como uma heterotopia, termo cunhado por Michel Foucault para designar espaços concretos em que idealizações se encontram presentes (1984). É possível relacionar esse conceito com uma utopia material, com o lugar do futuro no presente. A heterotopia transforma em realidade formas típicas de “aventuras interplanetárias” e, nesse sentido, está relacionada ao fascínio pela corrida espacial.

Historicamente, o modernismo implicou na emergência de novas formas de poder visando transformar e melhorar a sociedade (FOUCAULT, 1977). Construções urbanas foram (e são) uma das principais maneiras de exercer esse poder, não só no Brasil, mas também em diversas partes do mundo. O Parque Ibirapuera era, assim, apresentado e retratado como um lugar de vanguarda e de progresso; como um “cartão de visitas” da nova São Paulo, compreendida como a “locomotiva do Brasil”, uma espécie de “motor” para levar à transformação social do país.

Walter Benjamin (1999 [1927-1939]), ao escrever sobre as arcadas parisienses do século XIX, observou que a estética de construções físicas eram fundamentais para a formação de subjetividades políticas modernas. Para o autor, a modernidade levava a uma espécie de re-encantamento do mundo por meio da projeção de utopias, visões que transcendiam a realidade presente. Para Benjamin, essas visões são transformadas em realidade por meio da tecnologia construtiva. É possível estender a ideia proposta por Benjamin e argumentar que a reprodução da imagem fotográfica tenha ampliado ainda mais o alcance dessas visões. Assim,

a visualidade, ou a estética, moderna conferiu elementos de realidade às utopias. Similarmente, a nova paisagem que emergia no Ibirapuera materializava, no presente, determinada concepção de futuro.

2.2 “Nasce Ibirapuera”: o primeiro conjunto arquitetônico

“Nasce Ibirapuera” foi o título dado à reportagem sobre o Parque na **Revista do IV Centenário de São Paulo**, edição comemorativa da data, publicada em 1954, pela Editora Abril.

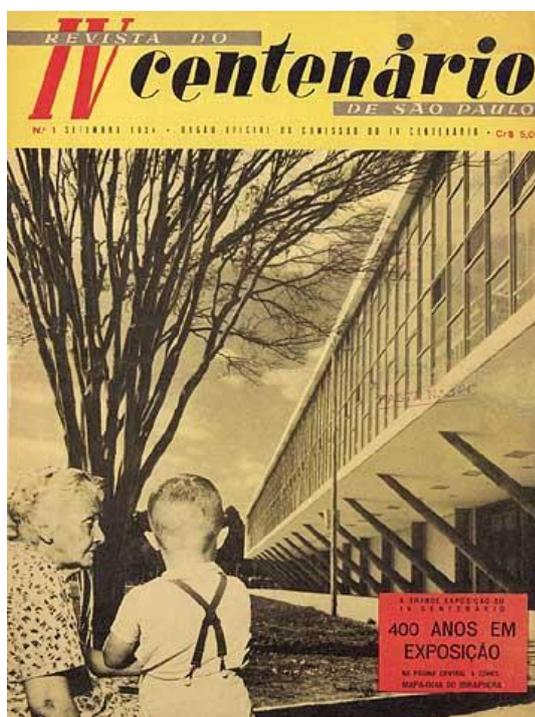


Figura 7 - Capa da Revista do IV Centenário de São Paulo, Editora Abril, 1954

Fonte: Revista do IV Centenário de São Paulo, Editora Abril, 1954

A fotografia da capa da revista é da autoria de German Lorca, fotógrafo comumente descrito como “oficial” do IV Centenário. Lorca foi um dos profissionais que fotografou o Ibirapuera para a edição, mas não foi o único⁶. A fotografia publicada na capa da revista retrata

⁶ A pesquisa efetuada entre os documentos do Parque Ibirapuera no Arquivo Histórico Municipal não sugere que tenha havido um fotógrafo oficial para a inauguração do Parque.

o Palácio das Nações, hoje ocupado pelo Museu Afro-Brasileiro, e uma senhora com um menino. A fotografia simboliza um encontro de gerações no Parque; de acordo com Lorca (informação verbal)⁷, a imagem traduz um caminho para o futuro. A imagem obteve boa recepção na época, mas nunca fez tanto sucesso quanto uma outra foto de Lorca, similar a essa, mas que enquadrava o Palácio das Exposições em vez do das Nações.



Figura 8: O prédio da OCA em 1954

Fonte: Revista do IV Centenário de São Paulo, Editora Abril, 1954 (Autoria: German Lorca)

Essa imagem, além de ter sido divulgada na **Revista do IV Centenário**, também figurou em diversos livros e em mostras de arte e de fotografia. Segundo Lorca (informação verbal)⁸, essa foto foi muito usada porque mostra uma época. A imagem revela o terreno vazio que o Parque estava ocupando, que antes era alagadiço e continha favelas⁹, agora pronto para receber a implantação de algo moderno. Os rastros dos caminhões e tratores que aparecem no chão são a marca do antigo em rumo ao novo, do trabalho que ainda estava sendo feito no Parque, como a colocação do gramado e das cercas. O rumo ao futuro, moderno, é simbolizado pela edificação do Palácio de Exposições e pela senhora que segura uma criança pela mão, uma geração mais velha guiando outra mais jovem a uma promessa de futuro.

⁷ Entrevista concedida por LORCA, German [maio 2015]. Entrevistador: Laura de Souza Cury. São Paulo, 2015.

⁸ Idem.

⁹ Para saber mais sobre a história do Parque, ver BARONE, 2007 & CURY, 2016.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

As personagens da fotografia de Lorca não foram flagradas ao acaso. Trata-se de uma espécie de encenação em que o autor adicionou modelos – sua avó e seu filho – à paisagem para conferir maior força à arquitetura e à imagem fotográfica. Lorca pretendia mostrar a presença simultânea de três gerações distintas: a senhora simbolizando o passado, o Parque simbolizando o moderno, e a criança, o futuro. Segundo o fotógrafo, essa era uma comparação filosófica ou psicológica do antigo com o moderno.

O pós-guerra fomentou uma noção de tempo mais acelerada e urgente do que até então se estava acostumado a sentir. A imagem de Lorca, assim como outras do Palácio das Exposições, remete a uma paisagem lunar (até mesmo porque a própria arquitetura também remete a isso): a superfície do chão representado na imagem P&B remete à cor de giz da superfície da lua; a presença de sedimentos de terra no chão do Parque pode ser relacionada ao fenômeno natural do regolito lunar, que são sedimentos causados por impactos de meteoritos.

A analogia da paisagem do Ibirapuera com uma paisagem lunar parece corroborar a noção de uma nova sensação de tempo. Na imagem de Lorca, as pessoas não caminham somente em seus próprios passos em direção ao futuro; o futuro também parece chocar-se para cima delas. A possibilidade de viajar para além dos limites da natureza terrestre estava sendo concretizada nessa época com a invenção de foguetes, dentre eles o satélite russo Sputnik, lançado em 1957, o primeiro a abrir caminho para o desbravamento de novos horizontes para além do planeta Terra. Ainda que a inauguração do Parque seja anterior ao lançamento do foguete, é possível supor que essa fosse uma atmosfera na qual os arquitetos e os fotógrafos da época estivessem imersos; esse repertório fazia parte de seus “horizontes de expectativa” (KOSELLECK, 2006)¹⁰.

A nova concepção de tempo na modernidade acarretou em outras novas experiências que, por sua vez, mudaram a concepção que se tinha dos acontecimentos passados. “Os acontecimentos perderam seu caráter histórico estável” (KOSELLECK, 2006, p.36), fazendo com que a história tivesse que ser reescrita, já que os pontos de vista de cada presente mudam de acordo com sua própria historicidade. Nesse sentido, pode-se pensar que a Comissão Organizadora do IV Centenário, assim como os projetistas do Parque Ibirapuera e os fotógrafos e editores de veículos de mídia impressa que veicularam suas imagens, estivessem reescrevendo

¹⁰ Cabe aqui menção à denominada “Googie Architecture”. A arquitetura Googie é uma forma de arquitetura moderna, principalmente norte-americana. Trata-se de uma subdivisão da arquitetura futurista, influenciada pela cultura dos carros, dos jatos, da Era Espacial e da Era Atômica ao valorizar curvas, formas geométricas e arrojado uso de vidro, aço e néon e ao tomar inspiração de objetos como discos voadores, átomos e parábolas. Mais tarde, a Googie ficou amplamente conhecida como parte do estilo moderno de meados do século. O termo “Googie” recebe seu nome de um café, hoje extinto, construído em West Hollywood, projetado por John Lautner. Estilos arquitetônicos similares também são referidos como “Doo Wop”.

parte da história de São Paulo de maneira a permitir uma narrativa futura, mais promissora, também para o Brasil. Essa atmosfera geral habitava o imaginário das pessoas da época, fossem elas arquitetas, fotógrafas, editoras ou observadoras.

Chama a atenção que, na data de inauguração do Parque, os jornais **Folha da Manhã** e **O Estado de S. Paulo** publicaram páginas idênticas a respeito do Ibirapuera. O fato demonstra como ideias comuns (ou, nesse caso, iguais) eram veiculadas para o grande público a respeito da obra. A reportagem dedicada ao Parque possui caráter celebrativo. Para o articulista, este era “o mais moderno logradouro público do mundo”, expressão recorrente na mídia da época, e era “como milagre” que o pântano anterior havia se transformado “na maravilha que aí está (...) O Parque Ibirapuera é, realmente, um monumento à grandeza paulista e brasileira, (...) uma realização destinada a ficar para sempre – como esplêndida demonstração do gênio e do trabalho brasileiros” (FOLHA DA MANHÃ, 21/08/1954, p. 7 & O ESTADO DE S. PAULO, 21/08/1954, p.9)



Figura 9 – “Inaugura-se Hoje, em São Paulo, a exposição do IV Centenário”

Fonte: Folha da Manhã, 21 de agosto de 1954, p. 7 & O Estado de S. Paulo, 21 de agosto de 1954, p.9 (Autoria das imagens não creditada)



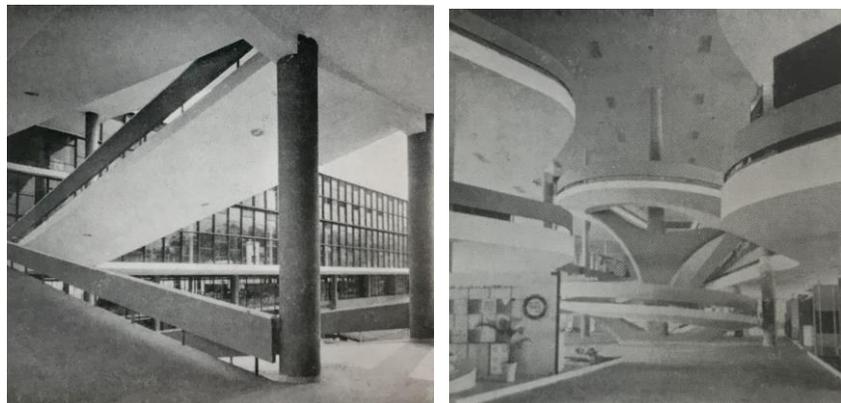
DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

A página de jornal traz quatro fotografias, não creditadas: de uma maquete do Parque; da rampa sinuosa do Palácio das Indústrias, atualmente conhecido como Pavilhão Ciccillo Matarazzo, sede da Fundação Bienal; da vista de um dos oblôs do interior do Palácio das Exposições; e da vista dentre pilotis em formato de "V", que enquadra a fachada do Palácio das Exposições. A imagem do interior do Palácio das Indústrias revela as curvas presentes no interior do edifício, onde a sinuosidade da arquitetura contrasta com as linhas retas dos pilares e das caixas de luz no teto, que formam linhas em perspectiva. A fotografia focalizando o oblô evidencia também a arquitetura no exterior, remetendo a um aparato de olhar, como o próprio visor da máquina fotográfica, com a vista nitidamente recortada pelo orifício visualizador. Com suas linhas de grade, que na câmera ajudam o fotógrafo a enquadrar e focalizar a imagem, a fotografia do Palácio das Indústrias, visto pela janela, sugere, ainda que indiretamente, o poder imagético da arquitetura erguida no Parque Ibirapuera. A quarta fotografia, que enquadra o Palácio das Exposições dentre pilotis em formato de "V", foi uma imagem bastante recorrente na década de 1950. O ângulo que surge por meio do vão criado pelos pilotis estilizados cria um enquadramento para a composição imagética, recurso não incomum na produção de outros fotógrafos modernos da época, principalmente dos que trabalhavam com arquitetura.

Não foram somente jornais e revistas especializadas internacionais que se debruçaram sobre o Parque Ibirapuera; livros e catálogos também se detiveram sobre suas construções, principalmente as assinadas por Oscar Niemeyer. O livro **Modern Architecture in Brazil**, de Henrique Mindlin - arquiteto paulista que gradualmente se deslocou para o Rio de Janeiro, onde projetou obras alinhadas com o "Estilo Internacional" -, trouxe um inventário da arquitetura moderna brasileira até o momento de sua publicação, em 1956, atualizando o levantamento feito por Philip Goodwin para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 1943, com **Brazil Builds**. A edição original do livro de Mindlin foi publicada apenas em inglês, francês e alemão, sem texto em português, demonstrando sua ambição de atingir o público internacional. Dentro do âmbito da arquitetura paulista registrada nessa publicação, a erguida no Parque Ibirapuera obteve papel de destaque, fato que pode ser observado na própria capa do livro, que contém, dentre suas três imagens, uma fotografia do Palácio dos Estados, atualmente conhecido como Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera.

O livro também apresenta seção referente ao Palácio das Indústrias, onde foram veiculadas quatro fotografias de Zanella-Moscardi, três das quais já haviam sido publicadas na revista **Acrópole** em outubro de 1954, dado que revela como muitas das imagens do Ibirapuera circulavam em diferentes meios, ajudando a criar um repertório comum a respeito do Parque. O que mais se fez notar no Palácio das Indústrias, para o autor, foi o "olhar imaginativo e

espetacular [do interior] que contrasta com a sobriedade impressionante do tratamento exterior, simplicidade que acentua a pouco usual grande escala do edifício” (MINDLIN, 1956, p.186).



Figuras 10 e 11: “Vista da rampa externa para a fachada posterior” & “Rampa do Palácio das Indústrias”
Fonte: “Modern Architecture in Brazil”, Henrique E. Mindlin, 1956, p.186, 187 (Autoria: Zanella-Moscardi)

Mindlin também comenta o Palácio de Exposições ou, como é chamado no livro, o Palácio das Artes:

Se há um toque de espetacular no tratamento do Palácio das Indústrias, no interior desta unidade, projetada especialmente para exposições de escultura, o efeito é verdadeiramente “Wellsian”, uma espécie de projeção otimista para um futuro menos sujeito às rigorosas exigências da gravidade ou pelo menos às suas interpretações convencionais (MINDLIN, 1956, p.188).



Figuras 12, 13 e 14 - Detalhes de imagens do Palácio das Exposições
Fonte: “Modern Architecture in Brazil”, Henrique E. Mindlin, 1956, p.189

A referência ao autor de ficção científica Herbert George Wells é significativa, pois corrobora a interpretação do caráter futurista do Palácio de Exposições, tanto em sua casca exterior, que remete a um espaço lunar ou a uma espaçonave, quanto em seu interior, com suas rampas sinuosas e oblôs.

O livro **Arquitetctura Latinoamericana 1930/70**, do arquiteto argentino Francisco Bullrich, veiculou umas das poucas imagens que Marcel Gautherot, fotógrafo francês radicado no Brasil que colaborou ativamente com Niemeyer retratando suas obras dentro da estética modernista, bateu do Parque Ibirapuera. A imagem de Gautherot enquadra a rampa do Palácio das Indústrias desde um ponto de vista que privilegia sua forma sinuosa, pouco usual. A geometria dos componentes do edifício, o contraste formado entre as tonalidades clara e escura e as linhas em perspectiva causadas pelas luzes no teto favorecem uma atmosfera lúdica e apontam para uma noção de tempo mais acelerada, relacionada ao futuro que se manifesta já no tempo presente.

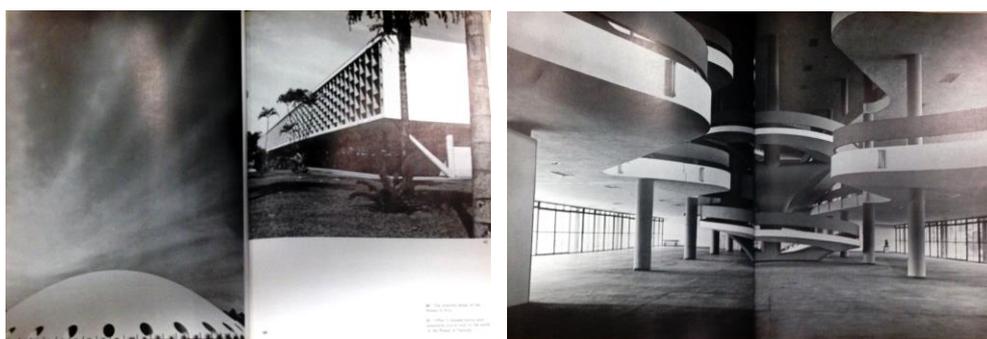


Figura 15 - Rampa do Palácio da Indústria, Parque Ibirapuera

Fonte: "Arquitectura Latinoamericana 1930/1970", Francisco Bullrich, 1969 (Autoria: Marcel Gautherot)

Essa mesma vista interna do Palácio das Indústrias foi retratada por múltiplos artistas, como Yukio Futagawa, fotógrafo de arquitetura japonês que lançou, juntamente com o crítico

Rupert Spade, livro sobre a obra de Oscar Niemeyer, com título homônimo, em 1971. Dentre as obras retratadas no livro, está o Parque Ibirapuera, ou “os prédios de exposição do quarto centenário de São Paulo”, de acordo com o título do trecho. Futagawa enquadrou quatro prédios em cinco fotos: o Palácio dos Estados, o Palácio das Indústrias, o Palácio das Exposições e o Palácio das Nações, hoje conhecido como Pavilhão Manoel da Nóbrega, sede do Museu Afro-Brasileiro. Dessas cinco imagens, duas revelam a curva como traço determinante: a da fachada do Palácio de Exposições e a da rampa do Palácio das Indústrias. Essas duas imagens são as maiores da edição, capazes de causar o impacto que Futagawa parece acreditar que a arquitetura sendo retratada merece. Na vista do interior do Palácio das Indústrias, com sua sinuosa rampa e com seus pavimentos, os contrastes entre claro e escuro permitem um retrato mais sugestivo da volumetria da obra. A imagem de Futagawa retrata a arquitetura de maneira nítida e lhe confere sensação de estabilidade, além de possuir grande requinte formal.



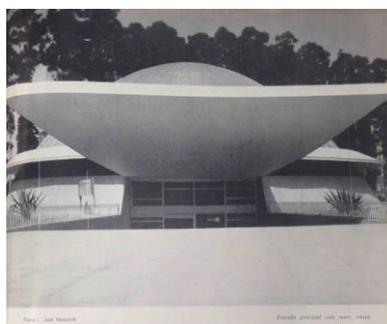
Figuras 16 e 17 – Palácio das Exposições & Palácio das Indústrias

Fonte: “Oscar Niemeyer”, Yukio Futagawa e Rupert Spade, 1971, p. 76-77 & 78-79 (Autoria: Yukio Futagawa)

A fotografia do Palácio de Exposições confere destaque não só à arquitetura, mas também ao céu do fundo, que aparece movimentado pelas ações da luz do sol nas nuvens. Ainda que o prédio ocupe porção pequena na imagem como um todo, ele é monumentalizado pela sua relação com o céu. A imagem é imbuída de força e dramaticidade. A forma inusitada da seção de esfera ganha ênfase na sua relação com o vasto espaço aéreo circundante, que parece sugerir possibilidades ilimitadas.

2.3 O conjunto arquitetônico posterior

Em 1957, o Parque Ibirapuera ganhou duas novas incorporações ao seu complexo arquitetônico. O primeiro foi o Planetário, de autoria dos arquitetos Eduardo Corona, Roberto G. Timbau e Antônio Carlos Pitomba.

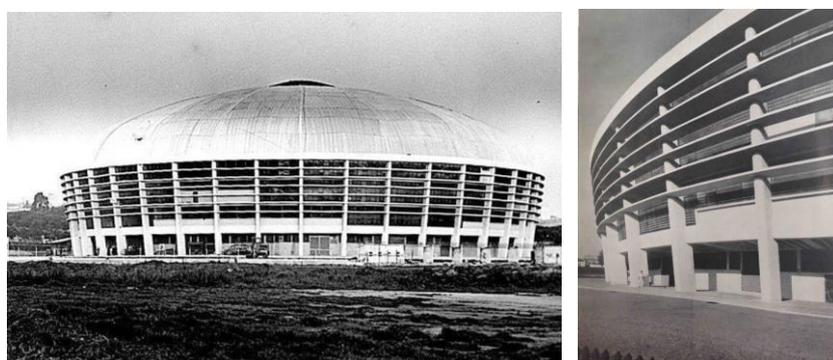


Figuras 18 e 19 - "Entrada principal com suave rampa" & "Entrada com marquise"
Fonte: Acrópole no. 225, 1957, pgs. 313 e 315 (Autoria: José Moscardi)

Em 1957, a **Acrópole** veiculou imagens, de autoria de José Moscardi, do Planetário. Nelas, pode-se observar que o edifício do Planetário manteve-se fiel ao estilo dos anos de 1950, principalmente dentro do escopo da obra de Niemeyer (e que também aparece em seu projeto do Parque Ibirapuera, como no Palácio de Exposições), que possui características referidas como modernistas, mas, mais especificamente, como futuristas. A grande cúpula e a entrada principal remetem a uma espaçonave, forma condizente com a função do edifício. Questionamentos a

respeito do papel que planetários possam ter desempenhado durante a corrida espacial podem ser pertinentes aqui, já que a maior parte dos planetários do mundo foi construída justamente durante esse período (Ver FAIDIT, 2009). A arquitetura do Planetário do Ibirapuera, assim como sua representação fotográfica, também parecem sugerir que as possibilidades relacionadas à tecnologia espacial pudessem estar presentes, consciente ou inconscientemente, no imaginário dos arquitetos e dos artistas da época.

Outra construção do ano de 1957, e que tem uma arquitetura que, em parte, remete a do Planetário, é o Ginásio Geraldo José de Almeida, projetado pelo arquiteto Ícaro de Castro Mello, localizado na rua Manoel da Nóbrega, próxima ao Parque.



Figuras 20 e 21 - Ginásio do Ibirapuera em janeiro de 1957 & "Detalhe do Ginásio, vendo-se uma das entradas."

Fontes: Folhapress (Autoria não creditada) & Acrópole no. 221, março de 1957, p. 158 (Autoria: José Moscardi)

A primeira imagem mostra o ginásio em sua totalidade, visto de fora. Sua estrutura também remete ao imaginário futurista. O fato de o edifício estar implantado numa área relativamente vazia e da fotografia da **Folha de S. Paulo** não ter flagrado presença humana – a não ser de maneira indireta, por meio dos carros que aparecem pequenos ao fundo –, parece corroborar essa interpretação. A segunda imagem, que revela um detalhe da construção, foi publicada na revista **Acrópole**, de março de 1957, e é de autoria de José Moscardi. A forma esférica do Ginásio também remete a uma espaçonave e a aridez do entrono captada nas fotografias, a um espaço planetário.

A revista francesa **L'Architecture d'Aujourd'hui**, de fevereiro de 1958, também publicou reportagem a respeito do Ginásio e, apesar do fotógrafo não ter sido identificado na edição, percebe-se que as três imagens localizadas na parte superior das páginas são as

mesmas que foram publicadas na **Acrópolis**, no. 221, de março de 1957, de autoria de Moscardi. Esse dado também atesta, mais uma vez, à circulação de imagens em diferentes meios, ajudando a formar um repertório comum, uma comunidade visual pautada em determinados pontos de vista.

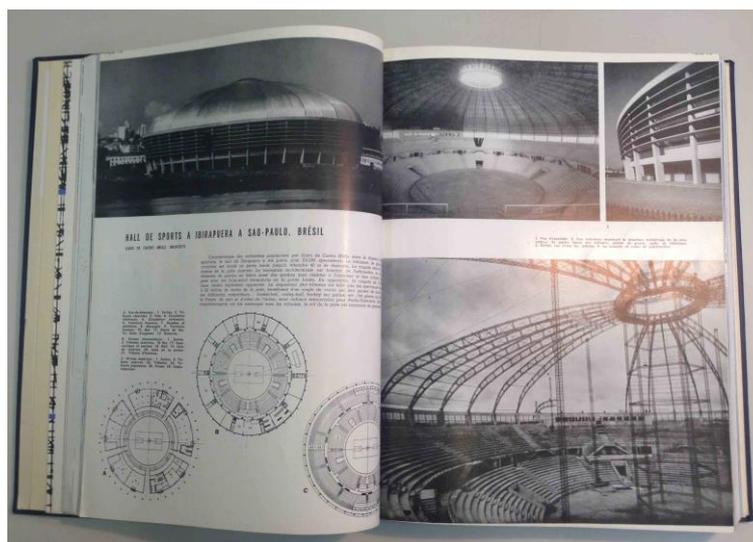


Figura 22 – Ginásio do Ibirapuera

Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 76, fevereiro de 1958, p. 26-27

A imagem interna de Moscardi remete a outras produzidas pelo fotógrafo Hans Günter Flieg, alemão radicado no Brasil, cujas fotografias também podem ser interpretadas como possuidoras de imaginário referente aos avanços tecnológicos e determinada noção de futuro. Este fotógrafo realizou grande parte de sua fotografia de arquitetura associada a trabalhos comissionados para indústrias, mas essas imagens vão além do mero registro e possuem muitas características autorais e enfoque nitidamente moderno: “os ângulos de captura e as linhas de composição, mais que simplesmente registrar instalações físicas, de fato produziram um *imaginário* industrial cheio de reminiscências fotográficas e cinematográficas” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2013, p. 17).

Encomendado pela Companhia Brasileira de Alumínio em 1966, Flieg retratou o Ginásio Geraldo José de Almeida, que havia sido erguido em 1957. As imagens parecem retratar o edifício ainda em construção, mas são, portanto, de quase dez anos depois. Essa discrepância entre a data de inauguração do prédio e a data das imagens de Flieg é devida à troca da cobertura do Ginásio.



Figura 23 - Ginásio do Ibirapuera, 1966
Fonte: Acervo IMS (Autoria: Hans Günter Flieg)

Foi nesse contexto que a Companhia Brasileira de Alumínio foi contratada para fornecer o material – chapas de alumínio – para a nova cobertura e foi nesse contexto também que Flieg foi chamado para desenvolver seu ensaio fotográfico. Ainda que as imagens tenham sido comissionadas pela empresa, algumas ainda tiveram circulação para além do âmbito empresarial na época, pois chegaram a figurar em revistas de arquitetura como a **Habitat** e a **Acrópole**¹¹. As imagens são dotadas de dramaticidade devido ao uso de luz e sombra e aos recortes do objeto, pois o assunto arquitetônico é fragmentado. A atenção a esses detalhes e ao jogo de luz e sombra, formado pelas estruturas metálicas, formando uma figura abobadada, adquirem a qualidade de gravuras ou de desenhos, provocando impacto visual.

Na representação dessas estruturas, os trabalhadores que ajudaram a construí-las são pouco notados. Percebe-se apenas um único trabalhador erguido junto à claraboia e a estrutura arquitetônica aparece imensa frente à pequenez do sujeito que a constrói. A ênfase da imagem está na arquitetura em construção, em seu estranhamento e, simultaneamente, em sua monumentalidade. Pode-se pensar que haja algo de sublime nas imagens de Flieg, não no sentido

¹¹ Em entrevista telefônica, em 21/10/15, Sr. Hans Günter Flieg comentou que por vezes era indicado pelos arquitetos das obras ou pelos diretores das revistas para fornecer imagens. Atualmente, algumas imagens foram publicadas em livros e mostradas em exposições.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

que estariam relacionadas de alguma maneira ao transcendental, mas no sentido que elas provocam mistério e espanto no observador. A sucessão e a uniformidade das partes que podem ser observadas nessas imagens constituem uma espécie de infinidade artificial e, assim, também produzem efeito de sublimidade na arquitetura. A escuridão gera sensação de mistério, mas a intensidade forte de luz, como a que passa pela forma redonda da claraboia, também pode causar similar sensação, já que ofusca a vista, não permitindo que se enxergue claramente; trata-se de uma luz que, “justamente por seu excesso, converte-se em uma espécie de escuridão” (BURKE, 1993, 186). Esse assombro é o efeito do sublime e seus efeitos no observador são admiração, reverência, respeito e poderio, características sendo evocadas, direta ou indiretamente, tanto no Ibirapuera quanto em suas representações fotográficas.

3. O Parque na cidade e a perpetuação de paisagens heterotópicas

Com o transcorrer do tempo – desde a época de sua construção, passando pela inauguração, até um período posterior, quando o Parque já estava melhor integrado à vida da cidade –, o Ibirapuera foi representado como um espaço público de grande importância, que deveria refletir a modernidade e a monumentalidade de São Paulo dentro do contexto de progresso almejado também para o país. Essa aspiração foi mais forte nos períodos de idealização, construção e inauguração dos edifícios que compõem o Parque, mas permaneceu mesmo após essas épocas.

Passada a inauguração dos diferentes edifícios que compõem o complexo do Ibirapuera, o imaginário relacionado a determinadas noções de futuro continuou presente na mídia, ainda que em menor escala. Essa presença ocorreu principalmente na grande mídia, já que as revistas especializadas não tinham mais novos projetos para comentar. Reportagem publicada na **Folha de São Paulo** sobre a reforma, em 1960, do Palácio de Exposições, comenta que esse edifício iria “receber pintura plástica idêntica à utilizada pelos norte-americanos em seus foguetes estratosféricos” (FOLHA DE SÃO PAULO, 15/03/1961, p. 14). A pintura igual a dos foguetes não deixa de ser significativa dado o imaginário “wellsianiano” da obra, conforme apontado por Mindlin e, inclusive, seu uso como Museu da Aeronáutica a partir de 1956. A fotografia do pavilhão ressalta o caráter reluzente do material utilizado em seu revestimento exterior. O fecho de luz em perspectiva, criado pela sombra da marquise, resulta em sensação de movimento e, assim, também condiz com o material de foguetes que seria utilizado no revestimento da obra.

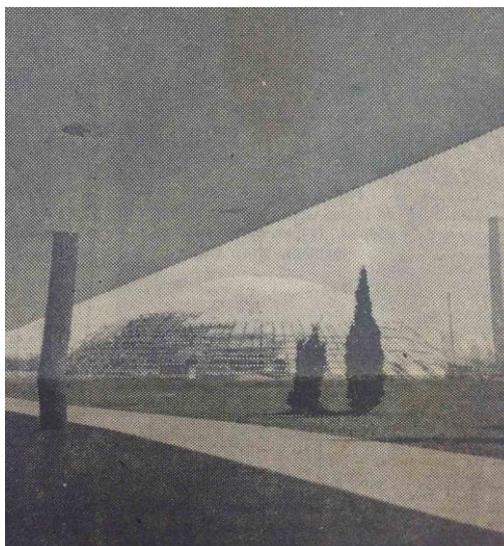


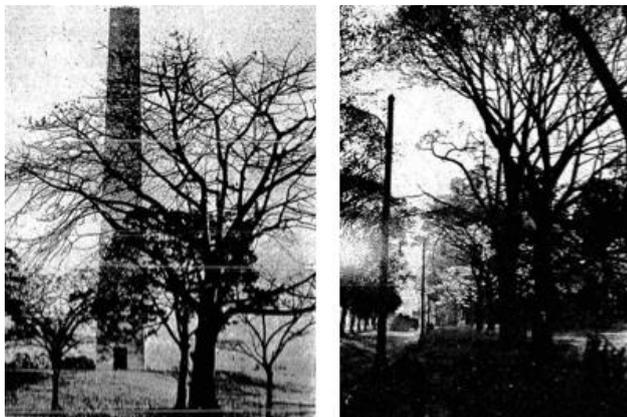
Figura 24- Palácio das Exposições

Fonte: Folha de S. Paulo, 15 de março de 1961, p. 14 (Autoria não creditada)

Porém, nem todas as imagens da década de 1960, num período em que a grande parte dos edifícios do Parque já havia sido erguida¹², foram utilizadas para remeter à concepção de futuro relacionada à alta tecnologia. Com a mudança da percepção em relação à forma de utilização do Parque, a noção heterotópica da paisagem também foi se alterando. O Parque não só era visto como um símbolo de arquitetura moderna, mas, também, como um espaço público de lazer, priorizando outros elementos constitutivos da imaginação das pessoas. Nesse sentido, as construções deixaram de ser o foco principal de atenções e a natureza ganhou, pela primeira vez na história do Parque, maior destaque.

Se a infinitude dos componentes de construções pode causar efeito de assombro e de sublimidade na arquitetura, pode-se pensar, nos espaços verdes do Parque, em outro tipo de infinidade, uma que causa prazer. Esse sentimento pode ser associado com o pitoresco. A primavera salientada nos jornais, por exemplo, é compreendida como um acontecimento agradável, pois "a imaginação é alimentada com a promessa de algo mais e não se fixa no objeto presente dos sentidos" (BURKE, 1993, p.84).

¹² Somente a Assembleia Legislativa é de 1968 e o Auditório, de 2005.



Figuras 25 e 26: Árvores do Parque Ibirapuera

Fontes: O Estado de S. Paulo, 05 de agosto de 1965, p. 56 & O Estado de S. Paulo, 08 de outubro de 1965, p. 34 (Autoria não creditada)

O chegar da primavera foi utilizado simbolicamente pelos jornais com o intuito de demonstrar a promessa de nova vida ao Parque. Artigo publicado pelo **O Estado de S. Paulo** em agosto de 1965 tratou do fim do inverno e da aproximação da primavera, com os sinais das primeiras folhas nas árvores: “é o caso das paineiras do Parque do Ibirapuera” (O ESTADO DE S. PAULO, 05/08/1965, p. 56). Alguns dias depois, outro artigo do mesmo jornal fez referência a uma “paisagem renovada”, uma vez que “mais de 200 novas árvores já foram plantadas no Ibirapuera pela Prefeitura, de acordo com o plano de remodelação do Parque (...)” (O ESTADO DE S. PAULO, 08/10/1965, p. 34).

Há algo de idílico nessas imagens, principalmente na que revela uma luz vindo do fundo da imagem em direção ao observador. De maneira pouco usual ao que foi observado até agora, essas fotografias retratam o Parque com foco não na modernidade da arquitetura, mas no espaço verde oferecido à recreação e à contemplação. A mudança de foco de um tipo de paisagem para outro é significativa do uso que a população começou a fazer desse espaço após sua inauguração. Projetos de arquitetura espetacular deixam de ser protagonistas e o Parque enquanto espaço público começa a ser revelado. Apesar das diferenças de enfoque, contudo, uma concepção de futuro continuou sendo evocada nas referências ao Ibirapuera. Imaginários referentes a uma paisagem heterotópica, em que formulações mentais sobre possibilidades futuras são materializadas em imagens, sejam elas arquitetônicas ou fotográficas, continuaram sendo afirmados na mídia impressa.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

Considerações finais

A construção de uma paisagem constitutiva de uma identidade nacional moderna para o Brasil é um tema importante para muitos que estudam o Parque Ibirapuera. Nesse contexto, a arquitetura e o urbanismo, assim como suas representações fotográficas, podem ser abordadas como expressão cultural capaz de participar da construção da imagem da paisagem social e cultural brasileira. Graças ao seu projeto arrojado, o Parque Ibirapuera e seus pavilhões tornaram-se referência de uma ideia que se queria projetar da cidade, associada ao moderno e ao novo.

A arquitetura e o paisagismo do Ibirapuera, e o conjunto formado por eles, tendem a aparecer nas fotografias de forma monumental, principalmente nas de revistas do período de sua construção e inauguração e nos livros sobre arquitetura moderna. Conforme lembra Le Goff, o monumento tem como característica sua capacidade de perpetuação de uma concepção ou ideologia no tempo (2003). O Parque era visto, pela Comissão Organizadora do IV Centenário, como possibilidade de perpetuar a grandeza da cidade; como monumento, portanto. O parque-monumento do Ibirapuera aparece como parte integrante da nova identidade dos habitantes paulistanos, que não nega o passado e sua importância, mas que almeja, a partir dele, um futuro diferente.

As fotografias do complexo do Ibirapuera ajudaram a divulgar essa ideia da modernidade de São Paulo e de sua capacidade de representar o Brasil, concepções ideológicas que ajudaram a fundamentar a própria construção do Parque. O elemento que marca essas representações do parque-monumento é o próprio sonho de modernidade, que foi tão presente na formação da identidade nacional. Esse ideal parecia poder se tornar possível pela ordenação do mundo por meio da tecnologia, inclusive a construtiva.

O Parque Ibirapuera foi construído inicialmente para ser representação de modernidade e de poderio, para ser espetacular e circular como imagem. Sua idealização no contexto do IV Centenário não foi apenas para se estar e para se usufruir, mas para divulgar uma imagem de progresso e, assim, criar um imaginário condizente. O Ibirapuera foi construído para ser espécie de "cartão postal" da São Paulo moderna, sendo local de ostentação e de exibição do modelo moderno idealizado. A divulgação e a circulação de fotografias propiciaram a formação de um novo imaginário para São Paulo e para o Brasil. Esse imaginário, contudo, não foi somente imposto, ele foi assimilado por distintos grupos. Múltiplos agentes atuaram em



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

práticas reiterativas capazes de conferir determinadas qualidades aos seus entornos. Essas práticas envolveram várias formas de relacionar, reformular e/ou criticar as imagens e as utopias projetadas pela "elite", assim como por profissionais ligados à fabricação de imagens (LASZCKOWSKI, 2016).

Não foi do escopo deste artigo debruçar-se sobre a efetiva aceitação do imaginário propagado por meio das imagens por parte do público geral. Tal tarefa provavelmente levaria à necessidade de entrevistar sujeitos que vivenciaram a época para saber de suas impressões a respeito da modernidade em pauta no Ibirapuera e propagada em suas representações fotográficas. A intenção principal deste artigo foi somente interpretar as paisagens enquadradas por fotógrafos da época e supor que determinado imaginário estivesse presente em seus repertórios, ajudando a formar seus 'horizontes de expectativa', para voltar a usar termo cunhado por Koselleck¹³.

É importante notar, contudo, que apesar das utopias, "o Brasil não pode escolher entre seus diferentes seres, pode somente aceitar suas contradições; isso é o que significa ser moderno" (STEPAN, 2001, p.220). Para além das aspirações e dos objetivos atingidos pelo espírito moderno, não se pode deixar de notar as diferenças claras entre algumas aspirações – e suas representações – e a realidade. O sonho leva a crer numa modernidade empolgante, mas essa modernidade também possui sua faceta mais obscura. Deve-se pensar que, em determinados aspectos, as representações de modernidade no Ibirapuera nem sempre fizeram jus à realidade, ou a própria "realidade não fez jus à representação" (STEPAN, 2001, p.62).

Referências

BARONE, Ana Claudia Castilho. **Ibirapuera**: parque metropolitano (1926-54). Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: **O Cinema**. Ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

¹³ Os dois fotógrafos entrevistados para a pesquisa de mestrado, German Lorca e Hans Günter Flieg, falaram da sensação de modernidade passada pelo Ibirapuera. Para o Sr. Lorca, em entrevista concedida no dia 13/05/2015, o Parque representava "o que de mais moderno havia no país".



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas – volume 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge, MA: The Belknap Press, 1999 [1927–1939].

BULLRICH, Francisco. **Arquitectura latinoamericana 1930/1970**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Unicamp/Papirus, 1993.

CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954**. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1997.

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. Florianópolis: UFSC, 1999.

CORBIN, Alain. **L'Homme dans le paysage**. Paris: Textuel, 2001.

CURY, Laura de Souza. **O Parque Ibirapuera e a construção da imagem de um Brasil moderno**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2016.

FAIDIT, Jean-Michel. Planetariums in the world. The Role of Astronomy in Society and Culture, E9. **Proceedings IAU Symposium** No. 260, 2009, também disponível em: http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FIAU%2FIAU5_S260%2FS1743921311003292a.pdf&code=4e0ee76b2bb940293395fd739ff44a29, acesso em: 17/03/2015.

FOUCAULT, Michel. **Discipline and Punish: The Birth of the Prison**. London: Allen Lane, 1977.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces, Heterotopias. **Architecture, Mouvement, Continuité** 5. 1984.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648570

FUTAGAWA, Yukio & SPADE, Rupert. **Oscar Niemeyer** (Masters of Modern Architecture). London: Thames & Hudson, 1972.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006.

LASZCKOWSKI, Mateusz. **'City of the future'**: built space, modernity and urban change in Astana. New York: Berghahn Books, 2016.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003

MARINS, Paulo C. G. O Parque Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista**, História e Cultura Material, vol. 6/7, São Paulo: USP/Museu Paulista, 1998-1999.

MÉNDEZ, Patricia S. Fotografias en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidade en Buenos Aires. 1930-1950. **Atrio**, v.15-16, p.167-176, 2009-2010.

MINDLIN, Henrique E. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro: Colibri, 1956.

NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography**: From 1839 to the Present. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

STEPAN, Nancy Leys. **Picturing Tropical Nature**. London: Reaktion Books Ltd, 2001.

TOTA, António Pedro. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.