



**ANOTAÇÕES PARA UMA HISTÓRIA
DO PAISAGISMO MODERNO EM
SÃO PAULO: ELABORAÇÃO DA
LINGUAGEM E CONCEITUAÇÃO DE
UM CAMPO ENTRE ARQUITETOS**

Euler Sandeville Jr.

HISTÓRIA

EULER SANDEVILLE JR.

***Euler Sandeville Jr.** – Formado em arquitetura e urbanismo, licenciado em educação artística, pós-graduação *latu sensu* em ecologia, mestre e doutorando em arquitetura e urbanismo, professor da Universidade Católica de Santos, Universidade Bandeirantes e Universidade Braz Cubas.*

RESUMO

Este trabalho aborda três pioneiros do paisagismo moderno em São Paulo, Brasil. Mina Warchavchik, Waldemar Cordeiro e Robert Coelho Cardozo, enfocando suas diferentes contribuições para o projeto. Nosso objetivo principal é investigar a inserção cultural desses profissionais, mais do que analisar seus projetos especificamente, cobrindo uma defasagem na literatura sobre o paisagismo brasileiro.

ABSTRACT

This work is about tree pioners of the modern landscape in São Paulo, Brazil - Mina Warchavchik, Waldemar Cordeiro e Robert Coelho Cardozo. We recognize diferents contributions to project. In this text we are loocking for an approach that show the cultural insertion of this professionals, more than analises of especific works, covering a gap in the literature about brazilian landscape architecture.

APRESENTAÇÃO

1 Álvaro Vital Brazil chegou a dizer, em depoimento ao autor, que não conhecia outro paisagista além de Burle Marx.

O interesse pela história do paisagismo e da paisagem brasileira é muito recente e o material de pesquisa ou publicações existentes, com exceção de obra de Burle Marx, é bastante exíguo. Porém, há um desejo grande de conhecer a gênese dessa produção. Citações são encontradas aqui e ali em diversos textos, inclusive dissertações, do tipo: na década de 50 haviam Cordeiro e Cardozo em São Paulo, Burle Marx no Rio¹ Isso parece ser um consenso entre profissionais hoje, que é completado com a afirmação de que Cardozo trouxe a influência de Eckbo e formou uma primeira geração de arquitetos paisagistas, com especial destaque para Miranda Magnoli e Rosa Kliass, que influíram a partir da década de 60 até o presente no panorama do paisagismo em São Paulo.

Estes são os consensos. Mas onde estão os vínculos, os eventos, os projetos, a documentação? Até poucos anos atrás, pudemos encontrar os projetos de Cordeiro empilhados num canto, no acervo da FAUUSP Neste sentido, louvamos o esforço de organização deste acervo, que torna acessível agora a pesquisadores não só arquitetos como Christiano das Neves, Ramos de Azevedo, Warchavchik, mas também paisagistas como Cordeiro e Cardozo.

Sobretudo, o material para estabelecer as relações do paisagismo com a cidade não existe. De fato, são ainda poucos os estudos sobre a cidade que têm abordado as configurações da paisagem e os modos de vida e a cultura espacializada nesse urbano. Nota-se também a dificuldade de se propor um paisagismo que introduza uma abordagem mais profunda da paisagem paulistana. Em geral, e especialmente até a década de 60, o paisagismo restringe-se ao lote, à intimidade do modo de viver das famílias. A união desses fragmentos não chega a atingir questões mais gerais da

paisagem, especialmente enquanto projeto, pelas próprias limitações do lote. Isso sem contar as limitações conceituais² e comerciais impostas ao projeto.

Encontramos em alguns momentos mais recentes uma aproximação da paisagem, mas em um quadro institucional que logo se mostra adverso. E também em um quadro conceitual adverso. A introdução de paisagistas e de uma análise da paisagem no PUB e no PMDI não se reverteu nas definições do trabalho – a paisagem é relegada e perde-se a possibilidade de um enfoque também particularizado da cidade. Em planos recentes, especialmente o das gestões Covas e Erundina, foi dado maior espaço a este aspecto, mas o planejamento já não goza o mesmo prestígio e as articulações na sociedade para sua implementação não logram efetividade. Grande interesse poderia ter tido a criação do Depave (Departamento de Parques e Áreas Verdes da Prefeitura do Município de São Paulo), que poderia resultar num enfrentamento de aspectos da paisagem paulistana, mas que logo se deparou com aspectos político-institucionais desfavoráveis e nem mesmo sua integração na nova Secretaria do Verde e Meio Ambiente está possibilitando esse enfoque, até agora. O trabalho do paisagista, em geral, não é percebido nessas abrangências.

Julgamos necessário abandonar a mera citação de que houveram os fatos ou as pessoas, reconhecendo que são fortes, emblemáticos, referenciais para os paisagistas. Procuramos, então uma abordagem mais detalhada e organizada, preterindo a análise específica de um ou outro projeto para procurar reconstituir um quadro cultural que sirva de ponto de partida na identificação dos vínculos necessários a uma formulação da história do paisagismo moderno em São Paulo. O objetivo deste texto é elaborar uma leitura crítica da bibliografia disponível sobre três pioneiros do paisagismo

■ Sobre esse tema, conferir nossa comunicação no I ENEPEA, ocorrido no Rio de Janeiro em 1995.

moderno em São Paulo (Mina Warchavchik, Waldemar Cordeiro e Robert Coelho Cardozo), reconhecendo diferenças e contribuições nos enfoques projetuais desses pioneiros. Cremos que era necessário esse enfoque inicial, reunindo elementos que venham a favorecer o entendimento do paisagismo entre nós e sua avaliação crítica.

ENTRE ROSAS E CACTOS: MINA KLABIN WARCHAVCHIK E AS ORIGENS DO PAISAGISMO MODERNO EM SÃO PAULO

1 *Diário Nacional* de 17.06.1928, citado por Geraldo Ferraz, 1965.

“... as largas janelas de canto, que não só arejam completamente o interior, como trazem para os aposentos de permanência, a presença constante do jardim exterior. Este representa aliás, uma criação interessantíssima. Os grandes lisos e planos, emoldurados por cactos e palmeiras, são de uma originalidade esplêndida e dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina” (Mário de Andrade)³.

4 Eduardo Etzel destaca na entrada do século 20 três áreas ajardinadas no centro: o largo de São Bento, o largo de São Gonçalo (João Mendes) e o largo do Palácio e menciona também o Bosque da Saúde e da Cantareira (florestas). Segundo ele, os demais não passavam de espaços amplos criados com a expansão da cidade. Curiosamente, omitiu o Jardim Público da Luz. O panorama era o de uma cidade que apenas começava a se arborizar (Etzel, 1982).

No século 19 e no esteio da cultura do café, São Paulo sofre grandes transformações que introduzem novos padrões urbanísticos. Nos bairros aristocráticos que surgem e no centro da cidade nota-se um esforço de embelezamento. São criadas grandes avenidas arborizadas com eixos monumentais, boulevares e atuam na cidade muitos jardineiros estrangeiros. Os jardins passam a ter um papel definido na vida social da cidade, seguindo sempre os modelos europeus⁴

O prefeito Antonio Prado (1899-1910) se empenhou na reformulação e modernização da cidade, criando vias amplas, calçamentos, arborização pública, criação ou reforma de jardins públicos. Também vieram a ser criados o parque do Anhangabaú e o parque do Carmo, com Bouvard e Cochet. Fora estes dois locais, todos os demais ficavam aos cuidados de Antonio Etzel, que fora o jardineiro de D.

Verediana Prado e que dirigia a Administração dos Jardins Públicos criada por Antonio Prado. Simultaneamente ocorria também a reorganização dos espaços privados, seja em sua distribuição na cidade, seja na organização interna ao lote. Entretanto, o processo de urbanização e regionalização alterava profundamente as relações sociais e os modos de vida na metrópole emergente, como demonstrou Nicolau Sevcenko em *Orfeu extático na metrópole*⁵. Funcionalmente, a paisagem moderniza-se. Tanto pelo interior do estado, onde a ocupação do território pelo café substituiu em cerca de 40 anos uma paisagem florestal por uma paisagem de fazendas e cidades novas, quanto na capital. Por todo o canto criam-se estruturas complexas na paisagem subordinando-a ao trabalho humano.

Este era o sentido do progresso, ao qual a idéia de modernidade irá integrar-se na renovação das expressões da sensibilidade, especialmente artística. A cidade, com seu movimento constante, frenético, iluminação intensa, vai e vem de pessoas e objetos movidos pelo ritmo da organização do tempo produtivo, substitui a natureza como base da inspiração para a arte e outros campos da cultura, tornando-se uma referência obrigatória⁶. Paulo Prado, em um texto da década de 20, expressa na apreciação da paisagem a importância da contribuição do trabalho que lhe confere um sentido e, embora lamenta uma ruína eminente da natureza selvagem, a entende como uma necessária e desejável expressão do progresso⁷.

Nesse quadro de transformações, era inevitável uma revisão de todos os valores culturais, o que teria grande vitalidade. Por vezes, mencionamos a Semana de Arte Moderna como se fosse um fato recente, desvinculada do ambiente, dos valores, da "bela época" para a qual foi organizada. Pintores,

5 Sevcenko, 1992.

6 A partir de 30, entretanto, o processo assume feições mais dramáticas. Prefigura-se uma cidade agigantada e fora de controle, onde a qualificação estética dos espaços urbanos cede lugar às urgências da circulação e da construção imobiliária. Grandes transformações estruturais serão evidentes na configuração da paisagem. Introduce-se a verticalização na cidade e o aumento do número de automóveis, demandando novos espaços de circulação. O processo de crescimento urbano irá destruir então sucessivamente os espaços públicos criados no período anterior. Esse processo se torna tão intenso, especialmente após a Segunda Guerra, que surge uma demanda inversa, motivada pela necessidade de referência e identificação com a paisagem e a natureza, mas de pouca expressão prática na construção da cidade.

7 Prado s/d.

músicos, literatos, intelectuais, escultores, em geral jovens, se uniram em um movimento de renovação e busca de identidade. A arquitetura não compareceu nos primeiros momentos numa condição de vanguarda. Até o final da década de 20, entretanto, a participação de arquitetos seria cada vez mais intensa, chegando por vezes a serem os principais catalizadores desses grupos de artistas e intelectuais, ao lado de segmentos da elite paulistana alinhada com a vanguarda. Naqueles primeiros anos, esse papel era desempenhado por Flávio de Carvalho e pelo casal Warchavchik.

A arquitetura moderna, como a do ecletismo, irá buscar uma relação significativa e própria com o espaço livre criado por sua implantação no lote e seus melhores exemplos procurarão uma relação entre interior e exterior, plástica e conceitual. *“Assim, os velhos quintais das residências isoladas, com seus compromissos rurais, reduziam-se a pátios ou corredores murados, deixando para usos socialmente mais valorizados a maioria dos espaços externos (...) fundos, frentes ou lados, viriam a ser jardins e locais de estar (...) Correspondia claramente a um desenvolvimento do paisagismo, de modo a explorar cada parcela de área livre, ligando os espaços externos aos internos.”*⁸ As respostas para a cidade, nesse período, não virão entretanto do movimento de renovação arquitetônica, que dará contribuições absolutamente isoladas na paisagem urbana. Prestes Maia estabelece a diretriz para a cidade na década de 30 e a imagem de cidade disponível era ainda um empréstimo um pouco retórico as mais diversas experiências que se divulgavam na Europa e Estados Unidos. Na década de 20 (efetivamente, até depois da Segunda Guerra Mundial⁹) era inviável uma referência moderna para um projeto de paisagem para São Paulo, de modo que o repertório e os valores eram dados pelo

8 Reis F^o, 1978.

9 A situação não é específica do Brasil, como anotamos no capítulo de nossa dissertação de mestrado sobre as origens do paisagismo moderno nos Estados Unidos. Nos Estados Unidos, onde o paisagismo no final do século 19 se estabeleceu em uma perspectiva que sob alguns pontos ainda é avançada hoje, o repertório para o projeto urbano era substancialmente aquele definido pelas Beaux Arts na Exposição Colombiana.

ecletismo que conferia grande importância tanto ao paisagismo do entorno das edificações, quanto à configuração da cidade.

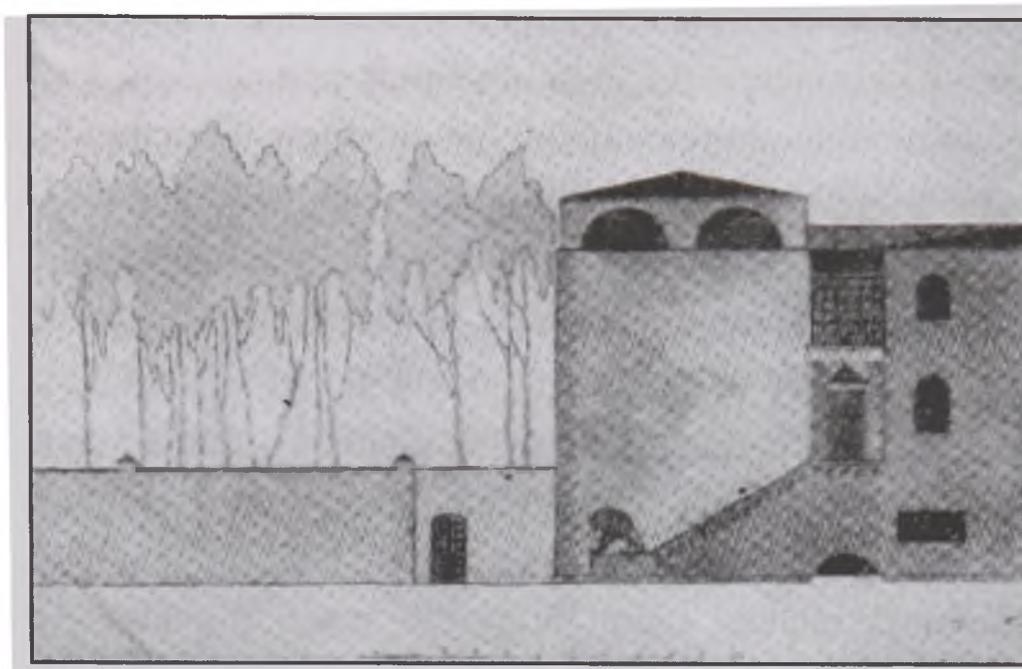


Figura 1
Projeto de Warchavchik realizado em Roma, 1921, mostrando já alguma preocupação com o tratamento das áreas externas como um cenário de sua arquitetura. In: Ferraz, 1965, p.49.

A vinda de Gregori Warchavchik para o Brasil (Figura 1), seu manifesto de 1925, são todos fatos bastante discutidos pela historiografia da arquitetura moderna brasileira, inclusive seu casamento em 1927 com Mina Klabin. Ela se tornaria uma colaboradora de Warchavchik, especialmente com seus jardins. Veio a ser considerada uma pioneira no jardim moderno brasileiro, especialmente pelo emprego de plantas tropicais. “O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém toda a riqueza das plantas tropicais brasileiras”, declarou Warchavchik no *Correio Paulistano* em 1928¹⁰.

Apesar de Mina Warchavchik sempre ser citada como pioneira, sua obra atinge até o momento um interesse muito circunscrito e pouco avaliado, o que aliás será difícil de ser superado devido à carência do material hoje disponível, já que seus jardins são conhecidos apenas por uma via extremamente indireta a partir de fotos¹¹ que visam mostrar a arquitetura modernista que se iniciava com esses poucos exemplos solitá-

¹⁰ Ferraz, 1965.

¹¹ Especialmente as fotografias parciais publicadas por Geraldo Ferraz, 1965.

rios na cidade. Mesmo referidos tantas vezes nos textos que tratam da arquitetura de seu marido, o são de modo vago, de passagem, sem nos trazer um melhor entendimento.

O fato é que essa ausência de dados sobre os jardins e mesmo sobre a personalidade de Mina, dificulta qualquer perspectiva de resgatar melhor o significado dessa experiência. Além disso, não consta que ela houvesse atuado profissionalmente, restringindo-se a executar os jardins da arquitetura de Warchavchik. O que não deixa de revelar algo sobre essa arquitetura, que além de sentir a necessidade desse enquadramento “verde”, natural, obtinha na colaboração do casal o controle total do projeto-obra, uma intenção evidenciada também pela decoração interior.

Na produção mais conhecida do arquiteto transparece algo daquela idéia de Morris (a arquitetura como sendo o inteiro controle do ambiente humano) e de Gropius (uma disciplina racional). O projeto da residência envolvia também o projeto e execução de móveis compatíveis, alguns dos quais desenhados por Mina, segundo depoimento de Mauris Warchavchik. A edificação é locada e projetada levando em consideração a liberação do lote e a integração dos espaços exteriores, embora mediado pelos claros limites da edificação que são realmente os definidores do desenho. Não se pensa em integração com o entorno urbano, ao contrário, estabelece uma relação programática de choque com a tradição, através do qual se impõe ao ambiente. Nessa atitude de choque (internacionalismo), mas também de preservar valores e princípios que conferem identidade local (nacionalismo) reside algumas das características da vanguarda brasileira.

Isso aparece na arquitetura – nos materiais e espaços da casa da rua Santa Cruz, e nos jardins criados por Mina (Figuras 2 e 3), que integravam a implantação da casa no seu entorno

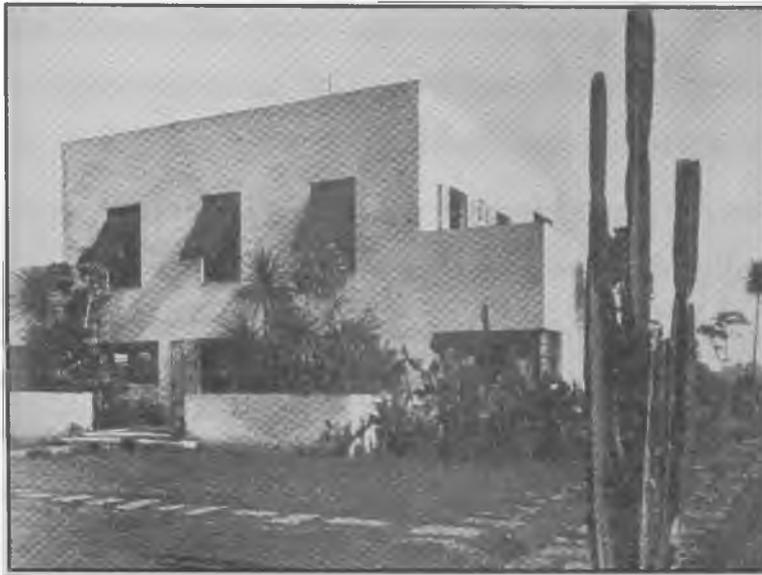


Figura 2: Casa da rua Santa Cruz (1927-29), considera Geraldo Ferraz o jardim elaborado por Mina Warchavchik uma primeira tentativa para um jardim tropical, in: Ferraz, 1965, p.51.



Figura 3: Caminho da entrada da casa da rua Santa Cruz, com cactáceas e guapuruvús, in: Ferraz, 1965, p.58.

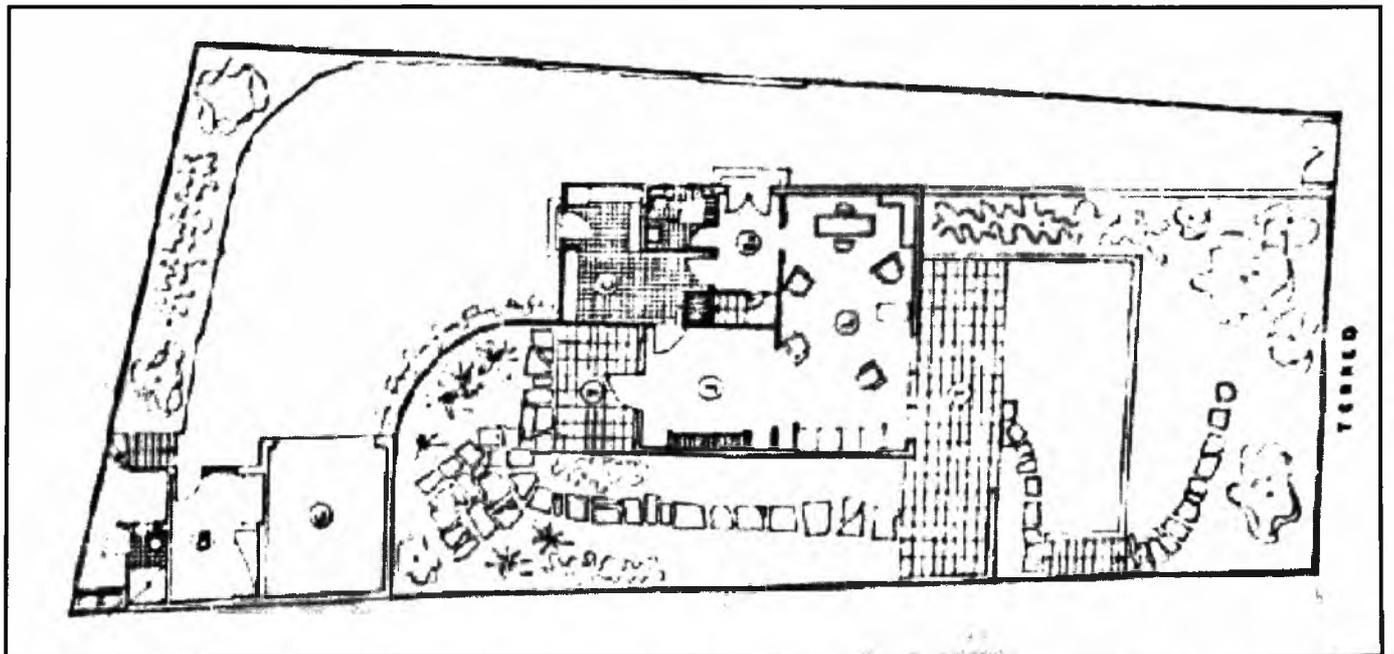


Figura 4: Planta da casa modernista do Pacaembú, de 1930, in Ferraz, 1965, p.88.

não edificado imediato, para o uso da família. A busca de identidade numa linguagem abstrata e internacional contemporânea e de identidade com a terra americana, tropical, forneceram alguns dos princípios programáticos com os quais a vanguarda cobrou seu espaço e estarão presentes também nas concepções paisagísticas. Já se vão 70 anos.

12 Bruand, 1981.

“Esse compromisso (na casa da rua Santa Cruz) denotava indiscutível apreço pelo país onde decidira estabelecer-se e foi bem recebido pela crítica, que via nos elementos tomados de empréstimos e no elegante jardim tropical, que envolvia e complementava harmoniosamente a construção, o símbolo de uma arquitetura atualizada no plano internacional e ao mesmo tempo profundamente brasileira.” E: “O jardim, com sua flora tropical de palmeiras e cactus, cuidadosamente ordenados para ressaltar a arquitetura, cujas linhas puras contrastam com a exuberância disciplinada da natureza, era obra de Mina Warchavchik, mulher do arquiteto e sua importante colaboradora, também uma pioneira em sua especialidade.”¹²

Os jardins não obedeciam a um projeto e eram executados sob sua supervisão, a partir de um planejamento de massas de espécies definidas, dispostas segundo um padrão predominantemente “formal”, ou melhor, com forte influência da geometria. É o que sugere a concepção do único plano a que tivemos acesso, justamente da casa da rua Santa Cruz, segundo Mauris Warchavchik que o mostrou, e do qual não temos reprodução. A rigidez desse desenho, dispondo a vegetação em canteiros ao redor da casa, com alguma preocupação funcional é, entretanto, de difícil harmonização com as fotos disponíveis. Apesar de muito parciais, pelas fotos podemos chegar com alguma segurança a características desses jardins (Figuras 4 e 5). São bastante empregados pisos formados por retângulos

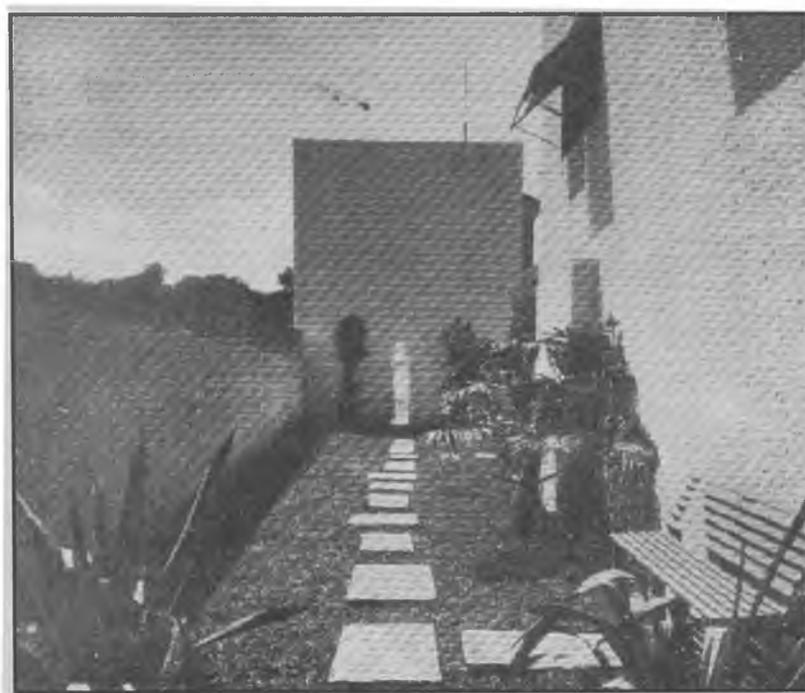


Figura 5: Foto dos jardins da casa modernista no Pacaembú. Observa-se que há uma preocupação em estruturar as principais percepções no que se refere à área externa, como se evidencia pela foto do "jardim íntimo" com a escultura de Brecheret (in: Ferraz, 1965, p.91).

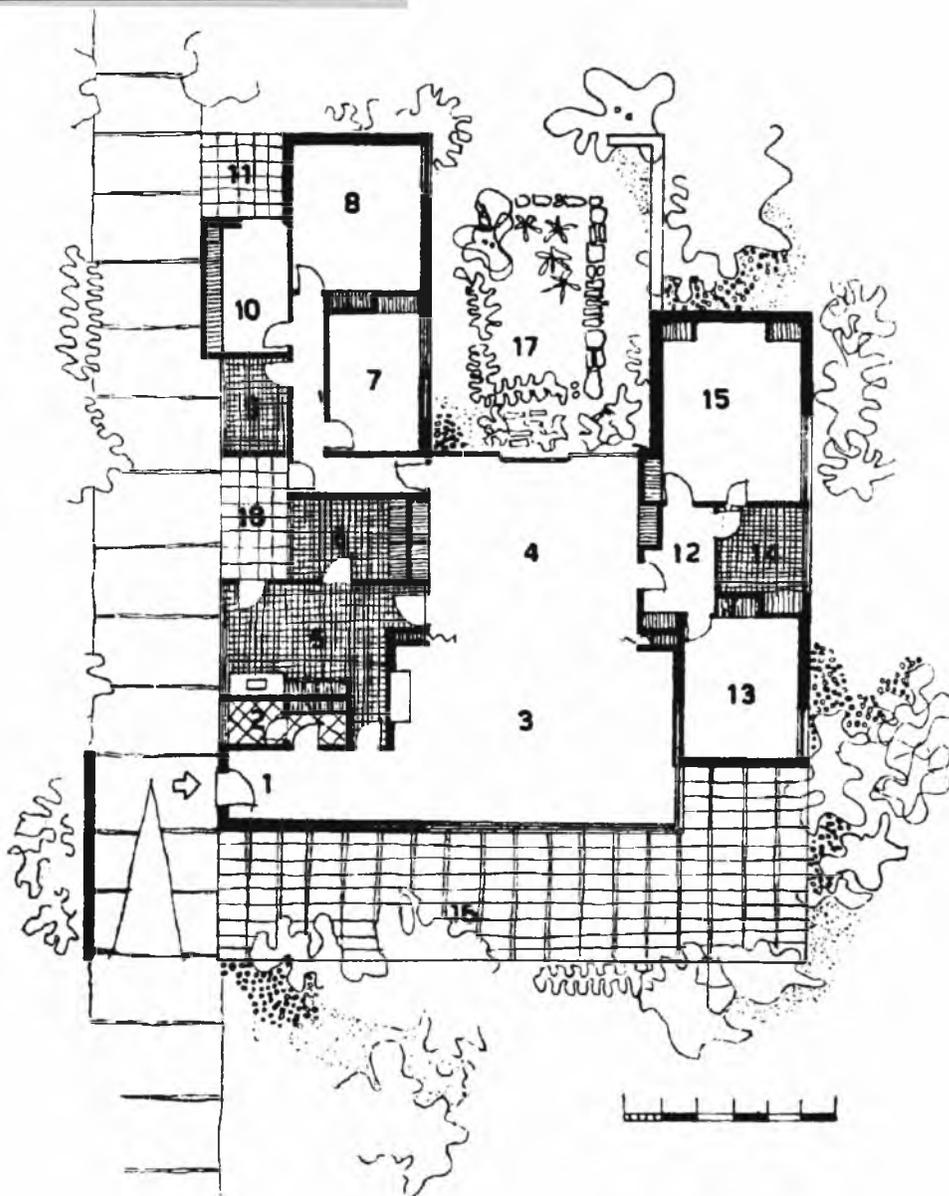


Figura 6: Planta da casa Silva Prado Neto, na rua Estados Unidos, São Paulo, de 1931. Observa-se que o jardim nas imediações da casa está pensado de modo integrado a ela e merece destaque a linguagem gráfica empregada em sua representação. Fotos da época de sua construção (Figura 7) e de 1945 (Figura 8) testemunham o crescimento exuberante da vegetação tropical ao redor da casa, in: Ferraz, 1965, p.115.

¹³ Lemos, In: Zanini
1983.

irregulares, com junta de grama. A vegetação – cactos, dracenas, pinheiros, agaves, guapuruvus (“árvore caipira que nunca havia recebido as honras de participar de uma jardim urbano”¹³) parece ser disposta em canteiros no meio do gramado e próximas às paredes da edificação e, em função da topografia, em escalonamentos do jardim governados por muros de contenção. O jardim dá o enquadramento da arquitetura (Figuras 6 a 8), não apenas como uma ornamentação, mas chegando em muitos casos a procurar um diálogo com ela, encobrido parcialmente paredes cegas, crescendo sobre o edifício, dando ritmo aos percursos ao seu redor. Em muitos casos podemos observar o jardim prolongando-se sobre a calçada, talvez em consequência dos bairros em que foram construídas as casas, ou denotando um cuidado na sua relação com a rua.

¹⁴ Reproduzido em
Tunnard, 1950.
Reproduzido em
Tunnard, 1950 e
Adams, 1991.
Adams, 1991.

Pelo menos no jardim da rua Bahia, parece-nos possível um paralelo estético com dois jardins modernos europeus. Os fundos da casa formam três planos (Figura 9) que são tratados de modo diferenciado e, embora dois desses níveis sejam tratados com pisos irregulares, os conceitos são bastante diversos. Particularmente o nível intermediário lembra um jardim de Canneel-Claes, na Bélgica¹⁴ e guarda notável parentesco, ao que percebemos das fotos, com um jardim de Guévrékian de 1927-28¹⁵ (Figuras 10 e 11). Guévrékian trabalhou com Hoffmann em Viena e com Mallet-Stevens em Paris, que o convidou para desenhar um jardim na Exposição de 1925: “*The first garden to make a dramatic break with the established traditions of spatial and compositional arrangement came in 1925 at the Exposition des Arts Décoratifs in Paris.*”¹⁶ Esta é, porém, uma possibilidade que apenas podemos indicar, pela pobreza dos dados disponíveis e pela relatividade da informação acessível nas fotos.



Figura 7: Residência Silva Prado em 1931, in: Ferraz, 1965, p.115

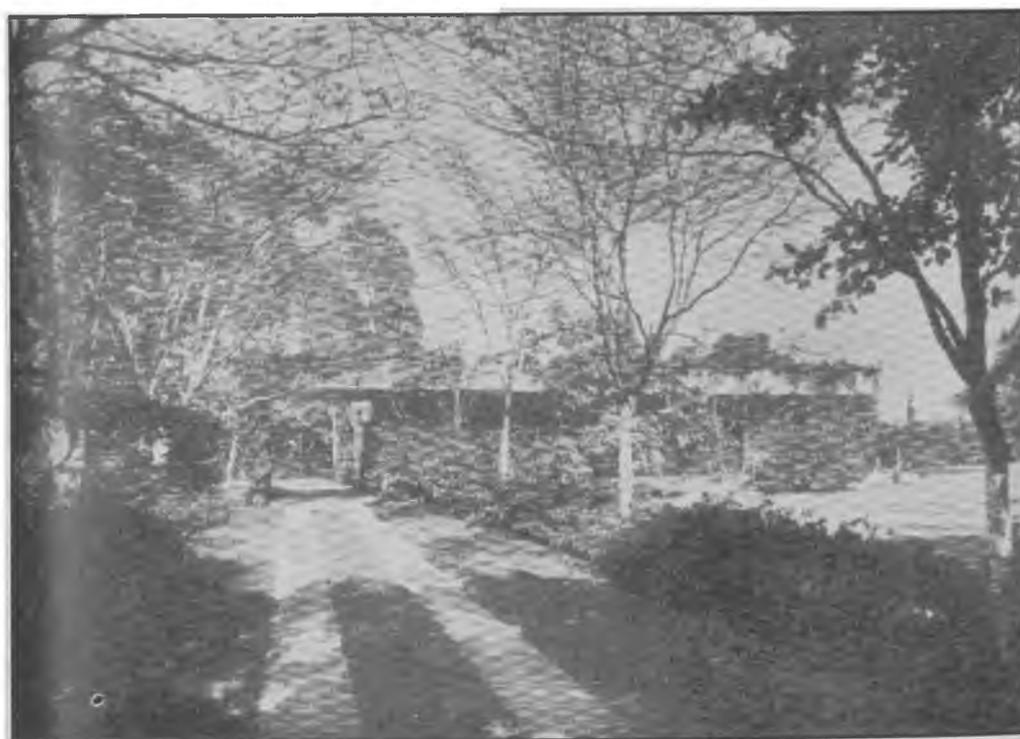


Figura 8: Residência Silva Prado em 1945, in: Ferraz, 1965, p.115

**ANOTAÇÕES PARA UMA HISTÓRIA DO PAISAGISMO
MODERNO EM SÃO PAULO: ELABORAÇÃO DA
LINGUAGEM E CONCEITUAÇÃO DE UM CAMPO
ENTRE ARQUITETOS**

Figura 9: Jardim recém-plantado da casa da rua Bahia, 1930, in: Ferraz, 1965, p.115



Figura 10: Projeto de Gabriel Guévrekian para jardim de Noailles, França, 1927-28, in Adams 1991, p.1. A ilustração parece mostrar uma gênese compositiva na estética do art deco e nos planos geométricos da arte abstrata

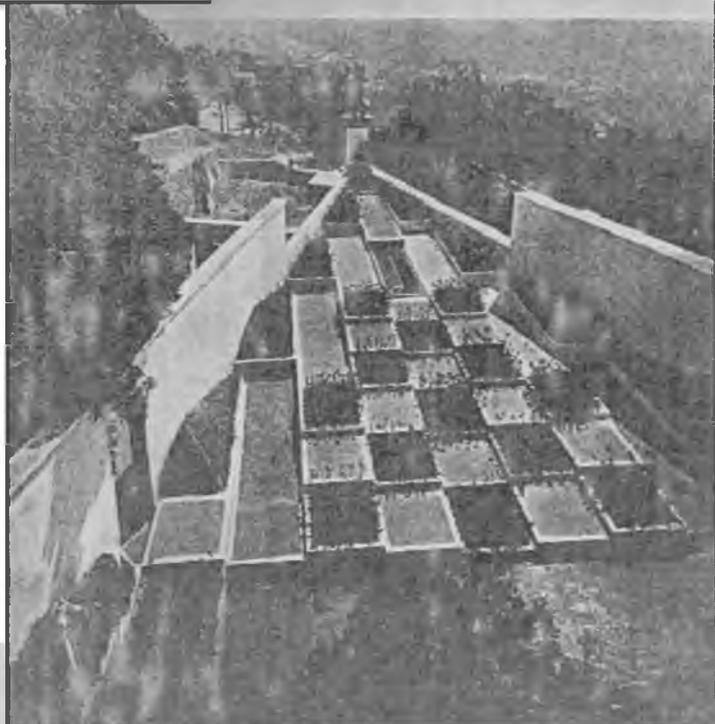


Figura 11: Projeto de Gabriel Guévrekian para jardim de Noailles, França, 1927-28, Tunnard 1950:70

“... os jardins, desenhados por Mina Klabin Warchavchik, de índole nativista, valorizando nossas plantas prosaicas e ‘selvagens’, passaram a servir de modelo não só a outros jardins como aos cultores das artes decorativas e vimos, por exemplo, o cacto mandacaru caipira ilustrar vitrais, tapeçarias e bordados art-deco.”¹⁷ Grande valor é dado por Mina aos arranjos de cactos, que se tornam um dos elementos marcantes de seus jardins. Chegam, de fato, a constituir um tema, e são usados pelo casal até na decoração dos interiores. Mostram ser, portanto, um elemento simbólico muito forte, que encontramos também na pintura modernista desse período.

Já em 1917 comparecem em um quadro de Anita Malfatti denominado *Índia* (Figura 12) e em 1922 no quadro denominado *Moema*. Podem ser vistos também em inúmeros quadros de Tarsila do Amaral. A partir de 1923 as obras dessa pintora revelam uma forte influência de Léger e das paisagens brasileiras, onde muitas vezes aparece a vegetação local, os tipos humanos e uma luminosidade e colorido nacionais, em quadros como *Morro de Favela* (1924), *Vendedor de Frutas* (1925), o *Momoeiro* (1925) e *Manacá* (1927), que evidenciam essa natureza, clima e “cultura” tropical, também representada na mesma linha de pensamento por outros artistas do momento, inclusive Segall.

“Tarsila, como outros modernistas – e perto dela Oswald de Andrade –, foi movida por Blaise Cendrars, naquele ano em visita ao Brasil, na descoberta de arquétipos culturais e artísticos do país.”¹⁸ Diversos

17 Lemos, in: Zanini, 1983.

18 Zanini, 1983.



Figura 12: Anita Malfatti, *Índia*, 1917
(in: Pontual, 1987, p.45).

¹⁹ Tarsila, in: RASM, 1939.

²⁰ Zanini, 1983.

²¹ Zanini, 1983.

²² In: RASM, 1939.

desses artistas realizaram viagens descobrindo o Brasil e procurando uma nova síntese por via da arte moderna. Nas palavras da própria Tarsila: *“Íamos num grupo a descoberta do Brasil, Dona Olívia Guedes Penteado à frente, com sua sensibilidade, o seu encontro, o seu prestígio social, o seu apoio aos artistas modernos. Blaise Cendars, Oswald de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade F^o, então menino, e eu.”*¹⁹ E nisso tiveram papel importante os Andrade. Preparava-se na defesa do primitivismo nativo, a *“independência cultural para o país, com o retorno à terra”*²⁰.

Zanini descreve a fase de Tarsila iniciada em 1928 com o *Abapuru*: *“Tão ou mais importante que seu ciclo ‘pau-brasil’ foi a fase ‘antropofágica’ e sua surreal presença de seres florestais disformes e cenários tropicais encantados.”*²¹ Nos quadros desse período notamos a presença de cactos e bananeiras, como no próprio *Abaporu* (*“uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cactus explodindo numa flor absurda”*, escreveu Tarsila²²), *Antropofagia* (1929) e tantos outros. O que demonstra o forte papel simbólico da natureza nessa interpretação moderna de nossa nacionalidade, e que nos parece dar conta de um enquadramento cultural plausível para os jardins de Mina, especialmente, no que se refere a seu alegado caráter tropical.

Fato que, por sinal veio a ser notado com descontentamento por Waldemar Cordeiro em artigo de 1970: *“O movimento cultural e artístico de 22 – e Prestes Maia pode ser filiado a esse movimento – perde a oportunidade de compreender a essência do momento histórico que viveu. (...) Quando o*

processo de urbanização começava a apresentar os primeiros conflitos, Mario de Andrade preferiu dedicar-se ao estudo do folclore rural. (...) Tarsila estudou com Léger – o artista precursor da linguagem da máquina é um dos mais importantes cubistas na opinião de Mondrian – para retratar (é esse o termo) as paisagens de sua fazenda.”²³ Esse desligamento do rural no modernismo teria entretanto que esperar a emergência de novos patrocinadores, não mais ligados tão intimamente à produção agrícola, como era a família Prado, e sem tradições com a terra, como por exemplo, Matarazzo na metrópole industrial da década de 50.

Um outro antecedente possível nos é proposto por Zanini²⁴, cuja repercussão não estamos bem certos: o artigo de Rino Levi publicado em 1925 no *Estado de S. Paulo*. Segundo o autor teria sido um forte antecedente teórico que preparava o campo do paisagismo no Brasil, “pela primeira vez posto em prática em 1927 por Mina Klabin” O trecho mencionado de Rino Levi diz apenas o que já vinha acontecendo em toda a vanguarda paulista: “É preciso estudar o que se faz e o que

²³ Cordeiro, in: Amaral 1986.

²⁴ Zanini, 1983.



Figura 13:
Recepção na sala de música da casa da rua Santa Cruz, com Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Raul Bopp, Flavio de Carvalho, Brasil Gerson, Anita Malfatti, Nenê Moura, Alayde Borba e outros, in: Ferraz, 1965, p.57.

²⁵ Levi, 1960.

²⁶ Conferir o trabalho de
Hugo Segawa, 1996.

se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre a estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e nossos costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça e vivacidade de cores únicas no mundo."²⁵ Além disso, é um eco de clamores que remontam ao romantismo do início do século 19 e aos viajantes estrangeiros desse período²⁶

A demanda pelo emprego da flora nativa já ocorre desde o início do século 19 e Glaziou, o paisagista francês que foi diretor de parques e jardins da Casa Imperial entre 1869 e 1897 já as empregava sistematicamente em seus jardins, além de ter enviado para seu país uma notável coleção de espécies nativas do Brasil. O que nos parece é que o pioneirismo de Mina Warchavchik não está tanto no emprego em si de espécies autóctones, e sim no emprego dessas e de outras exóticas no âmbito de uma linguagem moderna, da produção artística do espaço.

²⁷ Almeida, 1976.

Deve-se observar as ligações de Mina com os artistas da vanguarda, não sendo ela nem arquiteta nem artista. Gregori e Mina estavam amplamente comprometidos com os ideais e ações da elite que constituía a vanguarda paulista (Figura 13). Eram nos encontros desse grupo, muitos deles na casa dos Warchavchik, que todos esses ideais e novidades eram discutidos e convergiam. Foi na residência do casal que em 1932 criou-se a SPAM, integrando Mina a primeira diretoria²⁷ A sociedade reuniu artistas e intelectuais da primeira cena da vanguarda paulista, cuja ebulição pode ser seguida até a década de 50, descobrindo-se múltiplas relações entre os diversos setores aglutinados assim.

A condição de uma extrema vitalidade cultural numa sociedade provinciana e pretenciosa, que se modernizava, foi fundamental para a proposição e consolidação de uma linguagem artística e arquitetônica. Apesar de Lemos²⁸ afirmar que os jardins de Mina vieram a exercer influência sobre os jardins posteriores, não temos evidências disso. Entretanto, contribuíram seguramente despertando e reforçando a necessidade de uma “natureza” na arquitetura moderna e uma “natureza nacional”, o que quer dizer tropical, compondo a visão plástica de um mundo ameno e exuberante, ao mesmo tempo que portador de um choque, justificando a pretensão de coerência e totalidade artística pelo projeto moderno.

A opção tropical de seus jardins são uma transposição dos pressupostos intelectuais da época, especialmente em nível simbólico. O tropical não era ainda interpretado como uma natureza própria ou ecologia, mas como símbolo, como demonstram os cactos mencionados. Como a Semana, restrita aos salões da Paulista e ao *foyer* do Municipal (embora sua repercussão seja nacional), seus jardins ficam restritos aos lotes. Vinculados a uma experiência arquitetônica bastante circunscrita e motivados apenas por ela, o paisagismo moderno de Mina não atinge qualquer visão urbana. Não que naquele momento o paisagismo não tivesse uma participação na cidade. Além dos antecedentes mencionados do ecletismo, cremos haver em Prestes Maia uma preocupação cenográfica, que indicam a existência de um repertório e de uma necessidade. Porém, o paisagismo moderno ainda se acanha frente à cidade, ambientando umas poucas experiências isoladas e pontuais. Apesar de seu interesse permanecer restrito, sugere que a arquitetura moderna necessita de um exterior moderno e que a seleção de espécies vegetais pode se constituir em um discurso de intencionalidade cultural e

²⁸ Lemos, in: Zanini, 1983.

artística, cuja renovação já se colocava na obra hoje silenciosa de Mina Warchavchik na movimentada metrópole de estrangeiros e industriais que se insinuava.

O PAISAGISMO PARA A SÃO PAULO DOS INDUSTRIAIS

29 Morse, 1954.

“Na moderna cidade de São Paulo, é certo, o clima de vida está ainda impregnado – talvez mais do que nunca antes – de secularismo e oportunismo amorais, de relações humanas transitórias, parciais, individualizadas; da necessidade neurótica de poder, prestígio e posse, em suma, do ethos de ‘anomia’ de Émile Durkheim. Há, entretanto, indícios significativos de que novas maneiras de compreensão, planejamento e integração estão sendo apreendidas. Isto se reflete às vezes na visão atingida pelo poeta, pelo compositor ou pelo pintor. Às vezes se concretiza nos projetos ou realizações do arquiteto ou do planejador urbano. Outras vezes se afirma de um modo mais amplo e anônimo na atitude de certo grupo, burocracia ou empreendimento.” (Morse²⁹)

O panorama em que iremos analisar as formulações do paisagismo na década de 50 vem precedido de eventos notáveis. Com o fim da Segunda Guerra, a ditadura do Estado Novo (1937) não tinha como sustentar-se. Iniciava-se o período de redemocratização, legalização dos partidos e elaboração da Constituição. Os eventos foram marcados pela continuidade do governo Vargas, porém, num quadro democrático. Internacionalmente, os eventos são marcados pela “Guerra Fria” e pelo alinhamento com os EUA.

São Paulo, em 50, passara e passava por grandes transformações. A capital do café havia cedido à metrópole industrial, “a cidade que mais cresce no mundo” Paisagens de 20 anos

antes, quando o Martinelli despontava isolado como marco vertical da cidade, já não eram mais reconhecíveis. Santo André e São Caetano estavam integrados à malha urbana contínua e se entrelaçava o mesmo quanto à São Bernardo, Osasco, Guarulhos, São Miguel, Itaquera e outros. *“As ruas extravasam gente como a torrente que desliza na calha de um vale. Subindo ou descendo, as correntes humanas que sulcam as ruas e becos do Triângulo como que se dissolvem e quebram em pontos fixos subitamente, como que desaparecem, tranquilizam-se em remansos no Largo da Sé, Praça do Patriarca, Largo São Bento, Largo dos Correios...”*, escrevia Santa Rosa em 1935³⁰.

30 Petrone, 1957.

Na verdade, a influência direta da cidade ia muito além dos municípios vizinhos. São Paulo tornara-se um pólo regional do país, atraindo cada vez mais pessoas devido à oferta de empregos nas indústrias, no comércio e na prestação de serviços. Também atraía investimentos crescentes, que encontravam disponível mão-de-obra e infra-estrutura necessária à produção. As grandes indústrias que se localizavam na região de Santo André e São Caetano consumiam 14,6% da energia produzida em todo o estado³¹. As ferrovias que haviam dado a centralidade de São Paulo na virada do século, foram substituídas pelo transporte rodoviário. (Anchieta, Anhanguera e Dutra são posteriores a 1947). Entre 1947 e 1952 o Aeroporto de Congonhas foi totalmente reformado e remodelado; ainda assim o tráfego internacional logo teve que ser transferido para Viracopos. Essa rede de transportes e comunicações era essencial à metrópole na década de 50 para circular mercadorias, pessoas, informações.

31 Mattos, 1957.

Todo esse quadro era perceptível através de drásticas transformações na paisagem. Além da verticalização as áreas centrais, obras de infra-estrutura incluíram pontes, retifica-

ção e canalização de rios, recuperação de várzeas, desapropriações para alargamento de muitas avenidas, que foram então asfaltadas (Santo Amaro, Tiradentes, Água Funda, Nove de Julho), passagens de nível como o “buraco do Adhemar” como a população apelidou a passagem sob a av. São João no Anhangabaú (antigo). Esses aspectos mencionados, entre outros, não se referem apenas a concentração dos meios para a produção, mas são índices da qualidade de vida urbana, o cenário onde ocorre o cotidiano dos seus moradores, com problemas de educação, saúde, habitação, transporte, meio ambiente, cultura...

A intensificação das questões urbanas traz um interesse renovado para a questão do planejamento. Em 1947 foi criada a Comissão Orientadora do Plano Diretor da Cidade – Plano Anhaia Mello – no Departamento de Urbanismo dirigido por Gomes Cardim. Em 1950 veio a equipe do Instituto Nelson Rockefeller, o IBEC, que redigiu o “relatório Moses”, propondo soluções baseadas em comparações com cidades dos EUA. Depois, em 1957, veio a equipe do padre Lebrecht, conhecida por SAGMACS, engendrando o sistema municipal e metropolitano de planejamento das décadas seguintes. Em nível nacional também havia um quadro favorável ao conceito de planejamento, expresso no Plano de Metas e na criação da Sudene.

São Paulo viveu no período um intenso movimento de renovação cultural. Os esforços da vanguarda desde 30 irão encontrar agora um espaço favorável, no nível particular fundamentalmente, que de certo modo institucionaliza a vanguarda em São Paulo. Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho foram os mecenas dessa movimentação artística da “metrópole industrial”. Em 1949 foi inaugurado o MASP, criado o MAM e a Vera Cruz. Em 1950, a TV Tupi e em 1951 a 1ª Bienal de São Paulo, que apresenta o expres-

sionismo abstrato norte-americano de Pollock e Tobey e os concretistas suíços, com destaque para Max Bill, que seriam uma influência determinante no meio artístico de São Paulo e Rio de Janeiro na década de 50, com sua repercussão inclusive no paisagismo. *“A capital paulista mostrava-se fértil de iniciativas culturais, de que são exemplos a Escola de Arte Dramática, o Teatro Brasileiro de Comédia...”*³², que se somam aos fatos já citados.

32 Zanini, 1983.

Em São Paulo, até o final da década de 40, atuaram isoladamente alguns arquitetos, como Bernardo Rudofsky, Warchavchik, Rino Levi, Jacques Pilon, Jacob Ruschti, arquiteto que integrou a comissão do III Salão de Maio de 1939, presidido por Flávio de Carvalho (sua esposa, Irene Ruschti, posteriormente veio a dedicar-se aos jardins, com muita sensibilidade e intuição). *“O quadro da arquitetura paulista começou a alterar-se, tendendo a um pensamento coletivo voltado à modernidade, somente na década dos anos 40 devido à ação de suas ocorrências: a chegada de significativo número de arquitetos estrangeiros, na grande maioria refugiados da guerra, mas também outros vindos logo após o armistício por razões várias, dotados de real valor profissional e a instalação das Faculdades de Arquitetura, a do Instituto, hoje Universidade Mackenzie e a da Unversidade de São Paulo.”*³³

33 Lemos, 1979.

Não foram apenas arquitetos estrangeiros que vieram para São Paulo. Nessa época, não sendo favorável a situação dos escritórios no Rio, vêm para São Paulo alguns arquitetos recém-formados na ENBA (que mantinha um ensino estritamente “acadêmico”), mas que haviam se posicionado por uma arquitetura moderna, procurando estágios na já afirmada vanguarda carioca. Apesar da produção moderna ser ainda isolada em São Paulo, o ambiente era promissor, pois

34 São muitos os destaques arquitetônicos da década em São Paulo: como o Ibirapuera e seus edifícios (Niemeyer, Lotufo, Uchôa, Kneese, 1951), a Fábrica da Duchena na Via Dutra (Niemeyer e Uchôa, 1950), o *Diário Popular* (Heep, 1946), o Estádio do São Paulo (Artigas, Cascaldi, 1952), o Edifício das Nações Unidas (Abelardo, 1953), o Conjunto Nacional (Libeskind, 1955), o Edifício Itália (Heep, 1956), o Masp (Bardi, 1957), entre tantos outros. Sua importância também poderia ser verificada em episódios que não ganharam tanta evidência, mas que apresentam interessantes conexões culturais entre os arquitetos do período, em articulações com o ensino e com o poder público, como foi o caso do Convênio Escolar. Apesar de sua breve duração – sua crise já se prenuncia nos preparativos das comemorações do IV Centenário e são profundas na prefeitura de Jânio Quadros teve um longo alcance no setor público. Muitos dos profissionais que atuaram no convênio (Helio Duarte, Tibau, Corona)

aliava-se ao crescimento industrial e urbano um amplo movimento de renovação cultural.

Os arquitetos interessados na renovação arquitetônica uniam-se em torno ao IAB, que tinha à sua frente Kneese de Mello, numa experiência que incluía o intercâmbio com artistas de vanguarda. Nesse ambiente intelectual procuravam a afirmação profissional num mercado ao mesmo tempo adverso e promissor, mantendo a fidelidade a uma proposição sem concessões do que deveria ser a arquitetura. A produção desses arquitetos viria a formar uma “escola paulista” de arquitetura moderna³⁴

Normalmente é entendido que, a par da renovação programática da arquitetura, não ocorre a renovação preconizada da estrutura urbana que tem como unidade a propriedade individual do lote, e a cidade simplesmente segue seu processo de valorização imobiliária. Essa tese é defendida no importante “Quadro da Arquitetura no Brasil”³⁵ de 1970. A imagem perseguida é a do edifício em meio ao verde e a reestruturação fundiária pretendida é a de uma estrutura urbana fundada na quadra (e não mais no lote, propriedade individual), propriedade coletiva, chão liberado. Os pilotis são o símbolo dessa idéia. Entretanto, esta contradição parece ser produzida por um modelo utópico, que acaba condicionando a pesquisa tipológica e impede a análise, naquele momento, de outras alternativas. Miguel Pereira³⁶, numa palestra em 1977, falando de Brasília, diria que o urbanismo brasileiro não acompanhou a evolução de nossa arquitetura moderna, na medida em que não soube reinterpretar nossa herança tradicional de cidade, enquanto a arquitetura estabeleceu um programa de modernidade em que essa reinvenção estava, em algum grau, presente.

Porém a estruturação da cidade muda grandemente no período. Em que pese a permanência do lote, seu conceito é totalmente modernizado e revisto, o que está a merecer estudo específico. O processo urbano introduz inúmeras modificações no parcelamento dos lotes, com possibilidade de verticalização que também representa uma nova forma de trabalhar e habitar, com a conseqüente valorização imobiliária e a introdução do conceito de zoneamento. Há um deslocamento crescente do centro urbano e as alamedas e boulevares do ecletismo são substituídos por avenidas que subordinam a estruturação da cidade à circulação rodoviária. A própria dinâmica urbana é outra, com terceirização das atividades e deslocamento das grandes indústrias na área metropolitana. Os arquitetos paulistas (e de outros lugares) se voltarão para o enfrentamento desses problemas pelo viés do planejamento urbano e regional; planejamento que também marca o discurso e ações do Estado. É nesse quadro urbano real e desarmônico que o paisagismo será solicitado.

Do ponto de vista da arquitetura, aparentemente, o paisagismo será solicitado porque uma casa moderna exige um exterior moderno. Na verdade, conceitualmente, há causas mais profundas. No lote, a distribuição, formulação, conceituação, hierarquia dos espaços externos depende do modo de morar, do programa e do partido arquitetônico adotado. Era sentida a necessidade de formulação de um ambiente arquitetônico que transcendesse o edifício, que remonta a Willian Morris e tem a ver com a renovação programática da arquitetura no início deste século. Mas, em que consiste essa renovação programática? A característica mais marcante e definidora da arquitetura moderna não é sua forma, mas condiciona sua forma: é seu conceito de espaço. Conceito que é discutido num texto breve, mas brilhante, de

foram também professores da recém-criada FAUUSP (1948).

35 Reis F^o, 1978.

36 Pereira, 1984.

37 Pedrosa 1981.

Mário Pedrosa³⁷ – “Espaço e arquitetura”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1952.

A certa altura Pedrosa nota que o “*espaço é um nada – uma pura negação do que é sólido –, e por isso nós não o notamos*” Segundo ele, o movimento seria a chave para o valor espacial, perseguido já na Renascença, porém unidirecional, em perspectiva. Vejamos como entende o movimento: “*A noção de movimento dá um ritmo novo ao edifício, que passa a dilatar-se e a recolher-se como um organismo vivo, obedecendo a uma cadência semelhante à respiração.*” O espaço moderno não seria então a soma dos elementos espaciais, mas a fusão. Como conseqüência desse conceito, a casa moderna seria extremamente sensível ao mundo exterior e oposta às divisões por cubículos, dirigindo-se para fora e para dentro do edifício. A sensibilidade dinâmica do homem moderno o estaria exigindo. “*A civilização hoje conforma-se cada vez mais dificilmente à prisão espacial dos edifícios em alvenaria. Ela anseia, ao contrário, por espaços mais livres, maleáveis, ilimitados, como se estivéssemos todos à espera misteriosa de uma nova dimensão para além das três euclidianas. Essa concepção nova é o oposto ao espaço estático do cubo, mesmo o das construções modernas.*”

Como conseqüência, “*em lugar do ornato fatalmente resolvido no bidimensional (no plano estático, portanto), a qualidade plástica é dada pelos elementos dinâmicos estruturais, resultantes das relações abstratas de planos e volumes, que se interpenetram, de tensões espaciais que nos tocam e comovem*” Essa fluidez e transparência espacial dão de fato o programa arquitetônico moderno, em sua conceituação. Diga-se, de passagem, que essa sensibilidade já parece haver mudado atualmente. Mas, em nossa opinião, uma nova sensibilidade espacial teria sido uma das grandes contribui-

ções dadas ao projeto pelas vanguardas arquitetônicas, e ainda dá frutos criativos.

A arquitetura contemporânea exigia particular atenção à sua implantação e às relações dos interiores e exteriores, como já vimos³⁸. Além disso, a necessidade do verde como qualidade ambiental, lazer e referência está impregnada nos discursos modernos e assim fixada pela historiografia engajada e pelo imaginário da cidade que se propôs. Pevsner, como Gropius, retornam a William Morris para discutir a origem do design e da arquitetura moderna. O que nos remete, dentro do espírito das preocupações de Morris, a uma outra escala do ambiente humano que divergia dos *slums* da cidade industrial e remetia ao passado idealizado pelos pré-rafaelitas. Antes deles Owen, também na Inglaterra, propunha comunidades dispersas e baseadas numa relação com o campo produtivo, sendo que estes seriam rodeados por árvores frutíferas³⁹. Prazer, higiene e saúde a partir do trabalho e do convívio social.

Já Giedion⁴⁰ retorna à Roma dos Papas e aos espaços barrocos para explicar o vocabulário formal de Haussmann, a quem Le Corbusier⁴¹ elogia por haver, com suas “cirurgias”, tornado Paris uma cidade viável ao século 20. No outro lado do ringue, a tradição paisagística naturalista inglesa e o urbanismo de Camillo Sitte⁴², violentamente criticado por seu traçado irregular por Le Corbusier⁴³, que via na reta a expressão mais própria do espírito humano. Para Sitte a vegetação aparece na cena urbana basicamente como exemplar isolado enquanto que para Le Corbusier seus edifícios, implantados supostamente liberando espaços para o pedestre, emergiam da vegetação que lhes quebraria a monotonia. Os exemplos seriam muitos e poderiam ser aprofundados, tanto quanto acrescidos. O fato é que a vege-

38 O que é facilmente percebido nos escritos de Garret Eckbo.

39 Benevolo, 1981.

40 Giedion (1941).

41 Mencionado por Paulo Santos, 1981.

42 Sitte, 1980.

43 Le Corbusier, 1962.

tação, a partir do século 18, passa a assumir um papel simbólico e higiênico para os homens das cidades. Veremos que mesmo Waldemar Cordeiro, um artista avesso à cópia da natureza, levanta essa bandeira.

Nessas condições, o paisagismo como projeto dos espaços exteriores, não seria mera decoração de exteriores, atualizada esteticamente enquanto linguagem representativa da modernidade proclamada. Na verdade, está em discussão a função do exterior, a relação rua-edifício, edifício-exterior-interior, o modo de viver na cidade. Ampliando essa perspectiva, o que se discute é a função social do projeto do espaço livre, uma necessidade contemporânea das cidades e dos ambiente extremamente complexos em que vivemos. A resposta, na década de 50 em São Paulo, será formulada a partir de duas abordagens diversas, que partem do repertório da arte e da arquitetura modernas.

Segundo Ana Belluzzo, *"em São Paulo só por volta de 1950 alarga-se o espaço antes preenchido pelo arquiteto e pelo jardineiro, dando lugar à figura do profissional paisagista. Contavam-se no dedos: eram Roberto Coelho Cardozo e Cordeiro"*⁴⁴ Cordeiro representa uma experiência mais isolada, sem continuidade enquanto Cardozo teve grande influência no paisagismo paulistano, contribuindo para a formação naquela década de uma primeira geração de arquitetos paisagistas. O quadro alinhavado até aqui serve de ambientação a esses dois profissionais, que dão uma fisionomia própria ao paisagismo moderno paulista, em parte iniciado por Mina Warchavchik e diversa daquela dada por Burle Marx no Rio de Janeiro⁴⁵ As escalas, os conceitos, os modos de projetar divergem, menos presos a uma visão da paisagem natural exuberante, mais vinculados à paisagem urbana do lote e à abordagem do planejamento urbano.

⁴⁴ Belluzzo, In: Amaral 1986.

⁴⁵ Conferir capítulo em nossa dissertação de mestrado sobre Roberto Burle Marx, publicada resumidamente na *Revista Projeto*, n. 179 (1994).

WALDEMAR CORDEIRO: “HOUE IDÉIA, SIM...”

“Houve idéias, sim, no segundo pós-guerra, sobre o destino e os rumos da arte e da cultura brasileiras, bem como sobre suas destinações sócio-políticas” declarou Décio Pignatari⁴⁶ ao referir-se a Waldemar Cordeiro. Malevitch, van Doesburg, Mondrian, Schwitters, Duchamp, Ray, Arp, expressam na segunda década deste século a necessidade científica de objetividade e a impossibilidade da objetividade: a irracionalidade da falta de continuidade. Neste sentido, o concretismo da década de 50, na sua afirmação “não há mais continuidade”, no manifesto “Ruptura” de 1952, é a continuidade da ruptura, inserida agora em um novo quadro da contemporaneidade.

Para Cordeiro, esse “representante transparente do delírio da vanguarda dos anos 40 aos inícios do 70”⁴⁷, a questão da arte precisava ser recolocada, revendo sua relação com a natureza, a vida e a produção humana. O paisagista Waldemar Cordeiro é antecedido pelo artista e crítico de arte Waldemar Cordeiro. Os anos 50 são fundamentais na produção de Cordeiro. As obras de Cordeiro, segundo Belluzzo, baseiam-se em oposições entre retas e círculos e as resultantes desse encontro, valendo-se da figura-fundo de instrumentos para o traçado geométrico e materiais como esmalte sobre compensado que “impessoalizam a fatura e aproximam as obras plásticas dos projeto de consumo”

O artista concreto procurava, através da arte, discutir e atuar na sociedade, discutindo também o conceito de arte numa sociedade industrializada⁴⁸. Enquanto a vanguarda norte-americana descobria o expressionismo abstrato, e de sua crise saía para o objeto, a colagem, a apropriação e o evento, no Brasil a maior vitalidade cultural era dada pelo abs-

⁴⁶ Pignatari, 1986.

⁴⁷ Amaral, 1986.

⁴⁸ “A arte apresenta-se então como campo para a atuação do artista-projetista ordenador do espaço para uma nova sociedade, a arte a serviço da beleza sem

ranços morais, como disse ele, ou seja, mantendo sua pureza – arte pura – utilitária e coletiva, sempre a partir do abstracionismo geométrico, no anos 50” Amaral, 1986.

tracionismo geométrico, que ocultava a fatura humana, talvez em consonância com a euforia dos “50 anos em 5”

Nos anos 60 a obra plástica de Cordeiro procura um encontro mais ativo com o espectador. No concretismo, segundo Belluzzo, “o observador desvenda a construção da forma”, isto é, tem um caráter mais contemplativo. Segundo essa autora, *“As obras de paisagismo de Cordeiro vinham deslocando o observador platônico e privilegiando o uso e a percorribilidade dos espaços em sua dimensão real. Os percursos forneciam tanto os pontos de vista, como os tempos subjetivos.”* De certo modo, esse é o movimento de toda a arte do período, que se desloca do objeto para o ambiente.

No caso de Cordeiro, entendemos também que o paisagismo o tenha influenciado, especialmente quando surge a oportunidade de atuar em espaços mais abrangentes como no caso do planejamento urbano, que atraiu muito a atenção dos arquitetos nos anos 60 e 70. Essa preocupação poderia ter ocorrido, entretanto, sem a mediação do paisagismo, na medida em que germinava no âmago das propostas artísticas do período, como é o caso de Lígia Clark e Helio Oiticica. Os pop-cretos de Cordeiro são empréstimo a Schwitters e Duchamp comuns ao período e atualização a Rauschemberg. Representava um abandono da abstração geométrica, ou antes, um retorno parcial à figuração via pop e arte conceitual. E ao fazê-lo, não desprezava o aspecto básico da comunicação, implícito também no concretismo.

A arte concreta, apesar de sua objetividade pretendida, resulta decorativa, no seu esvaziamento da representação e da expressão e na sua investigação perceptiva. *“Essa nova atitude do artista de vanguarda é justificável diante do fracasso de todas as utopias de fundamento tecnológico. O fetiche tecnológico criou uma razão monstruosa. O*

irracionalismo do racionalismo abstrato já custou muito caro ao homem do nosso tempo. É um fato: o progresso técnico em si não resolve os problemas sociais e individuais, e, às vezes, agrava-os até a ruína", expressou Cordeiro no artigo "Musa da vingança e da tristeza" de 1965.

Cordeiro reconhece, portanto, as contradições internas ao esforço da arte concreta, a qual procurou fundamentar-se na evolução dos meios de produção industrial, eliminando vestígios artesanais e vendo a obra como projeto. Mas, eram apenas "amores platônicos", pois *"apesar das aparências é feito artesanalmente ou pelo mesmo na base do objeto único"*, como reconheceu o artista. Suas leituras são muito baseadas então na semiótica. No início dos anos 70 justificaria um retorno à figuração (mas não ao "naturalismo") em função da crise nas tendências construtivas promovida pelos meios de comunicação de massa e pelos meios eletrônicos⁴⁹

Desde 1965 ocupa-se também com a pesquisa da arte por computador, que na época era outro equipamento, diverso do que temos e envolto ainda em preconceito. Para Cordeiro, permitiria atualizar-se com o movimento da sociedade, que se deslocava do espaço propriamente dito para o fluxo de informação. Num artigo de 1970⁵⁰, ele nos mostrava que a roda de ferro e a roda do pneu, haviam introduzido mudanças nas cidades, levando à polinucleação e à aglomeração linear, mas que nos deparávamos com nova mudança: *"Acaba de ser criada a sociedade do 1º Centro Industrial, em Presidente Prudente, a 600 km da GSP. Os hiatos podem ser preenchidos pelo telex e pelo telefone, sem necessidade de continuidade urbana-física."* Para ele, com grande sensibilidade aos movimentos da sociedade, os computadores seriam um meio de vencer essas contigências espaciais, colocando

⁴⁹ Amaral, 1986.

⁵⁰ Cordeiro, in: Amaral 1986.

⁵¹ As pesquisas de Cordeiro iam num encaminhamento que reconhecem que a fotografia é um olhar do século 19, mecânico. "Nos últimos cinquenta anos, desde a Segunda Guerra Mundial, vem ocorrendo uma substituição de paradigma que deveria ter afetado profundamente a arquitetura: trata-se da substituição do paradigma mecânico pelo eletrônico. Podemos entender essa mudança

simplesmente comparando o impacto no papel do sujeito humano causado pelos modos fundamentais de reprodução tais como a fotografia e o fax; a fotografia no interior do paradigma mecânico e o fax no interior do paradigma eletrônico." observou o arquiteto Peter Eisenman, em 1993.

52 "Foi o paisagista profissional que sustentou financeiramente o artista puro", Belluzzo, in: Amaral, 1986.

a arte num circuito nacional. Vinte anos depois, já estamos nas possibilidades do fax, da Internet e os microcomputadores operam mais do que os computadores de 30 anos atrás, quando Cordeiro iniciou suas pesquisas, sem contar sequer com a tela, o visor⁵¹

Sua dedicação ao jardim foi incidental, derivada de necessidades financeiras⁵². Segundo Belluzzo, iniciou-se na atividade em 1950, com o paisagismo de uma obra de Artigas, e aparentemente por sua sugestão. Observamos na publicação do Mac que desde 1950, Cordeiro participa de reuniões promovidas por Artigas *"com o intuito de mobilizar os artistas e intelectuais contra a criação e a direção da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo"*

Ana Belluzzo também afirma que a partir de 1952 Cordeiro estudou botânica. O que demonstra que, apesar de sua opção por paisagismo ser decorrência de necessidade e oportunidade, o artista procurou uma relação compromissada com a atividade, procurando torná-la conseqüente. Na verdade, a melhor produção do artista de vanguarda, de 49 a 73, é acompanhada pela atuação como paisagista. Nessas condições ele procura também alguma coerência teórica entre essas duas atividades.

Há um constante questionamento em Cordeiro de todo tipo de naturalismo. Entendia que essa idéia não correspondia à natureza de artefatos do homem contemporâneo. *"O fato, porém, de que os artistas tenham desistido de tomar a natureza como modelo, não prova que se pretenda afastar a arte daquelas condições que tornam possível a existência real da linguagem artística. A arte não copia a natureza, ela é a natureza. E no empenho de superar os esquemas convencionais, a fim de remontar às razões primárias, a arte concreta descobre leis morfológicas. Coincidências fasci-*

nantes acontecem entre os objetos naturais e os criados pelo homem."⁵³

53 Cordeiro, 1957.

Essas idéias serão tranpostas para o paisagismo, porém apenas a nível visual. Para Cordeiro, cremos, o jardim ainda é um lugar convencional, o espaço da natureza para a arquitetura, o encontro entre natureza e artefato necessário ao equilíbrio psicológico, preconizado pela *Carta de Atenas*, como veremos. É interpretado com base numa linguagem artística contemporânea, como transposição das teorias plásticas. A discussão do conceito de jardim, em si, e de espaço livre, parece não ser levada muito longe. São, sobretudo, artesanais, seu modo de produção não é discutido. A transposição da teoria artística não é plena.

Apesar disso, não notamos que tenha chegado a definir seus jardins estritamente como artes plásticas, ainda que os produza como arte. Na sua visão de jardim, parece ansiar uma formulação de cunho urbanístico, pelo viés da *Carta de Atenas* inicialmente e depois pela semiótica. Talvez pela proximidade com os arquitetos e pela procura de um produto artístico não naturalista do concretismo, estivesse predisposto a encarar a prática da jardinagem como um projeto de significado urbano, que se expressa em seu paisagismo no nível da linguagem.

Para nós, neste momento, o que nos interessa mais não são seus jardins em si, que sem dúvida foram uma proposição avançada na década de 50, mas a discussão de conceitos que permitem seus textos sobre eles. Duas citações de Belluzzo, sobre o modo como viu seus jardins, indicam para nós o conteúdo convencional, talvez comercial, desses jardins "*Os jardins, espaços intermediários entre a arquitetura e o entorno urbano, nem sempre puderam favorecer sua interação, qualificaram, muitas vezes, o isolamento do habitar*"; e "*A*

vegetação cerca a obra, redefine os cantos à sua volta, qualifica espaços, preenche vazios, corrige a percepção" Essa função de espaço intermediário necessário qualifica o espaço em função da arquitetura.

O que Cordeiro parece ter procurado, na verdade, foi superar foi o mimetismo tropical dos jardins da época, aparentemente expresso na seleção de folhagens nativas comuns ao paisagismo em meados do século. Neste sentido, um pequeno triunfo da abstração e da indústria humana sobre a representação da natureza, que lhe fornece necessariamente parte dos elementos que especifica no projeto. Triunfo então definido pela disciplina do desenho, embora condicionado pela atávica necessidade do recinto-floresta, a idéia naturalista de jardim.

54 Na verdade, ainda não temos material adequado divulgado sobre os jardins do eclétismo e da primeira metade deste século.

Mesmo assim, os jardins de Cordeiro teriam que ser entendidos em parte como figurativos (quer dizer, naturalistas), nos termos conceituais propostos por ele. Embora sejam pictóricos e não imitativos, a função e aspecto de um lugar da natureza reinterpretada, é que dá o "tom" de seus jardins. Não há aquela proposição de "leis morfológicas" que superaram a figuração e revelam a natureza humana e cultural dos "mecanismos" perceptivos. No sentido em que estamos trabalhando agora, parte considerável dos jardins de Burle Marx seria ainda figurativa, isto é, naturalista, na medida em que também guarda uma intenção de reinterpretação da paisagem natural e do repertório artístico da estética pitoresca. Nos deparamos aqui com uma subversão dos conceitos habituais por Cordeiro e também com uma insuficiência terminológica quanto à estética dos jardins. O próprio conceito do que seja um jardim moderno e um acadêmico ou eclético não está claro, embora a imagem sugerida por essas expressões seja muito forte⁵⁴

O conceito de um jardim, ou melhor, de um paisagismo que possa responder a essa exigência conceitual proposta por Cordeiro no concretismo só será possível quando ele supera essa corrente e abandona a abstração geométrica, na época dos “pop-cretos”. Na década de 60 sua arte e seu paisagismo abrem-se de fato a uma perspectiva ainda mais urbana. O elenco de seus projetos datados o demonstrará. Igualmente sua formulação conceitual será mais sofisticada, como poderemos observar na análise dos dois textos seus sobre paisagismo.

O primeiro, foi publicado na *Revista Acrópole* 223, de 1957: *“Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres.”* Nesse texto, já com anos de experiência na profissão, entende que *“O paisagismo, como atividade complementar da arquitetura, só encontra condições favoráveis ao seu desenvolvimento quando o equilíbrio entre volumes construídos e espaços livres vem criar o problema de planejamento de áreas verdes.”* A par de uma percepção básica, há uma dupla concepção aqui, um entendimento urbanístico do que seja o espaço livre e do paisagismo como uma atividade complementar à arquitetura.

A fonte desse pensamento está na *Carta de Atenas*, a qual cita no parágrafo seguinte. Então lamenta: *“Cabe lembrar que a presença ou não do jardim não é uma questão de gosto, mas de higiene e também de cultura. Esse aleijamento cada vez maior dos elementos naturais – diz a Carta de Atenas – aumenta na mesma medida a desordem e a higiene. É esta aliás uma questão que poderia ser debatida em termos ainda mais amplos, verificando em que medida as novas formas de viver e de pensar possam prescindir das ‘condições da natureza’ ”* Conclui então com um argumento de força moral digno de Loos, nos primórdios do modernismo: *“A redução*

progressiva do verde nas grandes cidades não traz apenas a enfermidade e a decadência física do indivíduo. A natureza é ainda ao lado do conhecimento livresco, um manancial inesgotável de conteúdos."

Talvez essa formulação seja bastante influenciada por seus contatos com os arquitetos no período, quando Brasília exatamente colocava em discussão essa proporção entre volumes edificados e espaços livres na perspectiva da *Carta de Atenas*. Na década seguinte, num texto de 1964, reproduzido na publicação do MAC sobre o artista, nos aproximamos mais da paisagem como um fato social e cultural, numa complexidade urbana que a *Carta de Atenas* não compreende. É mais ou menos desse período o *playground* do Clube Espéria (1966), o qual nos parece a transposição conceitual mais plena atingida por Cordeiro para o projeto paisagístico do espaço externo.

O texto em questão intitula-se "Conceituação do paisagismo enquanto comunicação e arte" e baseia-se sobretudo na semiótica. Formula um conceito mais elaborado de paisagem e conseqüentemente do paisagismo na sociedade contemporânea. A aplicação desse texto ao projeto talvez viesse a permitir um resultado menos vinculado as formas naturais, o que nos parece interessante enquanto argumentação, especialmente no que se refere à paisagem urbana. Ainda que não estejamos procurando esse efeito, entendemos que o projeto de paisagismo também passa hoje por um momento de busca de identidade, que torna válido considerar essas hipóteses.

Para ele, uma atitude naturalista quanto à paisagem conduz à omissão e à neutralidade, porquanto desconsidera que a paisagem passou a ser um produto da cultura, um fato de comunicação, que se apresenta através de sinais naturais e

artificiais, símbolos e signos. Os geógrafos, discute o artista, distinguem entre paisagem geográfica e sensível, mas ambas são descrições da paisagem natural, percebida em sua mecânica. *“Diversamente o paisagismo, como atividade cultural, considera a paisagem enquanto realidade imediata, concreta, em que há identidade entre aparecer e ser. A paisagem sensível, então, nos termos da criação paisagística, é a paisagem no âmbito condutal (gestalt), cujo sentido não depende de explicações fundadas em fenômenos geográficos mas da sua realidade comunicativa, objetiva e direta. Ela não indica, é. Essa realidade, que é uma realidade psicológica, funda-se nas leis da percepção...”*

Cordeiro estabelece também uma diferença entre equilíbrio natural e cultural. O equilíbrio natural é expressão de uma relação econômica e tecnológica, que adquire novas formas e se revela mediante sinais. O equilíbrio cultural, englobando também aqueles sinais, funda-se em outras realidades – os signos e os símbolos. *“O paisagista na sua tarefa específica, embora opere nas condições do banal, do material, da corporalidade, do consumo e do redundante, propõe-se o ideal, a integridade, a perfeição e a informação imprevisível. É evidente pois que o equilíbrio da paisagem que pode ser alcançado pelo paisagista é o cultural, estando o outro, o natural, na dependência de condicionamentos gerais.”* O paisagismo se apropria da geografia para transformá-la em signo que comunica valores. Os geógrafos descrevem a paisagem de um modo naturalista, sem intencionalidade, sem a “subjetividade transcendente” que está na base de toda a criação. A paisagem deixa então de ser um cenário para ser autocompreensão que se realiza nos termos de um novo humanismo. *“Tudo na paisagem revela o sentido profundo do homem e da sua historicidade.”*

O texto permanece aberto, enquanto programa de paisagismo. Podemos, a partir daí, adotar múltiplas concepções. Inclusive uma que, segundo o concretismo de Cordeiro, procurasse um objeto puramente essencial e perceptivo, industrializado e reproduzível enquanto jardim, pois é nesse sentido que seus jardins permanecem naturalistas e objeto único artístico. Poderíamos procurar outros caminhos também, que explorassem o emprego da vegetação na paisagem urbana como intenção de comunicar um sentido. Interessa-nos é que a formulação de Cordeiro sobre paisagismo e sua função urbana evoluiu; como disse Pignatari: “Houve idéias, sim...”

Ao longo dos anos de 1950 até 1973, quando faleceu aos 48 anos, Cordeiro exerceu a atividade de paisagista. Da publicação do MAC sabemos que seu escritório adotou o nome inicial de “Jardins de Vanguarda” (1950/61), bastante sugestivo; depois, de 1961 a 1966 o nome “Waldemar Cordeiro Paisagista” e daí em diante “Waldemar Cordeiro Paisagista: Planejamento e Projeto Ltda” De acordo com o levantamento de suas obras constante dessa publicação, podemos verificar 223 projetos, dos quais 76 não estão datados. Destes, 70 referem-se a residências (40 projetos não datados) e edifícios (30 projetos não datados). Um número expressivo, que inviabiliza a distribuição dos projetos de residências e de apartamentos ao longo de sua carreira. Ainda assim, algumas hipóteses iniciais podem ser propostas. Na década de 50, Cordeiro realiza 22 projetos residenciais, 6 de apartamentos, 4 de sítios, clubes, obras públicas e 1 de planejamento, com Anhaia Mello. Na década seguinte, 22 residências, 34 de apartamentos, 15 de sítios, clubes, obras públicas e outros e 7 de planejamento, quase todos com Jorge Wilhelm. Na década de 70, isto é, em 3 anos, constam apenas 6 residências e 8 apartamentos (lembrando que há nessas categorias 70

projetos não datados) e 18 sítios, fazendas e outros, e 4 de planejamento. Não podemos concluir se houve redução ou não do número de projetos residenciais, mas é provável que não. Entretanto, podemos concluir que houve um notável acréscimo de projetos em outras escalas, inclusive de planejamento, a partir da década de 60. Ao todo, 55 projetos não residenciais, dos quais apenas 5 constam na década de 50 e 6 estão sem data.

Esses dados nos levam à hipótese de que o envolvimento constante de Cordeiro com arquitetos, no ambiente dos anos 50 e seguintes, corresponde também a uma mudança de perspectiva profissional do arquiteto, que participa de um mercado de trabalho composto não só por residências e que o paisagismo é chamado a uma compreensão cada vez mais abrangente do meio ambiente contemporâneo. Nesses anos são inúmeros os arquitetos com os quais Cordeiro parece haver trabalhado e também os clientes, que mereceriam uma identificação para avaliar melhor a inserção social do paisagismo.

Da avaliação de seus projetos na publicação do MAC e das revistas de arquitetura do período, podemos observar algumas características. Há nitidamente um primeiro momento, representado pelo Condomínio Itapoã (Figura 14) e pelas residências Keutenedjian (Figura 15) e Huck (Figuras 16 e 17), onde ocorre a transposição do artista plástico concretista para o plano (literalmente) dos jardins. Há uma diversidade, em cada jardim, de desenhos e possibilidades de pisos e caminhos, tratados com motivos geométricos lineares-angulares, curvilíneos ou circulares, dispostos de modo dinâmico, que estruturam os jardins e subordinam a vegetação. No jardim Keutenedjian, Waldemar Cordeiro declarou: “O número de materiais e espécies vegetais é o estritamente

ANOTAÇÕES PARA UMA HISTÓRIA DO PAISAGISMO MODERNO EM SÃO PAULO: ELABORAÇÃO DA LINGUAGEM E CONCEITUAÇÃO DE UM CAMPO ENTRE ARQUITETOS

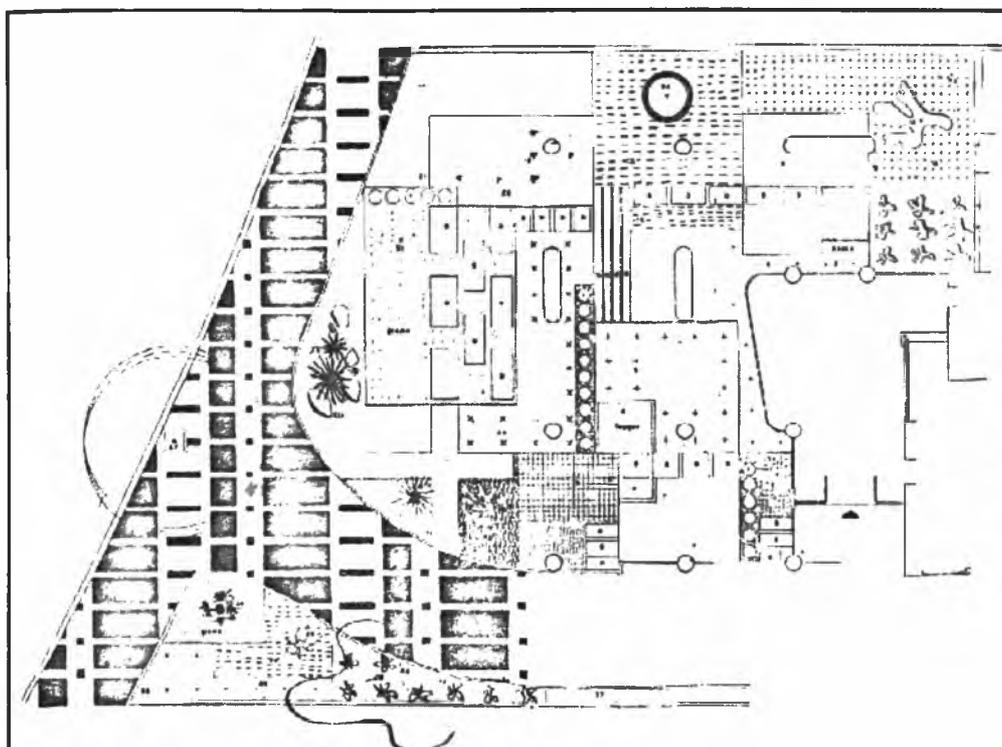
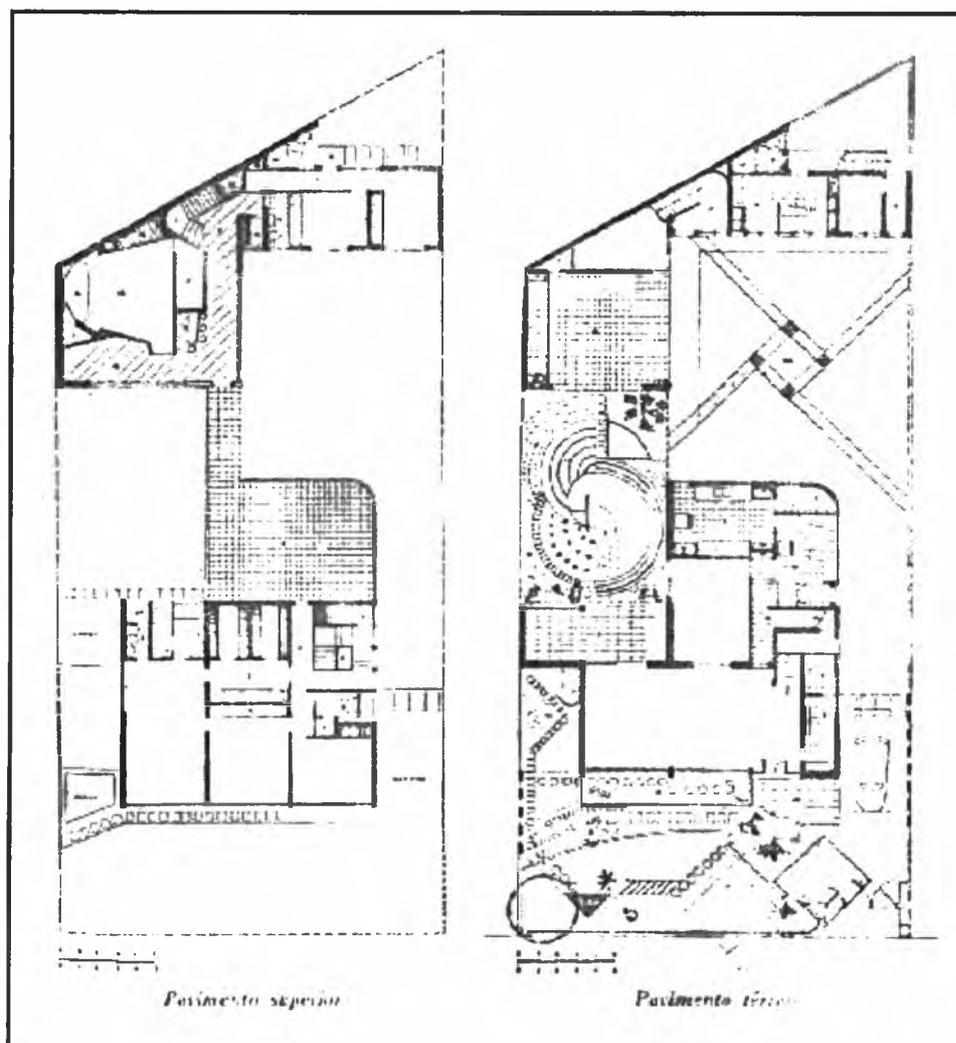


Figura 14: Condomínio Itapuã, 1950-55, paisagista Waldemar Cordeiro, arquiteto Lauro da Costa Lima (in Revista Acrópole (n. 223) p. 244-5, 1957). O texto destaca que as mudas estão plantadas em rigorosa distância geométrica e que os canteiros são retangulares por ser a forma mais precisa do ponto de vista do plantio. O trabalho baseia-se no emprego de uma diversidade de materiais e de texturas vegetais, organizadas a partir de uma composição geométrica abstrata no plano

Figura 15: Planta de residência no Jardim Europa, 1955, paisagismo de Waldemar Cordeiro e arquitetura de Lauro Costa Lima (in Revista Acrópole (n. 237) p. 423-5, 1958). Compare-se o detalhe (in Waldemar Cordeiro uma Aventura da Razão 1986:135) de composição com círculos, alternando forações materiais inertes com o desenvolvimento ótico da espiral de Arquimedes, de 1952 (esmalte s/ compensado, 71x 60,5 cm, in Waldemar Cordeiro Uma aventura da razão 1986:29), mostrando a relação do artista com seus trabalhos de paisagismo



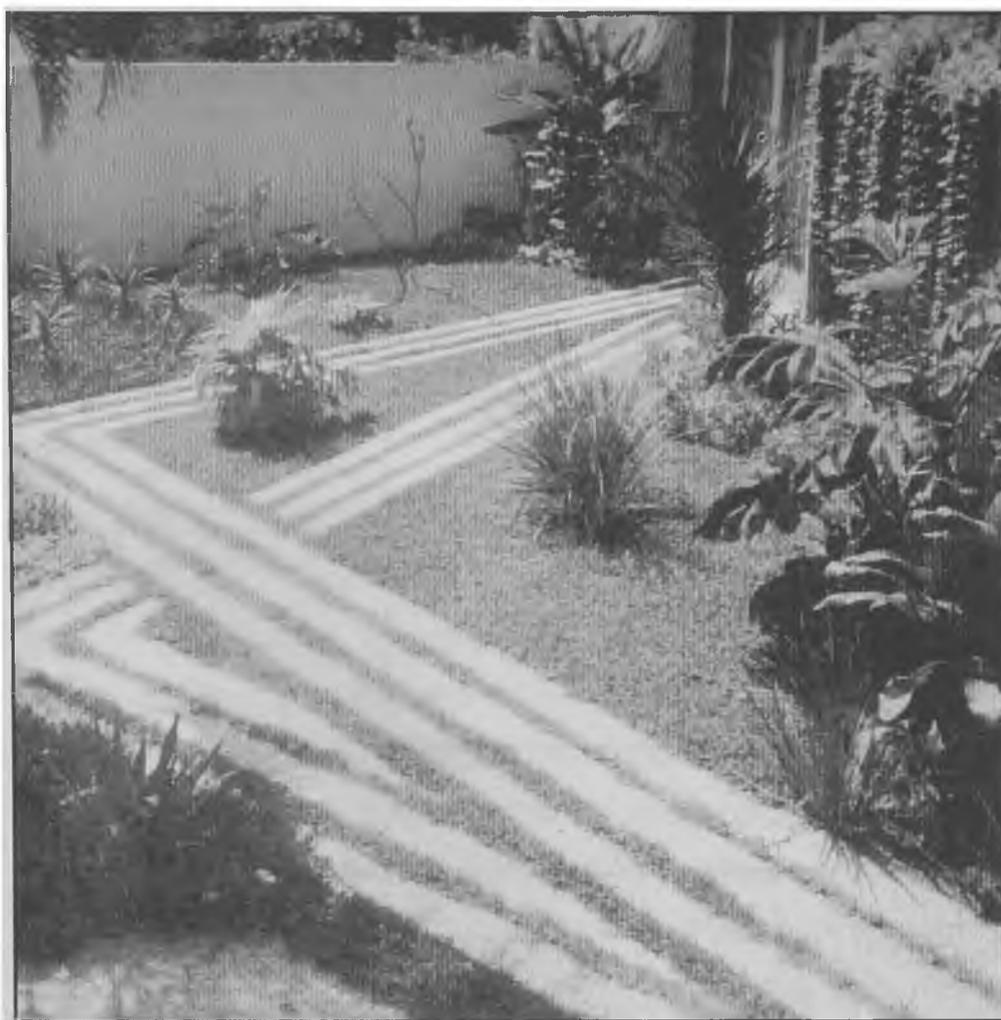
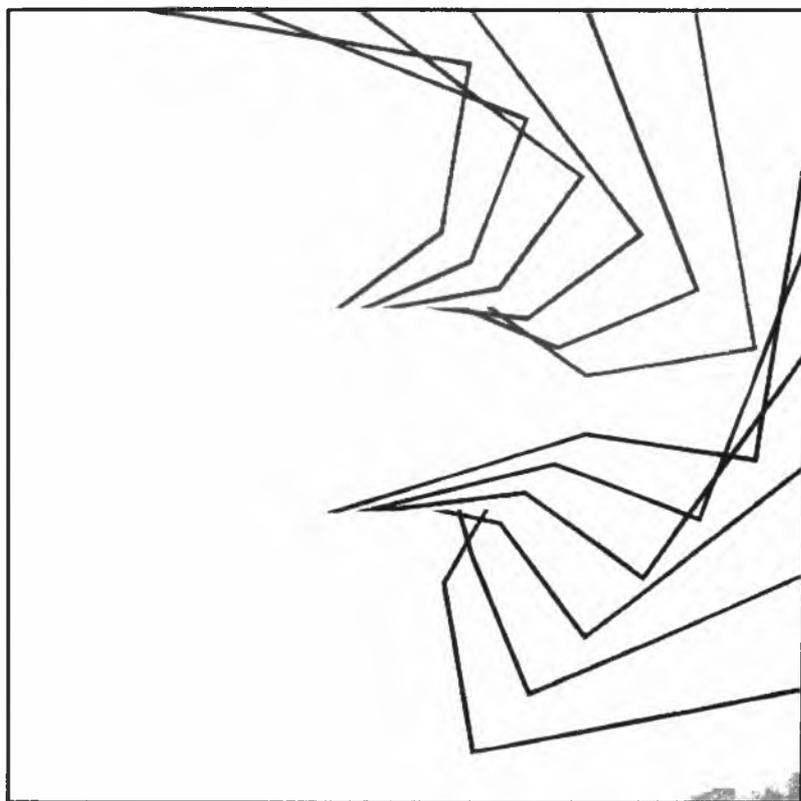


Figura 16: Detalhe do jardim da residência Abraão Huck, de 1956. Compare-se com a obra *Idéia Visível* de 1957 (Figura 17), mostrando ainda a relação entre o artista plástico e o paisagista

necessário a articular a estrutura plástica.”⁵⁵ Ainda assim são empregados muitos materiais diversos – fulget, litocerâmica, cepos de ipê, mosaico, ladrilho e talvez outros, inclusive uma gaiola de ferro e plexiglass azul, definindo texturas e linhas. Há uma intencionalidade plástica e uma relativa sutileza no arranjo da vegetação, apesar da rígida estruturação geométrica do desenho em planta, a qual se torna ela mesma uma obra de arte abstrata. Obedece assim a padrões de sobreposição e transparência, como em Moholy-Nagy, mas, devido ao emprego de materiais diversos e de espécies vegetais o “campo gráfico” é totalmente preenchido, diluindo o aspecto figura-fundo e essa referência fica implícita. Fica mais evidente a derivação, no conjunto, da musicalidade de linhas, pontos, massas, cores, de Kandinsky e, em seus segmentos, da geometria do concretismo.

⁵⁵ *Acrópole*, n. 237, 1958.

Figura 17: *Idéia Visível de 1957* (in: Waldemar Cordeiro *uma aventura da razão* 1986, p. 134 e 44).



Uma das características desses jardins é a fragmentação da composição geral, como são fragmentados esses espaços livres no lote. Cada setor é entendido de modo temático, com uma plástica autônoma. Ao contrário de Burle Marx, o artista parece abandonar a idéia de totalidade, favorecendo a “ruptura” entre as unidades dentro de sua linguagem. As espécies também são diversificadas, com distanciamento ritmado das mudas, muitas vezes em canteiros homogêneos com outras espécies pontuadas ou intercaladas matematicamente entre aquelas que formam as massas dos canteiros. Estabelece assim um jogo de cores, formas, texturas, com plantas que são colocadas com nítida intenção escultórica, dado pela diversidade; é um jogo perceptivo. Há uma alternância de pisos e canteiros, uma preocupação com um percurso não linear do usuário, ordenado graficamente, e contrastes quase sensoriais dos materiais. Apesar desse rigor geométrico, o jardim permanece ainda um produto artesanal.

Os projetos da década seguinte já apresentam novas preocupações. O jardim Munir Abud⁵⁶, de 1967, apesar da diversidade de materiais, parece ter um maior resultado de conjunto. Trabalha diferenças sutis de níveis e procura uma integração com o plano vertical da parede através de um mural abstrato. O jardim Anibal Haddad, 1962⁵⁷, resolve uma diferença de ambiente com um “mural cinético estrutural”, que estabelece um jogo com a idéia de parede que se transforma “em virtude de mudanças de luz (inclusive artificial) e do movimento do espectador”. É particularmente no playground do Clube Espéria de 1966 (Figuras 18 e 19), que Cordeiro realiza sua transposição artística e conceitual mais plena e coerente, como já mencionamos. Baseado ainda num zoneamento rigidamente segmentado (em função de faixas etárias), como uma junção de idéias, desenvolve plenamente a tridimensionalidade da construção, valorizando os aspectos lúdicos dos percursos e dos usos, com cores, jogos de luz e sombra, sensações táteis, numa construção abstrata, “gestaltiana”, que abandona a representação naturalista. É na procura do lúdico e da percepção dinâmica da criança que o projeto se desenvolve. Nesses projetos o percurso, que continua fundamental, não é mais gráfico, cria lugares para o usuário e talvez procurem mais a presença humana no espaço concebido.

Waldemar Cordeiro estabelece uma relação nítida na década de 50 entre a questão da linguagem artística e do paisagismo. O faz, porém, por um caminho diverso

⁵⁶ *Acrópole*, n. 340, 1967.

⁵⁷ *Acrópole*, n. 302, 1964.



Figura 18: Detalhe do playground do Clube Espéria projetado por Waldemar Cordeiro, 1966 (in: Waldemar Cordeiro *uma aventura da razão* 1986 p. 140).

Figuras 19: Detalhe do playground do Clube Espéria projetado por Waldemar Cordeiro, 1966 (in Waldemar Cordeiro *uma aventura da razão*, 1986 p. 141). As figuras 18 e 19 mostram a valorização dos elementos construídos e dinâmicos (luz, água) em composições espaciais e abstratas, onde a idéia do jardim como imagem da natureza não se coloca. Observa-se que uma obra sua de 1964 (Figura 20), *Contra os Urubús da Arte Concreta Histórica* (in Waldemar Cordeiro *uma aventura da razão* 1986:95) é bastante crítica em relação às tendências que abraçara na década de 50 e procura uma espacialidade que rompe com a noção de quadro seguindo as tendências da arte da época, mas também, segundo pensamos, expressando uma renovação da linguagem do artista plástico a partir de seu amadurecimento também como paisagista



58 Para maiores esclarecimentos sobre a obra desse artista, remetemos ao capítulo a ele referente em nossa dissertação de mestrado, do qual uma síntese foi publicada na *Revista Projeto* n. 179.

de Burle Marx⁵⁸ Este constrói com a natureza, Cordeiro descobre uma natureza recriada através de sua construção. Ambos, ligam-se a correntes da arte moderna com resultados confrontáveis. Burle Marx liga-se também ao naturalismo paisagístico e à idéia da “villa” e do parque do século 19. Cordeiro, pós “Victory boogie-woogie”, busca a objetividade da comunicação. A escala do urbano, Burle Marx busca um conceito ecológico didático, Cordeiro a racionalidade do planejamento. Natureza e artifício, um jogo básico ao projeto de paisagismo, ganha aqui novas possibilidades ao colocar em discussão não só a relação dos arquitetos com o construído e o natural, mas a relação da percepção do usuário e da criação artística.

Roberto Coelho Cardozo: Adequação ao Lugar, Atenção ao Detalhe e um Método para o Projeto

59 Magnoli, 1987.

“Cardozo é, enquanto professor e autor de muitos projetos, a origem dos arquitetos que atuam na paisagem em São Paulo.”⁵⁹ (Miranda Magnoli)

Cardozo trata para nossas discussões a mudança nos referenciais de projeto, especialmente em sua formulação conceitual, que se distanciam dos referenciais artísticos claramente determinantes em paisagistas como Burle Marx e Cordeiro, para a questão da metodologia do projeto de paisagismo enquanto uma atividade racional. Neste sentido, sua aproximação ao paisagismo e sua abordagem é radicalmente diferentes das anteriores. Seus projetos, entretanto, nos parecem familiares, pois coube a Cardozo influir diretamente na formação das primeiras gerações de arquitetos paisagistas em São Paulo numa acepção plena do termo.

Ele e sua esposa, Suzan Osborn, que também trabalhava com paisagismo e jóias, chegaram ao Brasil em torno de 1950. Sua esposa nos permanece um pouco mais obscura e foi de fato Cardozo quem exerceu maior influência. Graduado na Universidade de Califórnia, Berkeley, trabalhou com Eckbo antes de mudar-se para o Brasil. *“Era natural que uma série de circunstâncias facilitassem a transferência de inovações do jardim doméstico, que se alastrava principalmente a partir da década de 40, na Califórnia com os trabalhos de Thomas Church, logo acompanhado por Eckbo, Royston, Willians, Halprin e outros arquitetos paisagistas sediados basicamente em São Francisco, EUA. Nos típicos espaços da casa urbana dessa cidade se experimentavam formas, linhas assimétricas, e ângulos que permitissem alterar visualmente as dimensões aparentes dos espaços reduzidos, se procurava conferir uma estruturação escultórica ao espaço; a expressão espacial procurava novas formas visuais além de atender às exigências específicas de cada cliente na ‘utilização funcional’ e reduzir a manutenção pela seleção de vegetação, tratada como volume plástico e pela introdução de pavimentos e elementos construtivos relacionados à edificação.”*⁶⁰

⁶⁰ Magnoli, 1981; a autora chama atenção, entretanto, para as diferenças entre o lote californiano e o paulistano.

Chegado ao Brasil, Cardozo localizou-se por um período, aparentemente curto, no Rio de Janeiro, onde trabalhou com Burle Marx. Depois veio para São Paulo. Da análise de sua obra, não parece que ele tenha se permitido permear por Burle Marx, seja na concepção estética, seja na concepção sobre vegetação. Através dele a influência de Eckbo, a quem de fato está filiado Cardozo, seria profunda e duradoura em São Paulo, que até hoje mantém uma referência com o paisagismo norte-americano, em especial com a produção acadêmica de Berkeley e, mais recentemente, de outros centros de formação.

61 Depoimento do arq. Eduardo Corona ao pesquisador.

Seu percurso é semelhante ao de outros profissionais cariocas que nessa época vieram para São Paulo. Temos em mente Eduardo Corona que, formado na ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), trabalhou com Niemeyer antes de mudar-se para São Paulo. Em depoimento ao pesquisador⁶¹, conta que Abelardo de Souza teria ido ao Rio procurar um professor assistente. A FAUUSP, criada em 1948, era implantada sob a liderança de Anhaia Mello e Corona vem trabalhar como seu assistente. Artigas também era assistente de Anhaia. Não sabemos em que circunstâncias, mas Cardozo também é convidado por Anhaia para assumir a disciplina de arquitetura paisagística, prevista no currículo para o 5º ano, com urbanismo, e que iniciou em 1952.

62 Depoimento de Lauro Birkhols ao pesquisador.

Segundo Lauro Birkhols, em depoimento ao autor⁶², Anhaia Mello, apesar de ser um arquiteto tradicionalista (a Igreja do Colégio São Luiz foi projeto seu), tinha um postura avançada no urbanismo paulista. Estava preocupado com uma distribuição não adensada no espaço urbano, com o “índice de aproveitamento” Estava atualizado com as utopias urbanísticas, especialmente o urbanismo inglês e as “New Towns” e interessava-se pela sociologia da “Escola de Chicago” Sabemos

que se atualizava também com o urbanismo e o “landscape architecture” norte-americano, como atestam livros que lhe pertenceram, hoje na Biblioteca da FAUUSP. Num texto seu de 1929, contemporâneo, portanto, a Prestes Maia que também estava atualizado com o urbanismo internacional, encontramos várias referências aos planos urbanísticos norte-americanos do início do século e às suas associações profissionais que, como sabemos, estão muito próximos ao paisagismo no “parks movement” e na “city beautiful” Talvez esses dados no ajudem a compreender como Cardozo teve a oportunidade de implantar a primeira cadeira de ensino de projeto paisagístico em bases modernas no país⁶³.

Cardozo não se mostrou muito afinado à reflexão teórica, seus artigos são iminentemente práticos, mais que isso, basicamente de divulgação. Suas declarações, entretanto, ao autor e a outros professores e pesquisadores do GDPA (Grupo de Disciplinas Paisagem e Ambiente da FAUUSP)⁶⁴, permitem elencar alguns aspectos que considerava prioritários à formação do arquiteto na disciplina que desenvolvia. Apontou-nos três, que consideramos da maior relevância: a implantação (onde se coloca a arquitetura, mas também porque, como, a quantidade de informação que se dá à arquitetura); a natureza como símbolo (vegetação, estações, ritos, passagem do tempo, materiais refletem o tempo); e a relação homem-natureza (que é de caráter sócioeconômico, que discute a fatura). Enfatizou-nos outros aspectos, como a diferença entre manutenção e *care*. Segundo ele, *care*, no inglês, expressaria um cuidado que envolve afetividade, não apenas do ponto de vista de manter funcionando. Com relação à vegetação, enfatizou-se muito sua especificidade, a aprender com ela. Segundo Luciano Fiaschi, que trabalhou com Cardozo após se formar em 68, em depoimento ao pesquisador Cardozo tinha uma enorme habilidade

⁶³ “Robert Coelho Cardozo tinha tido um papel extremamente importante ao valorizar o desenho: a simples existência de uma disciplina com a denominação de Arquitetura Paisagística já se constituía em exigência de reflexão; até a origem americana de sua formação já despertava o interesse para enfoques totalmente desconhecidos na época; em que pesem as lacunas graves de iniciativas para a formação de quadros, sua contribuição foi fundamental, para deixar, apesar de tudo, o germe para a equipe paulista de arquitetos paisagistas.” Magnoli, in: Mariano, 1992.

⁶⁴ Cardozo esteve em duas oportunidades com as quais participei com professores do GDPA, no escritório da Arq. Maria Franco e na FAUUSP, além de outro momento em que me concedeu um depoimento, em seu apartamento.

no trato com a vegetação, sabia conduzi-la com maestria para obter da planta em seu crescimento o resultado desejado. Cardozo nos chamou também muito a atenção para a pertinência, a adequação dos materiais inertes. Trabalhavam para ele profissionais experientes, acostumados às suas concepções, sabendo interpretar seus objetivos e exigências numa execução detalhada na obra, não no projeto mas *in loco*, no processo de sua feitura, onde se resolviam muitos encaixes, sobreposições, resoluções de materiais. Essas características apontam e explicam a procura de um emprego sensível de cada espécie, massa ou material, quer como detalhe, quer como obtenção de um resultado de conjunto.

Quanto aos valores de projeto respondeu-nos com uma ilustração inesquecível. O que se deveria procurar é sua adequação, expressa no que chamou de “bem contido”. O “bem contido” implicaria, além da adequação funcional, estética, ergonômica, a adequação sensorial, o sentido elaborado e peculiar de cada material, no tempo. Um dos e-

xemplos que deu, foi o de uma embalagem plástica de leite, que não nos traz maior compreensão do que é contido. Um copo de cristal antigo, daria um prazer especial à degustação de um vinho, ao tato dos dedos, da boca, o prazer mais sensível em sua função de copo do que

Figura 20: Waldemar Cordeiro, *Contra os urubús da arte concreta histórica*, 1964 (montagem com calota, guidão e roda de triciclo, 110 x 80 cm). A obra mostra a evolução do artista sempre crítico e ao mesmo tempo engajado na produção contemporânea. Na década de 60 o artista abandona a ruptura concretista da década de 50, atualizando-se com as tendências internacionais da arte povera, do pop e com o extravasamento da pintura para o objeto, sempre preocupado, entretanto, com o fazer, a produção material da obra, explorando, como já se notou também no paisagismo diferentes materiais



um grosseiro copo de plástico. A questão essencial ao projeto seria então como conter atividades diferentes, valendo-se do emprego de materiais inertes ou de vegetação, de uma sensibilidade à identidade e ao lugar, não só no espaço, mas também do tempo.

Apesar do caráter conceitual limitado de seus textos publicados nas revistas de arquitetura, podemos depreender algumas características de seu projeto e da maneira como concebia a utilização da vegetação. Por uma publicação de 1952⁶⁵, de apresentação da residência Rosenthal (Figura 21), vemos que através de elementos curvos o paisagista procura ampliar o espaço limitado do lote, favorecendo correções de suas proporções através das formas construídas e vegetais e introduz elementos de interesse, no caso, um “lago”. Nesse mesmo artigo propõe a vegetação em termos de tamanho, textura, forma das folhas. Por exemplo, sobre a *Dieffenbachia regina*: “Qualidade de superfície de planta baixa, de tamanho médio, com desenho miúdo em verde e branco sobre as folhas” e “Superfície bidimensional das paredes demonstrada por meio de plantas de desenho miúdo: *Ficus pumila* (...), superfície perfurada com desenho médio: *Hedera helix*...” Em um outro artigo, de 1955⁶⁶, divide a vegetação em plantas rasteiras destinadas à organização das superfícies e em árvores (em função de escala, forma, criação, controle de volumes), em três níveis: sob a superfícies (raízes), sobre a superfície (caules) e superior (copas) que organizam espaços e desempenham funções perceptíveis, ambientais e funcionais.

Podemos observar nessas publicações de seus projetos que as massas de vegetação visam principalmente orientar os percursos e formar espaços contingentes, com valorização da riqueza de texturas das folhagens. Estabelece assim uma relação rica entre usuários e vegetação, baseada na sensibi-

⁶⁵ *Habitat*, n. 6.

⁶⁶ *Acrópole*, n. 196.

ANOTAÇÕES PARA UMA HISTÓRIA DO PAISAGISMO
MODERNO EM SÃO PAULO: ELABORAÇÃO DA
LINGUAGEM E CONCEITUAÇÃO DE UM CAMPO
ENTRE ARQUITETOS

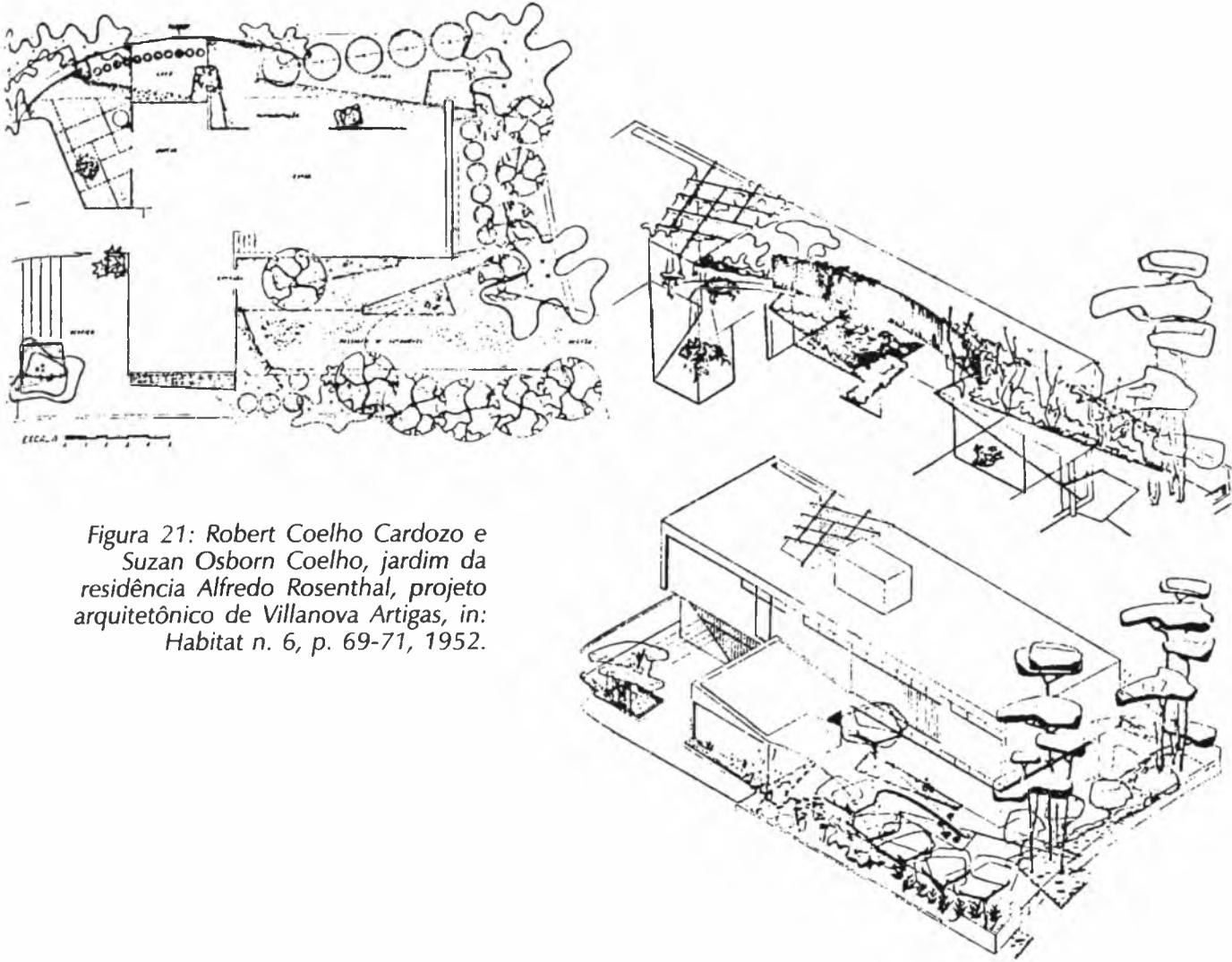


Figura 21: Robert Coelho Cardozo e
Suzan Osborn Coelho, jardim da
residência Alfredo Rosenthal, projeto
arquitetônico de Villanova Artigas, in:
Habitat n. 6, p. 69-71, 1952.

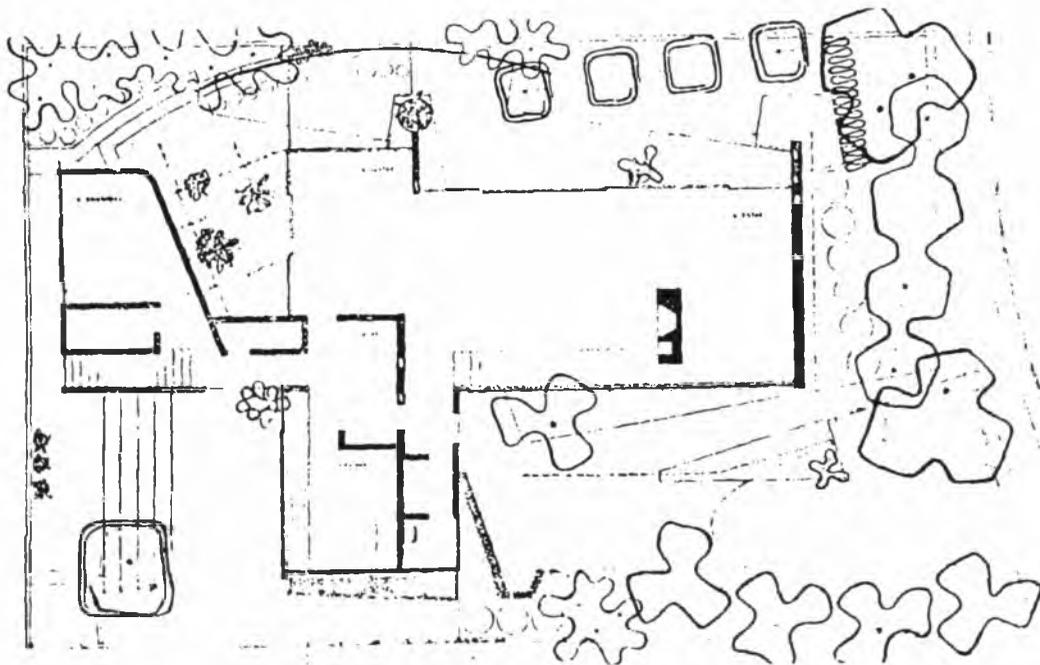


Figura 22: Robert
Coelho Cardozo e
Suzan Osborn
Coelho, projeto de
jardim de residência
no Pacaembú,
arquitetura de
Vilanova Artigas, in:
Acrópole n. 212,
p. 308-11,
jun 1956.

lidade perceptiva. Seus percursos, no mais das vezes indiretos, e espaços são formados também pela disposição de gramados e pisos, bem como outros elementos construídos (muretas, bancos, desníveis), numa linguagem de ângulos, arcos que se confrontam (Figura 22), e de valorização das texturas dos materiais.

As plantas para seus projetos, como os detalhes construtivos resolvidos na obra, eram escolhidas uma a uma, a partir do esboço (projeto). Procurava criar fechamentos, surpresas, valorizar a luz sobre a vegetação. *“Procurei analisar as plantas que Cardozo usava, ver essa paleta do Cardozo, que em relação ao Burle Marx tem um aspecto muito diferente. O Cardozo praticamente trabalhava com aspectos sutis, com formas que se sobrepõem a outras formas, com tons de verdes, com plantas caducas e não caducas, enfim, com uma riqueza muito grande e muito mais sutil, menos explícita do que as cores do Burle Marx. A paleta do Burle Marx é uma coisa muito mais forte, ele usa muito vermelho, muito amarelo, verde e ele faz manchas, desenhos, coisas muito gritantes. O Cardozo tinha uma coisa mais delicada, mais sutil. Não que seja melhor, é diferente. Comecei a aprender a ver Burle Marx através do Cardozo, uma comparação por contraste”*⁶⁷, observou Benedito Abbud, que ainda ressalta que sua seleção de espécies não obedecia a um programa que privilegiasse a vegetação nativa; baseava-se na planta oferecer-lhe ou não determinado contraste ou efeito que lhe interessava, independentemente da origem. Podemos observar ainda que seus projetos buscam um zoneamento funcional e simbólico dos espaços da residência. Assim, dedica um artigo às áreas de entrada⁶⁸, as quais determinam a “individualidade dentro da unidade de vizinhança”, sendo uma “zona semipública”

⁶⁷ Benedito Abbud, depoimento ao pesquisador.

⁶⁸ *Acrópole*, n. 195, 1954.

⁶⁹ Abbud, 1986.

Alguns destes aspectos até aqui mencionados são encontrados nos projetos de arquitetos paisagistas até o momento e na dissertação de Abbud⁶⁹, embora ampliados e talvez mais dependentes de Eckbo e outros autores norte-americanos. Abbud na sua dissertação parece resumir a tendência no ensino do projeto paisagístico da FAUUSP e do emprego da vegetação, referente à escala do lote e da praça. Baseia-se num zoneamento funcional e na vegetação vista como massa e morfológicamente como um elemento arquitetônico (parede, teto, piso, meia parede...), isolada ou em agrupamentos. Esse aspecto também está presente em apostilas de curso mais antigas de Silvio Macedo. Ainda que Cardozo não chegou a produzir um material teórico, ele formou um modo de ver o projeto. Destaque-se entretanto, que a par dessa concepção arquitetônica da vegetação, Cardozo tinha especial consideração e conhecimento das características específicas da planta.

⁷⁰ *Acrópole*, n. 198, 1955.

Talvez o único texto em que ele formula uma concepção abrangente, mas ligeira, sobre paisagismo seja “O campo da paisagismo”⁷⁰, onde afirma que “a profissão – imediatamente – torna mais agradável e valoriza a paisagem” Em seguida explica que “o paisagismo é, em essência, um esquema próprio, adequado para o local” Afirmações que já estão na linha daquelas dadas em depoimentos ao autor. O trabalho do paisagista, para ele, depende de uma sensível percepção, capacidade de visualização, conhecimentos específicos e capacidade de equilibrar e amalgamar fatores, numa concepção complexa mas racional. Como características da profissão aponta a base científica referente à natureza e a reflexão artística amadurecida no traço das diversas questões de projeto. O método de trabalho lança mão de três recursos: um esquema de organização, seu desenvolvimento tridimensional e então o projeto de plantação. É uma concepção que

não chega a inserir o paisagismo (o projeto) num quadro social, como procurarão posteriormente fazer os arquitetos que contribuiu para formar. Para ele, basicamente, o paisagismo é uma questão de conhecimento técnico da natureza, de sensibilidade amadurecida pela experiência e munida da capacidade de representação espacial, e da interpretação da situação específica, o lugar em que se projeta. Nesse processo, procura criar formas do usuário estar “bem contido”

É nesse conjunto de fatores trabalhados no projeto por Cardozo e transmitidos de modo sensível aos arquitetos paulistas que passaram a se interessar pelo projeto da paisagem, no seu modo de conceber o emprego de vegetação e seu equilíbrio com materiais inertes na composição, que atenta para os detalhes e para o conjunto, na influência norte-americana que fornecia uma visão transmissível, sistematizável do projeto moderno à escala do lote e do urbano, que reside a herança deixada por Cardozo e desdobrada nas décadas seguintes.

Não conseguimos, entretanto, situar bem o trabalho de Cardozo para a praça Roosevelt (Figura 23), elaborada entre 1967 e 1968, na administração Faria Lima. Apesar de seus trabalhos mostrarem sempre uma preocupação com o meio ambiente construído, mostram também uma preocupação grande em equilibrar elementos naturais e construtivos na criação desse ambiente. Na Roosevelt, a idéia de adequação ao local refere-se apenas a uma laje sobre local de circulação, sem diálogo com o entorno (embora o projeto previsse sua extensão sobre quadra vizinha), antecipando a invenção do metrô na praça da Sé. Talvez houvesse aqui alguma influência de projetos norte-americanos da época. Aparentemente, seus projetos na década de 60 tendem a um aspecto cada vez

mais construtivo, onde a vegetação diminui sua função, mais subordinada aos elementos propriamente arquitetônicos. Na Roosevelt, entretanto, ela desaparece. De seus desenhos restam os ângulos, as variações de direção no percurso, a criação de lugares diferenciados e o emprego de arcos que se confrontam.

Miranda Magnoli, que por vários anos trabalhou com Cardozo e foi sua aluna na FAUUSP, acredita que sua maior contribuição foi como projetista e não como professor. Como professor, conta Miranda, causou impacto sobre seus alunos, principalmente através de seu questionamento constante das idéias preconcebidas e dadas como certas, colocando perguntas, desafios ao pensamento, que surpreendiam e faziam reavaliar. Segundo ela, entretanto, deixou de exercer uma influência de maior abrangência na medida em que não procurou montar equipes de trabalho e em formar quadros na universidade para o paisagismo.

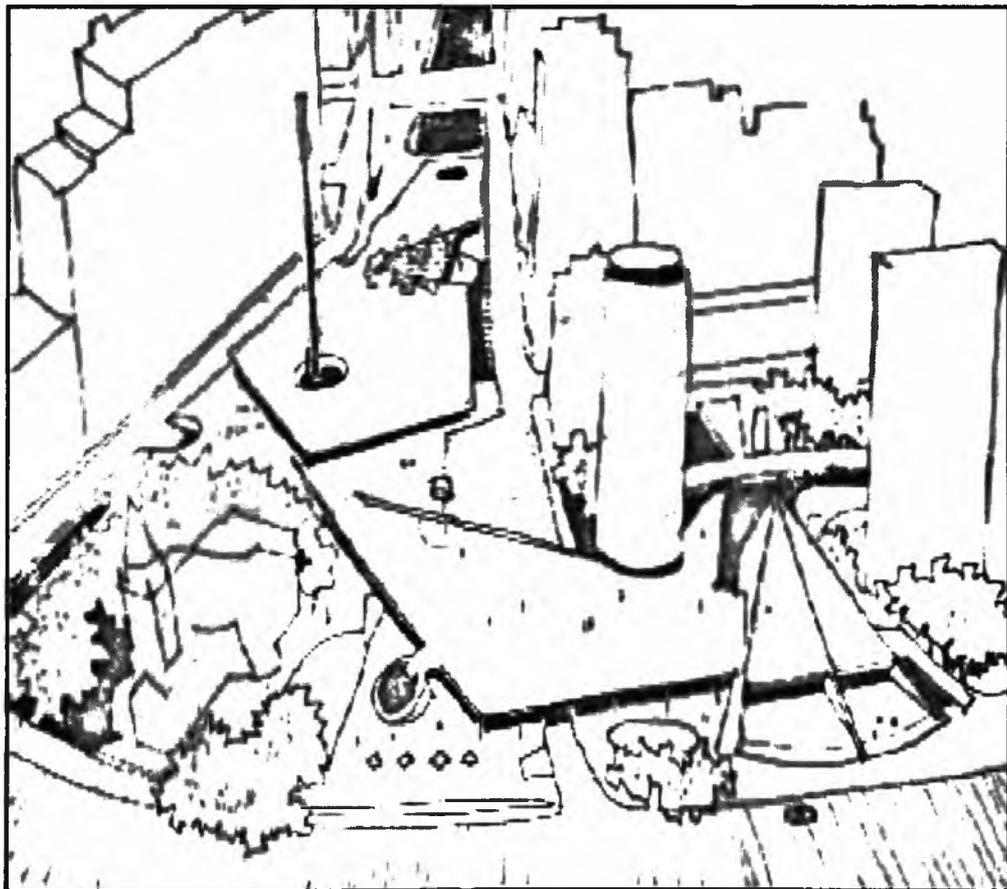


Figura 23: Robert Coelho Cardozo e outros, perspectiva da concepção original para a praça Roosevelt, in: Acrópole n. 380, p. 11-21, dez. 1970.

Em 1962 a FAUUSP passou por total reformulação didática, com criação de novas disciplinas agrupadas em departamentos e seqüências (no Departamento de Projeto, as seqüências de: projeto, planejamento, desenho industrial, comunicação visual), “correspondendo a uma ampliação do campo profissional do arquiteto”⁷¹ A disciplina de paisagismo veio a se localizar no 3º ano, na seqüência de planejamento. “... a implantação gradual dos Departamentos e das carreiras docentes na Universidade de São Paulo encontravam a área de Paisagismo a descoberto para garantir um espaço próprio a esse campo de conhecimento que ficou sob a responsabilidade a nível institucional da Disciplina de Planejamento I...”⁷² A partir de 1969, Cardozo muda-se para a Inglaterra e a disciplina é assumida por Antonio Antunes e depois em 1973, por Miranda Magnoli.

⁷¹ Magnoli, 1981.

⁷² Magnoli, 1981.

Magnoli⁷³ esclarece que a prática profissional era o elemento fundamental que alimentava o ensino de arquitetura, isto é, não se baseava em linhas de pesquisa. Na década de 50 não se colocaram aos arquitetos paulistas experiências de organização do desenho urbano e de grandes conjuntos construídos. Isso correspondia e formatava ainda uma demanda de formação do profissional. Como vimos, a disciplina de urbanismo era ministrada apenas no último ano da faculdade, ainda que contando com o interesse específico de Anhaia Mello na área. Na década de 60 essa perspectiva urbana é reforçada pela ideologia de um planejamento regional econômico governamental, e pela institucionalização de um sistema de planejamento urbano em São Paulo, com a equipe do grupo Economia e Humanismo, coordenada em 1957 pelo padre Le Bret, conhecida por “SAGMACS” Essas abordagens iam de encontro a uma crise urbana de largo alcance e não apenas urbanística.

⁷³ Magnoli, 1981

74 Magnoli, 1981.

*“Os anos de década de 60 e boa parte da década de 70 seriam marcados por intensa agitação e crises: não era especificamente o ensino de arquitetura, isoladamente que estava em crise; eram as extensas transformações sociais, políticas e econômicas a nível mundial em curso, as violentas mudanças institucionais no país; a arquitetura sofria a crise da inserção da produção para uma sociedade de massas.”*⁷⁴ Talvez essas ênfases profissionais e acadêmicas (no contexto social delineado), concorressem para o salto considerável existente entre o edifício e a cidade até há alguns anos. Nesse quadro, o paisagismo solicitado na década de 50 que mantinha referência básica em São Paulo com o lote urbano, passa na década seguinte a ter preocupações mais abrangentes. Já o vimos no caso de Cordeiro e agora no de Cardozo e dos profissionais que lhe sucederam.

Pensamos que talvez o paisagismo, embora nitidamente condicionado em sua conceituação pelos movimentos de cada período, tenha antecipado algumas abordagens para superar esse salto do edifício para a cidade que prevaleceu pelo menos até meados da década de 80 com a emergência do desenho urbano entre nós. Vemos que a partir da década de 70, talvez fins de 60, o paisagismo de arquitetos (incluímos nesse caso Cordeiro, pela proximidade de suas formulações) procura uma abordagem racional integrativa do plano. *“Segundo Magnoli, no período do final da Segunda Guerra Mundial até a década de 70 seriam intensas as transformações do pensamento no paisagismo no exterior. ‘Os princípios do racionalismo na Europa, são retomados após a deflagração, conjuntamente com grande volume de estudos de planejamento em que se incorporam as questões dos espaços verdes urbanos, dos espaços recreacionais; é enfática a influência das concepções inglesas, ao mesmo tempo em que as necessidades de recons-*

truções e construções novas de inteiros bairros são de larga escala. Por vários anos se procuram estabelecer normas para esses espaços, a partir de observações sobre usos e freqüências de parques, áreas esportivas e áreas infantis (...). Apesar de iniciados de forma rígida e determinada na obtenção de superfícies, de índices, com o decorrer dos estudos, nos casos dos países de maior maturidade na área, foi possível chegar a traçar políticas globais de espaços e atividades ao ar livre de um lado e, de outro, a revalorizar a importância do desenho, enquanto composição paisagística (...)' "75

75 Mariano, 1992.

Creemos que a natureza fragmentada do objeto – os espaços livres urbanos, sua diversidade e sua necessidade de configuração inerente ao paisagismo, favorecem a integração escalar. Uma abordagem conceitual que se movia da racionalidade abstrata do plano para a necessidade de dar forma, identidade ao lugar. Um exemplo dessa antecipação, de um planejamento que incluía o projeto, é dado na origem do Depave, que mencionaremos adiante. No âmbito da arquitetura, somente quando as utopias com relação à ordenação do ambiente caem em descrédito, é que se formulam conceitos alternativos, que se voltam para a identidade e tradição dos lugares. Muitos dos conceitos procurados, entretanto, se esgotam rapidamente na busca da irracionalidade da arquitetura, em esteticismos de apropriação pop, atualização com o consumo, que duram, para lembrar Warhol, cinco minutos de fama. Ainda que correspondam a uma mudança nos conceitos espaciais e de representação, não chegam a uma formulação consistente, em geral, até o momento.

A natureza da disciplina de paisagismo, abrindo-se para o planejamento na década de 70, num movimento que também é internacional, que acompanha a “crise ambiental”, promove o encontro com outras abordagens. A própria natureza do objeto, a paisagem, pela sua fluidez e ambiguidade

76 Pellegrino, 1987 e
Lima, 1987

de recortes possíveis, o evidencia. A aproximação com geógrafos no processo de planejamento, com botânicos no trato da vegetação já desde Burle Marx, favorece uma abordagem interdisciplinar. Não se consegue dar conta do ambiente apenas a partir dos enfoques propriamente projetuais. O conteúdo mencionado no últimos parágrafos acima transcende a Cardozo, mas é tornado possível a partir de sua atuação em São Paulo, ao formar arquitetos que se ocupam da paisagem e ao introduzi-los numa herança norte-americana que as formula a partir de Eckbo, McHarg e outros. Dissertações como as de Paulo Pellegrino e Catharina Cordeiro Lima⁷⁶ demonstram essa vinculação aos referenciais do projeto ambiental norte-americano.

O panorama do paisagismo paulista, dominado na década de 50 por Cordeiro e Cardozo se ampliaria gradualmente, com o surgimento de novos profissionais a partir do final da década, especialmente Miranda Magnoli e Rosa Kliass, que viriam a desempenhar esse papel fundador da profissão para as gerações seguintes. Na perspectiva de análise dos quatro pioneiros citados, o trabalho de Cardozo nessas duas décadas (50 e 60) em São Paulo, significa que a abordagem da profissão desloca-se do campo específico das artes plásticas e da botânica, para incluir uma formulação conceitual do paisagismo em condições urbanas, segundo uma visão do arquiteto. Nem por isso o paisagismo deixou de ser campo de sensibilidade, mas abria-se à oportunidade de uma formulação mais abrangente e necessária ao paisagismo.

Desdobramentos: Algumas Notas Complementares

O paisagismo residencial, institucional ou cívico sempre foi, e ainda é, a grande demanda dos escritórios. Basicamente ocupa-se do entorno das edificações e de cenários urbanos

–logradouros, parques, monumentos. Porém, a década de 60 assiste à afirmação de um pensamento mais ligado ao planejamento em São Paulo e paisagistas participam desses planos, elaborados por escritórios e órgãos públicos. Pode-se citar o exemplo da participação de Waldemar Cordeiro junto ao escritório de J. Wilhelm ou a discussão da paisagem urbana e metropolitana à qual concorrem profissionais da área como no PUB (Cardozo e Antunes) e PMDI (Cordeiro e Miranda), que trazem interessantes análises da paisagem e território, as quais são desenvolvidas também por geógrafos. Diluem-se, entretanto, as preocupações com a paisagem metropolitana e rural, com o meio ambiente e com a forma urbana correlata, na prioridade dada às abordagens sociológicas, a circulação, a aspectos econômicos da produção e institucionais-políticos. Em geral as preocupações com o meio ambiente e a forma urbana aparecem para endossar os documentos, investindo-os de um discurso suficientemente totalizador, mas que nem por isso chega a enfrentar efetivamente aqueles problemas.

A ideologia do plano substitui a preocupação paisagística da urbanística anterior, que em geral concebia sua abordagem a escalas mais locais; temos como exemplo os trabalhos propostos por Bouvard no início do século, que chegaram a configurar uma imagem de São Paulo. Mesmo o Plano de Avenidas de Prestes Maia, um trabalho afinado com as discussões urbanísticas da época, mostra ainda a descida a escala dos monumentos e percursos urbanos, fazendo propostas para sua organização formal numa composição do conjunto das soluções urbanas propostas. Mais recentemente, várias intervenções realizadas pela Emurb e pela Companhia do Metrô tiveram nas duas últimas décadas, elaboração de projetos complementares de paisagismo, o que não lhes garante, contudo, a compreensão deste campo.

77 Acrópole, n. 361,
1989.

Experiência de grande interesse e alcance foi realizada na prefeitura a partir de 1967-68. Miranda Magnoli e Rosa Kliass realizaram um cadastramento das áreas livres, tendo participado como estagiárias Edith Gonçalves e Maddalena Re. *“Foram locados todos os espaços livres de propriedade municipal, destinados a parque. Essa locação baseou-se através de verificação ‘in loco’ e nos desenhos dos arruamentos arquivados no Departamento de Urbanismo da Prefeitura Municipal de São Paulo. Procedeu-se à caracterização dos mesmos através da indicação da superfície, da topografia e de observações particulares a cada um, tais como: manutenção, existência de construções, rios, córregos, etc. Estes dados constam de ‘relações de áreas verdes’ anexas a cada uma das zonas. Constatou-se a existência de 3.260 espaços livres, complementando 2.670 ha, dos quais somente 210 são tratados, sendo todos os demais terrenos baldios!”*⁷⁷

78 Segundo Ayako Nishikara, depoimento ao pesquisador.

O trabalho, com uma metodologia influenciada pelo planejamento urbano e especialmente pelas propostas de planejamento de áreas livres correntes na época, previa a criação de parques de vizinhança, de bairro setorial e metropolitanos, com quantificação realizada a partir de dados demográficos, acessibilidade, raio de atendimento, estimativas de frequência, áreas de demanda respectivas e de índices urbanísticos. Do primeiro contrato chegaram a ser criadas 15 praças e de um segundo contrato, 36 praças⁷⁸

Desse trabalho realizado na gestão Faria Lima, resultou a criação do Departamento de Áreas Verdes do Município – Depave. Diversos arquitetos vieram a atuar no órgão: Ayako, Segnini, Lucia Porto, Vera Catunda e outros. Com a administração Maluf essa equipe foi desmontada; segundo Ayako arquitetos foram removidos (ela foi para limpeza pública) ou exonerados. Conta que permaneceram apenas Clayton,

Mitushi e Pitombo. Este último havia participado do convênio escolar desde sua origem (era engenheiro), uma experiência pioneira, considerada a primeira vez em que um grupo de arquitetos com programa moderno participou regularmente no âmbito do serviço público, sob a liderança de Helio Duarte⁷⁹

Na administração Olavo Setúbal, o Depave é reabilitado, com uma nova equipe. Nesse período são criados grande parte dos parques municipais (Carmo, Anhaguera, Piqueri). Porém, após essa administração, o órgão é sucessivamente desmantelado e não voltou a encontrar um papel de destaque necessário. A questão dos espaços livres de São Paulo, no âmbito da prefeitura, resulta sem um enfoque adequado, com suas competências divididas entre as ARs (Administrações Regionais, previstas no relatório de SAGMACS e criadas na gestão Faria Lima sem uma competência de planejamento) e Depave, porém sem qualquer política urbana para o setor, (mesmo após sua absorção na Secretaria do Verde e Meio Ambiente na gestão de Paulo Maluf, 1992-95). As áreas livres acabam sendo uma questão de cadastro imobiliário apenas. Também a qualificação dos espaços públicos urbanos, de modo geral, em suas múltiplas interfaces, permanece sem um enfoque adequado.

A partir dessas experiências e da atuação dos escritórios, surgem novas gerações de arquitetos que se especializam na arquitetura paisagística (Maddalena Re, Luciano Fiaschi, Benedito Abbud, Suely Suchodolski, Jamil Kfourri e tantos outros, que hoje chegam a formar um quadro bastante heterogêneo). As bases do ensino de paisagismo são revistas a partir de 1974, no contexto de uma outra abrangência e conceituação para o paisagismo: *“A análise em 1974 do que deveriam ser os conteúdos de ensino, nos levou a uma revisão dos funda-*

⁷⁹ Na administração de Jânio Quadros da prefeitura o órgão foi desfigurado de suas intenções originais. Entretanto, nas décadas seguintes ampliou suas atividades, tornando-se responsável pelas construções municipais, recebendo depois a designação de Edif. Com a contratação de projetos no setor privado, o órgão passou a cuidar essencialmente de manutenção dos próprios municipais. A lembrança do Convênio Escolar aqui é relevante, pois dá um quadro da inserção de arquitetos no serviço público.

⁸⁰ Magnoli, 1987.

mentos em que se processava a disciplina até então. E a procura de um novo enquadramento teórico se colocou como essencial: as mudanças fundamentais nas diretrizes mundiais após a Segunda Guerra, os arranjos nas relações entre os povos, o progresso do conhecimento científico, as possibilidades tecnológicas, transformavam as bases materiais da vida em escala e tempo antes inconcebível. Essas mudanças agiam de forma complexa, em todos os níveis, em articulações e combinações que levavam questões consideradas periféricas a uma posição central; novos territórios seriam ocupados para utilização de recursos ou para garantia de poder futuro sobre recursos; novas tecnologias de comunicação contribuíam fortemente para alterar, mais do que as distâncias entre os espaços, os tempos entre as idéias e os espaços. Os padrões de comportamento se alteravam; as noções de grupo e de comunidade estimulavam o deslocamento da preocupação com o indivíduo para os problemas das relações sociais. As transformações também atingiram as relações do homem com a natureza: a harmonização dessas relações teria como requisito o desafio da relação do homem com o homem, a aceitação dos conflitos inerentes a essa relação de grupos, comunidades, sociedades; o respeito ao homem sem coisificá-lo, sem reduzi-lo a uma categoria da economia. Essa deveria ser meio, ao invés de finalidade. Os objetivos de desenvolvimento seriam questionados. Essa era a paisagem do homem que sentíamos (...)"⁸⁰

A profissão ganha na década de 80 um status de reconhecimento, embora ambíguo, de maior solicitação conceitual e prática. Para o seu quadro atual, a crise ambiental que se torna evidente, solicita geógrafos a intervenção, mobiliza ambientalistas e ecólogos que introduzem uma visão aparentemente não intervencionista nos valores naturais, e amplia

as possibilidades de ação do paisagista. Por outro lado, consolida-se a mudança na forma de atuação dos arquitetos, num mercado bastante competitivo e estrangulado. E isso ocorre num contexto de crise dos pressupostos projetuais até então aceitos, uma busca constante de novidades (mesmo nas questões acadêmicas), que entretanto não é capaz de recolocar um caminho. Uma melhor avaliação desta experiência e desta herança é agora necessária, especialmente quando paisagismo se torna também moda e atrai a atenção de novos arquitetos que vêm no campo uma alternativa profissional; nem sempre com uma preocupação mais profunda do que seja o projeto da paisagem. Há também uma diluição de fronteiras entre paisagismo e arquitetura. Isso pode ser notado quando, em diversas faculdades, conteúdos inicialmente desenvolvidos por paisagismo passam a ser incorporados a outras disciplinas, em alguns casos tendendo-se inclusive pela diluição da disciplina no âmago de diversas outras que passam a oferecer esse conteúdo necessário.

Em outro campo, o urbano, com a retomada do projeto do espaço público como objeto arquitetônico e de planejamento (ou desenho) das cidades, o paisagismo também contribui com conteúdos. Para nós, o que está em causa é o projeto da paisagem. A tradição do projeto paisagístico que discutimos, que atualmente ganha novo interesse, nova força romântica, é um modo rico de discutir culturalmente as qualidades propostas ao ambiente. A mudança nos referenciais que forçam a revisão do projeto moderno em todos os níveis e campos de atuação e a mudança no entendimento da cidade, que passa a ser vista como história e como espaço público objeto de desenho⁸¹, demandam que a arquitetura dos arquitetos veja e interprete a paisagem.

81 Ainda que Otília Arantes tenha levantado, em artigo relativamente recente na *Folha de S. Paulo*, uma dúvida sobre o conteúdo ideológico que resta após alguns anos dessas aproximações.

Se nossa proposição sobre o projeto reside numa síntese cultural, é válido supor que se insinuem modificações nas questões e, portanto, os referenciais expressos 40 anos antes passam agora por uma revisão. O discurso da “era da máquina”, embora dê sua contribuição, é incompetente para a “era da informação”. De um lado, há o impacto de novas tecnologias que possibilitam uma visão muito mais global das questões, que introduzem a interdisciplinaridade; de outro lado, há uma diversidade de informações e conhecimentos particularizados que, entretanto, diluem os campos disciplinares, que acabam por compor um mosaico de opções que se renovam sucessivamente.

Devemos então perguntar o quanto essa metodologia do projeto paisagístico formulada na década de 50 e sua estética que surge a partir da década de 30 é ainda paradigma. A vanguarda a que se vinculam Church, Eckbo e outros já mencionados, é ainda a vanguarda da década de 20, atualizada aos desenvolvimentos artísticos contemporâneos a esses paisagistas. Desenvolvimentos que são de outra ordem e conduzem ao ambiente e a participação do usuário. A década de 60, no contexto da contracultura, favorece a valorização ambiental, a necessidade de expressão e identificação individual, a participação do usuário e o processo criativo, abrindo outras perspectivas ao projeto. A mesma década assiste à crise do objeto artístico que conduz ao “esgotamento das vanguardas”, que tendem a se ensimesmar e a se repetir gratuitamente de modo tedioso nas décadas seguintes. É no âmago dessa crise que a arquitetura chega a atualizar-se com as questões artísticas, a partir do pop. Rejeita-se o funcionalismo, reabilita-se o ornamento e a arquitetura torna-se um discurso sobre si mesma.

Enquanto as bienais estão cheias do refugo cultural, industrial e ambiental, os espaços urbanos se tornam o suporte para a realização da arte, através de edifícios e quarteirões de “grife”. O paisagismo tende a acompanhar essas proposições lingüísticas e subjetivas, exercícios formais que nos parecem muitas vezes inconseqüentes, um frenesi de linguagem e um preâmbulo de algo diferente. Há, é óbvio, produções interessantes, como as questões propostas pelos parques recentes de Paris ou pelo trabalho de Peter Walker nos EUA. A questão está aberta. O que representa uma oportunidade absolutamente essencial de discutirmos tanto a herança do projeto de paisagem que recebemos e estamos transmitindo, quanto a situação crítica da paisagem e do ambiente, enquanto projeto cultural, enquanto conceito de natureza que compete à nossa cultura, face a um quadro institucional e financeiro mergulhado em descrédito e depressivo.

BIBLIOGRAFIA

- ABBUD, B. *Vegetação e projeto. Estudos de caso em São Paulo com as reflexões de um arquiteto*. São Paulo, 1986. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo.
- ADDAMS, W. H. *Roberto Burle Marx. The unnatural art of the garden*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991.
- ALMEIDA, P. M. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENÉVOLO, L. *As origens da urbanística moderna*. São Paulo: Editorial Presença/Martins Fontes, 1981.
- BRUAND, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARDOSO, R.C. Áreas de entrada. Individualidade da unidade de vizinhança. In: *Acrópole*, n. 195, 1954.
- _____. Árvores (seus componentes essenciais). *Acrópole*, n. 196, 1955.
- _____. Praça Roosevelt. *Acrópole*, n. 380, 1970.
- _____. Um jardim. *Habitat*, n. 06, 1952.
- CORDEIRO, W. A arte concreta e o mundo exterior. *AD Arquitetura e Decoração*, n. 23, 1957.
- _____. Mural cinético estrutural. *Acrópole*, n. 302, jan.1964.
- _____. Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres. *Acrópole*, n. 223, 1957.

**ANOTAÇÕES PARA UMA HISTÓRIA DO PAISAGISMO
MODERNO EM SÃO PAULO: ELABORAÇÃO DA
LINGUAGEM E CONCEITUAÇÃO DE UM CAMPO
ENTRE ARQUITETOS**

- _____ Realismo – Musa da vingança e da tristeza. *Habitat*, n. 83, maio-jun., 1965.
- _____ Residência em Indianópolis. *Acrópole*, n. 340, mar. 1964.
- _____ Residência no Jardim Europa. *Acrópole*, n. 237, maio-set., 1958.
- EISENMAN, P. Visões que se desdobram. A arquitetura na época da mídia eletrônica. *Oculum*, n. 3, mar. 1993, FAU-PUCCAMP.
- ETZEL, E. O verde da cidade de São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*, n. 195, 1982.
- FERRAZ, G. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 e 1940*. São Paulo: MASP, 1965.
- GIEDION, S. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona. Editorial Científico-Médico, 1958, 2. ed. (1941).
- LE CORBUSIER. *La ciudad del futuro (Urbanismo, 1924)*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1962.
- LEMOES, C. A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1979.
- _____ Arquitetura contemporânea. In: *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
- LEVI, R. A Architectura e a esthetica das cidades. (1925). In: *Depoimentos I*, p. 32, São Paulo: FAUUSP, 1960.
- MAGNOLI, M. M. *A universidade, a pesquisa em paisagem e ambiente e o ensino nas escolas de arquitetura*. São Paulo: FAUUSP, 1987, mimeo.
- _____ Ambiente, espaço, paisagem e recursos humanos e meio ambiente. In: *Paisagem e Ambiente – ensaios II*. São Paulo: FAUUSP, 1987.
- _____ Experiência de ensino de paisagismo para arquitetos na FAUUSP. In: *Ensino e Pesquisa*. São Paulo: FAUUSP, 1981.
- MARIANO, C. R. *Parques metropolitanos de São Paulo: subsídios pra o desenho*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo.
- MATTOS, D. L. de O parque industrial paulistano. In: *A cidade de São Paulo*, v. III, cap. I São Paulo: AGB, 1957.
- MORSE, R. M. *De comunidade a metrópole – biografia da cidade de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- PEDROSA, M. Introdução à arquitetura brasileira II. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PELLEGRINO, P. R. M. *Paisagem e ambiente – um processo de aproximação no setor oeste da macrometrópole de São Paulo*. São Paulo, 1987. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo.
- PEREIRA, M. Arquitetura brasileira pós-Brasília. In: *Arquitetura e os caminhos de sua explicação*. São Paulo: Projeto, 1984.
- PETRONI, P. São Paulo no século XX. In: *A cidade de São Paulo*. São Paulo: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 1957.
- PIGNATARI, D. Um radical inseguro. In: *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 1986.

- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. 7. Ed. Rio de Janeiro: Col. Documentos Brasileiros, n. 152, p.146-235, 1928.
- RASM REVISTA ANUAL DO SALÃO DE MAIO, 1939 reed. 1984.
- REIS Fº, N. G. *Quadro da arquitetura no Brasil (1970)*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANDEVILLE JR., Euler. A herança da paisagem. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado).
- _____ Paisagem completa. Breve viagem pela obra de Burle Marx. In: *Revista Projeto*, p. 89 e 90, out. 1994.
- SANTOS, P F *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.
- SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público. Jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1996. 255 p.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- SITTE, C. *Construccion de ciudades segun principios artisticos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- TUNNARD, C. *Gardens in the modern landscape*. Londres: The Architectural Press (1938), 1950 (ed. revisada em 1948).
- WALDEMAR Cordeiro, uma aventura da razão. São Paulo, MAC-USP, 1986.
- ZANINI, W. (org.) *História geral da arte no Brasil*. 2V São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.