WALDEMAR CORDEIRO E O PLAYGROUND DO CLUBE ESPERIA: PAISAGISMO, EXPERIÊNCIA E PARTICIPAÇÃO

WALDEMAR CORDEIRO AND THE CLUBE ESPERIA'S PLAYGROUND: LANDSCAPING, EXPERIENCE AND PARTICIPATION

Ana Carolina Carmona-Ribeiro
Vitor Nascimento Oliveira

Resumo

O presente artigo trata do playground do Clube Esperia, projetado pelo artista e paisagista Waldemar Cordeiro (1925-1973) e inaugurado em 1966 em São Paulo. Pretende-se, a partir da discussão de ideias essenciais para o projeto (como a questão do tempo livre, os movimentos de arte aos quais ele se relaciona, e os princípios da participação e da experiência), analisar uma das principais obras de Cordeiro – na qual é trabalhada a questão do brincar e do espaço da criança na cidade –, apontando ainda a atualidade das noções ali levantadas, no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Arquitetura paisagística. Waldemar Cordeiro. Playground do Clube Esperia. Modernismo em São Paulo

Abstract

This article analyses the Clube Esperia's playground, designed by artist and landscape designer Waldemar Cordeiro (1925-1973) and inaugurated in 1966 in São Paulo. Discussing the project´s essential ideas (such as the question of free time, the art movements to which it relates, and the principles of participation and experience), it retrieves the importance of one of Cordeiros´s main works – in which the questions of play and the space of children in the city are posed –, also pointing out the currentness of the notions raised, in the Brazilian context.

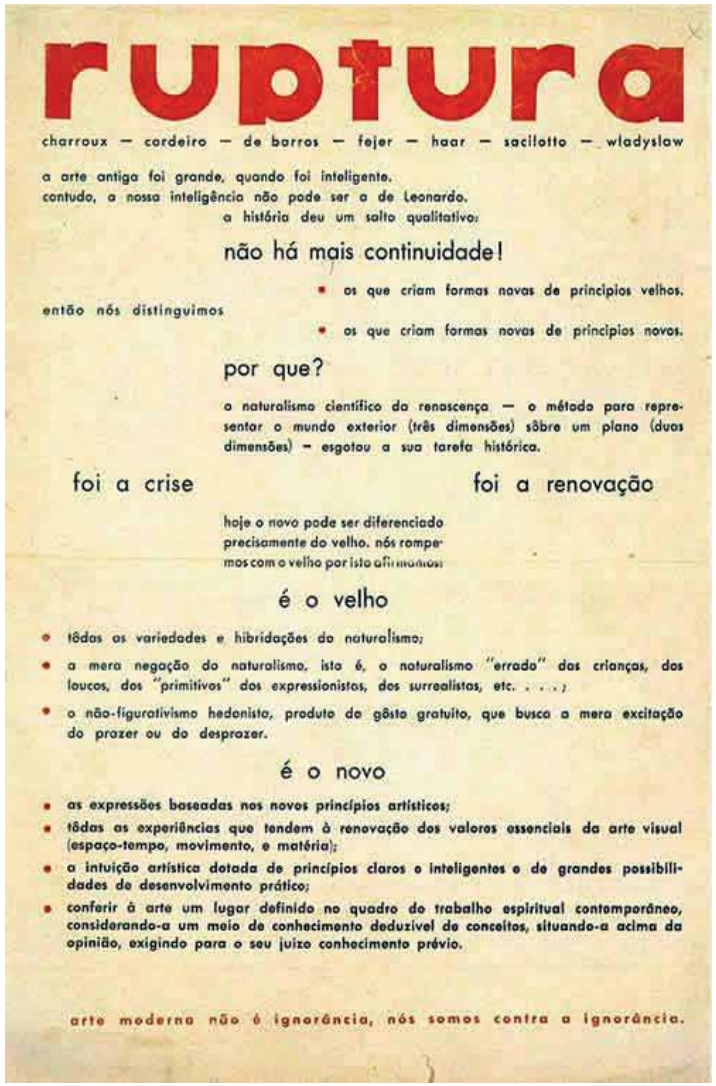
Keywords: Landscape Architecture. Waldemar Cordeiro. Clube Esperia's Playground. Modernism in São Paulo

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i42p37-52

Waldemar Cordeiro (1925-1973) nasceu em Roma em 1925, de pai brasileiro e mãe italiana, e foi na Itália que teve sua formação inicial no campo da arte, estudando na Academia de Belas-Artes de Roma e no Liceo Tasso. Ainda na Europa entrou em contato com ideais artísticos de vanguarda, expressos no grupo abstracionista italiano *Forma* (1947), e influenciados pelos escritos de Kandinsky (1866-1944) e pelas experiências do neoplasticismo holandês de Mondrian (1872-1944). Visitou São Paulo em 1947, porém só se estabeleceu na cidade no ano seguinte, quando foi apontado como delegado brasileiro do *Art Club International*. Nessa época já se iniciava na linguagem abstracionista, em uma busca que culminaria, em 1952, no manifesto do Grupo Ruptura, principal grupo de arte concretista paulistano (MEDEIROS, 2004, p. 86).

Os trabalhos do grupo são caracterizados pela intenção de rompimento com os ideais da arte naturalista e figurativa, defendendo uma arte abstrata (ou, na terminologia usada pelo grupo, concreta) que evocaria preceitos racionais e matemáticos, baseada sobretudo nos princípios da *Gestalt* (CORDEIRO, 2014, p. 697-698)[1]. Essa ideia é aliada à defesa do desenvolvimento tecnológico e manifesta no uso de materiais e procedimentos industriais na realização das obras, caminhando também para a busca de uma atuação do artista no âmbito da produção e aproximando arte e design. Como coloca o manifesto, diferenciando a "arte velha" (figurativa, proveniente do naturalismo) e a "arte nova", o novo seria "a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático" (CORDEIRO, 1952, p. 208).

Em São Paulo, Cordeiro fazia parte de um círculo composto por intelectuais, arquitetos e artistas, e, por sugestão do arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985), iniciou-se na prática paisagística, fundando em 1953 o escritório "Jardins de Vanguarda". Antes de



ruptura

charroux — cordeiro — de barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos
- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sôbre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise — foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto de gôsto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Figura 1 – "Manifesto Ruptura" (1952) redigido por Cordeiro.
Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>. Acesso em: 08 jul. 2018.

1 Em oposição ao abstracionismo, a arte concreta se colocava como uma arte objetiva, de linguagem universal, afastada de qualquer subjetividade e apoiada em elementos fundamentais compositivos como a linha, o ponto, a cor e o plano. Influenciados por Max Bill (1908-1994), os concretos viam na matemática e na geometria meios para atingir a objetividade (ENCICLOPEDIA, 2018). Opunham-se ainda à "mera negação do naturalismo" – ou "o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos', dos expressionistas" (CORDEIRO, 1952, p. 208) –, buscando uma expressão racional baseada nos procedimentos da indústria.

começar a atuar na área, interessa-se pela botânica, alternando visitas ao Jardim Botânico de São Paulo com o estudo das espécies e suas características histológicas e morfológicas (MEDEIROS, 2004, p. 157). Assim, aliando esses conhecimentos à sua prática enquanto artista concreto, Cordeiro começa a pautar o trabalho paisagístico por princípios fortemente relacionados aos aspectos formais das espécies vegetais; os princípios que estavam sendo experimentados na arte se concretizariam nas paginações de piso, desenhos de mobiliários, canteiros e massas de vegetação, assim como de objetos para o jardim (por exemplo, luminárias e esculturas) muitas vezes expressões da transposição das composições bidimensionais à tridimensionalidade do jardim.

Enquanto paisagista, Cordeiro atuou principalmente em projetos residenciais, trabalhando inicialmente com jardins de residências projetadas por arquitetos modernos como Artigas, João Kon (1933) e o urbanista Jorge Wilheim (1928-2014); com o desenvolvimento de sua carreira, passou a trabalhar também no projeto de áreas livres para edifícios de apartamentos, clubes recreativos e praças. Na década de 1960, atua também na área de planejamento urbano, participando de planos de desenvolvimento urbano, como o Plano de Desenvolvimento Integrado de Goiânia (1969) e também no Plano Básico Urbanístico do Vale do Rio Tietê, em São Paulo, no qual teria atuação voltada ao planejamento de áreas verdes (CORDEIRO, 2014, p. 722) [2].

O playground do Clube Esperia: Um Pensamento Artístico e Urbanístico

O playground do Clube Esperia é um trabalho significativo na obra de Cordeiro, em que há uma síntese dos conceitos, referências e práticas que pautam sua trajetória, e onde se entrecruza o seu trabalho artístico e urbanístico-paisagístico. Encomendado em 1963, o projeto faz parte de um clube esportivo e de lazer particular, localizado na Zona Norte da cidade de São Paulo; sua área é distribuída em diferentes setores, com brinquedos e equipamentos projetados pelo próprio paisagista.

Figura 2 - Vista geral do Playground (década de 1960). Fonte: Acervo da Família Cordeiro; MEDEIROS, 2004, p. 257

O projeto tem como partido uma proposição para o brincar na cidade industrial, e o pensamento de novos espaços e equipamentos para esse brincar – num contexto em que os efeitos avas-

2 Cordeiro realizou em média 200 projetos de paisagismo e planejamento urbano (CORDEIRO, 2014, p. 699), porém muitas dessas obras foram destruídas ou descaracterizadas. Apesar de ser figura importante para o paisagismo moderno brasileiro, Cordeiro ainda é pouco estudado, seu acervo é de difícil acesso e inexistem políticas de preservação de sua obra. É notável exceção o catálogo produzido para a exposição "Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata" (2014), organizado por sua filha Analivia Cordeiro, no qual são reunidos textos do artista e análises sobre diversos aspectos de sua trajetória.

saladores do processo de urbanização da cidade de São Paulo faziam-se sentir. O cenário desse desenvolvimento é o dos grandes fluxos migratórios que, ligados ao processo de industrialização de São Paulo em meados do século XX, levam a população da cidade de 579 mil habitantes em 1920 a mais de 1 milhão e 300 mil habitantes em 1940, ultrapassando os 2 milhões na década seguinte (IBGE, 2010). Esse aumento populacional considerável relaciona-se também ao processo de verticalização da cidade, com o adensamento das regiões mais próximas ao centro; em uma lógica que associava os interesses do mercado imobiliário com a grande pobreza da maior parte da população, a classe trabalhadora é cada vez mais empurrada para a periferia. Somam-se a esses fatores os problemas decorrentes de um desenvolvimento urbano conduzido por uma lógica de transporte voltada ao automóvel, a partir do qual surgem problemas de mobilidade, enchentes, fragmentação do tecido urbano, entre outras mazelas – muitas das quais até hoje afetam a vida dos habitantes da maior metrópole brasileira. Sem considerar a importância das áreas verdes e livres para a configuração da cidade, e sem políticas públicas significativas voltadas à recreação, esse processo de urbanização acabou por relegar majoritariamente às áreas privadas os espaços de lazer; uma das consequências disso foi a perda do espaço tradicional da brincadeira infantil, que era a rua.

Cordeiro estava atento a esse contexto e às discussões em torno do problema; tendo como referência a *Carta de Atenas* de Le Corbusier (1887-1965) – na qual o arquiteto franco-suíço sintetiza as discussões do IV Congresso de Arquitetura Moderna (CIAM) quanto aos aspectos da cidade funcional, tratando, também, do "lazer"[3] – o paisagista proferiria em 1964, no Instituto de Arquitetos do Brasil, uma série de palestras articulando temas como arte e paisagem, o ensino de paisagismo, e principalmente o que ele formula como "o problema do tempo livre" [4]:

> A falta de uma visão crítica do problema do tempo livre é responsável pelo abandono do indivíduo na sociedade industrial, condenado à inércia, origem de degenerações mentais, físicas e morais. É a solidão no coletivo. O espírito 'fordista' e 'taylorista', que domina as relações humanas da sociedade burguesa faz com que, quando fora da engrenagem da rotina, sob o signo do homem-máquina, da máquina produtora de lucros, o indivíduo deixe de existir. (CORDEIRO, 1964 apud MEDEIROS, 2004, p. 246)

Além de preocupar-se com as "soluções alienantes dadas ao aumento do tempo livre na sociedade industrial" (MEDEIROS, 2004, p. 246) – dentre as quais ele destaca a passividade trazida pelo advento da televisão –, apontando a necessidade de transformar este momento em "tempo de qualificação pessoal, pensamento crítico, diálogo e lazer" (em oposição ao tempo das atividades de produção), o paisagista destacaria o dever do poder público na solução do problema.

Em diálogo com essa abordagem da questão urbanística, está a reflexão realizada por Cordeiro no campo das artes, que, como já colocamos, há muito fazia parte de sua trajetória; no projeto do playground evidencia-se, como veremos, um entendimento do paisagismo como "ação cultural"[5], pautado pela arte de vanguarda (MEDEIROS, 2004, p. 256). O final dos anos 1950 é marcado por uma inflexão em sua obra artística, pelo avanço do

3 Na *Carta de Atenas*, avaliando criticamente o lazer nas cidades existentes, Corbusier afirma que, nelas, "as superfícies livres são, em geral, insuficientes"; nas cidades europeias no período entre guerras, a paisagem construída teria avançado sobre a paisagem natural, restando apenas superfícies livres mal distribuídas no tecido urbano, distantes dos locais de moradia e da vida cotidiana. Como solução, aposta em um sistema de áreas verdes organizado por escalas (com "a criação de reservas verdes: ao redor das moradias; na região; no país"), articulado a um sistema de transporte, estabelecendo "um programa de entretenimento abrangendo atividades de todo tipo: o passeio [...] esportes [...] espetáculos" (LE CORBUSIER, 1933, p. 14-17).

4 Cordeiro faria parte da comissão organizadora do seminário "O Homem e a Paisagem Paulistana", realizado em 1964 pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) em São Paulo. Com centenas de participantes de várias áreas (arquitetos, paisagistas, urbanistas, geógrafos, assistentes sociais, engenheiros), o seminário discutiria questões levantadas pelo desenvolvimento urbano de São Paulo.

5 "O projeto paisagístico identifica-se como a organização do tempo livre, reafirmando o caráter de ação cultural pautada pela arte, então orientada para a incorporação do semântico, do contingente, do real e do tridimensional. [...] [O] paisagismo acompanhava a reflexão coetânea do meio artístico com a inquirição de uma política para a cultura e para a arte, ensejando as matrizes para a produção do equipamento necessário para o exercício pleno do tempo livre" (MEDEIROS, 2004, p. 256)

debate entre concretistas paulistanos e neoconcretistas cariocas[6] e a gradual dissolução do Grupo Ruptura. Essa transformação – expressa inicialmente nas pinturas da fase "cor-relação", nas quais impera o "dado cromático, luminoso, borrado, mas ainda afeito às proposições relacionais" – demonstra seu interesse em, sem abandonar os princípios da *Gestalt*, desprender-se das "formas geométricas demarcadas", uma "concessão participante" proveniente, segundo o próprio artista, das demandas postas pela nova situação histórica e pela conjuntura cultural brasileira (MEDEIROS, 2004, p. 124).

Tal debate, aliado às proposições descortinadas pelo conceito de "obra aberta" do filófoso italiano Umberto Eco (1932-2016) – que em uma coletânea publicada em 1962 explorava as relações de indeterminação presentes nas poéticas contemporâneas, demonstrando a tendência artística de abertura da obra para a construção do sentido a partir do intérprete[7] –, alimenta a reflexão de Cordeiro a partir dos anos 1960. Nesse período, realizando uma análise crítica de sua própria obra e aproximando-se dos preceitos da participação, o artista começa a procurar um diálogo maior entre a obra e o "real", o que é observado em obras como "Opera Aperta" (de 1963, mesmo ano do projeto do playground), na qual Cordeiro ensaia a questão da participação: em uma tela de fundo monocromático azul, dispõe com rigor geométrico pequenos espelhos; a "realização" da obra depende radicalmente do movimento e o olhar do(s) espectador(es) que estão a observá-la e que, nesse processo, de certa forma passam a fazer parte dela, a animá-la e alterá-la. Assim, nesse período, Cordeiro procurará cada vez mais

> [...] transferir a arte do domínio da contemplação, atitude especial que convém nas salas de museus ou diante de um monumento em praça pública, para a contingência da existência de todos os momentos, correspondente à aspiração do novo humanismo [...] para a sociedade urbana e seu novo folclore, o folclore industrial. (CORDEIRO, 1964 apud MEDEIROS, 2004, p. 246)

É nesse contexto de revisão crítica que o artista se interessa pelas tendências figurativas, informadas pelo novo realismo francês, nas obras que ficarão conhecidas como "popcretos": obras que se apropriam da pop-art, da arte cinética, e do *ready made*, propondo a criação de uma "arte concreta semântica"; passa assim a incorporar objetos e o dado da realidade à obra de arte, dialogando com questões sociais e criticando a alienação e o consumismo impostos pelos meios de comunicação de massas (COSTA, 2002, p. 13). O projeto do playground do Clube Esperia talvez possa ser considerado o melhor exemplo dessa aspiração a uma "existência de todos os momentos", da proposição artística como parte do cotidiano e indissociável da vida urbana, como veremos a seguir.

Situação, Implantação, Setorização

Com área original de 2500 m^2, o playground está situado no Clube Esperia, às margens do Rio Tietê. O clube, que originalmente

6 De meados dos anos 1950 até o final da década de 1960, paulistanos e cariocas debatem os rumos da arte brasileira; os preceitos concretistas pioneiramente colocados pelo manifesto Ruptura passam a ser questionados no Rio Janeiro, onde artistas inicialmente ligados ao Grupo Frente – dentre os quais Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica (1937-1980) – se distanciarão do concretismo, apontando sua rigidez formal, a falta de liberdade artística, e posicionando-se mais criticamente em relação aos processos de modernização brasileiros e suas limitações. Junto com o crítico de arte Ferreira Gullar (1930-2016), os cariocas publicarão em 1959 o "Manifesto Neoconcreto", no qual fundamentarão as proposições sensoriais, a "arte ambiental", e a ideia de "anti-arte", descrita por Oiticica como a "compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do 'espectador', agora considerado 'participador'." (OITICICA, 1966, p. 1).

7 O conceito de "obra aberta" é um modelo teórico que explicaria os rumos tomados pela arte de vanguarda, cujas produções estariam se voltando cada vez mais a formas cuja determinação dependeria da interação do participante. Afirma Eco: "[O] autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. [...] Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada [...] é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes [...]. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. [...] A poética da obra ´aberta´ tende [...] a promover no intérprete ´atos de liberdade consciente´, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma" (ECO, 1991, p. 40-41)

utilizava o rio para treino e competições de esportes aquáticos, teve de ceder na década de 1970 parte de sua área para a construção da rodovia Marginal Tietê – que separou o clube do rio e aproximou o playground dos limites do terreno.

O parque infantil é delimitado muretas, bancos e canteiros, seu acesso principal está ao norte e é feito por degraus que levam à área central. Sua implantação é uma plataforma retangular de 40 x 70m, elevada cerca de 50 cm em relação ao restante do terreno, reforçando-se assim a separação já indicada pelas muretas; essa diferenciação espacial explicita a ideia exposta pelo paisagista de "um clube autônomo dentro do clube, governado por crianças" (CORDEIRO, 1966b, p. 22).

Superfícies pavimentadas com materiais diversos (pedra arenito, mosaico português, ladrilho hidráulico, pedra mineira e cerâmica, além de areia, terra e grama) delimitam os diferentes setores do playground, que segundo o paisagista é "subdividido virtualmente em áreas para crianças de diferentes idades". Entre esses cinco setores (que nomearemos aqui como Jogos Aquáticos, Tanque de Areia, Faixa Central, Jogos Ativos e Pista), o paisagista dispõe a vegetação de maneira funcional: as espécies serviam para "dosar a luz, proteger do vento, impedir certas circulações e substituir o gradil", contribuindo, ainda, para a composição formal e cromática do espaço projetado (CORDEIRO, 1966b, p. 22-23).

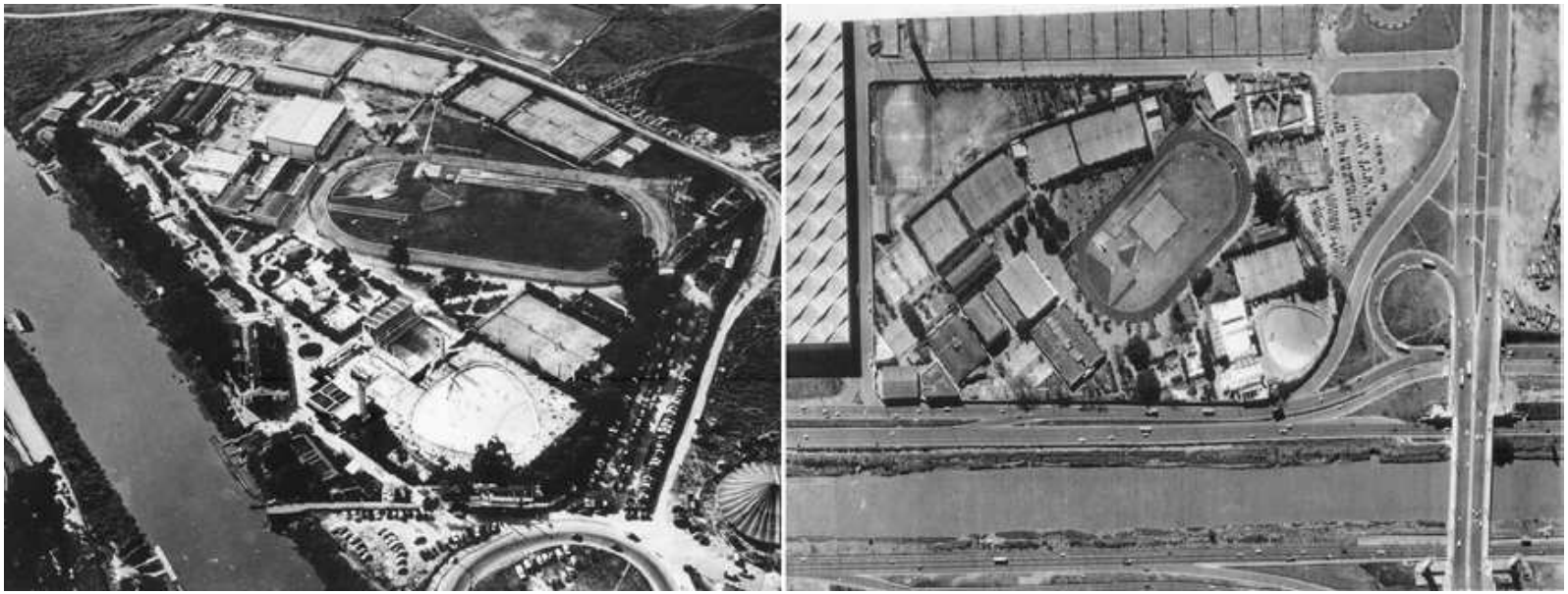


Figura 3 - Fotos aéreas do Clube em 1967 (esquerda) e 1976 (direita).
Fonte: <http://riosdonossolugar.blogspot.com.br/2014/11/agua-e-memoria.html>.
Acesso em: 08 jul. 2018.

Figura 4 - Planta de Situação do Playground.
Fonte: Os autores, a partir de Geosampa.

Tabela com a relação de setores e equipamentos do playground.

Setor	Área (m²)	Equipamentos	Pavimentação
Pista	780	Pista de Concreto	Piso cimentado;
Jogos Ativos	440	Tanque de Areia; Casas de Boneca; Mesa de Concreto; Blocos Modulados de Madeira; Cavaletes; Palco; Balanços; Gangorras	Areia; Mosaico português branco;
Faixa Central	500	Bonde; Túnel; Labirinto; Sanitários	Pedra mineira; Arenito irregular; Mosaico português branco e preto;
Jogos Aquáticos	320	Montanha Russa; Caracol; Torre de Sueca; Piscina; Cilindros de Concreto; Deck de Madeira	Ladrilho hidráulico quadrado 15x15cm
Tanque de Areia	460	Escultura Habitável; Escultura de Concreto (Pontes); Cilindros de Concreto; Barco; Quadro Negro;	Areia; Mosaico português branco; Piso cimentado

Fonte: Os autores.

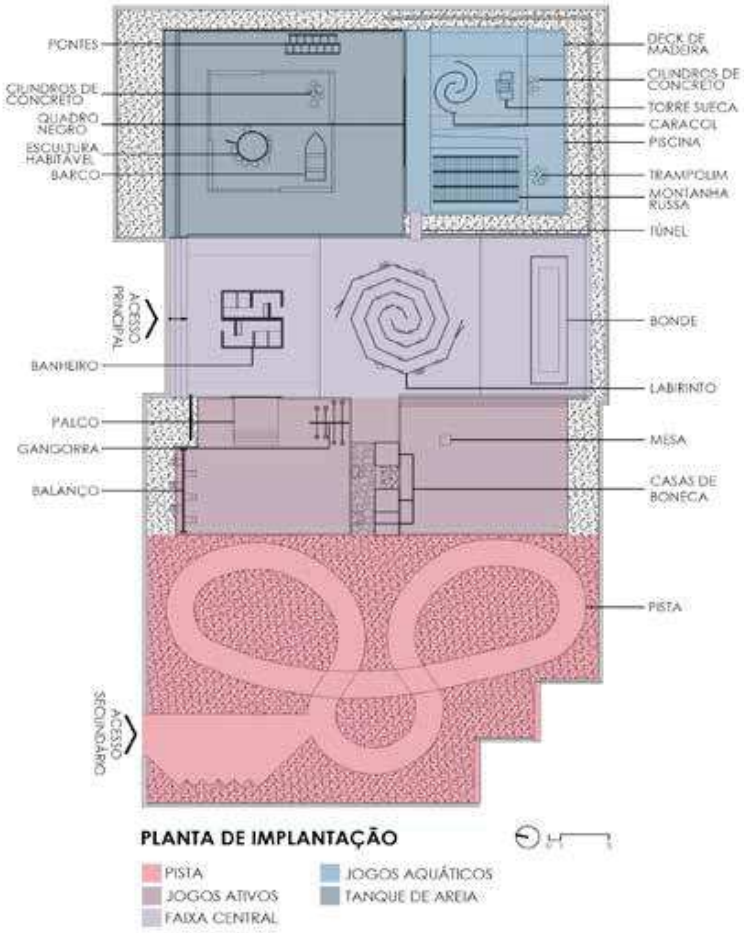
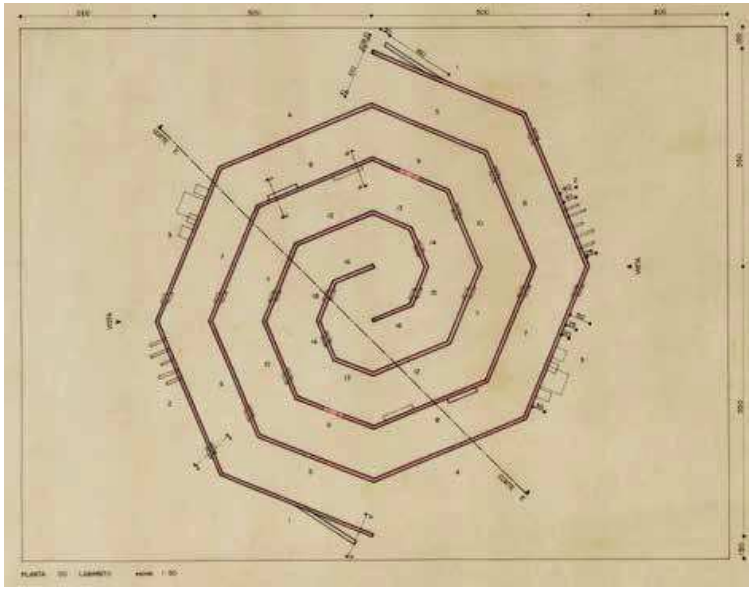


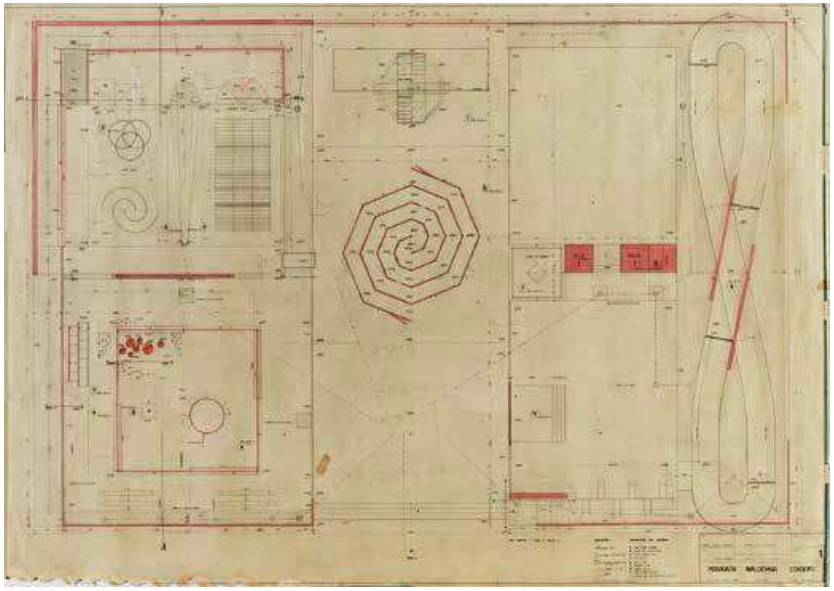
Figura 5 - Planta de Implantação (projeto executado) com setorização e equipamentos.
Fonte: Os autores a partir de planta do Arquivo do Clube Esperia.

Brincadeira e Experiência

A partir do acesso principal do playground, chega-se à faixa central do parque, espaço que funciona como eixo estruturante, organizando a circulação; abriga os sanitários, único equipamento de caráter estritamente funcional do playground. Esta pequena edificação está localizada logo à frente da subida de degraus e apresenta cobertura em formato de pirâmide invertida, com quatro águas voltadas ao centro – uma solução estrutural e de captação de água da chuva que é bastante utilizada nos projetos da arquitetura brutalista em São Paulo. Ao sul do setor, está disposto de um antigo bonde, que remete à história da urbanização de São Paulo (que aquela altura já tinha perdido a sua rede de transporte por bondes, substituída por um sistema de transportes por automóveis e ônibus), uma operação de ressignificação de um símbolo urbano apropriado em um novo contexto, aberto às interpretações lúdicas das crianças. Esse procedimento de re-apropriação, com o uso de um objeto real da própria cidade é um aspecto que aproxima muito o playground dos "popcretos".

Ao centro dessa área está localizado o chamado "Labirinto": bastante destacado, este brinquedo tem uma composição geométrica constituída por duas espirais com diâmetro aproximado de 9,5m e paredes de 1,65m de altura. As paredes são permeadas por aberturas de diferentes formatos (criando "janelas" e proporcionando a passagem das crianças pelos buracos) e por blocos retangulares e tubos de aço galvanizado que se sobressaem (dando a possibilidade de escalar as paredes). Estas, construídas em concreto, são pintadas com cores vivas em alguns trechos, configurando planos de cor que se destacam do concreto aparente; abaixo dos elementos protuberantes, são pintadas figuras que simulam sua sombra, formando uma composição na qual "as sombras naturais, em contínua transformação, se compõem com as artificiais, proporcionando uma representação cinética" (CORDEIRO, 1966b, p. 24). Nesse brinquedo, transparece uma clara relação com os preceitos do concretismo paulista, sobretudo aqueles informados pela *Gestalt*; especial atenção é dada aos efeitos de cor, luz, sombra e movimento.





Figuras 6 e 7 – Desenhos originais do playground em versão preliminar do projeto (novembro de 1963).
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU/USP

> Mesmo quando o tema, configurado pela tradição, sugeria uma elaboração figurativa, optou-se por uma objetividade ótica direta, "gestaltiana". E essa linguagem codificada nas três dimensões do espaço, e sob a força de transformação da luz do sol, comunica-se a um fruidor em movimento, tomando aspectos dinâmicos e cinéticos, como um filme, cujo ator é o próprio espectador. (CORDEIRO, 1966b, p. 23)

O "Labirinto" realiza, portanto, um convite à fruição do usuário (que é quem dá sentido e movimento à proposta do artista-paisagista) e à sua liberdade criadora, na medida em que se apresenta como uma antítese dos históricos labirintos, cujas paredes serviam para limitar caminhos e impedir passagens. Oferece à criança a possibilidade de escolher o seu próprio percurso, reconstituindo em uma nova chave a obra do artista, e, neste sentido, incorporando aos preceitos concretistas os dados da participação e da "obra aberta".

Essa liberdade do usuário irá também orientar a concepção do setor nomeado pelo paisagista de "jogos ativos", espaço configurado por duas áreas: um grande tanque de areia – material moldável, de múltiplas possibilidades, não por acaso um favorito das crianças – e, ao lado, um espaço pavimentado no qual são dispostos livremente cavaletes e blocos modulares de madeira, além de brinquedos tradicionais como gangorras e balanços. Enquanto estes últimos são tradicionais brinquedos infantis, os segundos são objetos de elaboração "gestatiana", não figurativos, e que trazem os princípios modernos da modulação, da série e da pré-fabricação. Cordeiro recoloca, dessa forma, o debate da industrialização, se utilizando de objetos que ganham sentido a partir da criatividade infantil – contrariando, assim, as críticas dos que desvalorizavam a arte concretista caracterizando-a como mecanicista e intransigente.

O setor também dá espaço ao "faz de conta", um dos aspectos fundamentais da brincadeira infantil, no palco localizado na la-

teral da área pavimentada, e com o conjunto de "casas de boneca" (que, apesar do nome, são prismas regulares elaborados a partir de formas geométricas fundamentais, o quadrado e o triângulo). Espaços abertos à imaginação, os equipamentos projetados reforçam novamente a ideia do artista como propositor; na liberdade que se propõe às crianças, a participação e a experiência unem-se em favor da ideia de uma ideia de aprendizado individual e coletivo:

> É da natureza do paisagismo excluir toda coerção com relação à conduta do fruidor, que deve se sentir livre e independente. Equipar, portanto, criando condições de possibilidades para uma auto-educação. (CORDEIRO, 1964 apud MEDEIROS, 2004, p. 247)

É possível ainda fazer um paralelo entre a grande área livre do setor de "jogos ativos" e o espaço tradicional da brincadeira infantil, a rua. O paisagista simbolicamente devolve à criança a sua autonomia, ao propor um local da brincadeira não controlada e não planejada pelos adultos8; consciente de que a criança não depende necessariamente de equipamentos pré-elaborados para brincar, Cordeiro reafirma costumes que se perdiam em uma cidade de ruas destinadas aos automóveis e de moradias verticalizadas, nos quais o espaço livre se tornava cada vez mais exíguo e limitado.

Esse aspecto é ressaltado quando a área dos "jogos ativos" é analisada em relação com a área da pista, ao seu lado, no limite oeste do playground. Este setor caracteriza-se pela pista sinuosa, em diferentes níveis, disposta em um grande gramado[9]; no projeto original, receberia pequenos carros elétricos e mesmo uma sinalização de trânsito (CORDEIRO, 1966b p. 23-25). Nota-se, aqui, uma referência ao ideário modernizador então em voga, em que o sistema viário é um dos principais elementos estruturadores das cidades – ideia presente em Brasília e na política econômica do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961)[10]. Cordeiro parece querer demonstrar a possibilidade da coexistência pacífica entre uma releitura da rua tradicional – espaço do encontro e de muitos outros usos além da passagem de veículos, entre eles a brincadeira infantil –, e a rua moderna, em que a via serve aos à circulação rápida dos automóveis. Curiosamente, como os carros motorizados nunca foram adquiridos, a pista teve seu caráter de rua tradicional ressaltado pela apropriação das crianças, que passaram a utilizá-la para correr ou andar de bicicleta, como aconteceria em uma rua pouco movimentada em um bairro residencial.

O conjunto formado pelos dois setores a leste do playground ("jogos aquáticos" e "tanque de areia"), por sua vez, parece trazer um novo dado à discussão; aqui, é proposta a retomada do lazer "natural", ao ar livre, com espaços que remetem a uma praia. Contrário a uma "visão naturalista da paisagem", Cordeiro afirma que a simples imitação da natureza omitiria o caráter humano e induziria à alienação (1964, p. 483); frente a isso, realiza no playground uma leitura não figurativa, concreta, da paisagem litorânea, dando novas formas aos elementos essenciais de sua constituição (água, areia) e potencializando elementos imponderáveis como o sol e o vento.

Entre os dois setores, ordenando esse espaço da "praia", o paisagista faz uma significativa inserção de um plano vertical revestido por cerâmica preta de 15x15cm, uma releitura da lousa escolar; aqui, novamente, um objeto é retirado de seu contexto original

8 Escreve o artista: "Longe da coerção dos adultos, as crianças desenvolveriam sua própria consciência. Para isso, no entanto, seria indispensável proibir o ingresso de adultos" (CORDEIRO, 1966b, p. 22)

9 Formalmente, a pista remete a princípios matemáticos e alude à forma topológica da fita de Moebius. Essa relação também é explorada por artistas como Lygia Clark na obra "Caminhando" (1964), na qual a artista constrói a fita a partir de uma tira de papel, ou pelo próprio Cordeiro na pintura (?) "Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes" (1952), na qual parece querer concretizar a ideia de infinitude, em um caminho cíclico e ininterrupto.

10 A circulação é uma das funções expressas por Corbusier na *Carta de Atenas*, na qual é proposta uma separação radical entre os diferentes tipos de fluxos (pedestres, automóveis, transportes de carga e de pessoas), em pistas de diferentes dimensões e velocidades. Percebe-se em Corbusier a eleição do automóvel como símbolo de modernidade, oposto inclusive ao transporte ferroviário, considerado um "grave obstáculo à urbanização" (LE CORBUSIER, 1933, p. 23-24). A estruturação da cidade a partir de um sistema de vias expressas seria uma das diretrizes do plano de Lúcio Costa (1902-1998) para Brasília; esse aspecto da nova capital iria ao encontro da política da gestão Kubitschek, que associava a criação de um sistema nacional de rodovias, ao incentivo ao capital privado estrangeiro para implantação da indústria automobilística – o que, segundo Fausto (2012, p.365), resultaria na grande dependência, até hoje presente, que o Brasil tem das rodovias e derivados do petróleo.

Figura 8 - Equipamentos projetados por Cordeiro.
Fonte: Os autores, a partir de Acervo da Biblioteca da FAU/USP; CORDEIRO, 2001; LUCIANA BRITO GALERIA, 2018

e trazido a um espaço em que a criança tem autonomia para se apropriar de um objeto do qual costuma estar afastada (já que a lousa, na sala de aula, pertence ao professor). Rompe-se, assim, com as noções de hierarquia e autoridade, aproximando a criança do controle de seu próprio aprendizado e ressaltando o caráter libertador do playground.

O setor de jogos aquáticos traz ao playground uma ideia até então pouco explorada nos parques infantis, a da brincadeira com a água. É notável o uso desse artifício por Burle Marx no playground do Pampulha Iate Clube (1961), no qual se encontra uma grande piscina de formas retilíneas e bordas arredondadas, onde se distribuem esculturas de concreto (MOTTA, 1986, p. 109); Cordeiro, porém, dá um uso mais interativo ao espaço e aos equipamentos, ao dispor, numa piscina rasa, três brinquedos metálicos com aspersão de água, dois deles escaláveis.

Observando-se os brinquedos de ambos os setores, assim como a organização espacial proposta por Cordeiro, pode-se supor que o paisagista conhecia os projetos de playgrounds do arquiteto holandês Aldo Van Eyck (1918-1999), realizados em Amsterdã no segundo pós-guerra. Quanto à organização do espaço, o tanque de areia do Esperia, rodeado por bancos de concreto, configura um espaço de socialização semelhante àqueles da capital holandesa[11]. Os brinquedos de aço tubular de forma sinuosa, utilizados nos jogos aquáticos, aproximam-se aos dos playgrounds holandeses[12]; assim como as pedras "de pular" (estimulando o espírito de aventura das crianças) e cilindros de concreto (com sentido semelhante ao do "Labirinto"), dispostos no tanque de areia e na piscina (KOLLAROVA; LINGEN, 2016, p. 40-52). Tanto nos playgrounds de Van Eyck quanto no projeto brasileiro, transparece a visão moderna em relação à técnica e materiais: priorizam-se o uso de materiais industrializados como o aço e técnicas como o concreto armado, quando possível em equipamentos pré-fabricados, tendo em vista a produção em série dos playgrounds. Utilizam-se formas simples e sintéticas, racionais, e os materiais quase sempre são deixados aparentes, demonstrando a tese da "verdade dos materiais".

Há que se destacar, entretanto, que o playground do Esperia incorpora também algumas das revisões críticas que essa postura modernista – apontada por muitos como "tecnicista", ao acreditar que a tecnologia e a industrialização teriam por si próprias o poder de solucionar contradições e conflitos sociais –, vinha já engendrando, na década de 1960. Assim, o projeto pode ser aproximado dos chamados "playgrounds brutalistas" ingleses que estavam sendo construídos na mesma época, como o Churchill Gardens Estate em Londres (1962) e o Park Hills Estate em Sheffield (1963), nos quais os arquitetos reiteram o uso dos materiais e técnicas construtivas dos edifícios, como o concreto armado, em brinquedos esculturais que convidam as crianças a explorar superfícies escaláveis, barras de metal, tanques de areia, túneis, e dar novos significados a chaminés de barcos, torres etc.(THE GUARDIAN, 2015).

Nesses projetos, o uso da técnica e repertório modernos se transforma em um recurso de crítica estética e social – na medida em que eles radicalizam as possibilidades estruturais e formais de técnicas e materiais industrializados, realizando um tensionamento da harmonia, "limpeza" e "pureza" do *International Style* (entendido como uma espécie de "modernismo de mercado", ligado à especulação imobiliária, em que as preocupações sociais e de transformação do modo de vida foram esquecidas e abandonadas). O playground de Cordeiro, pelo contrário, ao insistir na participação, liberdade e autonomia infantil coloca no centro do projeto a ideia-força do aprendizado pela *experiência*, palavra que, segundo Bondía, vem do latim *experiri*:

11 Na Holanda, houve efetivamente uma política de implantação de, no mínimo, um playground público por bairro em Amsterdã, o que resultou em uma rede de mais de 700 playgrounds (KOLLAROVA; LINGEN, 2016, p. 25). Já no Brasil, Cordeiro identificava a ausência do Estado na solução da problemática do tempo livre na cidade, destacando que apenas os governos disporiam de recursos para a criação de áreas verdes equipadas (CORDEIRO, 1966a, p. 512); apesar de ter apresentado o playground do Esperia como modelo a ser replicado (MEDEIROS, 2004, p. 259), nunca pôde ver uma política efetiva em relação ao problema.

12 Um brinquedo semelhante à "Montanha Russa" de Cordeiro pode ser encontrado em projetos recentes como o "Superkilen Park" em Copenhagen (2012), cuja origem os autores do projeto atribuem à Índia (FREARSON, 2012). Verifica-se portanto a utilização de um brinquedo padronizado, cujo desenho ultrapassa limites temporais e nacionais. Medeiros (2004, p. 263) afirma que os equipamentos de aspersão de água presentes no Esperia se assemelham a modelos vistos em publicações italianas da biblioteca de Cordeiro.

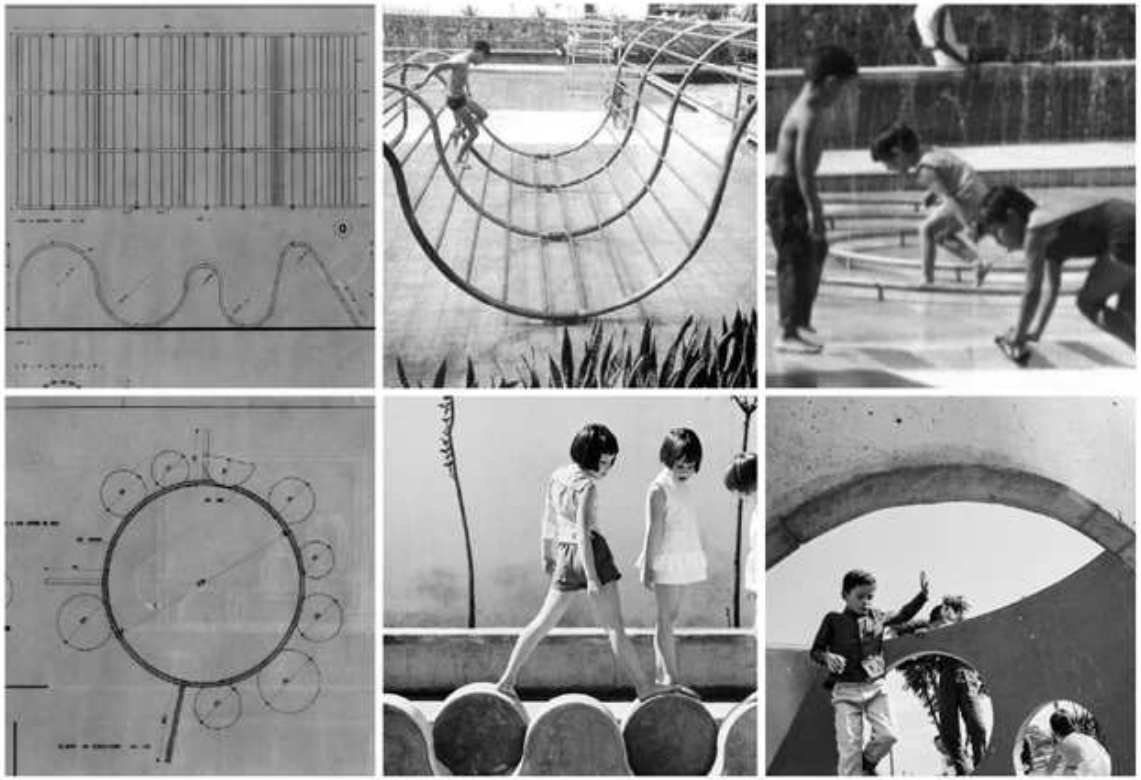


Figura 9 - Equipamentos projetados por Cordeiro.
Fonte: Os autores, a partir de Acervo da Biblioteca da FAU/USP; LUCIANA BRITO GALERIA, 2018; MEDEIROS, 2004, p. 261

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é periri, que se encontra também em periculum, perigo. [...] há uma bela palavra que tem esse per grego de travessia: a palavra peiratês, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. (BONDÍA, 2002, p. 25)

Assim, como propositor, e contando, portanto, com a ação das próprias crianças, Cordeiro concebe um espaço aberto às possibilidades individuais e coletivas, valorizando o potencial de aprendizado gerado pelo tempo livre. A "segurança" e o "conforto", concebidos como noções burguesas ou pequeno-burguesas[13], são

13 Parte dos arquitetos e artistas atuantes em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960 ligava-se ao comunismo e outras vertentes de esquerda. Artigas era membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) desde 1945. Lina Bo Bardi (1914-1992) estudava Gramsci e, significativamente, analisando as primeiras casas brutalistas de Artigas, nelas identifica uma "moral de vida" generosa mas também severa, em que se quebram "todos os espelhos do salão burguês" (BARDI, 1950, p.69). Cordeiro, inicialmente, aproxima-se do Partido Comunista Italiano,

desprezados e denunciados, desejando-se mesmo uma certa dose de *perigo*, com superfícies abrasivas de concreto para escalar, obstáculos a vencer, passagens a ultrapassar – que a criança se aventure, e, eventualmente, rale um joelho, não é entendido como algo inadmissível; nesse sentido, tomar sol, vento, chuva, se molhar, se sujar - ou seja, o *des*conforto - são partes da vivência e do aprendizado (do espaço, do meio, do corpo) e estímulos à criatividade. Aprender a lidar com a ausência de limites físicos e mesmo morais (como a ausência de regras impostas por adultos supervisores), compartilhar e inventar o momento da brincadeira com outras crianças, são ganhos de autonomia e consciência, essenciais a uma prática concreta da liberdade.

mas, segundo Medeiros (2004, p. 51-52), refuta o populismo e a tese do realismo socialista por ele defendidos, modelando as suas posições "segundo o conceito de intelectual dirigente de Gramsci" (cuja premissa seria a da atuação cultural como atuação política, "cabendo ao intelectual enquanto agente persuasivo consciente do seu lugar na história, na vida da nação, participar ativamente da produção de valores endereçados à transformação das concepções de mundo das massas"). Ainda segundo Medeiros, reconhece-se assim uma "autonomia entre atividade política e elaboração estética, a primeira não determinando a segunda, postula-se uma aproximação não paternalista do intelectual com o povo – aspectos que abrem uma brecha para imaginar um papel socialmente ativo para a arte, mesmo abstrata, combativo mas não necessariamente militante"; será essa a postura de Cordeiro no Brasil, onde mantém a sua independência em relação aos postulados do PCB.

O Playground Hoje: Entre o Esquecimento e a Destruição

O playground do Esperia encontra-se hoje descaracterizado, com parte dos brinquedos substituídos por equipamentos de plástico colorido (típicos dos shoppings centers e exíguos playgrounds dos condomínios fechados da classe média brasileira); alguns de seus espaços foram completamente alterados ou demolidos; a pista, por exemplo, deu lugar a uma improvisada "praça de alimentação", mais um dado a explicitar que a ligação entre uma certa concepção de lazer e o comércio não é fortuita.

Figura 10 - Estado atual do Playground.
Foto: Oliveira, 2017

Os usuários e administradores do Clube, os órgãos de proteção ao patrimônio, e tampouco as entidades profissionais de artistas e arquitetos parecem interessados na recuperação do playground ou de sua memória. Na Inglaterra, recentemente, um dos "playgrounds brutalistas" foi reconstituído em uma sala no interior do Instituto Real dos Arquitetos Britânicos (RIBA), em espuma e cores pastéis, o que se justificaria pela "inadequação do concreto para a brincadeira das crianças" (THE GUARDIAN, 2015). Para Wainwright, o playground original foi assim transformado em

> (...) um mundo colorido e inócuo, do qual conscientemente se removem as associações negativas que o imaginário coletivo identifica com o concreto aparente e com as utopias derrotadas. Afastado dessas conotações e transposto a um universo macio e confortável, o poder lúdico desses espaços é revisto, libertado de sua bagagem política. (WAINWRIGHT, 2015, tradução nossa)

Percebe-se que, na contramão do pensamento de Cordeiro e de muitos dos artistas e arquitetos dos anos 1960 – cujas proposições associavam-se a uma expectativa de transformação do modo de vida –, acabaram por imperar os equipamentos de lazer murados e cercados, de bordas arredondadas, em que, sob o imperativo da segurança, as ações e percepções dos usuários são vigiadas e pré-determinadas. No Brasil, especialmente, a expectativa do lazer enquanto elemento central à vida urbana, traduzida no projeto de equipamentos públicos de qualidade, não acontece; além disso, o entendimento da importância da criança (que traria, com ela, a possibilidade da imaginação e da participação) para o pensamento urbanístico não se difunde ou ganha uma expressão mais significativa. A lógica da mercadoria e da especulação imobiliária – em que a experiência radical, que transforma indivíduo e comunidade, não tem espaço ou expressão – segue comandando a construção da cidade, de suas estruturas e equipamentos.

Nesse sentido, e acreditando na potência da obra de Waldemar Cordeiro, resta esperar que um maior reconhecimento de seu trabalho possa trazer à tona a atualidade e a permanência dos problemas por ele colocados há mais de 50 anos. Nos dias de hoje, quando novos movimentos urbanos, ocupações de artistas, redes e grupos de ativistas surgem em São Paulo, repensar as proposições do playground do Esperia parece ser uma possibilidade de ressignificação do lazer, entre o urbanismo, a arte, a cultura e a política.

Referências Bibliográficas

BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas (1950). In: RUBINO, Silvana, GRINOVER, Mariana (Org.), **Lina por Escrito**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 67-70.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação, n. 19, 2002, p. 19-28.

CORBUSIER, Le. **Carta de Atenas**. Iphan, 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2018

CORDEIRO, Analivia. Waldemar Cordeiro. 2014b. In: CORDEIRO, Analivia (Org.), **Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 696-700

CORDEIRO, Waldemar. Conceituação do Paisagismo Enquanto Comunicação e Arte, 1964. In: Cordeiro, Analivia (Org.), **Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata**. São Paulo, Itaú Cultural, 2014, p. 208.

CORDEIRO, Waldemar. "Manifesto Ruptura", 1952. In: CORDEIRO, Analivia (Org.), **Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 208.

CORDEIRO, Waldemar. Parque Infantil. In: Revista Acrópole, n. 325, 1966b, p. 22-25. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/325>. Acesso em: 08 jul. 2018.

CORDEIRO, Waldemar. Planejamento e Design Paisagísticos, 1966a. In: CORDEIRO, Analivia (Org.), **Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. p. 510-513.

COSTA, Helouise. Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora, In: COSTA, Helouise, **Waldemar Cordeiro e a Fotografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 13

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991. 286p.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**, São Paulo: Edusp, 2012. 688p.

FREARSON, Amy. Frearson, **Superkilen by BIG, Topotek1 and Superflex**, Dezeen, 2012. Disponível em: <https://www.dezeen.com/2012/10/24/superkilen-park-by-big-topotek1-and-superflex/>. Acesso em: 08 jul. 2018

IBGE. **Tabela 1.6 - População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais - 1872/2010**. IBGE, 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>. Acesso em: 08 jul. 2018

KOLLAROVA, Denisa; LINGEN, Anna van. **Aldo Van Eyck - Seventeen Playgrounds**. Amsterdam: Lecturis, 2016. 96p.

MEDEIROS, Givaldo Luiz, **Artepaisagem: a partir de Waldemar Cordeiro.** 2004. 366 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MOTTA, Flávio. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem,** São Paulo: Nobel, 1986. 255p.

OITICICA, Hélio. **Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética**, 1966. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2>. Acesso em: 08 jul. 2018

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1999. 224p.

THE GUARDIAN. **Britain's brutalist playgrounds – in pictures**. The Guardian, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/jun/09/britains-brutalist-playgrounds-in-pictures>. Acesso em: 08 jul. 2017.

WAINWRIGHT, Oliver. **Brutalist playgrounds: 1960s concrete jungle gyms remade in pastel foam.** The Guardian, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2015/jun/09/brutalist-playgrounds-concrete-foam-riba-assemble>. Acesso em: 08 jul. 2018.

Ana Carolina Carmona-Ribeiro
Instituto Federal de São Paulo (IFSP), Curso de Arquitetura e Urbanismo.
Rua Pedro Vicente, 625, CEP 01109-010, São Paulo, SP, Brasil
CV: http://lattes.cnpq.br/9579019708543151
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3785-1514
ana.carmona@ifsp.edu.br /

Vitor Nascimento Oliveira
Instituto Federal de São Paulo (IFSP). Curso de Arquitetura e Urbanismo.
Rua Pedro Vicente, 625, CEP 01109-010, São Paulo, SP, Brasil.
CV: http://lattes.cnpq.br/1417262649395500
vitor.tensai@gmail.com

Agradecimentos

Analivia Cordeiro, André Bertin (Arquivo Histórico do Clube Esperia), Antonio Carlos Moutinho, Gabriela Tamari, Givaldo Medeiros, Instituto Federal de São Paulo, Pedro Carmona Ribeiro, Seção Técnica de Materiais Iconográficos da Biblioteca da FAU-USP.

Nota do Editor
Revisão do texto: Autores
Submetido em: 04/08/2018
Aprovado em: 29/10/2018