

**Modernidade no jardim: síntese ou dialética das artes?
Artepaisagem em Roberto Burle Marx e Waldemar Cordeiro**

Givaldo Luiz Medeiros

Arquiteto (FAUUSP, 1987)
Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP, 2005)

Professor Doutor
Universidade de São Paulo
Escola de Engenharia de São Carlos
Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Av. Trabalhador Sancarlene, 400
13560-970 – São Carlos – SP

tel.: (16) 3373-9311

fax: (16) 3373-9310

e-mail: givaldo@sc.usp.br

Modernidade no jardim: síntese ou dialética das artes?

Arte e paisagem em Roberto Burle Marx e Waldemar Cordeiro

A suposta fatalidade de nosso destino moderno, reiterada pela historiografia desde a intervenção de Mário Pedrosa no *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte* de 1959, nem sempre vem a par da sua contraparte essencial, que associa a insuficiência histórica do país, nossa ausência de tradição, à inconsistência do processo de ocupação do território e à incipiência da paisagem, aspectos que ensejam um apelo à planificação conjugado à convocação das artes, cuja síntese se afigurava como o único caminho possível para restaurar a dimensão social e cultural do artista.

Se a noção de síntese das artes caucionaria localmente a constituição do paisagismo como campo disciplinar, seu desenvolvimento fomentou uma nova sensibilidade – a nova visão da paisagem, atribuída por Flávio Motta a Roberto Burle Marx –, emersa da confluência entre o humanismo, o naturalismo científico da Renascença, a experiência da mata virgem, a autonomia plástica e cromática alcançada pela arte moderna.

Porém, o que distingue o pensamento científico é justamente o descolamento da sensibilidade do olhar empírico. Soa portanto extemporâneo uma associação estrita entre modernidade artística e cientificismo naturalista. O encontro moderno entre arte e ciência admite variadas formas de intelecção do visível, às quais correspondem distintos modos de se contribuir na construção cultural da cidade e do país, de se pensar a inserção do projeto humanístico na sociedade.

O trabalho apresenta a obra paisagística de Waldemar Cordeiro, expoente do concretismo, como modelar em todos sentidos atribuíveis à idéia de figuração do país. A noção de paisagem, nessa abordagem, recorre ao substrato teórico de Alain Roger e seu conceito de artialização [*artialisaton*], mobilizando-o para enfatizar uma dialética das artes que, consoante os pressupostos ideológicos de Cordeiro, visa não a eliminação das contradições, mas seu acirramento, rumo à formação de uma paisagem cultural.

Palavras-chave: síntese das artes; paisagem; Waldemar Cordeiro.

Modernity in the garden: synthesis or dialectics of the arts?

Art and landscape in Roberto Burle Marx and Waldemar Cordeiro

The presumed fatality of our modern destiny, reiterated by historiography since the intervention of Mário Pedrosa in 1959 *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, not always comes along with its essential counterpart, combining the nation historical insufficiency, our lack of tradition, to the inconsistency of the territory occupation and the landscape incipience, aspects that give rise to a call for planning in conjunction with the calling of arts, whose synthesis was seen as the only possible way to restore the artist social and cultural dimensions.

If the notion of synthesis of the arts would locally endorse the establishment of landscape design as a discipline, their development fostered a new sensibility – a new vision of the landscape, assigned by Flávio Motta to Roberto Burle Marx –, emerged from the confluence of humanism, the scientific naturalism of the Renaissance, the experience of the virgin forest, the plastic and chromatic autonomy achieved by the modern art.

But what distinguishes the scientific thought is precisely the detachment of the empirical gaze sensitivity. A strict association between artistic modernity and naturalistic scientism sounds therefore out. The modern encounter between art and science allows many forms of intellection of the visible, to which there are different ways to contribute to the cultural construction of the town and the country, to think the insertion of the humanistic project in the society.

The paper presents the landscape design of Waldemar Cordeiro, exponent of art concrete, as exemplary in all possible senses due to the idea of figuration of the country. The notion of landscape, in this approach, call forth the theoretical substratum of Alain Roger and his concept of *artialização* [*artialisation*], putting it in motion to emphasize a dialectic of the arts that, in accord with the ideological assumptions of Cordeiro, seeks not the elimination of contradictions, but his incitation, towards the formation of a cultural landscape.

Key words: synthesis of the arts; landscape; Waldemar Cordeiro.

Modernidade no jardim: síntese ou dialética das artes?

Arte e paisagem em Roberto Burle Marx e Waldemar Cordeiro

Ao discorrer sobre *Brasília, a cidade nova*, Mário Pedrosa apresenta sua contribuição ao polêmico tema que escolhera para o *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte* (Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 1959), *A cidade nova – síntese das artes*. Então afinado com os pressupostos da arquitetura moderna brasileira e seduzido pelas circunstâncias que se firmavam, pela perspectiva de um futuro progressista, Pedrosa sustenta que, “*pela sua artificialidade e sua finitude*”, “*Brasília é, na sua essência, uma obra de arte*” – “*pois esta não é senão ‘um fragmento da natureza que traz em si a marca de um esforço criativo finito, de tal maneira que se apresenta sozinho, uma coisa individual, destacada da vaga infinidade do seu fundo*” –, para logo interpor um porém – “*Brasília não é puro artifício alheio à história do País*”, “*é um escalão decisivo desta história*” –, rumo à asserção central, copiosamente repisada pela historiografia: “*o nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, condenados ao moderno.*”

Bem menos visitada pela crítica, a sequência a par, que subsidia o enunciado, é sua contraparte essencial. Retomando questões do geógrafo francês Pierre Monbeig – que divisa na instabilidade congênita às frentes de colonização, na mobilidade dos pioneiros, traço ainda marcante no Brasil da época, o motivo para a ausência de vínculos com a terra, para a fraca noção de pertencimento à região –, Pedrosa pondera que “*uma verdadeira mentalidade regional não pode desabrochar nestas condições*”, que “*é, pois, impossível, nesta fase colonizadora, procurar em profundidade a fixação da paisagem rural*”. Sugestivo que a insuficiência histórica do País, nossa ausência de tradição, a condição incontornável de “*condenados ao moderno*”, seja relacionada precisamente à inconsistência do processo de ocupação do território e revelada justamente pela incipiência da paisagem – o país em grau zero, não cultivado –, aspectos aos quais contraporá as promessas vislumbradas ante a construção da “*Cidade Nova*”. Dupla mas contraditória implicação do país à modernidade, porquanto ditada pelo atraso, em que um congenial passado rarefeito não deita cultura nem civilização, antes nos condena e apenas deixa margem para uma ansiada integração emancipadora.

Situada fora da frente de colonização, Brasília é o marco temporal que ensejaria o planejamento, a “*remodelação geográfica, social e cultural do país inteiro*” – incluindo a reforma agrária –, a reclamar “*uma economia agrícola fundada numa alta técnica de recuperação do solo*”, “*uma planificação regional científica sem empirismo e na escala humana*”, cuja meta seria “*definir a forma vernácula complexa da região*”, plantar-se artificialmente sobre o meio. Aspecto notável da formulação é que o apelo à planificação se conjugasse à convocação das artes, cuja síntese se afigurava como o único caminho possível para restaurar a dimensão social e cultural da arte e do

artista, para restituir-lhes certa missão redentora. “*Nesta aspiração à síntese encontra-se um alto valor ético, o homem atribulado e neurótico de nossos dias aspira à unidade dos contrários e a comunhão espiritual perdida.*”¹

A reboque da necessidade de reconstrução dos centros cívicos europeus no segundo pós-guerra, a revisita à síntese das artes surge nos CIAM (VI, VII e VIII Congrès Internationaux d’Architecture Moderne, 1947, 1949 e 1951) como lenitivo ao racionalismo e funcionalismo predominantes no entreguerras e como meio para suplantação da perda de identidade e do desenraizamento social. Mas se essa abordagem caminha nos anos 1950 internacional e localmente para a valorização da qualidade plástica como fator distintivo da arquitetura frente à mera construção, dando vazão à autonomia da forma, equiparada à técnica e à função, a versão de Pedrosa da síntese das artes retoma em escala urbana o ideal anterior de reestruturação e qualificação sociais, imputando ao artista a obra objetiva e coletiva de modelação da cidade ideal. Sob a regência de uma ansiada convergência entre plano e utopia, reeditava-se igualmente o projeto moderno de educação da sensibilidade como meio de transformação dos destinos da sociedade, ao mesmo tempo em que se marcava uma posição contra a postura desenvolvimentista vigente.

À margem das interpretações contemporâneas da síntese das artes, na polêmica quanto ao papel subsidiário que a pintura e a escultura teria em relação à arquitetura, a obra paisagística de dois artistas, Roberto Burle Marx e Waldemar Cordeiro, originalmente pintores, mais do que expor uma alternativa ao debate, explicitam a própria definição desse campo disciplinar, fornecendo ademais modos distintos de figurar o país e elevá-lo à paisagem, numa operação que parece suprir a dupla implicação do país à modernidade, assinalada por Pedrosa. Assim a síntese das artes chancelaria o exercício local da arquitetura paisagística. Contudo, as abordagens de Burle Marx e Cordeiro apontam para formas distintas de abordar o problema, uma mais afeita à idéia de síntese, a outra explorando uma dialética das artes, que consoante seus pressupostos ideológicos, visa não a eliminação das contradições, mas seu acirramento, rumo à formação de uma paisagem cultural.

A nova visão da paisagem

Conduta exemplar para Pedrosa talvez fosse a do paisagista Roberto Burle Marx, considerado “*o primeiro a trazer à nova arquitetura uma notável contribuição no campo de uma arte que lhe é*

¹ PEDROSA, Mário. Brasília, a cidade nova [1959]. In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 345-53 [publicado como: Introdução ao tema inaugural: a cidade nova, obra de arte. *Habitat*, São Paulo, n. 57, p. 11-3, nov.-dez. 1959]. Citações dos parágrafos anteriores cf. p. 346-7 e 350; observações sobre planificação regional e síntese das artes, contidas neste parágrafo, cf. p. 351-3. A digressão sobre a obra de arte citada por Pedrosa é devida ao filósofo Alfred North Whitehead; as considerações de Monbeig chegam-lhe através da tese de doutorado deste, *Pionniers et planteurs de São Paulo* (1952), um estudo sobre a marcha do café no sudeste brasileiro.

complementar, a do jardim. Ele concedeu direito de cidadania às plantas plebéias.” Como destaca neste texto sobre *A arquitetura moderna no Brasil*,

Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura, e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as alternativas feitas até agora no mesmo sentido são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita.²

Declaração corroborada pela avaliação de que, comparativamente aos artistas estabelecidos,

As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximas desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis porque penetram na escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós.³

Por meio do olhar singular de Burle Marx sobre a flora nativa, cultivado na pintura, “*a arquitetura moderna brasileira encontrou seu ambiente, sua integração na natureza*”.⁴ A integração da artes expressa-se na

[...] técnica das grandes manchas, das grandes áreas numa só cor, de formas livres, num vasto arabesco irregular. Dir-se-ia uma tela fauvista ou impressionista. Por esse processo, o paisagista, ainda puramente pintor, dá realce aos tons, acentua os valores, à procura ora da intensidade ora do amortecimento de uma gama de bruscos intervalos, que desce do amarelo ao azul e sobe do verde ao vermelho, na mais imprevista variação luminosa. A paisagem em torno do edifício vive e o inspira. Se o resultado é sobretudo pictórico, por sua adaptação ao conjunto, já é, no entanto, arquitetônico. Pela seiva das plantas e o vigor das cores, os jardins de Burle Marx são ainda um pedaço de natureza, embora já participem da vida da casa e sirvam como que de cadência ao seu ritmo espacial. A função deles é agora ampliá-los, fazê-la extravasar pelos espaços abertos.⁵

Pedrosa identifica uma inflexão na obra paisagística de Burle Marx, afastando-se do estritamente pictórico rumo ao propriamente paisagístico, a partir do agrupamento de palmeiras formando massas, em blocos contrapostos às edificações de uso cultural.

[...] o jardim já não é mais passivo em face dos espaços e dos planos da construção arquitetônica propriamente dita. Sua função não é mais apenas cadenciar os ritmos das estruturas e dos espaços abertos, na relação interior-exterior. Tende, antes, a definir o espírito do lugar. Estruturando os espaços circundantes, procura o artista criar um contrarritmo, que ao mesmo tempo isola a unidade arquitetônica para que ela se defina e expanda,

² Id. *A arquitetura moderna no Brasil* [1953]. In: Id., p. 255-64. Citação cf. p. 264.

³ Id., *ibid.*

⁴ Id. *Arquitetura paisagística no Brasil* [1958]. In: Id., p. 281-3. Citação cf. p. 283.

⁵ Id. *O paisagista Burle Marx* [1958]. In: Id., p. 285-7. Citação cf. p. 286.

*numa espécie de acentuação ou complementação de seu partido e de seu programa, e a integra num todo com o meio ambiente, o clima, a atmosfera, a luz, a natureza, enfim.*⁶

Flávio Motta vincula a obra deste paisagista a uma nova sensibilidade, emersa da confluência entre o humanismo, o naturalismo científico da Renascença, a descoberta do Novo Mundo, as expedições científicas, a experiência da mata virgem, a “*força impositiva*” da floresta, a autonomia plástica e cromática alcançada pela arte moderna.⁷ Antecipando-se ao interesse ecológico atual, sua produção singulariza-se pela busca da integração com a natureza e pela fusão do jardim com a paisagem através de uma operação a um tempo estética, geográfica e botânica, feita em atenção ao clima, à água, ao solo, ao relevo, em afeição à flora autóctone, com jardins que substituíam as plantas exóticas européias por espécies nativas e outras mais facilmente aclimatáveis, chamando nossa atenção para elas, redescobrimo e reconquistando tal presença negligenciada. Experiência científica, ‘paisageação’ do país e aspiração artística nutrem essa nova visão da paisagem, que se produz em mimese da natureza, empática a ela, na intensificação e comoção do olhar. Suprema especialização da observação, o olhar científico naturalista – sedimentado no sistema de classificação botânica, na observação histológica –, é adocicado pelas associações estéticas da flora. Para Burle Marx, a observação é fonte sensível de compreensão do mundo, vetor de descoberta da natureza como um todo harmônico, destarte estendido plástica e pictoricamente para a totalidade orgânica do jardim. Com a arte, procura-se compartilhar da paisagem – como salientava Pietro Maria Bardi, “*para Burle Marx a arte deve continuar a imitar a natureza*”.⁸ *Artialização*, modelo reduzido, misto de oferenda e arranjo floral permanente, estado intermediário entre artifício e natureza, lugar de mediação do conhecimento cognitivo com o mundo natural, no jardim preside o sentido de colecionismo – a co-produção da natureza, a seleção e reorganização estética de seus elementos, o reendereço a ela das formas nela presentidas.

Paisagem fabulada inicialmente na retina, eventualmente retocada, verificada e deleitada na tela, então realizada, acamada e lançada à vista de todos no jardim, símile a uma recorrência do modernismo arquitetural brasileiro, a relação entre edifício e meio, transfigurada em jardim e paisagem. Posta em diálogo com o ambiente, na transição gradual ao horizonte, a imagem estampa no terreno os vínculos entrevistados com a paisagem, afrontando as formações naturais significativas, os elementos característicos do lugar – a natureza arranjada, transformada, ideal, contraposta à natureza selvagem, intocada, consoante o acordo oriental entre paisagem próxima (kin-kei), média (bon-kei) e distante (en-kei). Portanto, mais do que ao lugar, é sobretudo à ideação do natural que se dirige a visão. Sobre o sítio desenha-se uma nova geografia, disponível para o olhar, balizando o descortinamento do território. Como lembra Motta, se os contrastes em relação à arquitetura são predominantemente formais – o retilíneo e regular versus o orgânico e

⁶ Id, p. 287.

⁷ MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983.

⁸ BARDI, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle-Marx*. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris, 1964, p. 10.

imprevisto –, os frente à paisagem são cromáticos, luminosos, rítmicos, de textura, de massas, de intervalos, de planos, de relações. O “*que os jardins de Burle Marx oferecem de envolvente, de inesperado, de suposto mistério e intimismo, não está numa vegetação que parece entregue ao acaso, mas sim, nas situações propícias à percepção sucessiva e simultânea do geral e do específico*”. De maneira que

*há jardins com determinações precisas, onde o projeto estabelece, rigorosamente, o local de uma planta. Outros, entretanto, levam em conta a transição devida aos valores locais, numa forma de convivência entre o desejado e o imprevisto. O trato continuado com a pintura e o desenho contribuem para essas depurações. São formas de tocar, sublinhar, sentir ou estabelecer valores culturalmente determinados. A paisagem e o artista evidenciam disposições da existência.*⁹

Na experiência da paisagem, na identificação com a natureza, na constituição da primeira (plano visível) simultânea ao deleite da segunda (plano de uso), o jardim é conformado com, no e para o olhar, em admiração ao natural.

Porém, o que distingue o pensamento científico é justamente o descolamento da sensibilidade do olhar empírico. A relação que a ciência moderna estabelece com a realidade funda-se cada vez mais em modelos teóricos que são postos à prova, lançados à significação de dentro para fora, do que na abstração sensível do real. Com a arte moderna, se a relação estética perante o dado sensível desloca-se inicialmente da empatia para a abstração, matizando-se, sinalizando uma mudança na estrutura perceptiva, essa relação antinômica sofre no percurso da arte abstrata uma nova inflexão, ainda mais radical, que qualifica o processo artístico menos por abstração, mais por uma atividade especulativa, prospectiva, que se projeta no real. Soa portanto extemporâneo uma associação estrita entre modernidade artística e cientificismo naturalista. O encontro moderno entre arte e ciência admite variadas formas de intelecção do visível, às quais correspondem distintos modos de se contribuir na construção cultural da cidade, de se pensar a inserção do projeto humanístico na sociedade.

Artepaisagem em Waldemar Cordeiro

O início da década de 50 é marcado pela difusão do paisagismo no Brasil, sob a influência renovadora de Roberto Burle Marx, que desde 1934 vinha modificando o parâmetro da prática no país. Em São Paulo, Waldemar Cordeiro, líder do movimento concretista, é das primeiras figuras a dedicar-se profissionalmente ao paisagismo, no início dos anos 1950, juntamente com Roberto

⁹ MOTTA, Flávio Lichtenfels. Op. cit., p. 32 e 104.

Coelho Cardozo. Pensado no início como meio de subsistência, o paisagismo logo passaria a demandar maior atenção, constituindo-se num campo paralelo de reflexão estética. Assim, se luta no âmbito artístico pela superação da representação, do naturalismo, do anedótico e da presença figurativa, em defesa primeiro da arte abstrata, depois da arte concreta, realiza simetricamente no âmbito paisagístico uma crítica ao tratamento predominantemente exótico, naturalista, pintoresco do jardim, imbuindo-se da preocupação de descolar-se da trivialidade própria ao ofício, rumo a uma visão construtiva da paisagem. E ao invés de adotar o procedimento que seria mais esperado, provável ou plausível, o de espelhar modelos consolidados – Burle Marx ou os californianos –, opta por pensar sua inserção enquanto extensão da própria atividade artística, conformando-a na dualidade das duas práticas. Sob esse aporte principia o trabalho como paisagista, com as atividades paralelas e preponderantes de artista, crítico de arte e teórico do concretismo injetando carga conceitual no desenho dos seus jardins.

Nesse momento, estava *“tentando exprimir certos problemas da arte de vanguarda na linguagem do paisagista”*, desenhando jardins que se diferenciam pela *“intensa sensação de movimento”*, pelo emprego dos efeitos ópticos experimentados na prática pictórica concretista. Porém, atento às peculiaridades da jardinagem, à finalidade programática que exige planejamento, a atribuição do paisagista era problematizada no encontro dos aspectos funcionais, climáticos e técnicos com os estéticos, requerendo não só a *“compreensão das formas e cores, como também da botânica. É preciso saber harmonizar as texturas, saber distribuir as plantas, pensar no aspecto futuro do jardim, idealizá-lo de acordo com a situação do terreno, sua formação, os ventos e o sol.”*¹⁰

Em meados dos anos 50, Cordeiro lançava-se contra a arquitetura, reivindicando um lugar para a arte nesse domínio – constatado, durante o ápice concretista, que *“as relações entre a arquitetura e a arte, entre nós, são francamente péssimas”*¹¹. A superação das barreiras envolveria o compartilhamento de informações sobre o desenvolvimento histórico de ambas as disciplinas, visando fomentar a compreensão mútua dos valores internos a cada uma delas. Pelo lado dos artistas, entregues unicamente à fruição direta da obra arquitetônica, a ausência de uma visão crítica do significado cultural desta restringia o alcance de qualquer intervenção.

Falta-lhes – e não somente a eles – um conhecimento mais profundo e também mais geral, que destaque os conteúdos dos fatos mais característicos, e confira ao panorama da arquitetura aquela diversificação e luta de sentidos que a inspira no próprio desenvolvimento da cultura e a relacione com as outras artes.

O intuito do artigo era *“ver, num plano nacional, quais as coordenadas básicas de uma história da arquitetura, e qual o lugar conferido às artes”*, incitando uma maior integração entre essas disciplinas, *“como se deu nos momentos mais brilhantes do desenvolvimento da arquitetura*

¹⁰ Citações do parágrafo cf. entrevista concedida a JEAN, Yvone. “Estou tentando exprimir certos problemas da arte de vanguarda na linguagem paisagística”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 17 jun. 1956, Cad. Vida Social e Doméstica, p. 56 e 60.

¹¹ Citações a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. *Arquitetura e arte. AD – Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 22, s.p., mar.-abr. 1957.

moderna, na Holanda, na Alemanha e em outros países, quando as conquistas eram obtidas e partilhadas em comum por todas as artes". Ante o constatado distanciamento dos universos artístico e arquitetônico e a presunção dos arquitetos em considerarem-se técnicos – a tratar “a arte como um fato em certa medida estranho à sua atividade criadora” –, Cordeiro asseverava “que é justamente essa veleidade de técnico que enfraquece a posição profissional do arquiteto”, uma vez que “somente o conteúdo cultural e artístico pode caracterizar a arquitetura como uma atividade distinta da engenharia e necessária por ela mesma. A arquitetura surge, então, como a contradição – dialeticamente falando – cultural e psicológica, da racionalidade da técnica de construir.”

Como declarara no início da década,

*quando se considera o problema plástico, não é possível estabelecer hegemonias entre as atividades humanas que tendem à resolução do mesmo. A concepção moderna nos ensinou a aceitar todas as soluções, ainda que provenham de atividades que, na concepção tradicionalista, são destituídas de toda a consideração. O certo é que o neoplasticismo doou o fantasma poético aos funcionalistas, as construções indicaram as possibilidades do novo material aos escultores construtivistas e Mondrian ensinou a Le Corbusier, Gropius a Moholy-Nagy, Arp a Niemeyer e, desse tecido de valores dados e adquiridos, surge a expressão plástica de nossa época. A escultura, a pintura e a arquitetura são divisões escolásticas do indivisível: o plástico é sempre pintura, escultura e arquitetura.*¹²

A integração das artes com a arquitetura proviria portanto da efetiva cooperação entre artistas e arquitetos, da colaboração paritária de todas as artes, corroborando para o adensamento da intuição estética e a formulação do problema plástico da época. Seria precisamente através do paisagismo que a atração pela arte polimatérica teria um desdobramento efetivo, realizando-se além da esfera da arte, em muros, painéis, espelhos d’água, luminárias e brinquedos lançados ao encontro da vida moderna. Como desdobramento prático da pesquisa sobre a infra-estrutura da linguagem, o quadro concretista adentra o tridimensional, aplica-se ao espaço, orientando o plano do jardim, e aflora em pisos e objetos.

No início da década de 1950, a despeito da ênfase puro-visibilista da sua obra imediatamente subsequente, Cordeiro reconhecia a importância da matéria na obtenção da expressão plástica, na adequação dos “meios expressivos aos novos conteúdos, para o equilíbrio entre a fatura física do objeto plástico e a expressão artística”, como fator que contribuía para a renovação e o “progresso da arte”, “para reconduzir a arte à sua funcionalidade”. A polimatérica, disciplina intermediária entre a escultura e a pintura, que remontava ao “tátilismo óptico” dos *papiers-collés* de cubistas e futuristas – com eles “descobriu-se o senso tátil como veículo da cromática”¹³ –, através do concurso da matéria potencializara a gestação de valores rítmico-espaciais,

¹² CORDEIRO, Waldemar. O problema da expressão plástica. *Folha da Manhã*. São Paulo, 04 jan. 1950, p. 6.

¹³ Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. A arte polimatérica. *Folha da Manhã*. São Paulo, 20 ago. 1950, 5º cad., p. 7 e ?.

acentuando o caráter tátil-visual da composição. Circunstanciando o *“aparecimento e evolução da polimatérica no seio do movimento moderno”*, buscava situar criticamente a condenação do quadro de cavalete e a opção pelo mural, embora por razões antagônicas, tanto pelos artistas de vanguarda, voltados ao caráter ambiental, como pelos tradicionalistas, que, *“apegados à grandeza dos afrescos das construções antigas, invocam a pintura mural pela grandiloquência, pela retórica da proporção”*. Assentia com a volta ao mural, *“pelo caminho da plástica, porém, através das atuais tendências de vanguarda, para a reconciliação da pintura, escultura e polimatérica com a arquitetura, salvando as finalidades coletivas da arte”*. De modo que *“a polimatérica poderia encontrar formas novas, aproveitando o rigor dos novos estilos, as tarefas das atuais tendências. De um processo rudimentar, do ajuste da imaginação à fisionomia da matéria existente, poder-se-ia alcançar uma total liberdade, criando o material pelos moldes da imaginação.”* Reportava-se à conceituação de Enrico Prampolini: *“o polimatérico não é uma sobreestrutura que se aplica aos planos e aos volumes arquitetônicos, mas é uma continuidade orgânica da própria arquitetura”*. Sob esse pressuposto da *“identidade de correlação entre a arquitetura funcional e a polimatérica”*, o mural, *“forma coletiva de arte”* com projeção ambiental, não deveria ser considerado como um aposto pictórico à arquitetura, como transparecia nas pretensões tidas como regressivas dos pintores locais, restauradoras do ornamental, impeditivas da renovação artística e divorciadas de qualquer motivação funcional, mas sim como parte constitutiva de um único aporte, que reconciliasse os diversos modos artísticos, originado dos volumes e superfícies puras em concerto plástico, integrando efetivamente arte e arquitetura contemporâneas.

Os artistas concretos manifestavam na origem a urgência de mediação com a arquitetura – vários deles desenvolveram atividades profissionais paralelas afins. Nessa aproximação, a expressão artística tangenciava o utilitário, ensaiando o encontro entre forma e finalidade, a união entre o plástico e o funcional. Mas àquele momento, já se criticava a instrumentalização do artista, a subordinação da obra de arte ao espaço consumado da arquitetura. A noção de síntese das artes – a *“miragem da obra de arte total”*, na expressão de Haroldo de Campos –, em pauta nos anos 50, ganharia em Cordeiro um contorno mais próximo ao da relação entre arquitetura e vanguardas construtivas. Acima da aderência restrita, decorativa, avessa ao ideal moderno, da pintura à arquitetura – como acontece com os exemplos corriqueiros de murais –, buscava-se uma integração efetiva dos valores plásticos conquistados pela arte no universo real da vida cotidiana, no espaço concreto da cidade. O artista queria cumprir sua tarefa pedagógica, disseminando a sensibilidade artística, educando o gosto, preparando o espírito de todos para a mudança da ordem social instituída. Como humanista, em diálogo com o mundo, voltava-se à totalidade, à universalização do moderno, pretendia relacionar uso e beleza, harmonizar o homem com a natureza, torná-la artística. Mas mais do que em murais ou outras formas artísticas, é com os jardins que a síntese das artes e a polimatérica encontra um terreno ideal para desenvolver-se na sua obra. Nos seus trabalhos de paisagismo, a arte concorre para a imposição de um sentido artístico à natureza, renovando, na revisão da técnica, o encontro com a ciência. Os jardins são o

modo pelo qual as investigações concretistas de estruturação do espaço investem-se do pragmático (uso), do contingente (vegetação) e transferem-se à natureza – aderem ao lugar –, como subestrutura da paisagem. Partilhando do desejo manifesto pela arquitetura moderna quanto à ampliação do conceito de habitar, que da casa passa a integrar todo o ambiente humano, o jardim apresenta-se como um ensaio inicial e reduzido, rumo à reflexão sobre a cidade.

Nessa ida de Cordeiro ao paisagismo, o propalado mito do diferencial industrial paulista como fator propulsor e condicionante da arte local, sugestionando o meio com a tônica produtiva, deve ser atenuado. Se a negação da unicidade da obra de arte e a crítica à concepção figurativa das artes visuais fomentaram o desejo de transgressão dos limites entre arte pura e arte aplicada, a aventada identidade entre arte e indústria nunca foi *design*, indicando uma certa flexibilidade na objetividade auto-imposta. Diferente de Ulm, as reflexões do núcleo concretista paulistano raramente se instrumentalizaram, pondo-se a serviço de demandas práticas; elas sempre mantiveram uma real independência da produção em série, não se submetendo à lógica da industrialização. Seja pelo estágio do parque produtivo brasileiro, seja por desenvolverem uma investigação afeiçoada aos paradoxos visuais – “o limite geométrico do olho” –, toda a ambição industrial efetuou-se marginalmente, via quadros e objetos artesanais. A propósito, deve-se atentar que a própria idéia de jardim é em essência um avesso da arquitetura, sua antítese natural, atuando como corretora do funcionalismo radical, ao trazer para a órbita do projeto, afora o seu diletantismo inato, a experiência imponderável do tempo requerido para sua maturação e permanência – formação e crescimento, manutenção, reposição de espécies mortas, floração, queda de folhas, frutos..., enfim, a dinâmica peculiar à atividade biológica das plantas, seu comportamento ante os fatores mesológicos.

Arte da industrialização necessária – como dizia Décio Pignatari –, o concretismo era para Cordeiro sobretudo uma visão dialética da industrialização e das transformações sociais correlatas, em compromisso com a época e com o desenvolvimento técnico-científico. Ante a crise da arte como instrumento de representação da realidade, o artista não visa a diluição técnica dela, sua instrumentalização operacional, mas recuperar uma posição estratégica efetiva enquanto investigador e planejador da linguagem visual da sociedade urbano-industrial, um papel ativo como elaborador de fato da visualidade contemporânea. Circunstância em que o poder reprodutivo industrial comparece como um meio estratégico de ampliação do alcance da obra de arte, potencializador da ambição artística de contribuir para a educação óptica do público e a formação da consciência coletiva – o próprio antagonismo entre objetividade e subjetividade inscreve-se nessa lógica da eficácia comunicativa, antevendo a importância que a comunicação visual assumiria na modernidade. Por certo os artistas passam a reivindicar a condição de técnicos da imagem; e se isso abre a porta para o *design*, não é apenas esse o desdobramento da arte concreta. O que se proclama é sobretudo a inadequação do fazer artesanal no âmbito da sociedade industrial – mensagem limitada a um público diminuto –, endereço que certamente

positiva o quanto há de impessoal e racional a permear esse modo de produção, numa visão otimista diante das possibilidades abertas pelas implicações entre projeto, planejamento, produto, indústria e mercado. Mas se no Brasil do pós-guerra a utopia racionalista da redenção ditada pela técnica encontra solo para repor o projeto moderno de síntese das artes e o ideal de integração arte-indústria próprios ao racionalismo liberal europeu da década de 1930, reitera-se que a arte não se coloca a serviço da cadeia produtiva, servil ao pragmático como no enunciado “*a forma segue a função*”, é antes uma indagação lançada na fronteira dos modos de produção industrial e artístico-artesanal, uma fonte de instabilidade agindo no limiar de definição-indefinição do novo lugar da arte.

A esse respeito, comentando os desdobramentos entre os universos artístico e utilitário dentro do movimento concretista, Pignatari qualificaria a síntese pretendida entre forma e utilidade:

[...] o objeto útil ou utilitário, em que a forma, sem deixar de ser criativa, apenas busca a justa paráfrase de uma função (que em outras condições, como na arquitetura, é sinônimo de conteúdo) não pode absorver toda a capacidade de criação das artes, que ainda encontram na idéia-objeto autônoma a mais conseqüente e profunda de suas manifestações. É assim, pois, que pintura, escultura, poemas e romances continuam e continuarão a ser produzidos, como objetos válidos em si mesmos, objetos que criam formalmente a sua própria função, exibindo a idéia sensível que são. Objetos-bens de consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários. Essas obras de arte são verdadeiros bens de raiz do pensamento e da cultura universais, cuja função – universal – é a de atuarem como projetos ou configurações gerais da forma de uma época, leis genéricas e concretas da forma, que se consubstanciam em inúmeros objetos e manifestações particulares, contribuindo basicamente para a formação da linguagem comum do tempo, do seu estilo.¹⁴

Premente nos 50, a questão da síntese das artes adquire novo significado na arte concreta, concebida não como suplemento, mas como razão diretora do processo. Enquanto “*projeto geral*”, o concretismo desenha seu desejo de indústria como “*ideograma cultural*”. O caráter modelar da experiência artística é posto em evidência: o fato da arte disseminar-se e impregnar o olhar contemporâneo com suas formas características; sua singularidade como atividade criadora de formas indutoras, formas gerais carregadas de potencialidade prospectiva.

Se Cordeiro utilizou procedimentos afeitos à experiência artística como suporte aos seus projetos, procurando calçar a atuação na área, o seu trabalho como paisagista, precisamente por esse entrelaçamento de campos disciplinares distintos, representa um exercício singular de invenção e descoberta de uma linguagem paisagística, uma contribuição original para o estabelecimento do vocabulário de um campo então em formação. Estendendo o instrumental construtivo para o

¹⁴ PIGNATARI, Décio. Forma, função e projeto geral. *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo, n. 24, s.p., jul.-ago. 1957.

tratamento da paisagem, Cordeiro realizou com os seus jardins uma inversão na relação entre natureza e cultura que predomina na arquitetura e no paisagismo brasileiros. Centrada nas idéias de estrutura, funcionalidade e objetividade, a ação desenvolvida mostra-se avessa ao naturalismo, concebendo a paisagem sobretudo enquanto construção cultural. Nesse sentido, uma lógica que havia sido pensada para a organização de elementos do mundo fabril, relacionada ao processo industrial, mantém sua pertinência, sua capacidade de impregnação, ao ser transposta para o tratamento dos elementos naturais, estimando-se como infra-estrutura física e cultural do desenho ambiental.

Artepaisagem

Em *La naissance du paysage en Occident*¹⁵, Alain Roger afirma que “*uma paisagem nunca é uma realidade natural, mas sempre uma criação cultural, que nasce na arte antes de fecundar nossos olhos*”. Para ele, “*toda nossa experiência, visual ou não, é modelada por modelos artísticos. A percepção, histórica e cultural, de todas nossas paisagens – campo, montanha, mar, deserto etc. – não requer nenhuma intervenção mística (como que advinda dos céus) ou misteriosa (como que emersa da terra)*”; ela decorre do que nomeia, “*retomando um termo de Montaigne, uma artialização [artialisation]*.”¹⁶ O processo é em essência produtivo e indutivo, subentendendo “*dois modos de artializar um país para transformá-lo em paisagem. O primeiro consiste em inscrever o código artístico diretamente na materialidade do lugar, sobre o terreno, a base natural. Artializa-se in situ. É a arte milenar dos jardins, o landscape gardening desde o século XVIII, e, mais próxima de nós, a Land art. A outra maneira é indireta. Já não se artializa in situ, mas in visu, atua-se sobre o olhar coletivo, proporciona-se-lhe modelos de visão, esquemas de percepção e deleitação.*” Do que se infere a reversibilidade de um olhar que cria ao mesmo tempo que vê, que inventa enquanto descobre, cuja invenção é a própria forma de ver, de reconhecer-se, inclusive coletivamente.

Pays-paysage, esta distinção lexical recente (não remonta a além do século XV) encontra-se na maior parte das línguas ocidentais: land-landscape em inglês, Land-Landschaft em alemão, pais-paisaje em espanhol, paese-paesaggio em italiano, país-paisagem em português. O país é, de alguma maneira, o grau zero da paisagem, o que precede sua artialização, quer seja direta (in situ) ou indireta (in visu). Eis o que nos ensina a história, mas nossas paisagens tornaram-se tão familiares, tão ‘naturais’, que temos tendência a crer

¹⁵ ROGER, Alain. *La naissance du paysage en Occident*. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, p. 33-9. Conferência pronunciada no *I Colóquio Internacional de História da Arte* (CBHA/CIHA, São Paulo, 05-10 set. 1999). Citações do parágrafo cf. p. 37 e 33.

¹⁶ A tese da *artialização* é exposta pela primeira vez por Roger em *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art* (1978). 2ª ed. Paris: Aubier, 2000. Em relação à paisagem, a questão desenvolve-se com mais vagar em *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

*que sua beleza existe por si; e é aos artistas que compete nos lembrar desta verdade primeira, porém esquecida: que um país não é, de saída, uma paisagem, e que há, de um a outra, toda a elaboração da arte.*¹⁷

Nus et paysages expõe o caráter modelar da obra artística – a impregnação dela sob a forma de esquema latente no olhar, portanto sua função como esquematizadora da experiência perceptiva –, segundo uma dupla articulação, a distinção entre *pulchritudo vaga*, ‘beleza livre’, e *pulchritudo adhaerens*, ‘beleza aderente’, consoante “o fato de que a arte só pode modelar a experiência se ela transforma de saída nossas estruturas perceptivas”. Nesses termos, “é belo na natureza o que a arte esquematiza; é belo na arte o que permite, ou promete, esquematizar a natureza”; a arte é antecipação da percepção, antevisão, captura primigênia da natureza, destarte modeladora da sua apreensão; o artista, “pouco a pouco, trabalha os olhares, inicia-os no amanhã, instaura e institui a experiência por vir”, fortalecendo “nossa relação objetal, portanto vital, com a realidade”. Sob o império da arte, “a natureza é esquematizada duas vezes, a montante e a jusante do processo, que compreende por conseguinte uma dupla desnaturação, centrífuga – extirpar-se da base natural –, e centrípeta – aí retornar para artializá-la”. E a despeito do que se possa pensar a respeito, “uma natureza nunca é virgem, pois nosso olhar jamais está vazio. ... a artialização desdobra-se: livre, pelo intermédio da paisagem; aderente, pela intervenção direta do paisagista”. De outra parte, esquema, modelo reduzido, maquete, mônada, parte total, “o signo artístico não representa nenhum objeto real, ele apresenta uma infinidade de objetos possíveis”¹⁸. Ademais – vaso comunicante com o presente propósito –,

*a abstração não é de modo algum ... a decadência e o envelhecimento da arte; constitui ao contrário a verdade e a finalidade: a essência do que nomeamos figuração. ... A arte abstrata não é senão a repetição [da] abstração originária ou desnaturação, modelação, esquematização, como se queira nomeá-la. Mas é preciso imediatamente formular a recíproca: toda abstração (toda produção artística) é (pré-)figurativa, na exata medida de sua denotação (antecipatória). É por isso que se pode sustentar sem paradoxo que ‘Piero della Francesca, Vermeer ou Seurat são mais abstratos que a maior parte dos nossos não-figurativos’, que ‘Kandinsky é muito menos abstrato que Breughel, Veermer ou Van Eyck’ e, igualmente, com Max Bill e Theo van Doesburg, que a abstração é ‘a arte concreta’ por excelência.*¹⁹

Refinando a análise sobre as transfigurações paisagísticas ao longo da história, *Court traité du paysage* sustenta o pressuposto da dupla articulação, da dupla artialização da percepção estética em termos mais abrangentes: direta ou indireta, aplicada ou móvel, aderente ou livre, ela é sintetizada no par *in situ*, ‘no terreno’, e *in visu*, ‘no olhar’, ensejando a dualidade *país / paisagem*.

¹⁷ ROGER, Alain. La naissance du paysage en Occident, op. cit., p. 33.

¹⁸ Citações acima cf. ROGER, Alain. *Nus et paysages*: essai sur la fonction de l'art (op. cit.), respectivamente p. 14, 18, 183, 26, 176, 40, 127 e 214.

¹⁹ Id., p. 217-8. Citações inclusas respectivamente cf. Victor Vasarely, *Plasti-cité*, Paris / Tournai, Casterman, 1970, p. 37; Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1953, p. 57.

A análise dos exemplos históricos serve-lhe para constatar que “a função da arte é instaurar, em cada época, modelos de visão”²⁰; que para extrair uma paisagem do país e inscrevê-la no olhar coletivo, a base natural precisa ser objeto de uma modelação, uma artialização intensa. Da impressão ou escaificação das formas da arte sobre a natureza ao adoçamento naturalista do terreno, na moderação do quanto de artifício deposita-se sobre o solo e impõe-se ao país, “toda a história da paisagem ocidental, tanto quanto do Extremo Oriente” mostra que “a paisagem é em primeiro lugar o produto de uma operação perceptiva, ou seja, uma determinação sociocultural”²¹. Essa conquista estética é além do mais uma via de mão dupla, um processo positivo e negativo que implica tanto a erosão dos preconceitos instituídos como a elaboração de novos modelos de visão.

A sùmula paisagística de Roger não contempla contudo – como ocorrera em *Nus et paysages* – a arte moderna como produtora de artializações do país, apesar da ciência do seu caráter de esquema, modelo reduzido, maquete, mônada, parte total. Pretendendo grilar esse terreno inexplorado, lançou-se a hipótese significativa contra o objeto de estudo, Waldemar Cordeiro. Entende-se que o advento da abstração altera a relação com a natureza ao invés de simplesmente apartar-se dela, e que na arte concreta brasileira – na arte construtiva em geral – é evidente o caráter modelar das concepções visuais. A arte pauta o olhar que se dirige ao ambiente; a obra artística impõe uma matriz, uma base sobre a qual se depositam e ante a qual se flexionam os argumentos paisagísticos; à transformação do olhar advinda da arte segue uma refiguração da natureza e uma atualizada conceituação da paisagem como fato cultural, que nos permite desnaturar os olhares assentados, desvelar os componentes ideológicos imanentes, como no caso do bálsamo pinturesco, medida universal do natural. Ao imperioso simulacro naturalista impõe-se a noção do processo cognitivo ocorrer por modelos abstraídos da realidade, elaborados à margem dela, posteriormente confrontados com o meio, postos à prova, para confirmar seu papel significativo; que a natureza, dado fundamental da existência, só passa a ser compreensível em decorrência dessa operação intelectual que a processa previamente, a qual se exercita no domínio artístico e assim acumula-se histórica e culturalmente como patrimônio coletivo.

²⁰ ROGER, Alain. *Court traité du paysage* (op. cit.), p. 98. Cf. tb. *La naissance du paysage en Occident* (op. cit.), p. 38.

²¹ Id., p. 130.

Bibliografia

BARDI, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle-Marx*. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris, 1964, p. 10.

CORDEIRO, Waldemar. A arte polimatérica. *Folha da Manhã*. São Paulo, 20 ago. 1950, 5º cad., p. 7 e ?.

———. Arquitetura e arte. *AD – Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 22, s.p., mar.-abr. 1957.

———. O problema da expressão plástica. *Folha da Manhã*. São Paulo, 04 jan. 1950, p. 6.

JEAN, Yvone. “Estou tentando exprimir certos problemas da arte de vanguarda na linguagem paisagística” [entrevista com Waldemar Cordeiro]. *Folha da Manhã*. São Paulo, 17 jun. 1956, Cad. Vida Social e Doméstica, p. 56 e 60.

MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIGNATARI, Décio. Forma, função e projeto geral. *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo, n. 24, s.p., jul.-ago. 1957.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

———. La naissance du paysage en Occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, p. 33-9.

———. *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art* (1978). 2ª ed. Paris: Aubier, 2000.