

# ARTEPAISAGEM

A partir de Waldemar Cordeiro



GIVALDO MEDEIROS

FAUUSP 2004  
São Paulo

GIVALDO MEDEIROS

# ARTEPAISAGEM

A partir de Waldemar Cordeiro

TESE DE DOUTORADO

Orientadora: Profa. Dra. Vera Pallamin

*Assino:*  
1456868



São Paulo

2004

FAUUSP

Autorizo, desde que citada a fonte e apenas para fins de estudo e pesquisa, a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico.

assinatura:

e-mail: givaldo@sc.usp.br

409.0481  
C811-m

M488a Medeiros, Givaldo Luiz  
Artepaisagem: a partir de Waldemar Cordeiro /  
Givaldo Luiz Medeiros. - - São Paulo, 2004.  
366 p. : il.

Tese (Doutorado) - FAUUSP.  
Orientadora: Vera Pallamin

1. Arte moderna - Brasil 2. Abstracionismo - Brasil 3. Arte  
concreta - Brasil 4. Arquitetura paisagística - Brasil 5. Cordeiro,  
Waldemar, 1925-1973 I. Título

CDU 7.036(81)

409.0481  
C811-m

a  
t  
h  
e  
r  
e  
z  
i  
n  
h  
a  
  
a  
l  
u  
i  
z  
  
a  
c  
h  
l  
o  
é  
  
a  
f  
l  
a  
v  
i  
e  
  
a  
o  
s  
  
a  
l  
u  
n  
o  
s





## Agradecimentos

a Analivia Cordeiro, pela amabilidade com que abriu sua casa, permitindo por tanto tempo e de modo tão generoso o acesso ao acervo da família, inclusive a reprodução de documentos, sem o que pouco poderia acrescentar às análises existentes sobre as obras artística e paisagística de Waldemar Cordeiro;

a Carlos Dias e Gabriela Wilder, desbravadores pioneiros da obra de Cordeiro, igualmente gentis ao nos receber e fornecer informações;

a Silvío Soares Macedo, pelo livre acesso às pesquisas do Quapá;

a Augusto de Campos, Branca Sílvia Kohn Jakob, Eduardo Corona, Jorge Wilhelm, José Luiz Fleury de Oliveira e Luiz Sacilotto, pelos atenciosos e ilustrativos depoimentos;

a Celso Favaretto e Miranda Martinelli Magnoli, membros da banca de passagem para o doutorado, e a Catharina Pinheiro Cordeiro dos Santos Lima e Vladimir Bartolini, membros da banca de qualificação, pelas proveitosas recomendações;

aos professores das disciplinas cursadas, Luciano Migliaccio, Luiz Munari, Marco Antônio Guerra, Maria Cecília França Lourenço, Maria Cristina da Silva Leme, Maria Victoria Machado Granero, Otília Arantes, Ricardo Marques de Azevedo e Vera Pallamin, cujas aulas ecoam aqui e ali ao longo deste trabalho;

aos funcionários dos diversos arquivos e bibliotecas consultados, particularmente a da FAU-USP, representados por Rejane Alves, sem os quais o trabalho teria sido muito mais árduo;

aos funcionários da pós-graduação da FAU-USP, particularmente Cristina, Diná, Isa e Ivani, pela assistência acadêmica nos momentos mais difíceis;

aos funcionários do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, pela retaguarda profissional;

aos colegas docentes do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, em especial Cibele Rizek, Fábio Lopes, Renato Anelli e Sarah Feldman, pelo inestimável convívio acadêmico;

aos alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, dos quais vem afinal o estímulo para continuar a aprender;

a Vera Pallamin, pela dedicação e empenho total de orientadora; pelo auxílio a toda hora.

## ÍNDICE

<b>ARTEPAISAGEM – A PARTIR DE WALDEMAR CORDEIRO</b>	<b>9</b>
1. Modernidade no jardim	9
2. LINGUAVIAGEM – país, paisagem / língua, linguagem	14
3. Pinturesco e sublime	24
4. Artepaisagem	32
5. Artista e paisagista	40
<b>FORMA LIVRE – A ARTE COMO CONSTRUÇÃO DO OLHAR</b>	<b>49</b>
1. Roma, cidade (re)aberta	49
2. Duplo deslocamento – arte e país	52
3. Contexto cultural brasileiro	56
4. A função social da arte e a pura visualidade	62
5. Metrópole e intelecto	73
6. Abstracionismo	86
7. Max Bill e a arte concreta	98
8. Ruptura	102
9. À margem da disputa (paulistas x cariocas)	119
10. Dialética concretista – persistências no deslocamento	132
<b>FORMA ADERENTE – A OBRA PAISAGÍSTICA DE WALDEMAR CORDEIRO</b>	<b>155</b>
1. Plantas e formas	155
2. Arte, vetor da nova prática	162
3. A escola anglo-americana	169
4. Transformações urbanas, paisagismo paulistano	195
5. A síntese das artes	201
6. Idéias visíveis no jardim	213
7. O homem e a paisagem moderna	244

8. Jardins popcretos	255
9. Verde na cidade, paisagem cultural	267
10. Paisagem sinóptica	276
<b>SOBRE A PAISAGEM – ARTIALIZAÇÕES NA MODERNIDADE</b>	287
1. Escanificações <i>in vivo</i> – jardins <i>déco</i>	287
2. Em busca da paisagem moderna	294
3. A nova e sublime visão da paisagem	306
4. Paisagismo como comunicação e arte	308
<b>ANEXOS</b>	315
I. Arte produzida por computador	315
II. Dados biográficos de Waldemar Cordeiro	330
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b>	342
1. Textos e entrevistas de Waldemar Cordeiro	342
2. Sobre Waldemar Cordeiro	345
3. Arte	350
4. Arquitetura e paisagismo	359
5. Geral	363
6. Depoimentos	364
7. Periódicos	364
8. Arquivos e Bibliotecas	365



## RESUMO

Análise das obras artística e paisagística de Waldemar Cordeiro (1925-73), desde os anos de formação na Itália até sua morte, através do aprendizado clássico, da ruptura abstrata, da radicalização concreta, do devaneio informal, da aproximação participante, da semantização popcreta e da arteônica, à luz do conceito de mudança na estrutura da experiência de Walter Benjamin e da idéia de 'artialização' [*artialisation*] de Alain Roger: faces duais de um mesmo propósito, arte e paisagismo projetam *in situ* e *in visu*, na tela e no jardim, a modelação do olhar.

Palavras-chave: arte moderna; arte concreta; paisagismo moderno; Waldemar Cordeiro

## ABSTRACT

Analysis of Waldemar Cordeiro's (1925-73) works of art and landscape design, since the formative years in Italy until his death, through the classic learning, the abstract rupture, the concrete radicalization, the informal reverie, the participant approach, the *popcreto* semantization and the *arteônica*, in the light of Walter Benjamin's concept of change in the structure of the experience and Alain Roger's idea of 'artialization' [*artialisation*]: dual aspects of a same matter, art and landscape design project *in situ* and *in visu*, in the screen and the garden, the modelling of the sight.

Key-words: modern art; concrete art; modern landscape design; Waldemar Cordeiro





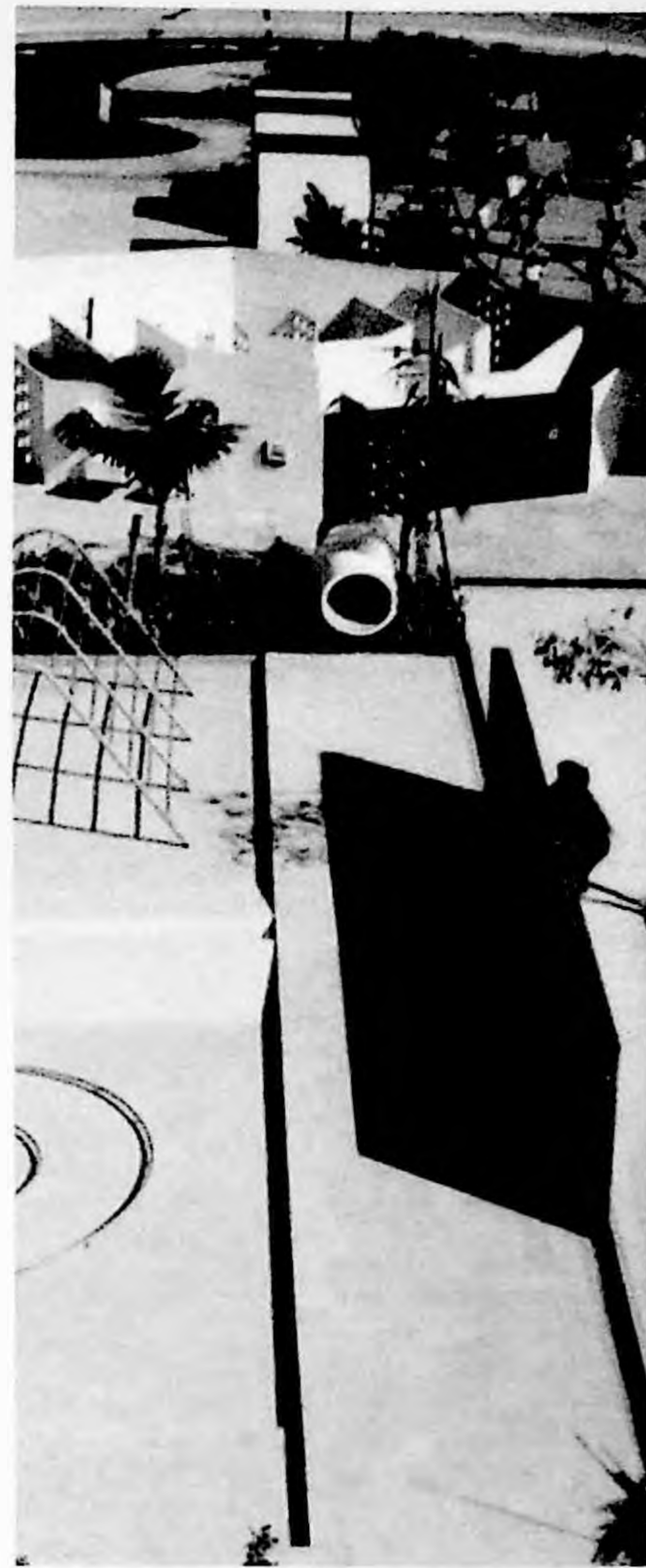
UNIV  
FACUL

# ARTEPAISAGEM

A partir de Waldemar Cordeiro

## I. MODERNIDADE NO JARDIM

A transformação dos meios de produção desempenha um papel determinante na constituição da arquitetura moderna, comparecendo com destaque proporcional nas diversas narrativas que pretendem situar sua origem e desenvolvimento. De fato, desde meados do século XIX o curso da revolução industrial avança sobre a prática construtiva, com a disseminação progressiva do uso do ferro como componente estrutural e do vidro como vedação, bem como do aço e do concreto armado no último quartel do século, materiais com alto grau de processamento, cuja aplicação na construção civil pressupõe sucessivas inovações técnicas, notadamente no campo da engenharia estrutural, as quais, dada a intensidade com que se acumulam, sistematizando o saber empírico, adquirem estatuto de tecnologia, novo princípio a regular os procedimentos edilícios. A despeito da relevância do enunciado, o desenvolvimento da prática paisagística moderna, estendendo tal sensibilidade para um domínio que é ora cidade, ora natureza, sugere que a alteração produtiva não constitui argumento suficiente para fundamentar o advento e difusão da modernidade. Consideração decerto saliente já nos relatos sobre a evolução urbana, pois a premência por melhoramentos sanitários, visando erradicar surtos epidêmicos; o problema da moradia e o desdobramento espacial das relações de trabalho, conseqüentes à nova forma de exploração da classe operária; a prevalência dada ao tráfego na reordenação do sistema viário são apenas alguns fatores a indicar uma nova pauta social, urbana e edilícia, a qual os dispositivos mecânicos de locomoção – elevador, bonde elétrico, metrô e trem – vão aderir. Pauta que se de um lado demanda um novo desenho de cidade, atinente ao fenômeno da metropolização, por outro instaura uma nova geografia urbana



*Parque Infantil do Clube Espéria, 1963*  
[Acervo Família Cordeiro]



e humana, que alia o centro verticalizado à periferia indiferenciada; onde o adensamento central e a expansão horizontal da malha acarretam a congestão e o esgarçamento das relações sociais, enredando a todos – e em todos os lugares, mesmo que por injunções opostas – numa atmosfera que irá abalar profunda e inapelavelmente as categorias da percepção.

Se o viés urbanístico contempla o substrato e alcance sociais das transformações técnicas, a farta bibliografia sobre a arquitetura e o urbanismo modernos mantém em aberto um aspecto fundamental – cuja essência viceja no jardim – para a plena compreensão do significado da modernização: a assimilação crescente dos processos cognitivos abstratos, com repercussão direta nas representações mentais que os indivíduos fazem do mundo. Face quase inaudita dessa historiografia, em parte pela associação incontornável à função decorativa e delituosa de ornamento, no paisagismo grassam indícios de que a mudança de paradigma estético envolve inflexões muito mais profundas do que a mera renovação da técnica deixa entrever. Alterações perceptivas a ela subjacentes, raramente explicitadas, integram um processo marcado pela mudança na estrutura da experiência, no modo de cognição do mundo, insinuando senão a independência entre modernidade e modernização tecnológica, ao menos a urgência em considerar a evolução da técnica *pari passu* com a da sensibilidade, como pares dialéticos de uma síntese a ser insistentemente renovada e reavaliada.

Bem antes que as novas técnicas construtivas se difundissem, a partir do século XVIII a cidade pré-industrial de base familiar e economia artesanal conhece uma transformação quantitativa e qualitativa, motivada pela concentração demográfica, de atividades econômicas e de estímulos sem precedentes que acompanha a consolidação do liberalismo e da divisão do trabalho. Sob o impacto da urbanização, da industrialização e da economia monetária, a racionalização das relações sociais, produtivas e mercantis invade a vida cotidiana e enraiza-se como hábito, desagregando estrutura e laços comunitários tradicionais, condicionando comportamentos e personalidades, determinan-

do a alteração radical da mentalidade. Na vivência anônima da multidão, na racionalidade técnica da cadeia produtiva, na lógica implacável do dinheiro, com a marcha capitalista, mais do que as formas da cultura é o próprio princípio cognitivo, o âmago da consciência humana, que se transforma, sorvido pela ação mediadora do intelecto<sup>1</sup>.

A consolidação da sociedade industrial impõe portanto uma crise de linguagem. Já a denuncia a carência de tipologias arquitetônicas adaptáveis às demandas funcionais nascentes, expondo o desgaste e as limitações das abordagens baseadas no cânone acadêmico. Se o neoclássico, em contraponto ao barroco e ao rococó, ansiara depurar os elementos essenciais da linguagem e instituir-se como princípio absoluto e universal, debruçando-se sobre a antiguidade clássica, tal desejo de enraizamento histórico desaguaria, com o ecletismo, na circunscrição do modelo à função superficial de estilo. Em sintonia com a contemporânea relativização geral do gosto, a expressão formal seria apartada dos vínculos ideológicos originais; reduzida e disponibilizada como um artigo de catálogo; selecionada, consumida, permutada e desfrutada acriticamente. Esse desconforto com a roupagem clássica torna-se patente nas grandes exposições internacionais da metade final do século XIX e início do XX, onde aliás é possível flagrar, simultânea e marginal ao anúncio e exibição da renovação da técnica, a germinação de uma postura paisagística revigorada, que no encalço de alternativas à tradição também não consegue disfarçar, àquele momento, a sensação de inadequação das vestes, de exercício receoso do novo.

Ademais, é certo que a consolidação contemporânea do ofício de paisagista assenta-se sobre uma prática tradicional de produção do jardim – comparecem os mesmos materiais fundamentais (terra, água, pedras e vegetação), as mesmas técnicas (de plantio, cantaria e pavimentação), excetuadas apenas algumas inovações referentes à terraplenagem, irrigação e drenagem, transpostas da agricultura –, cuja manutenção não impede a elaboração de traçados singulares, expondo a relativa independência entre renovação da técnica e crise da linguagem, desenvolvimento material e desenvolvimento estético-cultural.

<sup>1</sup> Cf. SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental" [1902]. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 11-25; BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire" [1929]. Trad. Hemerson Alves Batista. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-49; e CACCIARI, Massimo. "Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli". In: TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli – crítica radical a la arquitectura*. Trad. ETSAB. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 79-151.



Porém essa autonomia não implica forçosamente alheamento total perante as prerrogativas técnicas, pois nos desenhos é nítido o movimento pendular de incorporação e rejeição dos preceitos funcionalistas, armando uma situação paradoxal. Desimplicado da lógica produtiva, atado à irreduzibilidade geométrica inerente aos elementos naturais, o paisagismo mostra-se ora um espaço de recepção, ora uma região marginal, ora um campo de resistência às transformações ditadas pela sociedade industrial, ensejando um âmbito peculiar para o desencadeamento desse conflito. Admitidas as limitações da pauta funcionalista moderna no território do jardim, configura-se uma esfera em que as especulações estéticas evoluem em paridade de condições com as exigências utilitárias, no influxo recíproco do técnico e do artístico, seja ao reter formas anacrônicas, na afeição conservadora pelo dessueto, seja por ousar formas tidas como inaptas dentro do cerco racionalista; assiste-se ao desenrolar paralelo de um impasse expressivo do modernismo arquitetônico – a neutralização gradativa do anseio estético pelas pressões funcionais –, nuançado por uma visada alternativa, cuja tônica recai nos espaços livres, aguçado por assim dizer no confronto, no medir-se, face a face com a cidade e a natureza.

Na redefinição disciplinar, o complexo de restrições impostas pelo meio – relevo, tipo de solo, clima, vegetação... – regula os traçados, suscitando o afloramento de valores locais, nacionais, numa inusitada sincronia com a disseminação internacional de práticas paisagísticas assemelhadas, derivadas de matrizes formais comuns, as quais, a seu turno, decantam a afeição pelo nativo, dirigindo (e homogeneizando) a seleção do que é exemplar do país. Tensão persistente e peculiar ao jardim moderno, pois enquanto no paisagismo permanece ativo o dualismo da pulsão regional e da estética universal, nas manifestações culturais conexas a vazão nacionalista – um argumento conveniente no entre-guerras para a afirmação das diversas vanguardas artísticas – logo refluí num quadro de amplo ressentimento, em face das suas implicações éticas subsequentes; fato ilusoriamente trivial, porquanto confere à paisagística moderna certa especificidade, a contenção do pendor para o exotismo espaço-temporal que acompanha os jardins

ao longo da história. Paraíso, arcádia, evocações de outros tempos ou lugares, desde a Antiguidade trazem o selo de *locus amoenus* ideal, terreno das delícias cultivado ao largo da civilização. Sob o signo da retenção, enraizados no sensível, consagrados à nostalgia, à mercê de toda sorte de restaurações românticas, de rememorações ancestrais idealizadas, afiguram-se como refúgios simbólicos, depositários de vínculos remotos – a oscilar entre o desejo de reconciliação-retorno à natureza perdida e a necessidade imemorial de investi-la de alguma humanidade, de construir e representar um acordo com o mundo, um e outra imantados pela mitificação da primigênia forma de posse e vínculo à terra, a pastoril –, assumindo em certo sentido o caráter de uma 'imago social', uma elaboração precoce carregada através da vida posterior, cuja desaparecimento é mais um sintoma do avanço e grau de desenraizamento contemporâneos.

Diante do processo civilizatório, da racionalização e urbanização da realidade cotidiana, do aviltamento crescente da qualidade de vida, da degradação do ambiente, o jardim projeta-se como reserva vital, revigorante, promessa-relíquia de uma época de identificação plena com a terra; a natureza figura como fator reparador, compensatório, de índole antiurbana e antiindustrial, lenitivo para um mundo radicado em valores abstratos; esse clamor por uma relação harmônica com o meio aflora como apelo naturalista de contato com a natureza, por mais artificiosa, mesmo que adstrita a um singelo canteiro residencial. Não obstante, um suave anacronismo num mundo conformado ao pragmático, ao tecnológico, afeito à razão e ao pensamento abstrato, tanto mais sugestivo dos ditames do tempo quanto mais fora de lugar: sua obsolescência espelha a instabilização da cena doméstica; sua metamorfose está intimamente ligada à transformação da esfera privada, dos padrões cognitivos que se formam à sombra do hábito. Contra o senso comum – o forte acento conservador da disciplina, as décadas de defasagem com que reflete as conquistas obtidas em áreas correlatas, insistentemente lembrados pela crítica –, avulta-se que justamente isso que é tomado como retardamento precisaria ser redimensionado e reposicionado como um 'marco' que espelha e fixa o modo pelo qual se enraizam as transformações sociais, uma vez



alteradas as representações mentais. Se a jardinaria antiga responde a emulações predominantemente estéticas, lapidadas na disciplina da contemplação, ao paisagismo moderno impõe-se mais do que meras fugas da cidade, retornos prosaicos ao natural. Criam-se e circulam-se novos modelos de representação da relação entre homem e natureza; redefine-se a relação com o ambiente, com a terra, com o país; em suma, lavra-se o terreno em que o mundo privado encontra o mundo comum.

<sup>2</sup> LINGUAVIAGEM (1967-70) é um poema manipulável de Augusto de Campos.

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre o concerto de história" [1940]. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987 (3ª ed.), p. 226.

<sup>4</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. " & se não perceberam que a poesia é linguagem..." [1967]. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta - textos críticos e manifestos 1950-1960* [1965]. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 170-1. Citação cf. p. 170.

<sup>5</sup> Sob o fôlego do manifesto concreto, o conteúdo livremente desenvolvido é devido ao paisagista René-Louis de Girardin, criador de Ermenonville (1766-76): "Não é nem como Arquiteto nem como Jardineiro, é como Poeta e como Pintor que é preciso compor paisagens, afim de interessar de uma só vez ao olho e ao espírito." Cf. *De la composition des paysages* [1777]. SEYSSEL: Champ Vallon, 1992, p. 21. Apud ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997, p. 39 e 41.

<sup>6</sup> ROGER, Alain. *Court traité du paysage* [op. cit.], p. 46. Tomamos conhecimento do concerto de arrialização, bem como da afirmação criada a posteriori da criação do termo *arte-paisagem*. Este, por derivação concretista, parecia convir enormemente à apreensão da obra de Wáldemar Cordeiro. A coincidência das nomações é no entanto mais um motivo, em tantos a serem expostos, a justificar a aproximação das teses de Roger à obra de Cordeiro.

## 2. LINGUAVIAGEM - PAÍS, PAISAGEM / LÍNGUA, LINGUAGEM <sup>2</sup>

"Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso" <sup>3</sup>; essa descrição, uma paisagem do tempo.

" & se não perceberam que a poesia é linguagem & não língua" <sup>4</sup>... & se não perceberam que país não é paisagem & se não perceberam que é na poesia e na pintura que se elabora a paisagem... <sup>5</sup>

"Poderíamos mesmo se perguntar se, no lugar de 'landscape', não teria sido melhor forjar 'landart' (numa só palavra), sublinhando assim a origem e a dimensão artísticas de todas as paisagens (ou 'paisartes'), enquanto países arrializados, in visu ou in situ." <sup>6</sup>

**ra terra ter  
 raferra ter  
 rate rra ter  
 rater ra ter  
 raterr a ter  
 raterra terr  
 araterra fer  
 raraterra te  
 rraraterra t  
 erraraterra  
 terraraterra**

"Para a nova arte, poderá realizar-se a profecia de Renan, segundo a qual não existirá mais poesia no dia em que todas as coisas que nos cercam forem poéticas."<sup>7</sup> Quando enfim a poesia (a arte) for paisagem.

Lavrar a terra – rara a terra (a língua) –, errar... Revolver, aterrar, ter, arar... Em *Poesia concreta – linguagem – comunicação*, Haroldo de Campos esquadrinha o poema *terra* (1956) de Décio Pignatari, expondo seus planos de clivagem, as fissuras mais e menos perceptíveis que denotam a "passagem do fisionômico (*sulcos brancos = sulcos numa terra arada*) ao isomórfico (*estrutura visual = estrutura verbal*)": "o poema gerando-se a si próprio, o erro ativo – errar arar – como uma terra que se auto-lavra (terra ara terra), uma rara terra, e no entanto uma operação tão terra a terra, tão elementar, tão característica da condição humana factiva como o ato lavrador que roteia um campo"<sup>8</sup>. Trivialidade dupla, por acionar os fatores primários da visualidade, agindo no nível da evidência; por incorporar o princípio ordinário da tentativa e erro, repercutindo a experiência concreta. A despeito da complexidade do poema, a série de operações formais levadas a efeito "não oferece maior dificuldade no campo da percepção, onde atua, simples e naturalmente, sobre dados sensíveis, a geometria do olho"; ao contrário, "impõe graficoespaciotemporalmente a estrutura do poema, cujo fluxo verbal fora subitamente alterado, retificado e conduzido ao rendimento-clímax pelo feedback, pelo erro autocorretivo". Ademais, corroborando a análise, se o poema, como quer Pignatari, internaliza o conceito de 'retroalimentação' (*feedback*), trazido da cibernética – o autocontrole linha à linha do rendimento que desencadeia o clímax "terraraterra", equiparado por Haroldo ao "olhar de errata" de Décio –, os próprios postulados concretistas admitem a possibilidade de considerá-lo como uma espacialização (bidimensional) das "palavras-metáforas" de James Joyce – produtos "da justaposição de duas ou mais palavras: silvamoonlylake (silva, selva (do latim) – silver, prata – moon, lua – lake, lago – like, como, semelhante a)", esta em especial reputada uma "pequena paisagem verbivocovisual ou pequena paisagem ideogrâmica"<sup>9</sup>. Em *terra*, com o desenvolvimento espacial de uma palavra (nota) só, na reprodução-condensação do radical sobre si, lavram-se (reverbe-

Décio Pignatari  
*terra*, 1956

[CAMPOS, *Teoria da poesia concreta*, p. 75]

<sup>7</sup> Ressalta-se que no texto Cordeiro referia-se à relação entre arte e indústria. CORDEIRO, Waldemar. "Arte industrial". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (27): s.p., s.ed., fev.-mar. 1958.

<sup>8</sup> CAMPOS, Haroldo de. "Poesia concreta – linguagem – comunicação" [1957]. In: *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*, op. cit., p. 70-85. A análise do poema desenvolve-se nas p. 75-80. Citações anteriores e a seguir cf. p. 77 e 79.

<sup>9</sup> PIGNATARI, Décio. "Poesia concreta: organização" [1957]. In: Id., p. 86-90. As duas citações anteriores cf. p. 86. Tanto Pignatari como Haroldo de Campos empregam a expressão "palavra-metáfora" em artigos da época para designar as construções lexicais de Joyce.





ram) outros sentidos, burilados (amplificados) por fatores de proximidade e semelhança; granjea-se o conjunto relacional, a configuração (*Gestalt*); fixa-se de certo modo também uma paisagem, um modelo reduzido, um "panorama of all flores of speech" (cf. Joyce) verbivocovisual do tempo – a síntese do máximo de informação com o mínimo de meios, "a torrente do mundo num punhado de matéria" de que fala Paul Cézanne ou, consoante Joyce, "Allspace in a Notshall"<sup>10</sup> (*nutshell*, 'casca de noz'); a visagem do espaço em sua dobra; a imensidão do universo num grão de matéria, num ínfimo de espaço, num átimo de tempo; paisagem congelada no não-devir; instantâneo do tempo do espaço; quanto menor, tanto maior o signo do mundo.

Das "palavras-metáforas" à paisagem ideogrâmica, cogitação aparentemente absurda à luz do presente propósito. Mas este já não trata da noção naturalista de paisagem. Que se atenua por ora o estranhamento, com o concurso do próprio testemunho de Haroldo de Campos. "Pois que o poema terra não é uma geórgica, nada narra que possa contentar a imaginação propensa a discursos sobre a natureza ou a églogas pastoris, seu conteúdo, como o de um quadro concreto, é a sua estrutura, e esta, somente no plano histórico-cultural, vai encontrar uma conexão, também de estrutura, com um problema que lhe é exterior – no caso o 'feedback' tal como o estuda a cibernética – integrado na cosmovisão do mundo de hoje." A poesia concreta pretende se coadunar com a "fisionomia da época", "as transformações operadas nos hábitos tradicionais de pensar", e corresponder à exigência de "uma análoga revolução na estrutura da linguagem, que a torne capaz de se adequar com maior fidelidade à descrição do mundo dos objetos". Ambiciona uma comunicação rápida, direta e eficaz "de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais", em paridade com o espírito contemporâneo, objetivo e não-discursivo, para o que concorre com a "técnica sintético-ideogrâmica de compor", computado ao espaço em que se desenvolve uma função relacional substitutiva da sintaxe tradicional – a tática da leitura dinâmica para a apreensão sintética e instantânea de um todo integral, não a sequência linear de juízos que advém da leitura convencional. Com a estratégia, almeja expandir as possibilidades de expressão e comunicação da linguagem comum; "criar uma forma, criar,

<sup>10</sup> "Allspace in a Notshall" é um dos exemplos recorrentemente usados pelos poetas concretos para ilustrar a sintaxe joyceana. Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake*: 3.2.455.29 (livro: episódio: página: linha). [http://www.trentu.ca/jjoyce/fw-455.htm]. In: SZELIGA, Tim. *Finnegans Web – a webified version of James Joyce's Finnegans Wake*. Peterborough, Canadá: Trent University, TLS 20020604 [última modificação].

com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas" – o "refluxo das virtualidades de uma linguagem sobre si próprias" –; prover estruturas visuais aptas a acolher os conteúdos mais diversificados; fornecer o estímulo "para a clarificação dos hábitos mentais, para a criação de reações semânticas novas, que, por contágio, agucem no leitor a percepção da real estrutura da linguagem de comunicação cotidiana e o preparem para sistemas não-aristotélicos de comunicação de idéias, capazes de não escamotear a estrutura do mundo em que vivemos" <sup>11</sup>. Por mais ambiciosa a tratativa, é perspicaz a apreensão do momento histórico vivido. Identificada a inflexão na estrutura da experiência que se consuma no imediato após-guerra, processa-se o terreno da língua para colocá-la a par da crescente urbanização e industrialização do País. Com a proposição de uma linguagem objetiva, visualmente orientada, urbana, apoiada em sinais, abre-se uma poética que retrata – usando os termos deles – isomorficamente as transformações do universo cotidiano.

Para ilustrar o contexto da época, a contribuição de um argumento contemporâneo, formulado por Mário Pedrosa ao discorrer sobre *Brasília, a cidade nova*, é providencial. Seduzido pelas circunstâncias que se firmavam, pelas perspectivas progressistas, 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 igualmente 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 de então, o motivo para a ausência de vínculos com a terra, para a fraca noção de pertenci-

<sup>11</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Op. cit.* Citações cf. p. 80, 73, 70, 81, 71, 72 e 83-4, respectivamente. Haroldo ilustra essa escamoteação da "estrutura do mundo em que vivemos" com o seguinte comentário: "o vício retórico nacional, 'o mal da eloquência balofo e roçagante', já exemplarmente fulminado por Paulo Prado no seu importante prefácio à poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, é dos que mais urgentemente necessitam dessa ação saneadora".



mento 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*”<sup>12</sup>. Sugestivo que a insuficiência histórica do País, nossa 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 elaborado como paisagem –, aspectos aos quais contraporá as promessas vislumbradas ante a construção da “*Cidade Nova*”.

Brasília é portanto 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*”. Aspecto distintivo 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.*” O que leva de volta ao ponto inicial, agora assistidos pela exemplar manifestação simultânea do ideário de transformação da nação tanto no plano literário como topográfico. Poema e cidade, língua e país expõem similitudes nesses registros, não casualmente chamados a ilustrar o panorama brasileiro do final dos anos 50, ambos a partilhar uma ambição relativamente próxima, desenvolvimentista da nação, ambos a traduzir com vieses singulares um ponto de vista então corrente. Na extensão ideográfica, microcósmica, do poema, na vastidão geográfica, macrocósmica, do país, na instigante convergência entre verbo e cidade, elaboração da linguagem e da paisagem, na simetria entre a exploração da língua e a formação do País, torna-se imperioso, para que se possa adensar a compreensão do significado que a modernidade assume entre nós, investigar os laços subjacentes a essa vizinhança, afrontando de saída o reino surdo das palavras, lá onde os poemas (a paisagem) estão pa-

<sup>12</sup> PEDROSA, Mário. “Brasília, a cidade nova” [1959]. In: PEDROSA, Mário. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 345-53 [comunicação originalmente apresentada no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, ocorrido em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo em 1959 (consta que Waldemar Cordeiro participou do Congresso), com o tema *A cidade nova – síntese das artes*; publicada como “Introdução ao tema inaugural: a cidade nova, obra de arte”. *Habitat*. São Paulo (57): 11-3, Habitat, nov.-dez. 1959]. Citações do parágrafo cf. p. 346-7 e 350; observações sobre planificação regional e síntese das artes, contidas no próximo 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.

realizados, em "estado de dicionário", a espera de uma chave, de "uma faca só lâmina"<sup>13</sup>.

Veredas da língua: domínio intrincado, todavia iluminantes. Do amplo espectro lexical que circunscreve o conjunto de designações próprias ao olhar, raros são os exemplos que driblam a imaterialidade da luz, aproximando percepção e sentido tátil<sup>14</sup>. Não parece ser assim com a palavra *paisagem*. Da raiz latina *pagus*, 'sinal cravado no solo para demarcar o território', os diversos estratos etimológicos acumulados sob o manto vocabular indicam que o processo de identificação com e do natural instaura-se por apropriação física ou reconhecimento de indícios referenciais. A cognição aflora coetânea à fundação do lugar: o 'marco' original propaga-se para constituir (para significar) 'aldeia', 'povoado', 'povoação', 'distrito', rumo à confluência metonímica do continente e do conteúdo no baixo-latim *page(n)sis*, 'habitante de um *pagus*', por extensão 'território de um *pagus*', ao qual se associará o vocábulo francês *pays*. Sob essa nova face, assentam-se igualmente os sentidos de 'habitante' e 'território'. A derivação *paysage*, 'paisagem', sumamente moderna, criada no final do século XV para denominar a representação pictórica de um lugar, em geral campestre ou natural, só adquire conotação mais ampla no XVIII, adquirindo significação geográfica em fins do XIX – a fatura artística fixa a imagem do lugar, conforma o imaginário de todos, modera a imagística sobre o local. Nessa elaboração paisagística, a noção de paisagem desloca-se do verbo – o ato primordial de demarcar o terreno, cercá-lo, de fixar-se à terra, de apartar-se (diferenciar-se) da natureza –, para o objeto da ação. Ao *paisagista* ou *paisista* (por influência italiana), ao 'pintor de países' cabe instituir a face do território: a paisagem agora afigura-se diante dos nossos olhos, fisicamente disponível para o olhar, cultivada e mediada pela experiência da arte, cartografia sensível que registra o curso empírico do olho, forma de ver coletivamente construída, o sítio é descoberto. De *pagus*, 'estaca encravada na terra', infere-se ainda *propagare*, 'reproduzir por estaca', 'derivar de', 'propagar'. A função seminal parece inerente à palavra *paisagem*, 'região ou lugar abrangível numa visada', dimensão apreensível, visível e sensível do território, disponibilidade do que necessariamente está fora de nós e é organizado

<sup>13</sup> O enunciado segue livremente o panorama poético da época. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. "Procura da poesia". In: *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945; e MELO NETO, João Cabral de. "Uma faca só lâmina". In: *Duas águas – poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. <sup>14</sup> Ver CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo". In: AAVV. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-63. Em relação à análise etimológica, cf. p. 34-45.

pela visão, panorama da *plantação*, a um tempo agrária e cultural, física e cognitiva.


*Jardim* vem do francês *jardin*, de meados do século XII, vocábulo que nos séculos seguintes rege a gestação do sentido em outras línguas latinas e no inglês (*garden*, talvez através do normando *gardin*), cuja origem, por rotas tortuosas que se bifurcam e reencontram, remonta à raiz indo-européia *gher*, 'agarrar, cercar', presente na variante persa *ghordo* ou *ghorto*, 'terreno cercado'. Disseminam-se por via helênica, formando o grego *khortos*, 'pátio, cercado'; por via latina, produzindo o latim *hortus*, 'cerca', logo 'cercado, coutada, tapada', 'horto, jardim', mas também 'latada, ramada', 'legumes, hortaliças, verduras', 'casa de campo'; por via céltica, gerando o gálio *gorto*, 'cerca viva', os galeses *garth*, 'horta, cercado', e *gardd*, 'jardim', e o bretão *garz*, 'cercado'; por via germânica, originando o gótico *garda*, 'cerca, obstáculo', os antigos alto-alemães *gart*, 'cerca', e *garto*, 'jardim', o alemão *Garten*, 'jardim', o saxão *gard*, 'cerca', o anglo-saxão *geard*, 'cerca, pátio', o inglês *yard*, 'cercado, curral, quintal, pátio', além das formas frâncicas antigas não atestadas *gart* ou *gardo*, 'cerca'. Estas vão ensejar o francês antigo e médio *jart*, 'jardim', e também o galo-românico *gardinus*, agente de um inusitado reencontro de *hortus* e *gard(t)*- na expressão não atestada *hortus gardinus*, 'pátio ou jardim cercado' (o latim medieval *gardinium* é documentado desde o século IX), à primeira vista redundante, de onde provém, possivelmente por processo exclusivo, *jardin*. De *ghordo* ou *ghorto* a *jardim*, o correr das línguas expõe um leque de palavras similares pela forma, com ligeiras variações de conteúdo, entre o ato e o efeito, 'cerca' ou 'cercado' – por ser ambos –, fixando-se enfim à noção de 'terreno cultivado, defendido dos animais por cercas' de 'varas trançadas' – o alemão *gerte*, um *pagus* na formação do jardim, sua razão de ser –, requisito indispensável para consubstanciar a significação posterior de 'terra fértil'.

Igualmente persa é a origem de *paraíso*, igualmente ligado ao sentido de 'espaço circunscrito', vindo porém por outros ramos linguísticos, do persa antigo *pairidaeza*, 'recinto circular e murado' – de *pairi*, 'ao redor', e *daeza*, 'recinto' –, pelo hebraico *pardes*, 'jardim', pelo grego

*paradeisos*, 'jardim, parque' e pelo latim *paradisus*, 'paraíso, pátio', por via semi-erudita. 'Lugar das delícias, aprazível', terreno cercado num meio hostil, impossível concebê-lo ali como área não abrigada, não irrigada: o fechamento e a água são o aval da fertilidade, a essência do avesso à aridez e esterilidade circundantes – não o negativo, pois os olhos estão saturados de entorno, modelados pelo deserto; trata-se de reelaborá-lo idealmente e inscrevê-lo diretamente no terreno. Persa ou islâmico, um território entre-paredes orientado em parte ao céu e ao sol, para olhares divinos, oásis cultivado à margem do real; mais do que versão terrena do paraíso, o exercício mesmo da sua produção e figuração. Como quinta cercada ou como pátio irrigado, se *jardim* ou *paraíso*, independentes de extensão, sempre como uma porção limitada de espaço, conquistada, extraída da natureza, pedaço recortado, destacado do país, ensejando tempo afora a amenidade, a delícia, o deleite, a recreação, o convívio, a cultura, constituindo uma das mais remotas tentativas de sobrepor a ordem humana à natural. Com muro ou com vara, é medida que por estar ao largo do mundo, entre o habitado e o natural, investe-lhe de sentido. 'Terra fértil' – não importa se vegetalizada – cuja visão, na disseminação da fertilidade ao território, na inseminação do lugar, já é paisagem. Plantar, semear, significar, cultivar, projetar, produzir, construir, habitar. Pois afinal não proviria do 'cultivo da terra' a noção de cultura, estendida a acepção concreta de 'lavoura' ao produto da lavoura, assimilada a 'experiência prática', acumulada a 'instrução', identificado o 'saber' ao produto da colheita, laborados os 'conhecimento adquiridos' no ciclo apreensão, percepção e compreensão, para muito depois constituir e assumir o significado mais amplo de 'sistema de valores numa dada sociedade'?

Feito o recuo etimológico, pode-se retornar para o tema central com o devido rigor. Na conferência *La naissance du paysage en Occident*<sup>15</sup>, o filósofo francês Alain Roger apresenta uma súpula da sua posição declaradamente culturalista, argumentando 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.

<sup>15</sup> 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 / CNPq / Fapesp, 2000, p. 33-9 [conferência pronunciada no I Colóquio Internacional de História da Arte (CBH/CIHA, São Paulo, 05-10 set. 1999)]. Citações do parágrafo cf. p. 37 e 33.



A tese da artialização é exposta pela primeira vez por Roger em *Nus et paysages – essai sur la fonction de l'art* [1978]. Paris: Aubier, 2000 [2ª ed.]. Observa-se ali que a noção chega a Roger primeiramente através da *Introduction à l'Esthétique* (1912), de Charles Lalo. Em relação à paisagem, a questão desenvolve-se com mais vagar em *Court traité du paysage* [op. cit.]. Tanto quanto possível, se presentes, as referências aos concertos de Roger advêm da conferência de 1999, por mais recente e para maior comodidade ao leitor.

Roger extrai os critérios de BERQUE, Augustin. *Les raisons du paysage – de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan, 1995, p. 34-5. Segundo Berque, seriam “sociedades paisagistas” a China antiga, desde ao menos a dinastia Song (960-1279), e a Europa ocidental, a partir do século XV. Em discordância com Berque, e apoiando-se na apanção de um neologismo – *topia*, do grego *topos* ('lugar', 'país'), no *De architectura* (I a C) de Vitrúvio – para designar algo como ‘paisagem’, Roger sustenta que a Roma antiga seria a primeira “sociedade paisagista” da história da humanidade, convicção assistida pelo fato de que em grego moderno *topia* significa ‘paisagem’, bem como pela presença da expressão *topiaka opoia*, ‘obras topiárias, paisagísticas’, para designar afrescos em *L'histoire naturelle* de Plínio, o antigo. Cf. ROGER, Alan. “La naissance du paysage en Occident” [op. cit.], p. 33-4; e *Court traité du paysage* [op. cit.], p. 48-57. Quanto a Berque, sua abordagem desenvolve-se em torno do que denomina “raison paysagère”, o vínculo cultural entre o indivíduo e as formas circundantes. Concebe-a como um problema ontológico – “estar sobre a terra, num certo lugar” –, a exigir do conhecimento a reaprendizagem da singularidade dos lugares. Cf. BERQUE, Augustin. “Urbs dat esse homini” – La trajectivité des formes urbaines”. In: SALGUEIRO, Helena Angotti (coord.). *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 41-7.

– 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].”<sup>16</sup> 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 pode inferir 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 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.”

Como pressupostos para a existência da paisagem, Roger reporta-se a Augustin Berque, retomando as premissas que este estabelece para caracterizar uma “sociedade paisagista” em *Les raisons du paysage*: “representações linguísticas: uma ou duas palavras para dizer paisagem; representações literárias, orais ou escritas, cantando ou descrevendo as belezas da paisagem; representações pictóricas, tendo por tema a paisagem; representações jardinistas’ ou relativas a jardins recreativos”<sup>17</sup>, critérios que corroboram a fixação do nascimento da paisagem ocidental na Europa do século XV. É instrutivo acompanhar como se forma o modelo pictórico que se impõe à percepção nos séculos subsequentes. Segundo Roger; a noção de paisagem vem do Norte –


flamenga no século XV, neerlandesa no XVII, inglesa no XVIII e XIX, francesa no XIX –, mais precisamente dos homens urbanizados de Flandres e dos Países Baixos <sup>18</sup>, caucionada por uma dupla aquisição: de início, a "laicização dos elementos naturais" – logo, do país –, pois "enquanto permaneciam submissos à cena religiosa, eram apenas signos distribuídos, ordenados num espaço sagrado, que por si só lhes conferia unidade"; a seguir, a reordenação deles num todo integrado, devido a uma inovação decisiva, a perspectiva – artifício que coloca o homem no centro do mundo –, que, "ao instituir uma verdadeira profundidade, no mesmo ato separa os elementos da paisagem futura e os laiciza" <sup>19</sup>. No esforço de figuração do natural, o olhar apura-se, começa a reter as gradações atmosféricas, retratar o esmaecimento das cores, anotar a diluição das formas rumo ao horizonte. Mas a paisagem emergente, comprimida entre o sagrado e o natural, impõe também um desafio, a superação do conflito entre cena e fundo, para o que concorre a "aparição da janela, essa veduta interna ao quadro, mas que dá para o exterior. Esse achado flamengo é tão somente a invenção da paisagem ocidental. A janela é com efeito a moldura que, isolando-a, encaixando-a no quadro, institui o país como paisagem. Uma tal subtração – extrair o mundo profano da cena sagrada – é na realidade uma adição: o age juntando-se ao país; e é plausível que a primeira ocorrência ocidental da palavra 'paisagem' – 'landschap', em neerlandês, na segunda metade do século XV, literalmente 'pedaço de país' – tenha designado essa porção de espaço delimitada pela janela pictórica": pequeno país, paiseto. O artista, declara Roger, está consciente de produzir um quadro dentro do quadro, uma miniatura do país <sup>20</sup>.

Sabe-se que os modelos se encadeiam. Poderia-se dizer que disputam o privilégio da modelação do olhar <sup>21</sup>. A paisagem extravasa a janela, fixando-se no fundo do quadro, no *Saint Jean-Baptiste dans le désert* (c. 1490-5) de Geertgen Tot Sint Jans; torna-se o único motivo e ganha todo o plano, liberada a cena, saídos os personagens, nos guaches e aquarelas (c. 1495) de Albrecht Dürer – numa audácia desconhecida do público contemporâneo –; aparece sempre ambientando o sagrado, criando uma nova síntese para a cena religiosa, nos meticulosos, ainda que oníricos panoramas em formato reduzido de Joachim

<sup>18</sup> Otto Pächt observa que nas escolas do Norte, sobretudo em Flandres e nos Países Baixos, "os pintores assimilaram a lição implícita do naturalismo descritivo e diferenciador descoberto pelos artistas da Itália setentrional à época do Trecento" sob uma ótica distinta, que concebe as coisas como indissociáveis do seu lugar, de modo que ali "a descoberta da natureza somente poderia levar à descoberta da pintura de paisagem". Cf. Otto Pächt, *Le paysage dans l'art italien* (1991). Apud Court *traité du paysage* [op. cit.], p. 67. Quanto à ascendência flamenga na figuração da paisagem, não a contradizem, por permanecerem sem posteridade, algumas manifestações no Trecento italiano, atribuídas a Ambrogio Lorenzetti (*Les effets du bon gouvernement*, c. 1340) e a Sassetta (*Château au bord du lac et Ville sur la mer*); também pungentes nos *Tacuina sanitatis*, tratados de saúde traduzidos do árabe. No caso das últimas, Roger justifica tal esterilidade em Court *traité du paysage* como decorrência da circulação dessas imagens junto a um público restrito e especializado, situação que cria a oportunidade para o seu afloramento, mas também as esgota em si. Observa entretanto que a presença de componentes profanos nestas e naquelas imagens já indica a "vontade de laicizar o país, liberando-o de toda referência religiosa", antecipando algo do desenvolvimento posterior. ROGER, Alain. "La naissance du paysage en Occident" [op. cit.], p. 34-5; e Court *traité du paysage* [op. cit.], p. 64-9.

<sup>19</sup> ROGER, Alain. "La naissance du paysage en Occident" [op. cit.], p. 35. Na Renascença, o campo das artes visuais seguia a compasso o desenvolvimento das ciências naturais. Na sua análise da arte abstrata, Dora Vallier faz um comentário a propósito do assunto, destacando a comunhão entre saber subjetivo (arte) e saber objetivo (ciência) no período, a "a confiança do homem no poder absoluto da sua inteligência" para desvendar o mundo exterior: "A observação direta prevalece a partir do século XIV e apóia-se no único meio então capaz de reter as suas conquistas: a mão do artista. Arte e conhecimento seguem a par. O pintor exprime na medida em que descobre. E, através das formas, não tarda a entrever normas, um método, um sistema infalíveis. Quando se impõe na pintura, a perspectiva linear é tanto figuração do espaço como certeza científica.





Por isso, o realismo que se lhe segue adere, como uma ganga, ao nosso espírito (de europeus) e acaba por confundir os seus dados com a própria concepção do real." Cf. VALLIER, Dora. *A arte abstrata* [1964-6; 1980]. Trad. João Marcos Lima. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 239.

<sup>20</sup> ROGER, Alain. Id., *ibid.* Segundo Roger, "a língua italiana, no início século XVI, ignora, parece, a palavra *paesaggio* e emprega deliberadamente um diminutivo para designar os quadros de paisagem". A constatação levou-o a cogitar que "os italianos, antes de forjar o termo *paesaggio*, tenham traduzido o 'pedaço de país' (*landschap*) como *paesetto*, o sufixo italiano correspondendo muito bem – melhor que o auge francês, o *schaft* alemão e o *scape* inglês – ao *schap* neerlandês." Cf. *Court traité du paysage* [op. cit.], p. 78-9, nota 1.

<sup>21</sup> Na iconografia medieval, por exemplo, a partir do início do século XVI assiste-se à lenta transformação da figuração do paraíso, que de espaço simbólico, imaterial, até o século XV – concebido então como lugar do pecado e raramente representado como jardim ou paisagem –, passa gradualmente a incorporar elementos da natureza, caminhando para a formação do modelo paraíso-jardim-paisagem. Cf. QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. "A invenção do paraíso na pintura européia medieval". In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.), *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 59-63. Acrescenta-se que a penetração progressiva das formas da natureza nesse não-espaço paradisíaco caminha a compasso com o esmorecimento contemporâneo dos valores regidos pelo sagrado, significativamente ocorrendo, no caso, em pleno território do divino. Além do mais, sabendo que o momento é de transição, deve-se considerar que a natureza precisa primeiro ser reabilitada para que ela ganhe aval de ingresso no paraíso, função para a qual concorre a arte.

<sup>22</sup> Em Patinir (ou Patinier), a paisagem é o argumento que unifica o quadro. Considerado usualmente o primeiro paisagista ocidental, sua originalidade está em inverter a relação figura-fundo, alojando o assunto religioso em vistas panorâmicas repletas de situações geográficas avessas entre si, capturadas do alto, que contrastam com os personagens retratados ao nível do olhar. Desenvolve-as em pla-

Patinir, cujo *L'extase de Sainte Marie-Magdeleine* (c. 1512-5) é o marco simbólico de nascimento da paisagem ocidental, uma epifania do país, sem mais nenhum traço de manifestação sacra<sup>22</sup>. Na Europa medieval, com a laicização em curso, o interesse progressivo pelo mundo real, a conseqüente redução da importância da figuração narrativa e o conflito evidente dos assuntos profanos e sagrados, aumenta a importância da unidade e verossimilhança das imagens, o olhar volta-se à natureza e o fundo do quadro é preenchido pela paisagem; das bordas e janelas a natureza emerge e domina progressivamente a cena. Seguramente não é fortuita a aparição simultânea do vocábulo e da representação pictórica. Ao afloramento do fato sucede a nomeação e a figuração; revelado o país, conquista-se a paisagem; essa ocorrência é índice e produto das transformações em marcha. Porém, como afirma Roger, não viria de Patinir ou Dürer o modelo imperante, "a paisagem que se instala no olhar do século XVI é o campo, um *paysage* ['terra dócil, boa, tranquila'], vizinho da cidade, valorizado e como que domesticado por décadas de pintura flamenga, depois italiana, logo substituídas pela literatura"<sup>23</sup>. Acrescente-se: uma visão artializada e depurada da ambiência rural, isenta de qualquer tensão social; um território desbravado, apaziguado, 'paisageado' – em suma, um jardim, o terreno domesticado por excelência –, que passa a presidir as figurações do lugar ideal, na obsessão pelo tema paradisíaco. Fato sugestivo: o jardim sorrateiramente inocula a pintura, impregna-a de campo, encuba-se para melhor vicejar, para retornar revigorado e propagar-se mundo afora, colonizar a paisagem, contagiando nossos parques e jardins.

### 3. PINTURESCO E SUBLIME

Lugar-comum da historiografia paisagística, a dicotomia formal-informal, consubstanciada nos estilos *règulier* e *paysager*, ainda centraliza as atenções no início do século XX, alimentando uma série de opo-


sições: clássico e romântico, racional e sensorial, urbano e pastoril, arquitetônico e pinturesco, retilíneo e sinuoso, geométrico e natural, as quais traduzem a ânsia de dominação ou de comunhão com a natureza. Àquela data, a última renovação memorável remontava ao jardim paisagista inglês do século XVIII, elaborado por William Kent, em reação ao jardim formal francês, e sistematizado por seu discípulo Lancelot 'Capability' Brown, tomando por modelo a pintura paisagista do século XVII de Nicolas Poussin, Salvator Rosa... e sobretudo de Claude Lorrain. Redefinia-se a experiência em face da natureza, que ressurgia idealizada, edênica, cultivada, acolhedora, pacificada, afeiçoada, romanticamente colonizada pela pintura, sob a forma do pinturesco, para só então ser lançada, modelada, imprimida diretamente sobre o terreno. Cenas idílicas em composições quase impressionistas, atmosféricas, evocações de uma natureza arcádica figurada com ruínas clássicas e vegetação exuberante, estabeleciam um dos paradigmas iluministas para a apreciação da paisagem, subordinada destarte à esquematização artística, com amplo rebatimento no desenho de parques e jardins. Conforme lembra Ernst Gombrich, "*foi Claude quem abriu primeiro os olhos das pessoas para a beleza sublime da natureza, e por quase um século após sua morte os viajantes costumavam julgar um trecho de paisagem real de acordo com os padrões por ele fixados em suas telas. Se o cenário natural lhes recordava as visões do artista, consideravam-no adorável e aí se detinham para seus piqueniques. Os ingleses ricos foram ainda mais longe e decidiram modelar os trechos da natureza que consideravam sua propriedade, os jardins em seus domínios particulares, de acordo com os sonhos de beleza de Claude.*"<sup>24</sup>

Salienta-se que a noção de natureza flexiona-se na Europa a partir dos séculos XVII e XVIII, deixando de ser uma entidade absoluta para tornar-se um objeto passível de conhecimento – as ciências naturais exigem a acuidade máxima do olhar, a compilação meticulosa das diferenças visíveis, como a taxinomia, classificação advinda da disciplina da observação. A nascente prática paisagística convalida a mudança de atitude, a superação do medo ante a natureza selvagem e da aversão ao entorno, reflexo do desbravamento progressivo do território, da adaptação crescente da natureza às necessidades humanas. O

nos cromaticamente diferenciados, conforme o modelo flamengo – primeiro plano marrom-esverdeado, plano médio verde-azulado e fundo azulado –, embora sem efeitos cônicos ou tonais, gerando um espaço nem realista nem naturalista, fictício, ciente da sua condição de imagem, portanto nuançado para o olhar próximo, no qual todos os desdobramentos da história aparecem sincronicamente, numa visão próxima a do peregrino. Cf. ALLART, Dominique. "*Contemplatio mundi. Le paysage cosmique à la Renaissance*". In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.), *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 65-72; ROGER, Alain. "*La naissance du paysage en Occident*" [op. cit.], p. 36-7.

<sup>23</sup> ROGER, Alain. "*La naissance du paysage en Occident*" [op. cit.], p. 37. Ver tb. *Court traité du paysage* [op. cit.], p. 79-82.

<sup>24</sup> GOMBRICH, Ernst. *A história da arte* [1950; 1995]. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 396-7.



<sup>25</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos* [1970, 1988]. Pref. Rodrigo Naves. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 12.

<sup>26</sup> O modelo pintoresco de paisagem prepondera até o século XVIII, quando a montanha, de país hediondo será elevada à condição de território do sublime. A transformação desse país em paisagem ao longo do século das Luzes é mediada inicialmente pela ação dos escritores, depois por pintores e gravadores; sendo a partir de 1850 definitivamente conquistada pelos fotógrafos. Os relatos iniciais – considere-se por exemplo o papel determinante de Jean-Jacques Rousseau na invenção idílica e pintoresca da paisagem suíça, na definição dos Alpes como uma arcádia alpina – expunham a inadequação dos modelos com que se afrontava a montanha, sua incognoscibilidade ante olhares impregnados e expectantes do pintoresco; a impermeabilidade do olhar ante a evidência do país. Mas ao processarem a experiência, infletindo-a, vão impor-se como modelos dela, agindo em relação aos que lhe seguem como um manual de artialização. Roger narra o episódio em *Court traité du paysage* como uma metáfora da ascensão até o cume – do pintoresco ao sublime, da busca do jardim divino ao êxtase ante as forças da natureza, da orofobia ao elogio da montanha –, no gradual acercamento de um novo princípio estético, maturado na progressão da escalada. Ascese estética, que ao longo da jornada, purificado os olhares constituídos, deixa parte da bagagem – o modelo pastoril e a noção de belo – e dos expedicionários – os pintores e gravadores –, pelo caminho, embora as imagens destes tenham sido essenciais para promover a recepção contemporânea da montanha, ao apresentá-la ao modo pintoresco, integrada numa paisagem. Mas para cima do limite do gelo, próximos ao pico, onde aflora o país, ressentem a inadequação dos modelos existentes e a falta de meios técnicos para 'paisageá-la'. A sutileza dos contrastes e as condições difíceis de observação, os pontos de vista inusuais, são o terreno que a fotografia irá ocupar, complementando a artialização da montanha, colocando a nu as forças orológicas. São "o nascimento da 'paisagem histórica', onde se percebe, pela primeira vez, a pressão do relevo. Dupla

olhar desencapsula-se do plano imediato, estendida a noção de paisagem para porções do país antes consideradas desagradáveis. Do pintoresco ao sublime – conceituado por Edmund Burke em 1757 –, extremos paradoxais do olhar dirigido pelas Luzes à natureza, esta impõe-se como padrão de medida, regulada pela arte, e define o sentido da sua experiência – o homem conhece-se ao confrontá-la, no exercício rigoroso da contemplação. Como destaca Giulio Carlo Argan, "a cesura na tradição se define com a cultura do Iluminismo. A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo o saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. É claro que o sujeito tende a modificar a realidade objetiva, seja nas coisas concretas (especialmente a arquitetura, a decoração etc.), seja no modo como passa a ter noção e consciência dela: o que era o valor a priori e absoluto da natureza, como criação *ne varietur* e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade."<sup>25</sup>

Poética dual. Por um lado o pintoresco retém os lugares mais afeiçoados pelo trato humano, o território domesticado do campo, paradisicamente desembaraçado de todo constrangimento social e produtivo; por outro o sublime persegue suas expressões limites, as terras incultas, não-lugares em parte ainda associáveis às manifestações mais puras do divino, de que são exemplos a descoberta da montanha e do mar como paisagens durante o século XVIII, antes tidos como horríveis, traiçoeiros e hostis<sup>26</sup>. Com a poética do sublime, extasiado diante da magnitude da natureza, assombrado perante a incomensurabilidade da força dela, o indivíduo desfruta na solidão, no recolhimento, na privacidade, da condição reflexiva para comungá-la; o empirismo atinge seu horizonte de acerto e falibilidade, na experiência limite do mundo material, resvalando a epifania, revelação individual chancelada pela experiência visionária do sobrenatural. No enfrentamento dos estímulos fornecidos pela natureza, a arte torna-se o instrumento primordial para a depuração e educação dos sentidos, para o refinamento da sensibilidade visual, conformando a natureza à racionalidade do

homem. De um lado, "a poética do pinturesco medeia a passagem da sensação ao sentimento: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista-educador é guia dos contemporâneos"; de outro, a poética do sublime assinala que "a natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças. O pitoresco, tanto quanto na pintura, expressava-se na jardinagem, que era essencialmente um educar a natureza sem destruir a espontaneidade; mas diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar borrascoso, o homem não pode experimentar outro sentimento senão o da sua pequenez."<sup>27</sup> Mas a despeito do aparente antagonismo, as artializações sublimes, por mais extremadas, são igualmente formas de domesticação da natureza, apenas primigênicas – as pontas-de-lança do pinturesco.

O acento pinturesco, na desconcertante conjunção do rigor neoclássico das construções com o irregular da paisagem, ganharia potência de movimento com o problema das áreas verdes urbanas, sob a liderança de Humphry Repton, que com John Nash projetou o *Regent's Park* (Londres, 1812-27); deste último destaca-se também o *St. James's Park* (Londres, 1828). Buscava-se inserir no seio da cidade a imagem nostálgica do campo, a idealizada grande propriedade rural inglesa do século XVIII, afeiçoada à maneira de Lorrain, segundo o princípio pinturesco da mimese – o manejo do horizonte visível para dissimular os vestígios da intervenção humana, em simulacros naturalistas, reforçados pelo traçado sinuoso, variado e irregular, com disposição informal da vegetação em extensos gramados, balanceada tonalmente de acordo com a profundidade visual. A experiência de imersão na natureza como indutora da meditação, fator de enriquecimento da vida humana, era colocada ao alcance de todos, com a oferta de espaços bucólicos destinados à contemplação, trazendo a dimensão empírica desse contato para o cotidiano; aproximando o sublime do pinturesco, domesticando-o, cativando o temor, laicizando-o em parques e jardins; tornando a experiência compartilhada da natureza, a integração entre indivíduo e meio, comungada entre pares, raiz comunitária da sociabilidade, marco – *pagus*, paisagem – da vida social.

*impressão: que a paisagem vem ao nosso encontro, que ela surgiu sob os nossos olhos por uma espécie de didatismo orográfico, mas também que a objetiva atravessara a crosta do março, para lhe capturar [percer à jour]. Geognosia. Radiografia da rocha. Nunca o verbo perceber [percevoir] assumiu um sentido tão ativo, tão agudo: furar [percer] para ver [voir]."* Desenvolve-se aqui livremente as considerações expostas por Roger em *Court traité du paysage* [op. cit.], p. 83-98. Citação cf. p. 97-8.

<sup>27</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 18-9.



O modelo difunde-se a partir do *Birkenhead Park* (Liverpool, 1844), de Joseph Paxton, com ressonância no *Central Park* (Nova York, 1858) e no plano do subúrbio de *Riverside* (Chicago, 1869), projetados por Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux, que empregam a vegetação como elemento de qualificação do ambiente urbano, ensaiando uma abordagem territorial no sistema de parques e vias-parque de Boston, Chicago, Filadélfia e Nova York, rumo à preocupação com o planejamento regional e com a preservação dos recursos naturais<sup>28</sup>; e encontra sua maturação nos parques projetados por Adolphe Alphand durante a gestão do Barão Georges Haussmann, administrador da região do Sena sob Napoleão III, entre 1853 e 1870 – *Bois de Boulogne* para a elite, *Bois de Vincennes* para o povo, além de áreas públicas menores como os parques *Buttes Chaumont*, *Monceau* e *Montsouris*. O sistema de circulação comanda a organização espacial, promove-se a separação do tráfego de veículos e pedestres e valoriza-se o tratamento naturalista da vegetação, nativa ou exótica. No Brasil, o botânico e paisagista francês Auguste François Marie Glaziou, diretor de Parques e Jardins da Casa Imperial (1869-97), realiza no Rio de Janeiro, entre outros projetos, a reforma dos jardins da *Quinta da Boa Vista* (1876) e a qualificação do *Campo de Santana* (1873-80), nosso primeiro parque público, dispondo plantas exóticas ao lado de nativas num traçado pinturesco de filiação inglesa, temperado pela convergência axial do traçado clássico francês.

Mas a produção do período não deve ser abordada segundo um viés homogeneizador, isento de tensões antagônicas. Destacando o final do século XVIII como o autêntico marco divisor do modernismo, momento crucial para formação do mundo contemporâneo, em *The dialogue of modern landscape architecture with its past*<sup>29</sup>, John Dixon Hunt identifica o interesse repentino de parte crescente da população pela arte do jardim – sintoma talvez de uma necessidade de compensação – ao “colapso do apelo público das belas-artes”, que voltadas à expressão pessoal deixam de atuar na formação do gosto coletivo. Ainda que nossas considerações caminhem em sentido contrário, no que se refere à persistência do papel da arte enquanto matriz do olhar, não as vemos em conflito com o fato do momento caracterizar-se pela in-

<sup>28</sup> A idéia de planejamento urbano integrado nasce com o movimento *City Beautiful* [plano de Chicago, elaborado por Daniel Burnham em 1909]; de 1909 a 1919, diversas faculdades de arquitetura e urbanismo norte-americanas passam a oferecer a disciplina de planejamento urbano.

<sup>29</sup> HUNT, John Dixon. “The dialogue of modern landscape architecture with its past”. In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review*. Cambridge / London: MIT, 1993, p. 134-43. Citações do parágrafo cf. 135; 138 e 139.

dividualização das visões de mundo e pela conseqüente relativização geral dos juízos – à multiplicação dos olhares artísticos incitada pelas experiências individuais corresponde justamente a multiplicação dos pontos de vista. De resto, como sustenta Hunt, com a debilitação da noção de belo – mesmo que refreada pelo gosto médio, pela subordinação burguesa à ansiedade de “fazer a coisa certa”, vertida num ecletismo de gosto e estilo –, ocorre o que denomina consoante T. S. Eliot “*dissociação da sensibilidade*”, que separara “*não só forma e conteúdo, mas pensamento e sentimento, beleza e uso*”; a dissolução das referências coletivas compartilhadas. Talvez a menção que faz à publicação de textos e artigos de divulgação de Humphry Repton, John Claudius e Jane London, através dos quais os princípios do paisagismo inglês teriam penetrado na esfera privada, indicasse uma tendência oposta, não tivesse essa difusão do interesse pela jardinagem nos extratos médios da população acontecido, como depreende-se mais adiante de seu texto, no exato instante em que o estilo tornava-se um artigo de consumo, dissociando radicalmente as “*imagerias privada e pública*”.

É notória a influência do jardim pinturesco inglês na definição do paisagismo moderno anglo-americano, embora se reconheça a leitura bastante imprecisa que acompanha a assimilação dessa tradição, visível na percepção indiferenciada das contemporâneas imagerias pública e privada. Hunt ressalta que os modernistas reproduzem os aspectos mais superficiais do debate corrente, adotando acriticamente a dicotomia formal-informal anterior, neutralizada de tensões internas. “*Tal, de fato, é o medo da formalidade em qualquer das suas manifestações históricas (e a associação míope dela simplesmente com a tradição beaux-arts) que os modernistas preferiram fixar sua fé em alguma versão do pinturesco – embora tenham desprezado seus atrativos confusos e sentimentais –, ao invés de se comprometerem com a geometria.*”<sup>30</sup> Todavia, como observa, naquele “*momento de expansão social do paisagismo*”, o pinturesco “*tornou-se programaticamente oposto*” não apenas ao estilo formal ou regular, “*mas também à visão mais refinada do jardim paisagista, a representação de Capability Brown dos materiais naturais em suas formas ideais, perfeitas, consideradas secas demais, tediosas demais, sobretudo porque seu propósito estético perdia-se de vista.*

<sup>30</sup> Id., p. 139-40.

No seu lugar era promovido o pinturesco confuso, sobrecarregado, colorido e incessantemente texturado." <sup>31</sup> Mesmo no meio profissional a produção revela-se incoesa. No curto intervalo de quarenta anos, entre as abordagens ideológica de Kent e estilística de Repton, a atividade de projeto recua para um problema de escolha formal.

Não é porém esse aspecto que deveria nos alarmar, já que a fixação de qualquer modelo é sempre seletiva, depurativa das contradições internas. Para o nosso interesse imediato, seguindo Hunt, constata-se sobretudo a relativização do próprio conceito de natureza, a ampliação do seu significado na virada do século XVIII para o XIX, definível sempre em "*relação estrutural com outros conceitos*" e em virtude da situação vivenciada pelo observador. Se por um lado, com o romantismo, a região selvagem "*entrou em voga precisamente porque propiciou experiências altamente pessoais de comoções sublimes, em oposição às velhas atitudes socialmente engendradas e sancionadas, utilizáveis em parques e jardins*" <sup>32</sup>; por outro "*podemos explicar as ênfases distintas de Uvedale Price e Richard Payne Knight na controvérsia pinturesca do fim do século XVIII justamente pela condição selvagem proporcional de suas propriedades rurais, Foxley e Downton. Ainda convivemos com essa determinação estruturalista da natureza: dizer que uma pessoa ansia a região selvagem depende bastante de onde, na escala urbano-rural-natural, aquela pessoa está situada habitualmente.*" <sup>33</sup> Daí provém a questão fundamental do pinturesco: "*como processar o mundo selvagem não mediado, como controlá-lo ou torná-lo palatável para consumo, ao saneá-lo com a arte. Dadas as necessidades diferentes, o pinturesco podia invocar diferentes estilos de pintura para configurar a matéria-prima da cena natural. Se você fosse mais temeroso, Claude ou um caseiro estilo holandês serviria; espíritos mais fortes poderiam encontrar a natureza via Ruisdael ou Salvator Rosa; mas seja o que fizesse, a natureza a partir daí seria reciclada para uso e consumo civilizados.*" <sup>34</sup>

<sup>31</sup> Id., p. 137.

<sup>32</sup> Id., p. 136.

<sup>33</sup> Id., ibid.

<sup>34</sup> Id., p. 137.

Da leitura do texto de Hunt, infere-se a necessidade de atenuar a oposição entre as tradições formal e informal. Nem a conformação da natureza à geometria nos jardins do século XVI e XVII significa uma redução incontínente da presença da primeira, nem o pinturesco dos

jardins paisagistas ingleses renuncia à imposição formal, mesmo que se pretenda dissimular, naturalizar o mecanismo da representação. Ambas são formas aplicadas ao natural, decalcadas sobre ele, moderações da presença humana em direção ao horizonte, reconfigurações da natureza sujeitas às flutuações culturais do significado atribuído a ela e em tensão permanente com a afirmação gradual da noção de paisagem. Não se trata apenas de uma oposição sumária entre razão e sensibilidade, *jardim da mente* e *jardim dos sentidos*, mas sobretudo de representações distintas, que condensam diferentes maneiras de valoração da natureza, arraigadas no artifício ou voltadas à mimese. Dos intentos de 'forçar a natureza' para corrigir seus defeitos ao balizamento do poder de medida do olho com a incrustação de marcos referenciais ou com a supressão das obliterações, no descortino pinturesco da extensão territorial, o tom da modelagem varia segundo a importância que racionalismo e empirismo assumem no plano cognitivo, a moderação vagando do afeiçoamento tolerado sobre a natureza ao desvio admitido em relação à forma, enfim, da ponderação do grau de artifício em face da natureza. E, suave ironia, o modo mais naturalista de produzir jardins é justamente aquele mais adoçado através da pintura. O desenho 'tira do natural', destaca da natureza, extrai o signo, pondera a 'configuração mental' ao 'propósito' real; a pintura recobre o dispositivo cognitivo. Olhar o mundo já é concebê-lo, a pintura que se quer naturalista é assim igualmente uma ação projetual, que extrai da natureza a noção de paisagem, descolando-as, desimplificando a última do metafísico, postulando-a como fato cultural. No esforço paisagista, a natureza laiciza-se, afeiçoada como paisagem. E tamanha é a intensidade com que tais imagens 'naturalistas' impregnaram-se e cativaram nossos olhares, erigindo-se como modelos, que ainda exercem um papel inibidor, figurando como medida do natural, e mais, como medida de qualificação dos espaços livres. A renovação no paisagismo é destarte realizada gradualmente, gramando passo a passo a retina revolvida pelas cenas do pinturesco.

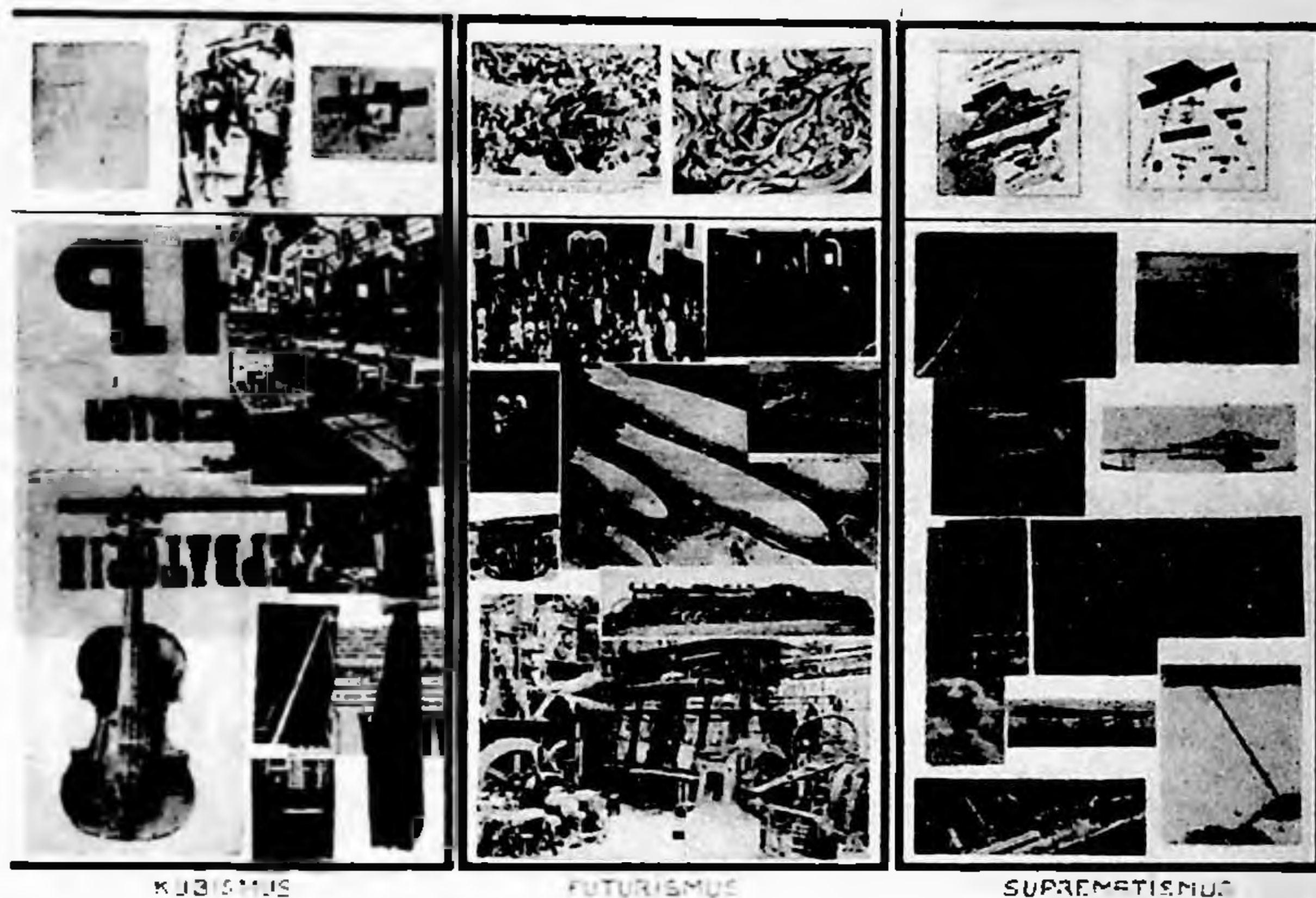


<sup>34</sup> Lembre-se, por exemplo, que ao coordenar um balanço gráfico da evolução da arte moderna, por volta de 1925, apresentado como uma série de *Diagramas analíticos*, Malevitch elaborou um tríptico dedicado ao cubismo, futurismo e suprematismo, associando-os a imagens de impressos, jornais, feira de exposições e espaços urbanos no cubismo (a vivência da simultaneidade dos eventos no espaço); multidão, veículos de transporte, máquinas no futurismo (a vivência da precipitação dos eventos no tempo); e aerofotos de regiões urbanizadas e rurais, de instalações portuárias, imagens de megaestruturas no suprematismo — a imensidão do espaço tomada a partir de um ponto de vista móvel, uma percepção sinóptica desencadeada pela experiência do voo. Implicando o suprematismo com a dimensão territorial, demonstrava claramente os sentidos de amplitude e deslocamento próprios a essa estética, mas igualmente, na evidente tensão com as heranças cubista e futurista, o paradoxo da placidez da extensão espacial (paisagem) rumo ao absoluto, sorvedoura do ritmo das mudanças, e da vivência tumultuada e dinâmica nas grandes cidades, lugar e razão da nova consciência do homem, colada ao estímulo nervoso, ao choque benjaminiano [cf. *Diagrama analítico* (c. 1925) in: DABROWSKI, Magdalena. *Contrastes da forma: arte geométrica abstrata 1910-1980 — das coleções Solomon R. Guggenheim Museum e Museum of Modern Art, New York*. São Paulo: MASP / Sociedade Cultural Arte Brasil, 1986, p. 53 (no original norte-americano, cf. p. 45)]. Nesses termos, o *Quadrado preto sobre fundo branco* (1913) seria por assim dizer um avatar abstrato do 'anjo da história' benjaminiano, no seu abisimamento do progresso rumo à nova sensibilidade: a arte "chega a um 'deserto', no qual nada além do sentimento ~~pode~~ ser reconhecido. Tudo o que determinava a estrutura objetiva ideal da vida e da 'arte', idéias, conceitos e concepções, tudo isso o artista rejeitou para dar ouvidos tão-somente ao puro sentimento" — "Não mais 'retratos da realidade'! Não mais concepções ideais! Nada além de um deserto." Fim e início. O *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918) demonstra que "esse deserto é preenchido pelo espírito do senso da não-objetividade, que perpassa todas as coisas": "o sen-

#### 4. ARTEPAISAGEM

Nota-se, nas últimas décadas, a proliferação internacional de congressos e colóquios dedicados à análise das inter-relações entre paisagem e arte, com significativo destaque para a sua presença no meio intelectual francês. Dentre as diversas manifestações, sobressaem particularmente aquelas que evitam a tentação historicista da simples ordenação episódica e assumem a paisagem como fato cultural, produto que se forma e transforma-se conjuntamente com as sociedades, no embate com o meio natural. As flutuações das representações paisagísticas advindas desse 'estar no mundo' indicam uma invenção incessante da natureza, uma modelação persistente do olhar. Fruto em geral de reflexões de caráter estético e filosófico, tais considerações carecem entretanto da contrapartida disciplinar, do necessário influxo de uma reflexão saída do enfrentamento da prática. De mais a mais, parecem saltar das formas mais primigênicas, interpretadas a partir dos seus vestígios emblemáticos, para as questões mais atuais, legando um intervalo apenas preenchido pelas transformações ocorridas ao longo do século XVIII, no qual pulsa a lacuna e o silêncio sobre a ruptura gerada pela arte moderna. Afastada da representação imediata da realidade, teria esta se apartado definitivamente da modelação da natureza? <sup>35</sup> Ao revés, as considerações sobre a paisagem emersas das diversas experiências realizadas desde as vanguardas históricas modernas até as últimas manifestações vanguardistas da arte, arquitetura ou paisagismo internacionais e locais indicam que tais disciplinas adentraram há muito uma nova maturação das noções de paisagem e natureza, reconhecível seja nas suas formulações espaciais ou nas suas expressões materiais.

Esse aspecto é particularmente sensível em Alain Roger, cuja tese sobre a artialização, lançada em *Nus et paysages* (1978), de resto extremamente sugestiva, conforme atestado acima, sofreu alguns ajustes a partir das discussões levadas a efeito no meio, até encontrar, no que diz respeito especificamente às artializações paisagísticas, sua forma mais acabada em *Court traité du paysage* (1997). Mas visto que



Kasimir Malevitch  
*Diagrama analfábico*, c. 1925  
 colagem, bico de pena, 71.1 x 97.4 cm  
 [DABROWSKI, p. 53]

ele próprio insistentemente reitera a "grandeza indefinível dos começos" – em alusão a *Tristes tropiques*, de Claude Lévi-Strauss –, tempo e lugar em que as expressões culturais apresentam-se na sua forma mais pura, recupere-se o seu 'começo': no primeiro texto, ressaltava 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 retomar 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 ou-

timento recompensador da não-objetividade libertadora impeliu-me para o deserto, onde nada é concreto além do sentimento – e então o sentimento transformou-se na substância de minha vida. Esta vida não era o 'quadrado vazio' que eu havia exposto, mas o sentimento da não-objetividade" [Cf. MALEVITCH, Kasimir. "Suprematismo" (In: *Die Gegenstandslose Welt*, Munique, 1927). Trad. João Azenha Jr. In: CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna* [1968]. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 345-51]. As passagens do *Quadrado preto sobre fundo branco* para o *Quadrado branco sobre fundo branco* e posteriormente deste para o espaço constituem uma dupla ruptura na arte, marcos fundamentais de crise e promessa, carência e saciedade, amnésia e liberdade, dissolução e construção. No *Quadrado preto sobre fundo branco* desloca-se a arte do plano representativo para o plano prospectivo, elimina-se todo referente, busca-se o desvelamento do valor real das coisas, obscurecido pela ilusão objetiva. No *Quadrado branco sobre fundo branco*, alcança-se o máximo da abstração pictórica, atinge-se o grau zero da forma para evidenciar a cor como índice de energia. A sucessão dos quadrados transporta arte e reflexão do espaço imaginário da pintura para o espaço real da arquitetura, promove a emancipação do artista da superfície da tela, preparando-o para a ação no espaço. *Quadrado preto*, limiar entre realidade concreta e abstração sensível, *Quadrado branco*, limiar entre abstração plástica e concreção produtiva, fronteiras complementares do declínio da experiência e da nova pobreza que caracterizam a vivência na metrópole.

tra parte, esquema, modelo reduzido, maquete, mônada, parte total, "o signo artístico não representa nenhum objeto real, ele apresenta uma infinidade de objetos possíveis"<sup>36</sup>. 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."<sup>37</sup>

Refinando os propósitos de *Nus et paysages*, em *Court traité du paysage* Roger amadureceria sua reflexão sobre as transfigurações paisagísticas no curso da história, desenvolvendo o que antes era apenas esboçado. Passa a sustentar 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*. A análise dos exemplos que se sucedem historicamente (ver acima) servia-lhe para constatar que "a função da arte é instaurar, em cada época, modelos de visão"<sup>38</sup>; 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 escarificações das formas da arte sobre a natureza ao adoçamento naturalista do terreno, na moderação do quanto de artifício deposita-se sobre o terreno, "toda a história da paisagem ocidental, tanto quanto do Extremo Oriente, o põe em evidência: a paisagem é em primeiro lugar o produto de uma operação perceptiva, uma determinação sociocultural."<sup>39</sup> 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

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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.

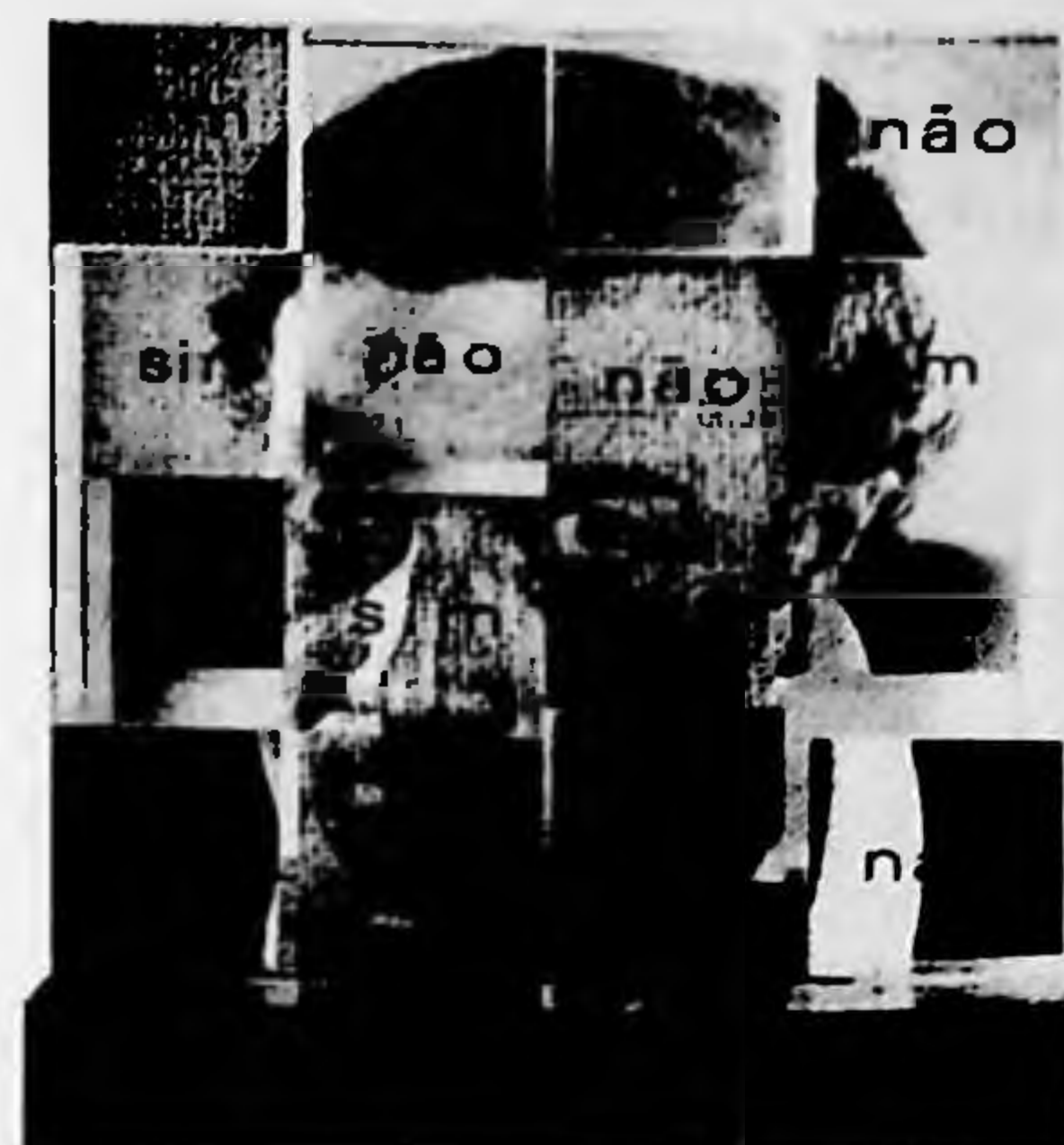
<sup>38</sup> ROGER, Alain. *Court traité du paysage* [op. cit.], p. 98. Cf. tb. "La naissance du paysage en Occident" [op. cit.], p. 38.

<sup>39</sup> Id., p. 130.

modelos de visão.

Tão fértil para entender os começos, a sùmula paisagística de Roger não contempla – 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. Com a presente tese, pretende-se grilar esse terreno inexplorado, flagrar o modo como a modernidade – a casca de noz joyceana ("All-space in a Notshall") – derrama suas sementes sobre o país, lançando a hipótese significativa, o estado-da-arte sobre a noção de paisagem contra o objeto de estudo, um personagem igualmente significativo – Waldemar Cordeiro. Parte-se do pressuposto 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.

Para circunstanciar a Tese, era imprescindível agregar essas considerações sobre a relação entre arte e paisagem, mais especificamente a de Roger, a de que a arte antecipa-se na figuração e fixação das representações do país. A alusão auxilia a explicitação com maior clareza de alguns dos pressupostos que se afiguram a partir da análise da obra de Waldemar Cordeiro, seja artística ou paisagística. *In situ* e *in visu*, a atuação deste destaca-se pela ação transformadora da cultura, produzindo com a arte uma nova forma de ver e comunicar, afeita ao contexto desenvolvimentista, urbano e industrial, que a sociedade brasileira atravessava, porém crítica às condições sociais que caracterizaram esse desenvolvimento; de outra parte, com o paisagismo logo ganharia maior amplitude a idéia de estender a arte para a vida. Ciente dos contextos distintos de formulação, ao aproximar as idéias de Roger das de Cordeiro – equiparáveis sob diversos aspectos –, procurou-se sobretudo destacar que a postura do último quer-se produti-



*Auto-retrato probabilístico*, 1967  
madeira, vidro e fotografia.  
34.5 x 29.5 x 31 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



va da cultura, e que ele a realiza afinal lançando-se contra o urbano e o natural. Com a arte, particularmente a fase concreta, enfatizada ao longo do texto como núcleo ideológico de toda sua obra (a "grandeza indefinível dos começos"), configuram-se os princípios que serão vertidos sobre a cidade e a natureza. Com o paisagismo, o artista concreto retorna à realidade para produzi-la, buscando inserir-se como um participante ativo na discussão sobre os rumos do ambiente contemporâneo.

Consoante o enunciado, o corpo do trabalho organiza-se em dois capítulos, elaborados como se fossem espelhos conceituais, seguindo as premissas de Roger quanto à dupla artialização. Porém às dualidades *pulchritudo vaga* ('beleza livre') / *pulchritudo adhaerens* ('beleza aderente') e *in visu* (no olhar) / *in situ* (no terreno), preferiu-se expressões consideradas mais afinadas com os pressupostos da arte concreta, *forma livre* / *forma aderente*, dissociando-as da noção de belo e da estética e endereçando-as à pura visualidade e à ciência da arte, aproximando-as ainda seja da noção de arte (forma) aplicada, rechaçada por demasiado pragmática; seja da noção de *idéia visível*, evitada por associar-se fatalmente a um período específico da produção de Cordeiro; seja da noção de *forma geral* – empregada por Décio Pignatari contemporaneamente –, não adotada apenas pela ausência de um par análogo (particular, específica, aplicada) que correspondesse plenamente ao presente propósito. No primeiro capítulo, *Forma livre*, empreendeu-se uma análise da obra artística de Cordeiro, com acento especial nas permanências conceituais que puderam ser identificadas. Definida a linha de ação do artista, procurou-se estender esse olhar para sua produção paisagística, o segundo capítulo, *Forma aderente*. Ao fim, sob a rubrica *Sobre a Paisagem*, elabora-se a conclusão-despedida da tese, oferecendo simultaneamente um remate ao exposto nesta introdução e um divisar de rumos para a pesquisa *Artepaisagem: um breviário das artializações modernas da paisagem*, arrematado, a título de desfecho da tese, com a contribuição singular de Cordeiro.

início da pesquisa. Com a tese *Artepaisagem / A partir de Waldemar Cordeiro*, pretende-se contrapor à progressiva especialização – que quase sempre significa redução e compartimentação – dos saberes e das práticas na sociedade contemporânea, uma reflexão com recorte mais abrangente, horizonte que determinou a lógica inerente ao trabalho, o método adotado: articular um complexo de conceitos que transitam independentemente, mutuamente ignorados; intensificar a capilaridade entre áreas afins, desobstruir os vasos comunicantes que espalham-se no interior de campos disciplinares conexos, correntemente estanques; adensar a reflexão sobre a função da arte na elaboração da paisagem. Associado o objeto de investigação ao entrelaçamento dos diversos discursos instituídos sobre a paisagem na arte, arquitetura e paisagismo modernos, o endereço da pesquisa e desse modo o caráter do método impuseram um desafio: o delineamento de um campo de reflexão intersticial, colonizando um terreno pouco explorado, cujo afrontamento apóia-se mais nos saberes disciplinarmente – e isoladamente – consolidados do que nas possíveis articulações. Obviamente, na linha do afirmado, tal percurso teria de partir necessariamente de algum conhecimento já constituído em torno do objeto – o estado-da-arte, que se estende do pinturesco à modernidade –, cuja plausibilidade só se demonstrará no curso da leitura. Sob esse crivo, a pesquisa comportou necessariamente duas direções a seguir, a problematização geral afeita ao estado-da-arte, visando imprimir significação ampla o suficiente para o estudo de caso; e a abordagem empírica afeita às questões particulares, que no enfrentamento do objeto evidentemente acabou por deparar-se com documentos ou fatos – textos e obras – pouco difundidos, que impuseram a necessidade de reavaliar argumentos há muito consolidados.

Artista plástico, líder do movimento concretista em São Paulo, Waldemar Cordeiro manteve uma atividade paralela e persistente como paisagista – contabilizam-se mais de 150 trabalhos –, que no curso dos anos foi avolumando-se e obtendo o reconhecimento dos pares, levando-o da seara restrita dos pequenos jardins residenciais para a discussão e produção da cidade, em praças e no planejamento urbano – nota-se aliás que essa mudança no perfil dos projetos acompa-

nha a irradiação da arquitetura e paisagismo modernos em São Paulo, das casas aos condomínios verticais, destes à cidade, em praças, espaços institucionais e planos diretores. Um dos pioneiros do paisagismo paulistano, sua obra permanece contudo praticamente incógnita. Visando preencher essa lacuna tanto quanto superar a avaliação comum que vai se consolidando sobre ela, prejudicada já na origem por basear-se num universo relativamente restrito de textos e projetos publicados, a pesquisa concentrou-se primordialmente na análise da documentação escrita e iconográfica obtida junto ao acervo da família do artista, bem como dos projetos arquivados junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. O contato com esse conjunto expressivo de textos, projetos e imagens levantados, nunca ou raramente veiculados, parcialmente apresentados a seguir – a base documental demandou frequentemente algum tratamento digital para ganhar sobrevida –, à luz de dados igualmente inéditos do acervo familiar sobre sua trajetória artística, representou um subsídio inestimável para a problematização de ambos os campos disciplinares e da inter-relação entre arte e paisagismo. Com a exposição das questões suscitadas, espera-se contribuir tanto para a compreensão de toda sua produção e do período, definindo parâmetros alternativos seja para o conhecimento da sua obra paisagística, seja para o aprofundamento da análise sobre a sua obra artística, como para a história da arte e do paisagismo no Brasil. Não obstante, por mais redimensionadora do personagem Cordeiro, re-situando-o nos quadros artístico e paisagístico nacionais, adverte-se que a abordagem está bem longe de qualquer ilustração (ou pretensão) conclusiva, de esgotar as possibilidades de análise da sua obra, pois detém-se sobre uma amostra ainda limitada, que amplia a atual base documental do que foi produzido, mas mantém parte significativa do efetivamente realizado incógnito.

Ademais, para dar maior consistência ao espectro de questões abordadas, comparece cá e lá um mapeamento das questões significativas que emergem do trato moderno com a paisagem, ensejando esclarecer as razões que pautaram a contribuição modernista. Nota-se de saída que a lacuna historiográfica a respeito do processo de constitui-

ção do paisagismo moderno pouco nos auxiliou nesse intento, obrigando-nos a embasar nossas considerações numa série de textos esparsos, cuja estratégia comum, à qual a tese agrega-se, é justamente a de reparar essa lacuna, contribuir para a sedimentação histórica que o meio está prestes à maturar, aprofundando a compreensão da dimensão histórica do próprio ofício, e forçar, com a visibilidade dada às experiências passadas, o adensamento teórico das concepções vigentes, a elaboração de um discurso mais preciso e coerente. O esforço geral de sistematização soma-se assim às iniciativas que pretendem reverter a aparente aversão do meio à reflexão, retirando-o da circunscrição empirista, do assistencialismo ornamental, almejando a postulação com maior consistência das premissas básicas para o manejo da paisagem. Na consecução da tarefa auto-imposta, a compilação dos fatos reteve sobretudo os considerados fundamentais para a caracterização dos conceitos subjacentes à visão moderna da paisagem e para a elaboração do quadro referencial que norteou a atuação daqueles que, nos períodos imediatamente anterior e posterior ao último pós-guerra, aventuraram-se a construir uma trajetória nesse campo disciplinar.

Frise-se a premissa cultural da abordagem, o desejo de aguçar nossas concepções de mundo a partir de uma visão crítica das diversas projeções culturais que se lançam sobre a natureza. De resto, a ênfase atual na ecologia e nos fatores sociais como determinantes paisagísticos somente adquire sentido se assimilado que a noção de ambiente pressupõe algum tipo de afeiçoamento imposto à natureza, acompanhado por uma introjeção coletiva dessa construção. Ao revés, a compreensão da paisagem como fato cultural obriga-nos a desnaturar os olhares assentados, desvelar os componentes ideológicos imanentes, como no caso do bálsamo pinturesco, medida universal do natural. Em contraponto à essa visão que grassa o meio, à luz da bibliografia consultada, partiu-se da hipótese de que o processo cognitivo dá-se por modelos abstraídos da realidade, elaborados à margem dela, que são posteriormente postos à prova, confrontados com o mundo, para confirmar seu papel significativo; que a natureza, dado fundamental do mundo, só passa a ser compreensível em decorrência dessa





Cordeiro com popcreto, c. 1964  
[BELLUZZO, *Uma aventura da razão*,  
p. 128]

ação intelectual que a elabora previamente, a qual se exercita no domínio artístico e assim acumula-se histórica e culturalmente como patrimônio coletivo.

## 5. ARTISTA E PAISAGISTA

Com o meio artístico brasileiro cada vez mais afeito à cordialidade gestada na complacência acrítica do mercado, a figura de Waldemar Cordeiro permanece referencial. Difícil dissociar obra e personagem, ainda mais para aqueles que vivenciaram o ímpeto renovador que marca sua trajetória na arte brasileira, acelerando, na melhor tradição das vanguardas, o próprio processo e assim o curso da história. Envoltos em descrições sempre passionais, repletas de vestígios factuais a enredar uma necessidade aguda de interlocução, radicalizando para explicitar posições e chacoalhar a tendência à acomodação conformista, decerto incomodava – e muito. *“Polemista, cosmopolita, contestador, franco, intransigente, agitador, lúcido, mordaz, agressivo, explosivo, provocador, enérgico, dinâmico, inquieto, criativo, fluente, aglutinador, disciplinado, rigoroso, autoritário, dominador, articulador-desarticulador de idéias, catalisador positivo-negativo do meio...”*; a bibliografia referente a Cordeiro é farta em adjetivações, delineando um perfil cuja complexidade, ainda que densa de história, trai antagonismos e contradições. Passados tantos anos, o homem perdura. *“Personagem de lenda”* – diria Pierre Restany –, *“um homem de ordem intelectual que amava a vida e que desejava dela traduzir as motivações essenciais, mas que acreditava firmemente num princípio moral elementar e fundamental. Não há vida possível sem a fantasia, mas a imaginação não é neutra; ela é, antes de tudo, um fenômeno de consciência e de lucidez. Somos plenamente responsáveis por nossos sonhos mais loucos. E é a este nível de plena consciência que convém assumi-los.”*<sup>40</sup>

<sup>40</sup> RESTANY, Pierre. “Waldemar Cordeiro”. In: BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 1986, p. 13-4.

O vigor da sua presença tem contudo encoberto o conteúdo da

ação. O apelo enfático ao percurso da pessoa, transfigurada em mito, emoldurada pelo circunstancial, denota o quanto a absorção das suas idéias é desproporcional ante o que se reteve da aparição. Personalidade viva e asperamente crítica, mas igualmente reflexiva, empenhada em conferir maior amplitude ao debate artístico, situando e sustentando teoria e prática através do enfrentamento dos dilemas da contemporaneidade, na defesa dos valores universais e em diálogo permanente com as vanguardas internacionais, a relevância da sua contribuição para a transformação da cultura visual brasileira desvanece-se à sombra do sujeito. Na virulência intempestiva de suas manifestações, em que a preparação das condições de recepção da obra mostra-se complementar à apresentação dela, aparentemente muito, senão quase tudo, dos argumentos se perdeu. Um meio pouco habituado a posicionamentos, arredio à reflexão, ao debate e à crítica, sugestionado por conveniências pessoais, não seria decerto recinto ideal para acolher postura tão dissonante. Atenta-se apenas para o turbilhão gerado pela sua passagem, da qual entretanto muito pouco se sabe.

Afinal, o que resta dessa vertigem da razão, em que imaginação e consciência convergem, instilando sonho no compromisso social, incitando *«a visão inaugural da arte enquanto processo e sistema de um pensar por imagens; a percepção dos interesses e vaidades em jogo atrás de cada obra e de cada pronunciamento; a ver os modos pelos quais a arte se satura em seus gêneros, extravasando para o mundo dos objetos industriais; a exercitar constantemente a leitura das relações sociais através da arte e não simplesmente o contrário, de modo a evitar o equívoco de acreditar que a arte possa ser 'explicada' por aquelas mesmas relações; a necessidade de lutar por uma cultura nova e não apenas por um lugar ao sol ou por um mercado»*<sup>41</sup>? Do concretismo à arteônica, via popcreto, sua produção encadeia ópticas supostamente antagônicas, compondo um cenário difuso à primeira vista, cuja variedade ofusca a consistente unidade ética e estética comum. Somado à relativa dispersão dos escritos e da documentação referente a suas aparições públicas — de resgate sempre árduo nessa nossa já imanente amnésia cultural —, as leituras sobre sua obra artística vêm circunscrevendo-a

<sup>41</sup> PIGNATARI, Décio. "Waldemar Cordeiro". In: *10º aniversário da morte de Waldemar Cordeiro – 1925-1973*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983, p. 19.



Augusto de Campos  
Cordeiro, 1993  
[Campos, *Despoesia*, p. 85]

<sup>42</sup> FEDLER, Konrad. *De la esencia del arte*.  
Org. Hans Eckstein. Pref. Alfredo Hlito. Trad.  
Manfred Schönfeld. Buenos Aires: Nueva  
Visión, 1958, p. 86. A obra integra o acervo  
de Cordeiro.

<sup>43</sup> Peço licença para tomar o aforismo puro-  
visibilista que Augusto de Campos extrai do  
texto-manifesto *O objeto* de Cordeiro fora  
da fôrma-esfinge original, para logo recon-  
duzir ao *profilograma* chamado *Cordeiro* [In:  
CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Pau-  
lo: Perspectiva, 1994, p. 84-5]. Desenvolvido  
em espiral óptica, miragem de um tempo  
em que era premente articular forma e con-  
teúdo, o poema pulsa centrípeto-centrífu-  
go, espelho ligeiramente impreciso e dinâmico,  
imperfeito e vibrátil, a aproximar-se e afastar-se  
da presença incômoda, igualmente domina-  
dora e vulcânica, autocentrada e irradiante  
de Cordeiro, para moto-contínuo fazer do  
ponto de chegada o ponto de uma nova par-  
tida. Sintomático ainda que o poeta não fale,  
coloque-se entre parênteses e dê voz ao  
profilografado.

<sup>44</sup> Como dizia Frederico Morais, na alusão à  
fase concreta informal e popcreta de Cor-  
deiro: "Fica aqui pensando: era depois do con-  
tra, sozinho, na sua solidão, que Cordeiro co-  
meçava a gostar daquilo que criticou e, quem  
sabe, desenvolver idéias que ele antes comba-  
tera, chegando mesmo a integrá-las em sua  
obra." MORAIS, Frederico. "Cordeiro: o não  
afirmativo". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro:  
03 jul. 1973.

à ilustração das posições que ia assumindo enquanto crítico de arte. Registro em que tem se tornado recorrente considerá-la na alternância do teórico, do artista, do crítico e do divulgador, o que quase sempre mascara, sob essa sucessão de papéis, uma valoração negativa que condena a obra a ser uma mera imagem da teoria. Imprecisão que se mostra tanto mais eloquente quando a idéia subjacente, a única expressão admitida, ao menos à época da polêmica concretista, é a pura visualidade da obra, consoante Konrad Fiedler. Portanto, "o conteúdo da obra de arte não é nada além do que a sua própria plasmação" – "a obra de arte não contém uma idéia, é ela mesma uma idéia" <sup>42</sup>. Aí parece residir o problema básico quanto à recepção da produção artística de Cordeiro, manifesto à época, a dificuldade em compreender sua obra como uma manifestação que não se dá mais no plano da representação, e que conseqüentemente se coloca além de qualquer vontade de expressão. Ela é produto.

Óbvio que a atuação dele sempre foi múltipla – artística, cultural e política –, e assim deve ser preservada. Porém, como no poema de Augusto de Campos – "(Cordeiro disse) o conteúdo não é um ponto de partida mas um ponto de chegada" <sup>43</sup> –, pulsa a interrogação sobre os sentidos que se abrigam e desdobram-se ao redor desse percurso. A pura presença folhetinesca do personagem não pode por certo convir a quem sempre foi tão avesso ao anedótico. Prisioneiro do que tanto combateu, impõe-se visitar sua obra abraçando toda a amplitude que esta encerra enquanto afirmação cultural, na vontade de transformação da cultura visual brasileira e na complexidade e contraditoriedade com que a viu. O que significa presenciar, de saída, contra o alardeado dogmatismo que lhe imputam, sobretudo um processo semeador, de contínua abertura, que procura vivenciar a própria época e conciliar fatura artística e bases teóricas às inflexões contemporâneas <sup>44</sup>. O acento figurativo assumido em meados dos anos 60 é incubado no início da década; a objetividade concreta aproxima-se do seu contrário, o excursus informal, buscando com esse mergulho uma saída ao impasse artístico construído no apego e apreço à razão. De onde emerge um rumo progressivamente revelado nos popcretos e melhor expresso na arteônica, com a incorporação

da alta tecnologia na experiência artística, o da pesquisa da imagem não mais como objeto-forma, mas como fenômeno.

Nesse percurso, avulta-se que a obra pictórica adquire a função ímpar de reflexão plástica sobre o panorama artístico da época, postulando-se como um modo singular e insubstituível de conhecimento da realidade. De modo que a pesquisa e a experimentação permeiam toda a obra, exigindo que a análise avance para além da arte concreta, a qual não seria um fim, mas justamente um tempo de investigação, a elaboração de uma disponibilidade rumo a um novo desdobramento da arte, mantido em aberto com a morte precoce. Contudo, se a atuação é emblemática das vanguardas, levada a efeito por meio de choques, impelida pela ruptura, esse desdobrar em fases da sua produção revela-se uma evidência traiçoeira, devendo ser compreendido primordialmente como um deslocamento do campo de interesses, em que a unidade da abordagem subjaz ao enfrentamento renovado dos impasses artísticos do tempo. Parte-se do pressuposto de que a obra artística de Cordeiro, na perseguição contínua da objetividade na arte, mantém, acima das divergentes expressões que assume ao longo do seu trajeto, uma persistência conceitual, atestada pela frequência com que ele se reporta continuamente ao próprio passado para situar o presente artístico. O núcleo ético e estético da obra encontraria-se, a nosso ver, no momento de maior embate cultural, de franca explicitação de posições, a arte concreta dos anos 50. Assim ressurgiriam, renovadas, nas manifestações subsequentes, sob o manto da diversidade aparente, a persistência e a unidade do procedimento concreto, racional.

\*

Por outro lado, num momento em que se começam a veicular diversas iniciativas visando preencher as enormes lacunas existentes na historiografia paisagística brasileira, é bom notar que a presença pioneira de Cordeiro no paisagismo paulistano torna-se com o curso dos anos cada vez mais difusa. Com a obra paisagística praticamente ignorada, ou quando muito sumariamente estimada a partir de exem-



plares isolados de jardins, esparsamente publicados, o descompasso entre a recepção do artista e do paisagista é ainda mais flagrante. Muito provavelmente não por disparidade nos juízos relativos ao desenvolvido em cada uma das atividades, reflexo de variações qualitativas frente às especificidades disciplinares, mas como consequência da mesma nefasta situação apontada acima, acentuada pela carência de registros documentais dos trabalhos realizados e pelo fato do paisagismo só recentemente ter se firmado como campo profissional autônomo: uma cultura avessa a idéias, mais atenta ao mito, que no âmbito das artes plásticas compraz-se com o personagem, enquanto no âmbito do paisagismo não encontra figura tão polêmica para se fixar. Portanto, na apreciação da obra paisagística de Cordeiro é necessário alguma precaução, já que a evidência primeira sugerida pela obra e pela divulgação de uma amostra restrita de projetos, marcados pela extrema excepcionalidade, impõe-se como uma opacidade contra sua efetiva compreensão – equívoco aliás em que parece também incidir boa parte da avaliação relativa à arte concreta.

A passagem no meio é de fato mais cordial. Os raros registros indicam um amplo leque de interesses a mobilizar sua atenção, a postura eminentemente intelectual com que visita o meio, a reforçar a tese da interlocução entre artista e paisagista, entre o ser político moldado na reflexão sobre a cultura e a atuação prática que ambiciona maior alcance social para a arte, encontrando no paisagismo um sítio natural de aplicação. Ao analisar sua obra paisagística deve-se portanto considerar a atuação paralela do artista, crítico e teórico, refletir sobre a pertinência em estabelecer analogias e mensurá-la com os vários realinhamentos que se sucedem no seu percurso artístico, através do qual a própria concepção estética desloca-se de uma abordagem centrada em noções como a da pura visualidade para incorporar elementos do cotidiano, através do que denominou como "*concreções semânticas*", rumo aos canais artificiais de comunicação. Percurso que demarca a substituição da ênfase na fisiologia da visão pela ênfase na fruição participante, num movimento progressivo de aproximação com o real; inflexão sucedida por um refluxo mais radical, dos meios analógicos para os meios digitais. Precisamente pela pauta artística, a

obra de Cordeiro, afinada com muitas das referências que informam a escola paulista de paisagismo, de tão ampla repercussão no plano pedagógico local, é um contraponto necessário para situar essa produção, pois querendo ser técnica não abdicava do artístico. Antes, concebia o artístico no embate com a técnica. Reforça-se assim um aspecto inato ao paisagismo, já que, justamente por preservar-se na seara artística, este não se dobra às injunções da lógica funcional, mantendo certa distância crítica em relação aos imperativos materiais.

A reorientação para o real não é assim mero reflexo da flutuação dos parâmetros artísticos. Arte e paisagismo concorrem antes como manifestações simultâneas, balizadas pelo mesmo viés conceitual. Intenção artística e conformação do jardim-paisagem afluem em mútua complementaridade, na inter-relação entre especulação estética e esfera coletiva, aproximando arte e realidade. A produção artística ilumina a atividade paisagística, ao elaborar *formas livres* – “*idéias visíveis*”, “*formas gerais*” –, transferíveis à vida, a precipitarem-se em aderência ao meio, e é reciprocamente iluminada por ela, ensejando a união entre arte e finalidade, transportando à tela a necessidade de ater-se às particularidades situacionais. É justamente essa reflexividade das questões referentes à arte e à paisagem que dá uma dimensão inusual à sua produção. Do mesmo modo que o artista afirma que “*o novo realismo torna a arte abstrata, na melhor das hipóteses um materialismo naturalista, impotente diante de certos fenômenos visuais, que só podem ser explicados pelas relações sociais e não pela fisiologia*”<sup>45</sup>, por outro lado – como atesta Ana Belluzzo –, “*é o paisagista que assinala a dimensão propriamente urbana na visão de Cordeiro – o paisagista que projeta espaços destinados ao tempo livre ensina ao pintor o que é a participação concreta do fruidor. É também o paisagista que traz a arte para a dimensão do contingente e do necessário, nunca do utilitário, e de maneira a impedir qualquer suposição de que exista algum resquício funcionalista nestes procedimentos.*”<sup>46</sup> Ademais, como declarou numa entrevista de 1970, historiando a arte concreta, esta “*supõe um consumo que pode ser realizado não apenas pelos canais tradicionais da arte, que é o museu, a bienal, a galeria, mas também pelos demais canais normais, numa vitrina de loja, no uso do objeto. O próprio uso é uma manei-*

<sup>45</sup> CORDEIRO, Waldemar. “Realismo: ‘musa da vingança e da tristeza’”. *Habitat*. São Paulo (83): 45-8. Habitat, mai.-jun. 1965.

<sup>46</sup> BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Op. cit.*, p. 15-6.

ra de consumir a forma na prática." <sup>47</sup> O paisagismo é uma dimensão de consumação da arte concreta.

A superação do aspecto estritamente óptico da arte, baseada na reflexão sobre as possibilidades práticas do paisagismo não deixa de ser uma lição para o artista. Solicitado a definir as diferenças entre pintar e fazer paisagismo, afirma que "a arte pura (como a pintura, a escultura etc.) tem sua função limitada à relação perceptiva com o fruidor. O artista comunica as suas idéias mediante um objeto – obra de arte –, que em virtude de certo tipo de ordenação provoca, ou deveria provocar, através da percepção, determinada ou mais ou menos determinada conduta da parte de quem olha. No plano do paisagismo as idéias não se revelam apenas no sentido perceptivo, mas através do uso. Isso requer um tipo de objetivação diferente. O problema de uso-função requer uma representação, uma comunicação que informe no plano prático. Porém esse representar uma função já é um problema formal, que, superada a finalidade imediata, pode atingir o fruidor em mais níveis, do gosto à criação original e artística, que comunica valores. Mesmo [que] do ponto de vista do espaço as obras de arte atuais sejam tridimensionais e permitam a participação do espectador, esse aspecto pragmático é muito mais acentuado no paisagismo em virtude de 'percorribilidades' dos espaços. O fruidor, de fato, se locomove e penetra e circula dentro dos espaços criados mediante elementos artificiais (construções) e naturais (plantas). Quanto ao resto – conteúdo, valor, mensagem etc. – não há diferenças" <sup>48</sup>.

*In visu e in situ*, na tela e no jardim, conquistam-se e exercitam-se novas fabulações do mundo. Se na arte Cordeiro pouco se deteve para levar o conteúdo formulado ao máximo da sua expressão formal, realizando uma obra marcadamente inquieta, em trânsito constante frente às próprias interrogações, no paisagismo, mesmo que o curso evolutivo tenha sido igualmente intenso, em vários momentos pôde refinar suas proposições. Esse o objeto de estudo, a ser desenvolvido a seguir. Espera-se contribuir, através da análise das obras artísticas e paisagísticas de Cordeiro, para que um período bastante rico da cultura brasileira, embora tão estigmatizado, possa ser conhecido com maior profundidade. Considera-se que a arte concreta constitui um

<sup>47</sup> Declaração a PAULA, Ney Teles de. "O computador e a arte". *O Popular*. Goiânia: 31 mai. 1970. Suplemento Literário, p. 15.

<sup>48</sup> Texto avulso, constante do acervo da família, ao que tudo indica referente a uma entrevista sobre paisagismo. CORDEIRO, Waldemar. [S/título: "Qual é a fonte de sua inspiração para uma paisagem urbana? ..."; fim dos anos 1960].

marco no nosso quadro artístico, que expressa de forma ímpar a mudança verificada na nossa estrutura da experiência, emblemática da racionalização que a urbanização e a industrialização impõem às relações sociais. O curso dessa transformação, problematizada pela arte e ambientada no paisagismo, tem na obra de Cordeiro uma amostra exemplar do grau de abstração que invade o universo cognitivo, modificando a percepção do mundo e as suas representações mentais. A ação entretanto não é apenas reflexo, deseja-se produtiva da cultura, ilustrando como os modelos disseminam-se e são aplicados, na revisita ao paisagismo e à natureza sob a óptica da arte. Seguindo suas referências teóricas, entre as quais se destacam a teoria da pura visualidade de Fiedler, a *Gestalt*, a teoria da informação, a semiologia e a cibernética, é possível acompanhar ademais sua vontade de objetivação do processo perceptivo, através do qual a arte impõe-se como um campo de exploração do conhecimento e dos paradoxos da ciência e da estética.





Contadina, 1943  
carvão sobre papel, 57.5 x 45 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

# FORMA LIVRE

## A arte como construção do olhar

### I. ROMA, CIDADE (RE)ABERTA

Nascido em Roma a 12 de abril de 1925, filho de Heitor Guedes da Costa Cordeiro e Orsolina Vernarubea de Grandis Cordeiro, sob dupla cidadania, paterna brasileira e materna italiana, Waldemar Cordeiro só irá conhecer o pai pessoalmente na maturidade – num breve contato, seguido pelo rompimento repentino e definitivo –, fato que certamente contribui para o tanto de voluntarismo e auto-suficiência presentes em sua personalidade. Inquietação que ainda transparece na autonomia, fugacidade e indisciplina que perpassam os vínculos institucionais durante a fase de estudos. Ao *Liceo Tasso*, de orientação militar, integrado ao regime fascista e frequentado pela elite romana, e à *Academia de Belas-Artes* agrega-se um aprendizado paralelo essencialmente autodidata.<sup>1</sup> O exercício precoce e contínuo do desenho leva-o ao pleno domínio da figuração, que empregaria em paisagens, caricaturas e retratos com forte acento social, de início clássicos, logo expressionistas. O pendor humanista acompanha suas escolhas artísticas desde o princípio, então voltadas à análise da anatomia humana e das obras de Michelangelo e Caravaggio. Posteriormente, no Brasil, ao executar as pinturas murais do altar de Santa Rita na Igreja Senhor Bom Jesus do Brás em 1947, junto com Bassano Vaccarini, a obrigatoriedade que o tema e a empreitada impunham de ater-se ao figurativo resultaria na opção pela pintura seiscentista popular italiana, considerada menos teatral, como fonte de inspiração. Nesse momento já é forte a convicção abstracionista, a atenção aos valores de forma mais do que aos aspectos literários da obra.

Consta que já aos 15 anos, na rápida passagem pelo estúdio do pintor De Simone, circula no ambiente da *Via Margutta*, núcleo referencial da



*Sem título*, 1943  
óleo sobre tela, 76 x 54 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>1</sup> Por ser filho de brasileiro, Cordeiro teria tido problemas para frequentar regularmente o *Liceo* durante a Segunda Guerra, obtendo o certificado de conclusão apenas em 1945, circunstância que também deve ter pesado na sua decisão de vir para o Brasil no início de 1946, ao lado da conturbada conjuntura social, econômica e política na Itália do imediato pós-guerra e de questões de foro íntimo, como a opção pela cidadania brasileira, a livrar-lhe da obrigatoriedade do serviço militar, e o desejo de conhecer o pai. Sobre esse período da vida de Cordeiro, ilustrado por uma carta-depoimento de um de seus meios-irmãos italianos, Umberto Cordeiro, ver WILDER, Gabriela Suzana. *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. São Paulo: ECA-USP, 1982, p. 220-4.

coletividade artística local. Depois, o ateliê mantido na *Vila Borghese*.

[Na intensa vivência do meio de arte romano amadurece as bases políticas, artísticas e culturais que orientam sua atuação posterior, de índole progressista, socialmente engajada, embora não militante, esteticamente alinhada com a modernidade, ávida por debate e por um meio no qual este adquirisse amplitude equiparável a que testemunha nesses anos.] Após a *Liberazione*, Roma tornara-se um pólo de atração para os artistas jovens. Superado o interregno fascista e reatadas as relações culturais com o restante da Europa, operava-se uma revisão crítica radical do passado recente. O recuo estilístico e naturalista, a liquidação subsequente do futurismo pela pintura metafísica, abrindo caminho para a retórica figurativa do *novecento*, aos quais o protesto neo-impressionista da *scuola romana*, do grupo de Como, as obras de Giorgio Morandi, Gino Severini e Enrico Prampolini opunham "uma força artística viva – a reserva promotora do processo histórico da arte contemporânea italiana. Não só proclamaram a crise do 'arcaísmo' e da patética emulação 'nacionalista' como também iniciaram a ruptura com esses preconceitos doutrinários."<sup>2</sup>

[O ambiente artístico italiano mostra-se dramaticamente polarizado, dividido em relação ao dilema da restauração da unidade européia destruída pela guerra, na utopia de uma renovação radical da sociedade e da cultura.] De um lado, avessos ao nacionalismo, ao regionalismo, ao provincianismo, à endogenia, em traumática contraposição aos excessos promovidos durante o pesadelo nazi-fascista – perante o qual o universal surge como fonte de renovação e atualização –, diversos artistas progressistas empenham-se em levar a produção local para o seio da cena artística contemporânea, no apreço às vanguardas históricas, às obras de Pablo Picasso, Umberto Boccioni, Constantin Brancusi, Alexander Calder, ao construtivismo de Naum Gabo e Anton Pevsner, ao neoplasticismo de Georges Vantongerloo; de outro, o distanciamento entre a linguagem empregada pelos artistas e a usada pelas camadas populares, a exigir o assentamento da arte sobre uma base comum, desencadeara a reavaliação das experiências da *scuola romana*, a partir da exposição na Galeria do Século em Roma, em maio de 1945, que marca o florescimento do neo-realismo. "Real-

<sup>2</sup> Cf. CORDEIRO, Waldemar. "A atividade da nova e novíssima gerações levará a arte italiana ao plano da linguagem mundial". *Folha da Manhã*, São Paulo: 25 jun. 1950, 3º cad., p. 3.

mente, altos foram os objetivos visados por aquela mostra, mas ingênua a forma pela qual os artistas realizaram tal necessidade. Esqueceram-se de dar às suas linguagens uma posição formal. As lutas sustentadas e vencidas pelos artistas, neste meio século, no sentido de restabelecer a verdadeira linguagem da pintura, a fim de tornar a valorizar as dimensões humanas em todas as suas possibilidades, constituíam o legado que se impunha ao dever do artista contemporâneo. Urgia, pois, uma revisão, sob pena de permanecer circunscrito a uma pintura provincial."<sup>3</sup> Sabe-se que nessa inflamada contenda quanto à orientação estética a seguir, opondo partidários da arte abstrata e da arte figurativa engajada, intervém inclusive o secretário-geral do Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti, condenando a abstração, em prol do realismo socialista. Alinhados com a arte abstrata, vários artistas aglutinam-se na tentativa de conciliar comunismo e arte de vanguarda, com o intuito de provocar o livre-pensar dentro do partido. É nesse contexto, re-  
 futando o populismo e a tese do realismo socialista, que se firma para Cordeiro o compromisso de perseguir o valor universal da arte, na oposição a qualquer forma de regionalismo. Participaria assim em 1945 da fundação do *Art Club International*, associação que objetivava a constituição de um canal de comunicação internacional para a difusão da arte moderna, sendo indicado em 1948 como seu delegado para o Brasil, quando retorna para cá ao final do ano em definitivo, com a incumbência de estabelecer um núcleo atuante na cidade de São Paulo<sup>4</sup>.

No convívio com artistas ligados ao PCI, como Giulio Turcato, Pasquale Santoro, Enrico Prampolini, Pietro Consagra – com alguns o vínculo perdura até o fim da vida – Cordeiro modela suas posições culturais e políticas segundo o conceito de intelectual dirigente de Antonio Gramsci – a partir da premissa que a atuação cultural é necessariamente uma 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. Reconhece-se certa autonomia entre atividade política e elaboração estética, a primeira não determinando a segunda; postula-se uma aproximação



Auto-retrato, 1944  
 óleo sobre tela, 27 x 19 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [CD-ROM WC]

<sup>3</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Os pintores italianos buscam a verdade". *Folha da Manhã*. São Paulo: 21 jan. 1948.

<sup>4</sup> Segundo Gabriela Wilder, "em março de 1945, diversos artistas, italianos ou não, que neste momento se encontram em Roma, criam a Associazione Artistica Internazionale Indipendente, no estúdio do pintor Jozef Jarema (Via Margutta 51 A), idealizador da associação, elegendo-o seu primeiro presidente, sendo vices Virgilio Guzzi e Enrico Prampolini. Esta associação torna-se conhecida como Art Club e se propõe fomentar o desenvolvimento e a divulgação de uma arte contemporânea independente". O núcleo paulista será fundado em 12 de abril de 1949, tendo Edoardo Bizzarri, diretor do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, como presidente e Waldemar Cordeiro como vice-presidente. Como evento inaugural foi organizada uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, acompanhada por uma conferência do prof. Omar Cantunda, sob o título *A estética na matemática*. In: WILDER, Gabriela. *Suena*. Op. cit., p. 223; ver também p. 12, 14 e 234.



Sem título, 1947  
lápis sobre papel, 30 x 22 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

Sem título, 1948  
lápis sobre papel  
Acervo Família Cordeiro  
[WILDER, Waldemar Cordeiro..., p. 192]

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, como se verá. Com uma interpretação pessoal da via gramsciana, Cordeiro tentaria pautar sua ação artística subsequente no Brasil, em tempo e lugar ainda desinformados dessa linha de ação. As premissas que fundamentam suas abordagens seguem marcadas por essa preocupação com a função social do artista, orientadas pelo desejo de assentar a arte sobre uma linguagem universal, de modo a restabelecer seus nexos coletivos. Realiza nesse ponto uma interpretação original das idéias de Konrad Fiedler à luz das de Gramsci, reendereçando a pura visualidade ao encontro da vida: a arte é pensada enquanto inteligência da comunicação, como infra-estrutura e meio de pesquisa da linguagem visual. Decorrem daí tanto os aspectos prospectivo e pedagógico que reconhece como virtudes dela, enquanto atividade formadora do olhar: quanto as manifestações particulares que sua arte assume enquanto investigação pura: a arte concreta atendo-se às bases sintáticas da comunicação; o popcreto como reconhecimento da evidência e exigências semânticas da linguagem; a arteônica como momento de exploração de modos mais adequados para ampliar sua difusão.

## 2. DUPLO DESLOCAMENTO – ARTE E PAÍS

Finda a guerra, alcançada a maioridade, movido pela vontade de conhecer o pai brasileiro, Cordeiro desembarca no Brasil no início de 1946. Sob o prisma pessoal, o contato revelaria-se traumático, constatada a existência de uma segunda família do progenitor. No plano artístico e intelectual, a extroversão e a formação cultural europeia potencializam uma rápida inserção no meio artístico paulistano. A primeira passagem é não obstante ainda um tempo de incertezas. Procedente de um meio que vivenciava a crise da *scuola romana* – então com forte acento em Picasso, mas cheio de hesitações frente à expe-

riência cubista e vacilante quanto à assimilação dos desdobramentos dela rumo à abstração –, encontra aqui uma situação paradoxal. O ambiente artístico e cultural brasileiro, recém-saído da oposição acadêmicos-modernos, dá mostras de saturação do modelo emerso das posições de 1922, avizinhando um idêntico e estagnante risco acadêmico.

Diante da exposição inaugural da Domus Galeria de Arte e Antiguidades – primeira galeria dedicada exclusivamente à arte moderna em São Paulo, organizada por Cordeiro e Vaccarini em 1947 –, que reunia os modernistas pioneiros e os da nova geração, o próprio Sérgio Milliet oscila do otimismo da apresentação do catálogo ao receio que manifesta em texto posterior, no qual avalia a consagração nas galerias e a sintomática estagnação criativa como sinais de um novo período acadêmico, indicadores do esgotamento da fase revolucionária do modernismo. Alertava que essa conquista talvez viesse tarde demais, num momento em que começavam a insinuar-se a reação realista, o decorativismo abstrato e a arte de propaganda política. Sobre Cordeiro, que expõe duas telas nessa ocasião, uma censurada inquietação era associada a uma pintura ainda em maturação <sup>5</sup>.

A essa época, sua obra é nitidamente expressionista, dramática, adquirindo na *Cabeça de Cristo* (1947) e na *Figura* (1947) contemporâneos um momento de notável vigor plástico-colorístico. Será no entanto na estadia em Roma, ao longo de 1948, que Cordeiro amadurecerá sua inflexão do expressionismo à abstração. O espírito de intercâmbio cultural que anima viagem e contatos com artistas italianos é introjetado na própria produção, retornando ao Brasil no final de 1948 convencido de que a superação da pauta nacionalista era um pré-requisito indispensável para poder contribuir positivamente na indagação formal da nova estética e colocar a arte a serviço da preparação do espírito para a vida moderna. Apóia-se nas discussões suscitadas principalmente pelo escultor Consagra, considerado por Cordeiro como o mais inteligente dentre os artistas italianos compromissados com a arte abstrata, e pelo pintor Turcato – integrantes do grupo *Forma* (1947), o primeiro grupo abstrato italiano



*Cabeça de Cristo*, 1947  
guache sobre papelão, 43 x 40 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[BELLUZZO, id., p. 19]

*Figura*, 1947  
guache sobre papelão, 55 x 50 cm  
(verso da *Cabeça de Cristo*)  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>5</sup> MILLIET, Sérgio. "Posição da pintura moderna paulista". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: fev. 1947.



Pintura III, 1947

óleo sobre juta, 90 x 95 cm

Acervo Família Cordeiro

[BELLUZZO, *Uma aventura da razão*, p. 17]

“É preciso orientar os nossos trabalhos para uma arte consciente, racional, que purifique os homens da carne e que ajude, enfim, a formar os espíritos para a vida moderna. O abstracionismo é uma arte essencialmente clara, é uma arte objetivada e, anulando-se o sujeito no objeto, não existe mais a importuna presença física do artista na obra, nem seu mórbido intimismo.” Cf. [s/autor]. “O abstracionismo na Itália”. *Folha da Manhã*: São Paulo: 07 out. 1948 [Entrevista com Waldemar Cordeiro]; ver tb. CORDEIRO, Waldemar. “A atividade da nova e novíssima gerações levará a arte italiana ao plano da linguagem mundial” [op. cit.].

† Citações do parágrafo cf. ACCARDI, Carla; ATTARDI, Ugo; CONSAGRA, Pietro; DORAZIO, Piero; GUERRINI, Mino; PERILLI, Achille; SANFILIPPO, Antonio; e TURCATO, Giulio. *Forma I* [15 mar. 1947]. In: IMPO-NENTE, Anna; SILIGATO, Rosella (org.). *Pietro Consagra*. Milano: Mondadori / Roma: De Luca, 1989, p. 194. Sobre a evolução da obra de Consagra, enfaticamente afeita à bidimensionalidade, pode-se afirmar que a frontalidade imperante nas suas esculturas indica um posicionamento em face da projeção retiniana, em atenção às pesquisas sobre a estrutura da visão. A abordagem é de índole existencialista, mas marcada pela vontade de racionalização da experiência intuitiva, fenomenológica do espaço, tratando a escultura como um problema mental, suscetível portanto ao desenho e à identificação forma-estrutura. Ver tb. ARGAN, Giulio Carlo. *Pietro Consagra*. Neuchâtel: Éditions du Griffon, 1962.

do pós-guerra, sensível às vanguardas cubista e futurista –, entendendo ser essencial orientar o trabalho para a elaboração de uma arte consciente e racional, em franco contraste com o intimismo, com o hermetismo, com tudo que há de metafísico e transcendente na arte, de modo a valorizar os valores concretos de conteúdo e forma<sup>6</sup>.

Além de Consagra e Turcato, integravam o grupo *Forma* Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Mino Guerrini, Piero Dorazio e Ugo Attardi. No manifesto *Forma I*, que acompanhava a pioneira exposição de 1947, autoproclamavam-se “*formalistas e marxistas, convencidos de que os termos marxismo e formalismo não são inconciliáveis*”, sustentando a necessidade de engajamento ético-social, mas identificando a “*posição revolucionária e vanguardista*” com a rejeição do “*realismo conformista*” e com o desejo de “*levar a arte italiana ao plano da atual linguagem européia*”. Tratava-se, afora a tentativa de conciliar suas próprias opções política e estética, sobretudo de uma tomada de posição contra a orientação vigente no PCI, alinhada com o verismo social e impregnada pela malfadada “*ambição nacionalista*” – capitaneada por Renato Guttuso, de resto referência intelectual entre os jovens artistas de esquerda durante os anos do fascismo. A crítica política ao *novecento* e sua instrumentalização pelo regime fascista era deixada no ar, a ilustrar os perigos contidos nessa opção. Em franca explicitação das posturas valorizadas e rechaçadas, definindo o adequado e o inadequado, é conveniente lembrar o quanto esse modelo programático reflete-se no manifesto *Ruptura* (1952), analisado mais adiante, apesar das respectivas produções artísticas divergirem formalmente. Os membros do *Forma* posicionavam-se em defesa da objetividade da forma pura, considerada o único meio para sanear o decadente subjetivismo expressionista, intimista, colocando-se a serviço de uma arte socialmente funcional, contra o figurativismo e os elementos externos à criação artística, ainda que admitissem o emprego de “*formas da realidade objetiva como meio para atingir a forma abstrata objetiva*” subjacente<sup>7</sup>.

Em 1950, quando analisa a produção dessa novíssima geração de artistas – embora também voltasse os olhos a Prampolini –, Cordeiro



# FORMA 1

MENSILE DI ARTI FIGURATIVE

## Accardi - Attardi - Consagra - Derazio Guerrini - Perilli - Sanfilippo - Turcato

Nel ci proclamiamo FORMALISTI e MARXISTI, convinti che i formalisti marxiani e formalisti non sono INCONCILIABILI, specialmente oggi che gli elementi progressivi della nostra società debbono necessariamente una posizione RIVOLUZIONARIA e AVANGUARDISTICA e non adeguarsi all'equivoco di un realismo operaio e conformista che nella sua più comune espressione in gergo e in scultura ha dimostrato quale strada limitata ed angusta essa sia.

La necessità di portare l'arte italiana sul piano dell'attuale linguaggio europeo ci costringe ad una chiara presa di posizione contro ogni sciovinismo e provincialismo ambiguo nazionalistico e contro la provincia patologica e insulsa quale è la cultura italiana odierna.

Però affermiamo che:

I) - In arte esiste soltanto la realtà fondamentale e inventiva della forma pura.

II) - Ricominciare nel formalismo l'unica mossa per sottrarsi ad influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche.

III) - Il quadro, la scultura, presentano come nuclei di rappresentazione il colore, il disegno, la massa plastica, e come fine un'emozione di forma pura.

IV) - La forma è mezzo e fine; il quadro deve poter servire anche come semplicemente decorativo di una parete nuda, la scultura, anche come arredamento di una stanza - il fine dell'opera d'arte, è l'utilità, la bellezza ornamentale, la sua presenza.

V) - Nel nostro lavoro esasperiamo la forma delle realtà oggettive come nuclei per giungere a forme estratte oggettive, ci ispiriamo la forma del Rembrandt, e non il Rembrandt.

Nel concludiamo:

1) - Ogni esperienza tendente ad isolare nella libera creazione d'arte tutti questi attraverso determinanti, psicologici e altre tecniche, l'assunto di determinata attraverso la forma estratta dell'emozione e non da una preoccupazione espressionistica di contatto con gli altri uomini. La nostra emozione si situa attraverso il fatto vita e non attraverso il fatto arte.

2) - La creazione artistica che si pone come punto di partenza la natura umana e il suo stato.

3) - Tutto ciò che non si riferisce al fine del nostro lavoro. Ogni nostro affermazione trova origine dalla necessità di dividere gli artisti in due categorie: quelli che c'ispirano, e sono positivi, quelli che non ci ispirano, e sono negativi.

4) - Il concetto, l'esperienza, l'esperienza, il risultato, la forma espressionistica, gli psicologici, come elementi quelli che proporzionano la libera creazione.

ROMA, QUINDICI MARZO 1947

## teorema della scultura

Nell'arte espressive il grave compromesso, nato da molto tempo, tra la forma e l'emozione, e meglio tra quel che riguarda la forma e quel che si riferisce alla vita dell'arte.

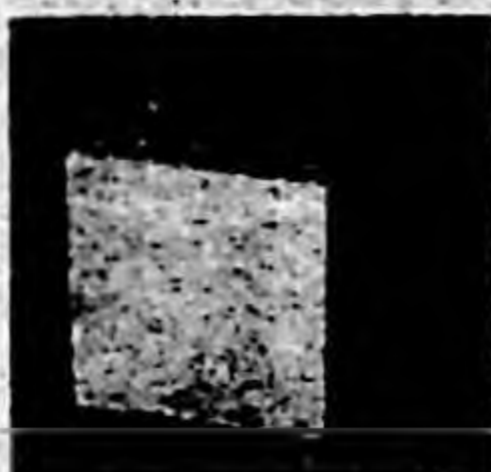
Nel ci proponiamo decisamente a questo compromesso.

Si tratta di questo: la scultura oggi non è razionale, come lo fu sino ai tempi del

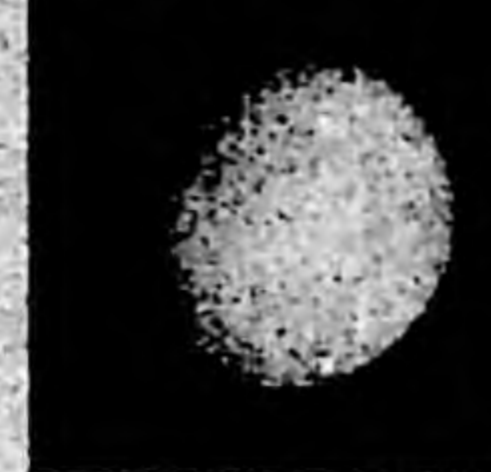
Rinascimento, e perché la scultura, come l'edificio, ha perduto il suo punto d'origine nell'Arte.

La lotta contro la scultura è stata condotta allora per due vie diverse e purtroppo errate: l'una in crisi e Medardo Rosso, l'altra crede di risolvere il problema ritournando

Il solo partito di scultura  
è quello che si riferisce  
al punto di partenza...



Il solo punto di partenza  
è quello che si riferisce  
al punto di partenza...



Manifesto Forma 1,  
Roma, 15 mar. 1947

[IMPONENTE, Pietro Consagra, p. 194]

está prestes a realizar a inflexão concretista e incisivamente empenhado em propagar os princípios da arte abstrata. Partindo de considerações sobre o panorama artístico italiano, assegura que "os despistamentos neoclássicos-naturalistas e as necessidades dadas pelos novos fatos, particularmente no que concerne ao renovamento estrutural, tornam a figura obstáculo para o desenvolvimento da expressão plástica. Portanto, o 'salto' praticado pelas novas técnicas encontra sua justificativa na diferenciação da imagem plástica de todo elemento extra-artístico. Esta diferenciação tem por objetivo garantir a ação estética sobre a vida social." Ressoa todo seu projeto ético e artístico nessa última frase; a trajetória que se anuncia é insinuada; as opções foram feitas. A morfoplástica afirma-se como um caminho alternativo para superar a crise figurati-



va, contornando o naturalismo, excluindo o extra-artístico, postulados o valor cromático, as dimensões e as posições dos planos como unidades elementares da visualidade<sup>8</sup>.

Como lembra Argan – que também concebia a arte como um fazer –, no embate que o puro formalismo então estabelece contra o realismo, “*não se renuncia ao engajamento ideológico, acentuando-se, pelo contrário, a necessidade de intervir na situação social em fase de transformação; mas sustenta-se que a arte, como todas as demais atividades, deve contribuir para a transformação das estruturas sociais com a sua própria transformação. Existe, portanto, um problema específico da arte: como volta ao princípio da forma, retomada e reexame do rigorismo funcional de De Stijl e da Bauhaus.*”<sup>9</sup> Dilema que reproduz a expressão de Vladimir Maiakovski, recorrentemente invocada pelos poetas concretos paulistas: “*não há arte revolucionária sem forma revolucionária*”. O impasse artístico italiano certifica Cordeiro da incompatibilidade entre regionalismo e arte de vanguarda, postura que será transferida ao meio artístico paulistano, ao enfatizar a primazia do conhecimento, da inteligência, da objetividade e da intencionalidade sobre quaisquer sensibilismos, na polêmica que se seguirá, opondo à visão nacionalista reinante no meio a defesa intransigente de uma arte abstrata de alcance internacional.

### 3. CONTEXTO CULTURAL BRASILEIRO

O Brasil que emerge no pós-guerra buscava alternativas às posições culturais de 1922. Durante o Estado Novo, a ambiguidade política de Vargas fizera-se sentir também no campo das artes, mobilizando indistintamente acadêmicos e modernos, estes na figuração identitária da imagem nacional, que, coerente com a transição vivida pelo país, não poderia deixar de reproduzir uma idéia contraditória e parcial da sociedade, voltada para o que não se conhecia, mas do qual já se afas-

<sup>8</sup> Cf. “Os renovadores transpõem para o domínio da pintura a construção escultural, articulam quantidades cromáticas e deixam as dimensões e a posição dos planos denunciarem, através da ‘não-cor’, a forma e a figura da corporalidade. Pelos diferentes caminhos da morfoplástica dirigem-se, de maneira organizada e sistemática, para a superação da crise figurativista, com exatas e reais formulações artísticas.” CORDEIRO, Waldemar. “A atividade da nova e novíssima gerações levará a arte italiana ao plano da linguagem mundial” [op. cit.].

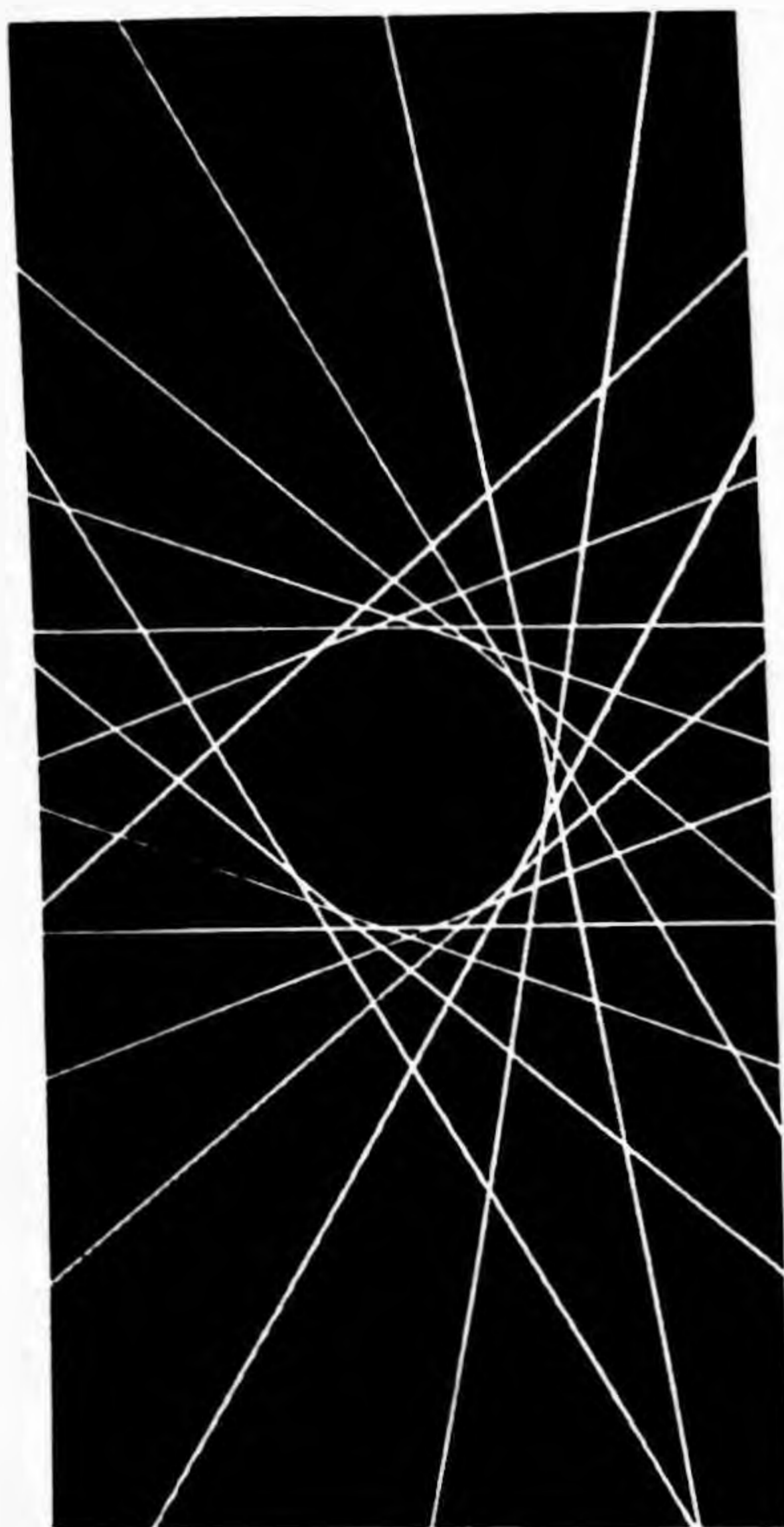
<sup>9</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos* [1988]. Pref. Rodrigo Naves. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 537 (7ª reimp., 2001).

tava. O Brasil figurado era duplamente idealizado, avizinhando o risco da folclorização: o mundo rural distante e desconhecido, tanto quanto já descompassado com o curso do desenvolvimento industrial e urbano. De 1949 a 1960, período em que germina e amadurece o concretismo, assistiria-se à consolidação da transformação social e física do país, caracterizada pela expansão demográfica, econômica, industrial e urbana, favorecida por ampla inversão de capital estrangeiro. O deslocamento da população do campo para a cidade, real e relativo, refletia a tendência à inflexão da estrutura territorial e produtiva sobre a qual se assentava a sociedade, que passaria progressivamente de rural-agrária para urbano-industrial. Precedendo em mais de dez anos ao restante do país, essa mudança é à época particularmente diagnosticável no estado de São Paulo, objeto de uma significativa alteração na relação populacional entre as áreas urbanas e rurais, tanto em números relativos como absolutos. A taxa de urbanização paulista aumenta de 44% no censo de 1940 para 52% em 1950, alcançando 63% em 1960, num total geral para o Estado que é de 7.180.316 habitantes em 1940, 9.134.423 em 1950 e 12.974.699 em 1960. Capitalizando a industrialização e o adensamento urbano, o clima paulistano é desenvolvimentista e cosmopolita – São Paulo caminhava, em meados da década, dos cerca de 2,5 milhões de habitantes de 1951 rumo ao slogan de "cidade que mais cresce no mundo" em área e população, vangloriada como a "locomotiva do Brasil", o "maior parque industrial da América Latina", apesar do problema habitacional já se agravar –, há uma efervescência na área cultural, o ambiente artístico dinamiza-se.

Vencido o isolamento imposto pela Segunda Guerra e pelo regime ditatorial estado-novista, passa-se a viver um período de maior intercâmbio cultural tanto interna como externamente, acentuado com a imigração de personalidades estrangeiras, retomando a direção iniciada em 1939 pelo III Salão de Maio, organizado por Flávio de Carvalho. À relativa democratização que sucede a queda do governo Vargas, com a normalização das atividades político-partidárias e a intensificação da militância, acresce-se a vontade universalista que domina o mundo após o drama nacional-socialista europeu; aos deslocamentos agrário-industrial e rural-urbano corresponde uma mudança propor-



Sem título, c.1951  
esmalte sobre compensado,  
36 x 36 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[WILDER, Waldemar Cordeiro..., p. 147]



*Espaço convexo*, 1954  
esmalte sobre laminado melamínico,  
121.5 x 60.5 cm  
Pinacoteca do Estado de São Paulo  
[Acervo Biblioteca FAU-USP]

cional das expectativas culturais. A intelectualidade hesitava no entanto em compreender os problemas inerentes ao novo quadro social. Afora não reconhecer as contradições que acompanhavam a modernização do país, aprofundadas desde a década de 30 – evidentes no contraste entre o aumento da classe média e as crescentes reivindicações do proletariado, que expunham o conflito entre a dinâmica social afluyente gerada pela industrialização e a imobilidade das estruturas sociais herdadas da tradição rural –, a ascendência francesa que perpassa todo primeiro modernismo brasileiro neutralizara a percepção das vanguardas abstratas, geométricas ou construtivas, fazendo com que no nosso meio o contato com as experiências européias do entre guerras reproduzisse um já velho antagonismo europeu, abstração ou realismo. [Essa dinâmica cultural refletia o realinhamento do quadro político e econômico internacional, com a consequente transferência do centro de interesses artísticos de Paris para Nova York, do que seria exemplo local a criação da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1951).]

[Com as mudanças estruturais, punham-se em cheque os pressupostos artísticos tradicionais, cobrava-se um posicionamento quanto ao dilema nacional-universal, bem como a compreensão ideológica da função da arte numa sociedade que se industrializava.] Ao mesmo tempo em que se começava a ter maior conhecimento da realidade social da nação, partilhava-se no campo cultural da esperança de transformação social do país, para a qual artistas e arquitetos contribuiriam integrando arte e vida. Carregado de intenções humanistas, o projeto ambicionava a universalização do moderno, abrindo fronteiras para o diálogo internacional ao mesmo tempo que almejava o encontro com o país. Com a legalização e fortalecimento do Partido Comunista Brasileiro em 1945, firma-se entretanto uma nova diretriz para as ações da intelectualidade, que associa o universal na arte com a expressão do espírito nacional. [A polaridade figuração-abstração é tingida pela questão social. "Universal pelo conteúdo, nacional pela forma", é o parâmetro que se impõe para a esquerda da época, acreditando assim garantir autenticidade local à emancipação de todos, visto que chancelada por uma presumida identidade.]

Nesse contexto destaca-se em São Paulo a atuação de Vilanova Artigas, que procurava estreitar os vínculos com a intelectualidade, fomentar o amadurecimento crítico frente à realidade, buscar algum compromisso entre as posições da arte e da política. No início dos anos 50, Artigas atravessava aliás um impasse produtivo, procurando ele próprio uma alternativa fora do realismo socialista, que o levaria à revisão radical dos seus pressupostos projetuais, à designação de novos caminhos para a sua arquitetura. Artigas desenvolvia àquele momento uma crítica da relação de dependência do governo frente aos interesses imperialistas norte-americanos, postulando a formação de uma frente única de arquitetos e artistas contra essa presença e a sua penetração na cultura brasileira. Como recordaria depois, *"foram anos que caracterizaram a participação nossa de intelectuais de esquerda, particularmente os comunistas, devido à situação política brasileira decorrente do momento histórico, do fim da II Guerra Mundial e da repercussão no Brasil dos primeiros movimentos da guerra fria. O PC lançava um documento chamado Manifesto de Agosto [1950], que convocava o povo brasileiro para a fundação de uma Frente de Libertação Nacional, para libertação do Brasil do jugo do imperialismo norte-americano. Procurávamos a formação de uma frente única de libertação nacional junto à intelectualidade ... Creio que foi nesse caldo político ardente que eu conheci o Cordeiro e convivemos daí para frente mais ou menos politicamente ... em torno do movimento das artes plásticas, em particular em torno da organização da I Bienal e da vida do Museu de Arte Moderna do Matarazzo e do Museu de Arte de São Paulo"*<sup>10</sup>. [No fim dos 40, setores da intelectualidade aliavam-se no combate à Bienal e ao abstracionismo, visto como linguagem escapista e imperialista, alienada dos problemas sociais e econômicos.] Em resposta a Carlos Motta sobre o problema da ideologia da cultura nacional e a questão do popular nos anos 50, quando da sua titulação junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Artigas complementa:

*"Na convivência polêmica, da época do artigo sobre a Bienal, quem encontrei para esse momento histórico foram os concretistas – particu-*

<sup>10</sup> ARTIGAS, João Batista Vilanova. "Depoimento a Lucimar A. de Freitas Borges". São Paulo: 20 ago. 1981. In: WILDER, Gabriela Suzana. *Op. cit.*, p. 13. Em outro momento, Artigas relativiza a importância dessa frente única, ainda que reconheça, a partir de 1952-3, a ação política conjunta das diversas tendências de esquerda, a despeito de divergências estéticas, em prol de objetivos sociais e culturais comuns. *"Pode parecer que nas lutas do concretismo, do Cordeiro, contra a Bienal, houvesse uma frente única conosco – e não havia. Nossas posições eram independentes, ele não tinha as posições que você dizia; mas aqui já era uma frente única, política. Nessa época já estávamos colocando como coisa fundamental a libertação nacional, a luta de todas as forças políticas contra o imperialismo americano etc., e que constituiu o mesmo tipo de luta contra a Bienal, o que eu chamava de 'ponta de lança do imperialismo americano no setor da cultura'. Daí para a frente fez-se a política de união nacional de todas as tendências estéticas etc., para conseguir posições políticas contra o imperialismo norte-americano etc. Então, poderíamos ter diferenças de julgamento estético. Daqui para lá, cada um podia fazer o que queria; politicamente a gente procurava a união."* In: AMARAL, Aracy. "As posições dos anos 50". *Projeto*. São Paulo (109): 95-102, Projeto, abr. 1988, p. 99.

<sup>11</sup> Artigas refere-se à residência Rubens de Mendonça (1958), cujo mural em triângulos é de autoria de Mario Gruber. ARTIGAS, João Batista Vilanova. *A função social do arquiteto* [28-29 jun. 1984]. São Paulo: Nobel / Fundação Vilanova Artigas, 1989, p. 49.

<sup>12</sup> Veja-se, por exemplo, outra declaração de Artigas, bem mais crítica em relação à posição concretista no quadro político da época. Em resposta a Aracy Amaral, fica claro que Artigas não só divergia como censurava asperamente os caminhos trilhados pelos artistas concretos paulistas, reputando os vínculos deles com o socialismo como extremamente frágeis: "Porém a expressão que você usa aí, 'nova sociedade', eles nunca a usaram. Foram exatamente os que levaram o abstracionismo na arte a seus extremos, à negação mais total possível da história. Tanto assim que eles levaram a arte em termos de uma tecnologia total, feita pelo computador etc., onde a consciência do homem representava uma posição casual, secundária e passageira. Isso para mim era a defesa do status quo, do domínio burguês e da produção industrial, de modo que a presença do homem era aleatória e casual. Isso é uma situação extrema, com a qual nunca concordávamos, ao contrário. E ela não tinha relação nenhuma, nunca teve, com posições que eles dissessem claramente que eram proletárias, sociais. ... Então veja: há um caráter de falsa bandeira, de falsa consciência, que está ligada ao concretismo. Eles queriam representar o socialismo em seus aspectos mais interessantes numa determinada época como sendo valores do abstracionismo burguês. É o contrário. Não tem nada a ver com a revolução. Nada, absolutamente." E mais adiante: "Bota o Cordeiro nesse conjunto de pensamento de Max Bill, fazendo-se de socialista, um socialisteiro de quarta categoria... Quer ser interpretado pela classe operária fazendo essa coisa abstrata..." In: AMARAL, Aracy. "As posições dos anos 50" [op. cit.], p. 97 e 100.

<sup>13</sup> PIGNATARI, Décio. "Um radical inseguro". In: BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Op. cit.*, p. 11-2. Veja outra declaração de Décio, ainda mais eloquente: "Ideologicamente nós tínhamos uma visão de uma arte, que viesse, como dizia o Cordeiro, a partir de Fiedler e de Gramsci. A objetividade da arte concreta estava profundamente ligada a uma revolução marxista, o que pouca gente sabe, porque o

larmente Waldemar Cordeiro, uma personalidade muito complexa e que trazia da Europa, pois foi formado na Itália, uma série de idéias... O concretismo tinha a pretensão, e é [Affonso Romano de] Sant'Anna quem diz, de substituir a luta política por uma visão global do mundo, conter em sua visão estética a substituição de uma proposta social. É um resumo que faço e que não é errado, é correto. Chegava inclusive a ponto de mencionar o planejamento como sendo uma forma artística ligada à criatividade. Essa idéia do concretismo poder ser a substituição das propostas de encaminhamento de uma revolução social percebida nessa altura e comecei a me aproximar, como homem de esquerda, de Waldemar Cordeiro e de outros que aí estavam, e que faziam coisas incompreensíveis para muita gente naquela época, para ver se era possível uma unidade política e, outra vez, poder ler no pensamento deles a transferência disso para a responsabilidade social que o arquiteto tem. Algumas casas que fiz marcam a convivência política, estética e social com esse grupo concretista, particularmente uma que tem triângulos na fachada e um significado de momento bem marcado." <sup>14</sup>

Mesmo para Artigas – relativamente próximo a Cordeiro, embora alinhado com o realismo socialista em arte –, os objetivos concretistas não ficaram suficientemente claros <sup>12</sup>. Construir a ação do PC (Partido Concreto) dialeticamente em relação à ação do PC (Partido Comunista). Como dizia Décio Pignatari, Cordeiro foi "o mestre torturado e contraditório da unificação sintático-ideológica. Primeiro ensinar o povo, para depois cuidar do poder – e não o contrário. Mas ele não conseguia conciliar as duas posições, iguais e antagônicas, entre o PC (Partido Concreto) e PC (Partido Comunista). E esta foi a nossa luta, que ninguém entendeu e ninguém entende. Passados trinta anos, nós, os sobreviventes dela, ainda tentamos entendê-la... e explicá-la." <sup>13</sup> [Em texto de 1968, Cordeiro fornece sua versão sobre o período concretista: "A disputa acadêmica entre o liberalismo dominante e o socialismo doutrinário era travada nas condições gerais e comuns de uma visão acanhada e provinciana da arte. Ambas as alternativas foram rechaçadas pelos artistas concretos, que partiram radicalmente para a renovação da linguagem visual e para uma visão da função do artista na sociedade moderna. Essa atitude custou-lhe a inimizade pessoal e a perseguição tanto da parte dos ar-

tistas burgueses, denunciados pelo papel hedonístico que representavam (e representam) no mundanismo da oligarquia, assim como da parte dos líderes da esquerda política (veja-se a revista Fundamentos), muitos dos quais no processo que se seguiu se revelaram pequenos burgueses míopes. Os adversários passaram e a arte concreta ficou. A arte concreta, portanto, nunca foi resultado de um mero exercício de laboratório. À base da arte concreta está uma opção ideológica brasileira. A participação dos artistas concretos nas lutas culturais destes últimos vinte anos decorre da consciência crítica dos vetores do desenvolvimento da cultura nacional." <sup>14</sup>

Na contramão da cruzada anti-racionalista que atravessa os 50, a defesa de uma arte abstrata e internacional cumpre um papel antitético contra o nacionalismo defendido pela esquerda. Cordeiro não se filia ao Partido Comunista Brasileiro por dissidência à orientação partidária predominante, que prioriza o realismo como forma de manifestação artística, questionando a postura de muitos dos pintores oficiais do partido, que avalia como deformadoras do próprio realismo social, por substituir o registro da luta de classes por uma abordagem populista e naturalista, na qual, segundo ele, trabalhadores descansam. Prefere por exemplo identificar em Alfredo Volpi a habilidade para elevar "o sentimento visual do povo brasileiro à linguagem universal" <sup>15</sup>. Entende que este, "por uma síntese miraculosa do popularesco e do intelecto, de matemática e folclore, desperta a plástica brasileira que descansava ainda nas vetustas descobertas de Almeida Júnior, nas gratuitas variações da emoção cromática e tátil." <sup>16</sup> Para Cordeiro, Volpi – aclamado pelos artistas concretos como uma comprovação viva da teoria da pura visualidade – seria um dos raros artistas brasileiros a libertar-se da arte narrativa, construindo uma arte de expressão autônoma, singular, mesmo que apoiada no nacional.]

[Impossível portanto dissociar sua obra artística da atuação no meio cultural, do contexto social no qual opera.] Há sempre um posicionamento crítico face à realidade circundante, em correspondência dialética com o meio. [Incomodado com as disparidades sociais encontradas no país, com a estrutura social de base ainda familiar; censuráveis sob a óptica da sua formação européia, passionalmente se

sociologismo, que finalmente agora está perdendo fôlego, esmagou tudo durante 15 anos no Brasil. Mas a verdade é que nós tínhamos uma colocação ideológica de luta. Eu e o Cordeiro lutávamos junto com o Vilarova Artigas, que representava o partidão. Essa idéia é hoje muito comum, mas naquele tempo a grande novidade era Gramsci. O Cordeiro foi quem trouxe Gramsci para nós. A idéia era de uma arte que estivesse ao nível da evidência em que você formasse ideogramas complementares e simples da visualidade que poderiam ser encontrados numa porta de tinturaria, ou que um operário desenhasse e que uma criança fizesse. Trata-se de fazer uma arte meio anônima que encontrasse os fundamentos de sua própria articulação. Não era uma arte para pintar quadros, eram matrizes para futuras artes. É claro que ninguém pode eliminar as contradições porque elas existem inerentes ao processo. Nós não concordávamos de jeito nenhum com a posição stalinista do partido, portanto, nunca ingressamos nele. Quando chegava a hora das decisões, rompíamos porque não era possível. O realismo socialista era terrível. De qualquer maneira, em 53, o Waldemar Cordeiro, eu e o Afonso Schmidt fomos para o congresso de cultura – o Primeiro Congresso de Cultura Latino-Americana em Santiago do Chile – pelo partido. Atravessamos a Argentina de Perón e ali fizemos contato com Maldonado, artista concreto na Argentina. Ele estava de malas prontas, partindo para a Alemanha, para Ulm, e logo depois se tornaria o reitor da Escola Superior da Forma, onde estavam os concretos argentinos, escultores trotskistas, outros surrealistas trotskistas, poetas, gente de teatro, o grupo da poesia de Buenos Aires. No último dia do Congresso no Chile, Cordeiro vai lá e faz uma violenta diatribe contra a arte de combate. A arte revolucionária não é essa, arte para vender por metro quadrado. A arte agora é todo tipo de luta realmente inercial, no sentido artístico e ideológico. O Cordeiro chegou ao limite, claro que com suas contradições, porque ele dizia assim: o PC não era só aquilo, o PC era um partido concreto também. Com relação ao concreto ele era absolutamente stalinista, fora isso ele era anti-stalinista. A nossa posição era gramsciana e essas contradições permaneceram até o fim, e em 60 eu rompi com ele. Mas rompi com amizade. Ainda tentamos nos encontrar, não fui correspondido." Cf. COC-



Alfredo Volpi

Xadrez branco e vermelho, c. 1957  
têmpera sobre tela, 53 x 100 cm

Coleção particular

[AMARAL, *Projeto construtivo brasileiro na arte*, p. 300]

empenha em infundir um pouco de razão e ciência no nosso meio. A ampla disposição para o debate, calcada em vasto repertório artístico e teórico, visa sacudir as posições culturais no ambiente ainda provinciano, pacato e acanhado de idéias que encontra. Contra a política das artes vigente, "contra o MAM e a Bienal do Ciccillo; contra o abstracionismo francês do Samson Flexor e seus espirituais discípulos; contra todos os 'sensibilismos' artísticos ou críticos; contra os figurativos em geral, a começar por Portinari; contra os trotskistas; contra o realismo socialista, jdanovista; contra os abstratos cariocas do grupo 'Frente', que depois desembocariam, sucessivamente, no Concretismo e no Neoconcretismo; contra a Escola de Paris em geral, incluindo boa parte dos artistas vinculados à Denise René; contra os muralistas mexicanos. A favor, antes de mais nada, da arte concreta; a partir de 1953, a favor de Volpi. E sempre a favor do PC, em tudo que não se referisse à arte."<sup>17</sup> Encadeando posicionamentos, Cordeiro procura situar-se e situar a arte, estabelecendo alguns poréns no já conformado processo de arrefecimento do modernismo em modernidade, passagem na qual o choque diluía-se em persuasão, adquirindo rapidamente traços conformistas.

CHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte / Inap – Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 72-3.

<sup>14</sup> CORDEIRO, Waldemar. "O realismo concreto de Luiz Sacilotto". In: *1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André*. Santo André: nov.-dez. 1968, p. 8.

<sup>15</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Volpi, o pintor de paredes que traduziu a visualidade popular". *Folha da Manhã*. São Paulo: 20 abr. 1952, At. e Com., p. 7.

<sup>16</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Volpi, o santeiro cubista". *Folha da Manhã*. São Paulo: 11 mar. 1951, At. e Com., p. 1 e 3.

<sup>17</sup> PIGNATARI, Décio. "A arte de um revolucionário". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (22): 43-4, Rio Gráfica, abr. 1979, p. 43.

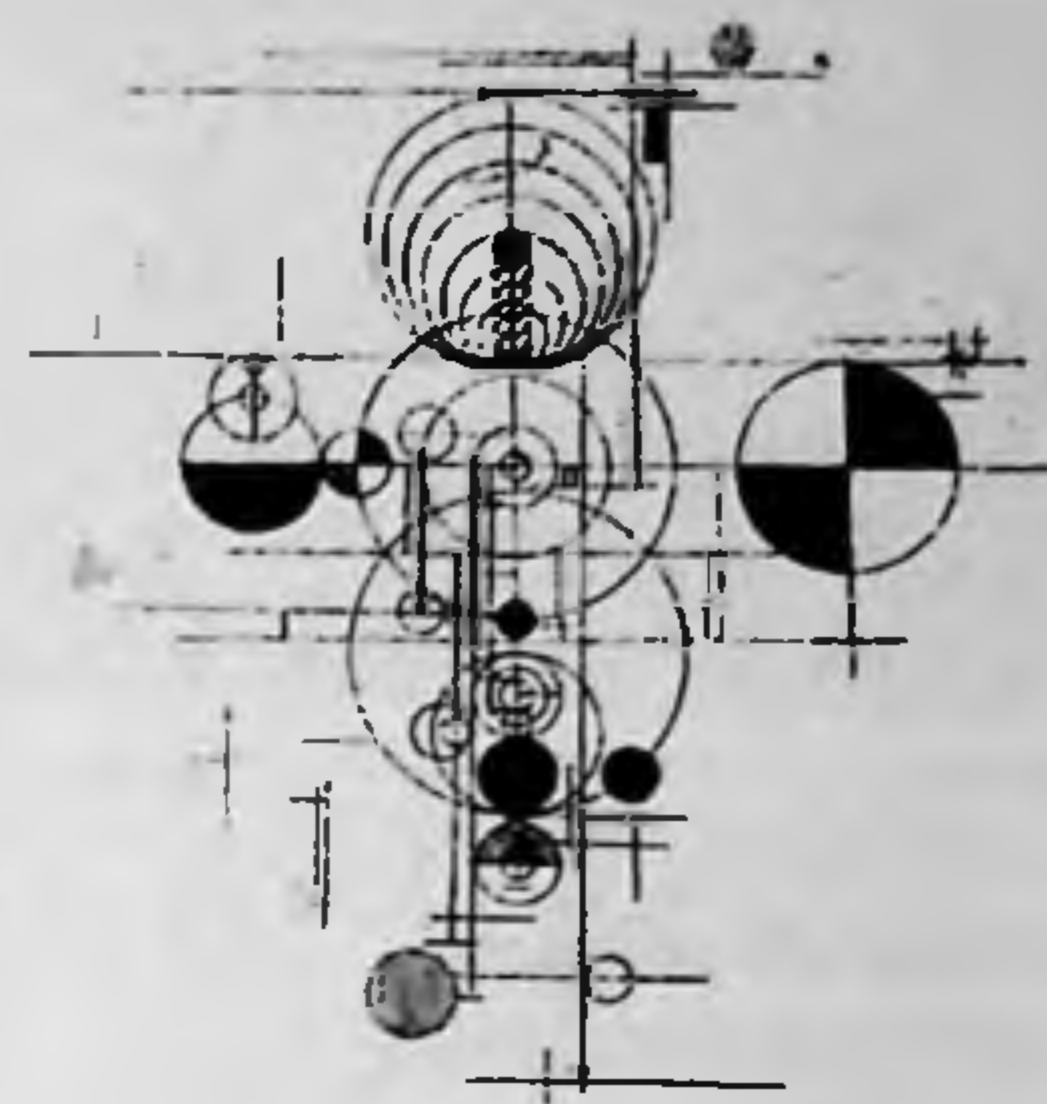
#### 4.A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE E A PURA VISUALIDADE

Conforme depoimento de Radha Abramo, Cordeiro "chegara a São Paulo jovem comunista, detalhe relevante no caso, e era defensor da realidade da arte, não da representação da realidade. Vale dizer, na década de 50 – período da guerra fria – dividiram-se a arte, os críticos e os artistas em dois blocos: o da estética do realismo socialista-stalinista e o da abstração e do concretismo anti-stalinista." Assim, "no meio artístico mais para o provinciano de São Paulo da segunda metade da década de 40, Waldemar Cordeiro provoca a maior confusão entre os mais tímidos defensores da justiça social e portanto inocentes úteis do realismo stalinista; e entre outros, mais apartidários, em geral, em cima do muro, à espreita do que iria acontecer. A formação cultural de Cordeiro, sua eloquência

desmedida e transbordante, deixaram muita gente atônita ... Ele gerou a crise, ele foi a crise propriamente dita. ... Naquele tempo, entre nós, os construtivistas russos e os realistas stalinistas eram a mesma coisa: eram soviéticos. A cortina de ignorância impediu o diálogo com Waldemar Cordeiro. Uns morriam de medo do perigo vermelho, outros não entendiam porque Cordeiro era contra o realismo stalinista. No meio dessa massa, Waldemar Cordeiro gastou o seu verbo." <sup>18</sup>

Poucas pessoas de fato ativeram-se a esse aspecto do concretismo paulista, que marca sua especificidade e dissonância comparativamente à produção concreta internacional: a afinidade com as vanguardas russas, motivada por afinidade ideológica e retroação do realismo socialista, na investigação formal coetânea à redefinição do lugar da arte na sociedade industrial. Limitam-se em geral a firmar apenas o interesse, expresso por Cordeiro, em conciliar a teoria da *pura visualidade*, de Fiedler, com a função indutora, persuasiva, reservada para o intelectual dirigente na transformação da cultura, de acordo com Gramsci. Nunca entretanto esclarece-se o vínculo entre posturas tão díspares. Talvez Mário Schenberg tenha sido um dos poucos a indicar um elo possível, ainda que brevemente, ao comentar que "*Cordeiro procurou alargar o círculo de idéias da escola suíça pela teoria da arte de Konrad Fiedler, que o levou à concepção de um pensamento por imagens, também inspirada por filósofos russos, como Bukharin.*" <sup>19</sup> Com efeito, ao menos por duas vezes, Cordeiro faz menção à Nikolai Bukharin.

[Em conferência proferida em 1961, Cordeiro situa historicamente a arte concreta segundo o antagonismo dialético entre "*arte como forma de expressão*" e "*arte como forma de conhecimento*", procurando livrar a arte da dependência de princípios estranhos à obra, reveladora da ausência de conteúdo próprio e da submissão a valores convencionais, e apontar para a necessidade de perseguir no seu domínio particular o conhecimento objetivo que lhe garantisse autonomia e relevância em relação à qualquer heteronomia.] Ao pensar o significado da arte à margem dos conteúdos de natureza verbal, Cordeiro supõe o desenvolvimento de um conhecimento visual colado à especificidade da arte, a "*possibilidade de uma lógica que não fosse só lógica*



Sem título, 1952  
têmpera sobre papelão, 38 x 33 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>18</sup> ABRAMO, Radha. "O resgate polêmico de Waldemar Cordeiro". *Diário Popular*. São Paulo: 26 ago. 1986.

<sup>19</sup> SCHENBERG, Mário. "Concretismo e neoconcretismo" [jun. 1977]: In: SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 216.

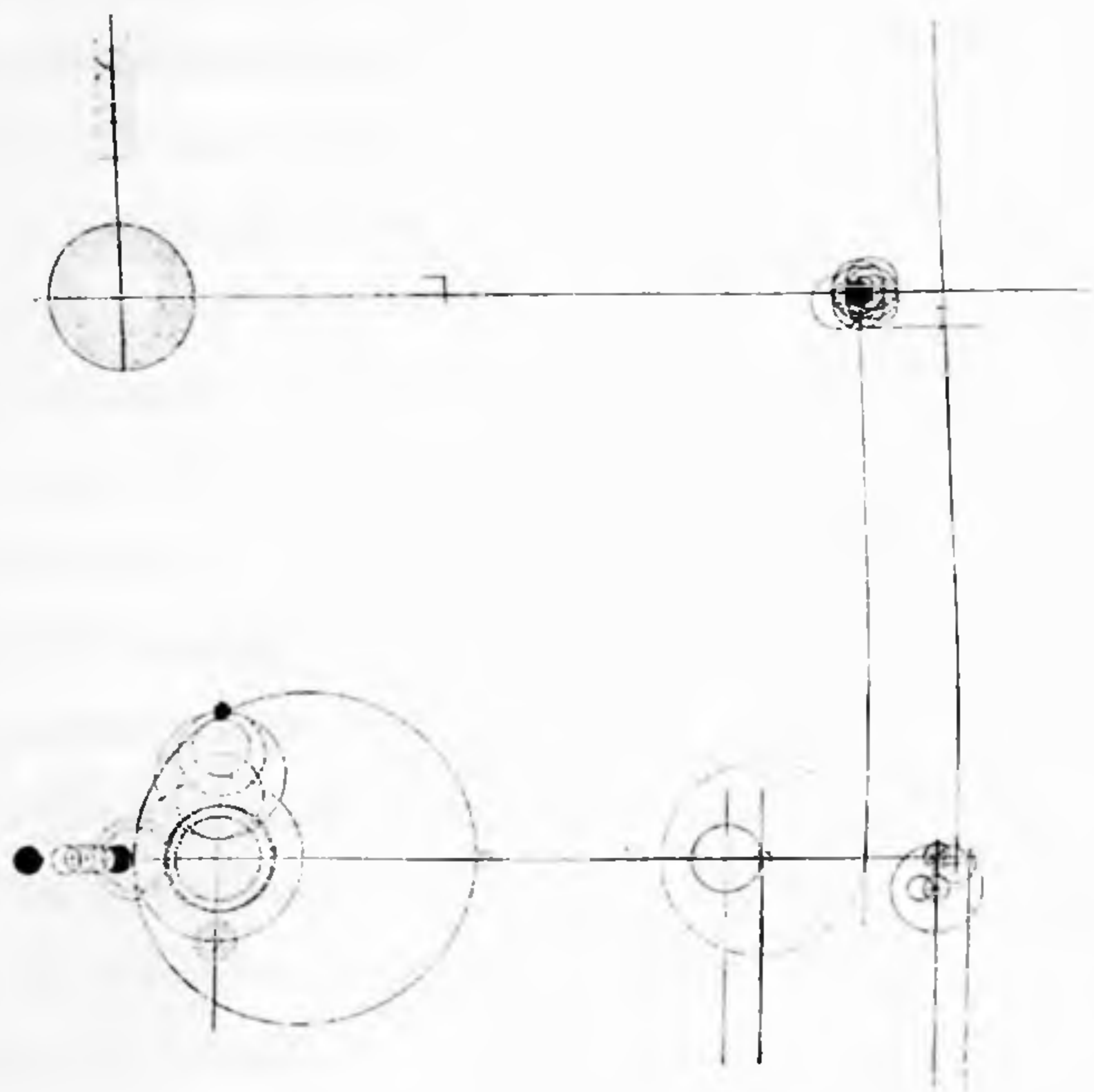


Sem título, 1952

Têmpera sobre aglomerado de madeira, 68 x 80 cm

Acervo Família Condeiro

[CD-ROM1WC]



da filosofia" (fazendo alusão a Giambattista Vico), em que a "necessidade do homem de construir imagens" dá a arte uma dimensão concreta frente ao pensamento abstrato da filosofia. Tal especificidade, "faculdade primitiva do homem de criar esse tipo de conhecimento", é identificada com uma citação de Bukharin a esse respeito: "O mundo íntegro das emoções tem também seu ponto de condensação: o pensamento em termos de imagens. Aqui não há abstração do que se sente diretamente. Aqui o processo de generalização não nos leva mais além de seus limites, como ocorre no pensamento lógico e no seu produto mais elevado, o pensamento científico. Aqui esta mesma vida sensorial – duplamente concreta e duplamente 'vivente' – se condensa. Aqui não temos um reflexo científico da existência verdadeira mas um quadro sensorialmente generalizado de uma série fenomenológica, não a 'essência' mas o 'fenômeno'. Aqui o tipo de pensamento não é o mesmo que o pensamento lógico." <sup>20</sup> Essa diferença e autonomia entre o pensamento por conceitos e o por imagens abre a possibilidade de "pensar a arte como a filosofia da sensibilidade", como imaginação que "cria estruturas formais que permanecem no domínio da sensibilidade", alcançando a "imagem da imagem: princípios de imagens arquetípicas da sensibilidade". A "arte se revela através dos sentidos", no limite estrito do que nos comunica a aparência. O artista guia-se pelo que vê.

<sup>20</sup> BUKHARIN, Nikolai Ivanovich. "1º Congresso Pan-soviético" [1934]. In: *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956 [excerto]; e CORDEIRO, Waldemar. "Arte Concreta". Taquigrafado por Iolanda Frozini. São Paulo: Serviço de Belas Artes da Biblioteca Municipal de São Paulo, 04 mai. 1961. Citações do parágrafo cf. último texto.

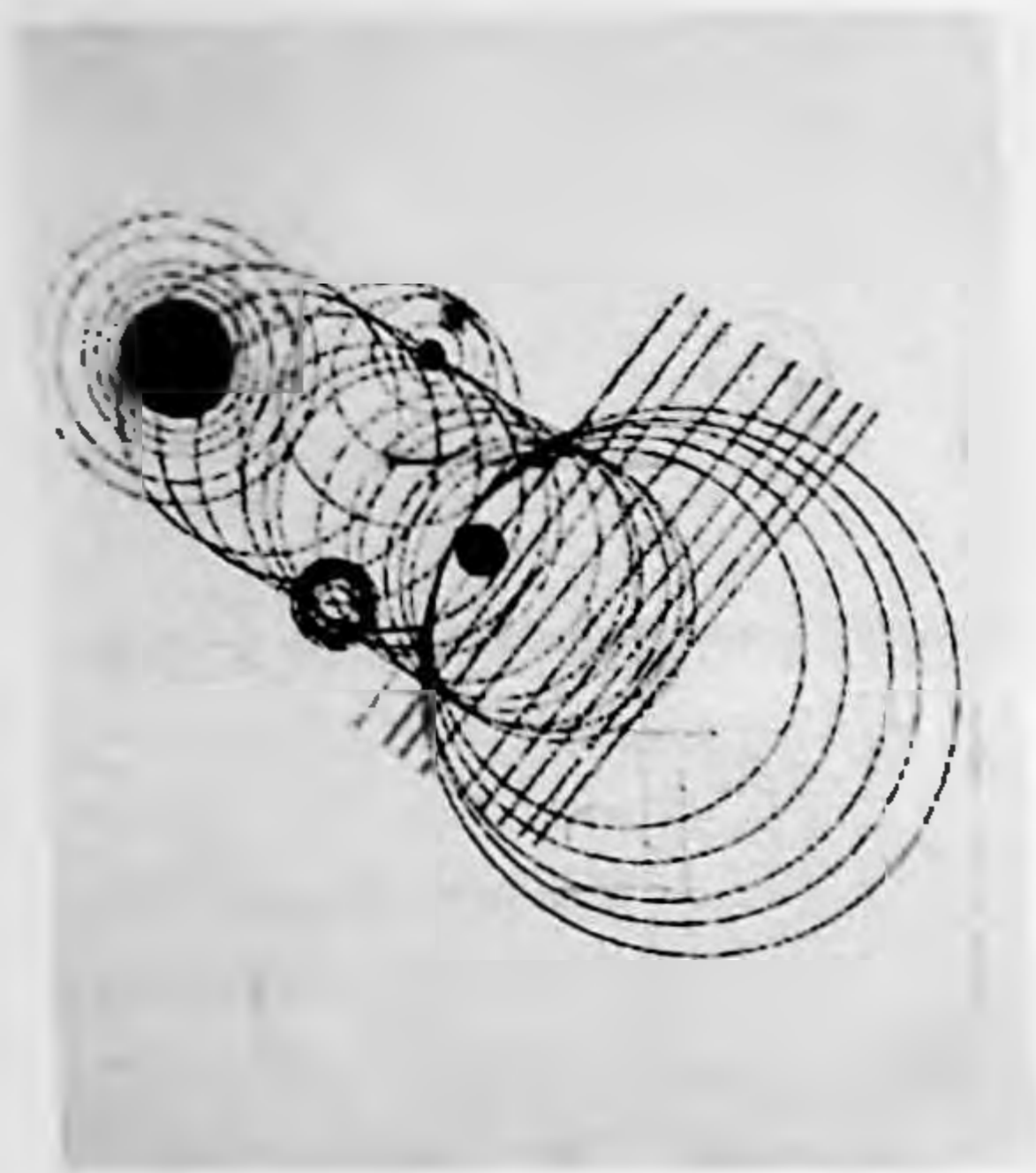
Dois fatos singulares agregam-se a essa conceituação da arte como filosofia da sensibilidade, ancorada num pensamento por imagens comum aos homens. De um lado, se a teoria da *pura visualidade* pressupõe a autonomia da forma perante a psicologia e a história, na arte concreta brasileira ela será informada pela *Gestalt* e por Gramsci; de outro, aos impasses artísticos contemporâneos contrapõe-se o resgate dos valores de forma, ensejando simultaneamente a reavaliação da herança moderna e o redimensionamento da noção clássica de *pura visualidade*. Essas formulações podem ser melhor entendidas ao examinar uma comunicação contemporânea, provavelmente do final da década de 50, em que Cordeiro analisa *O suprematismo, o neoplasticismo e o construtivismo do ponto de vista da pura visualidade*<sup>21</sup>. Inicia explicando que "Fiedler procede à separação drástica da arte e da beleza, remontando a Kant, em quem esses termos não se confundem. À forma agradável Fiedler substitui a forma clara. E nessa visão racionalista formula um dos princípios básicos da estética moderna: a arte não significa, ela é. Para os opostos da realidade, Fiedler pretende encontrar no olho uma função mediadora, um demiurgo que solucione as antinomias no próprio ato de ver, que se inicia com a sensação e percepção do objeto para concluir-se na representação", a qual "para Fiedler é a forma do desenvolvimento da atividade visual: a mão não repete coisa já feita pelo olho, ela continua a obra do olho e faz coisa nova" – "uma afirmação do princípio de valor, que situa a arte no mesmo plano da ciência, com a diferença de que a ciência nunca poderá alcançar o conhecimento enquanto visibilidade".

Nota-se que Fiedler, ao afirmar que a "forma não é nada mais que o complexo da natureza representado conforme as leis da nossa faculdade de representação visível", torna indissociáveis os conceitos de forma e representação. Representar é a forma da nossa apropriação da natureza visível; o mundo realiza-se através da nossa observação; consciência e realidade encontram-se na experiência formativa. Nesse encontro entre natureza e percepção, processado pelo intelecto, a forma é uma elaboração da mente projetada sobre a natureza, uma relação entre o visível (mundo exterior) e o visual (forma de ver), um es-



*Movimento Ruptura*, 1952  
esmalte sobre compensado,  
43 x 63 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

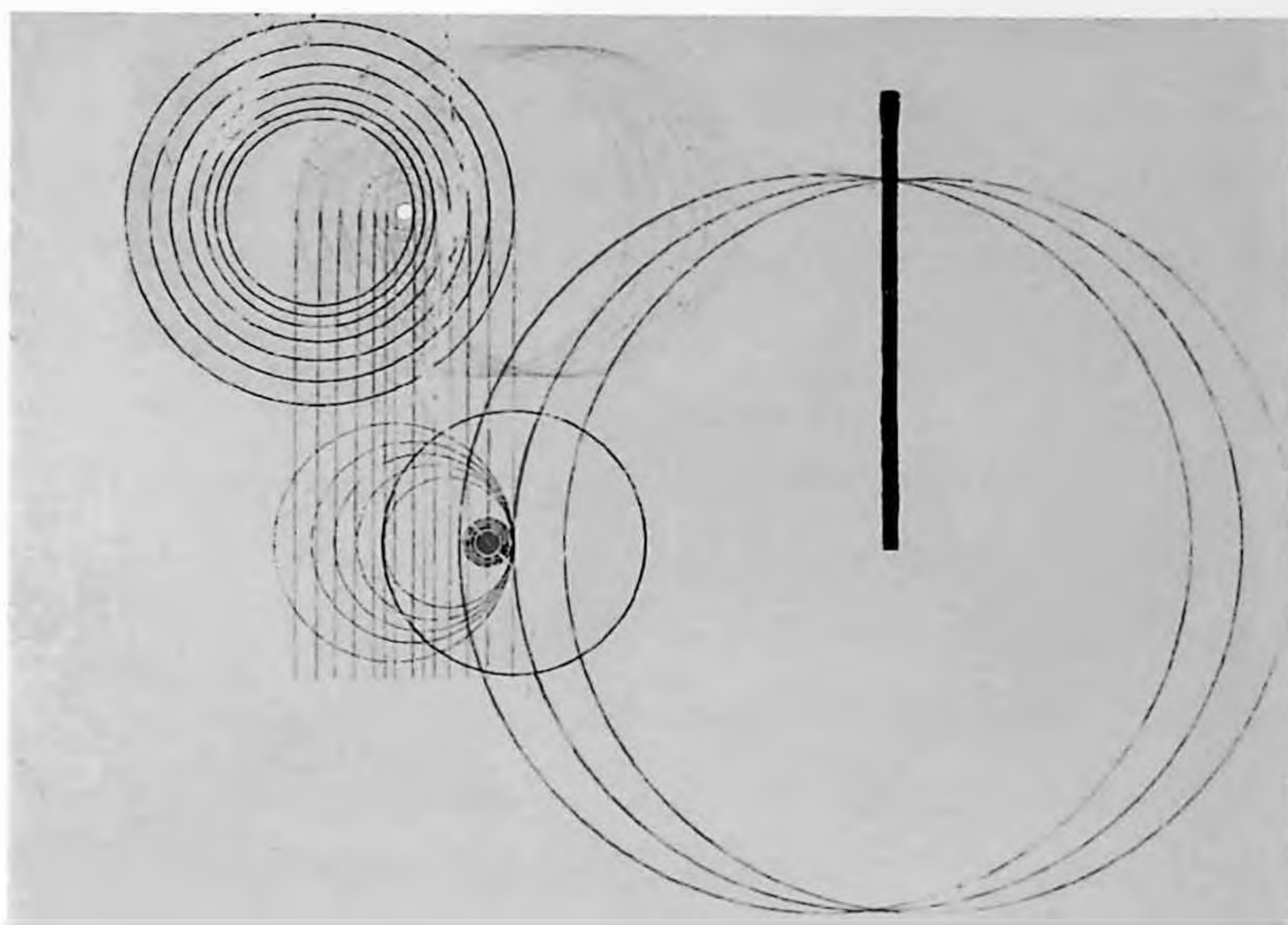
<sup>21</sup> Na apresentação, Cordeiro situa a teoria da pura visualidade de Fiedler a partir do formalismo de Johann Friedrich Herbart, que por volta de 1820 define o belo como correlações de forma, linhas e cores; e do princípio da produtividade do olho de Robert Zimmerman, exposto na obra *Estética geral como ciência da forma*, que, com base na diferenciação entre o belo natural e o artístico, concebe a arte segundo qualidades e modos de correlação distintos: arte plástica ou tátil (escultura e arquitetura), arte óptica (pintura), arte acústica (poesia) e arte do som (música). CORDEIRO, Waldemar. "O suprematismo, o neoplasticismo e o construtivismo do ponto de vista da pura visualidade". São Paulo: c. 1959. Citações do parágrafo cf. p. 1-2.



*Movimento Ruptura*, 1952  
óleo sobre madeira, 25.5 x 21 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

pelhamento (prolongamento e identificação) do sujeito no objeto da percepção, uma ação transformadora que habita e habilita sobretudo o olhar. Na dialética entre percepção e representação, reajustando a experiência visível para além do estímulo, a noção de forma impõe-se como fundamento do conhecimento visual e assegura – como está ciente Cordeiro – a singularidade do conhecimento intuitivo enquanto atividade mediadora, a insubstituibilidade da experiência visível perante o conhecimento racional. Irredutível a conceitos verbais, a obra de arte é a materialização do desejo de forma, o exercício de produção e investigação do conhecimento visivo; a forma o seu único conteúdo objetivo. A atividade artística, no rigor da contemplação, constitui o procedimento indispensável para o desvelamento do imperceptível – uma ação produtiva da realidade. Nesses termos, a obra plástica é pensamento visual – *idéia visível*, como dirá Cordeiro –, uma forma de inquirição sobre a percepção e uma fabricação constante das condições (das formas) de percepção. Aspecto que atribui à atividade artística uma dimensão experimental, que a coloca em equivalência com a ciência. Cindidas arte e beleza, delineia-se em Fiedler uma teoria da arte, por oposição à estética, à *idéia de belo*, cujo fundamento é o estudo dos fenômenos subjacentes à visão.

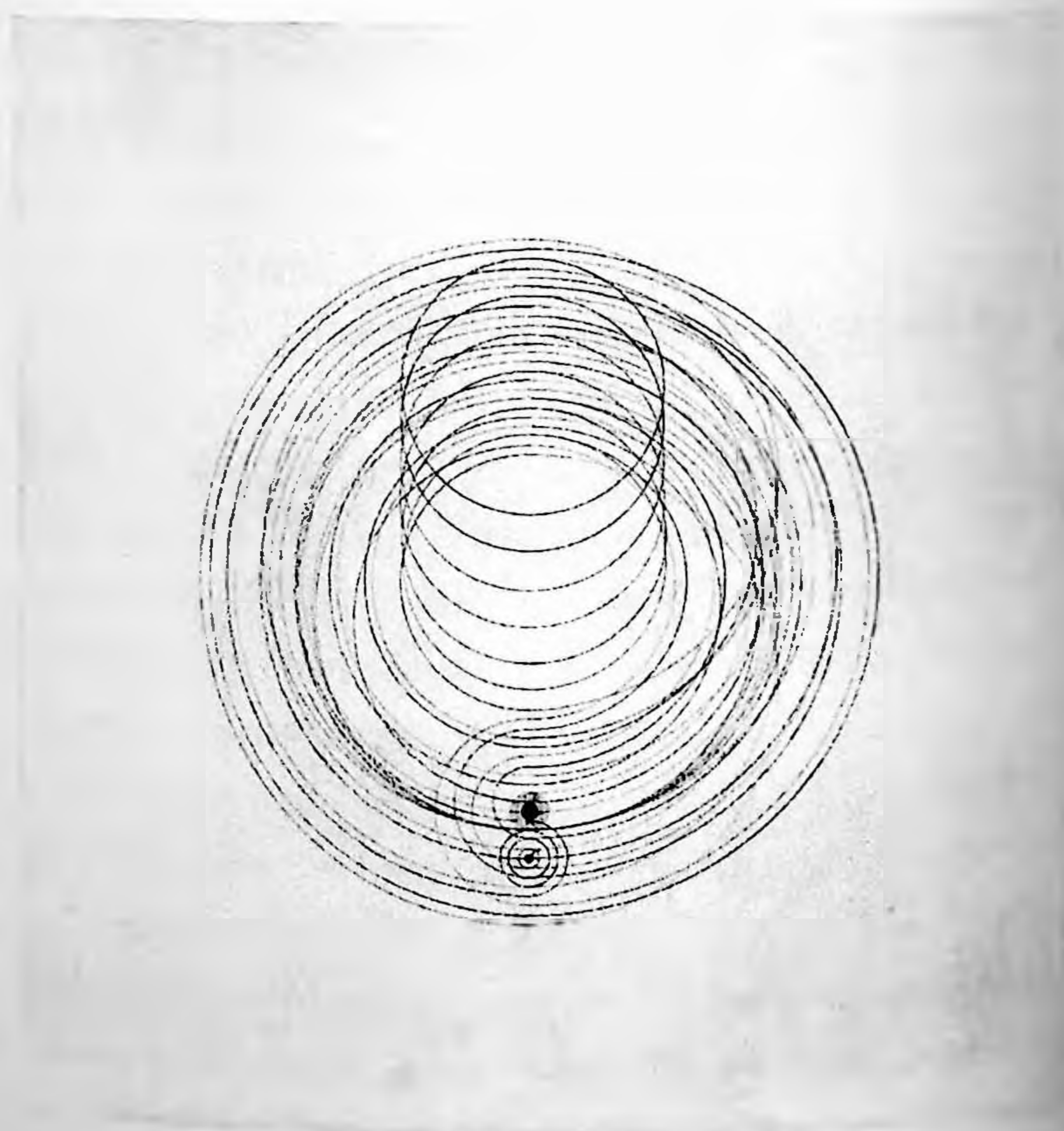
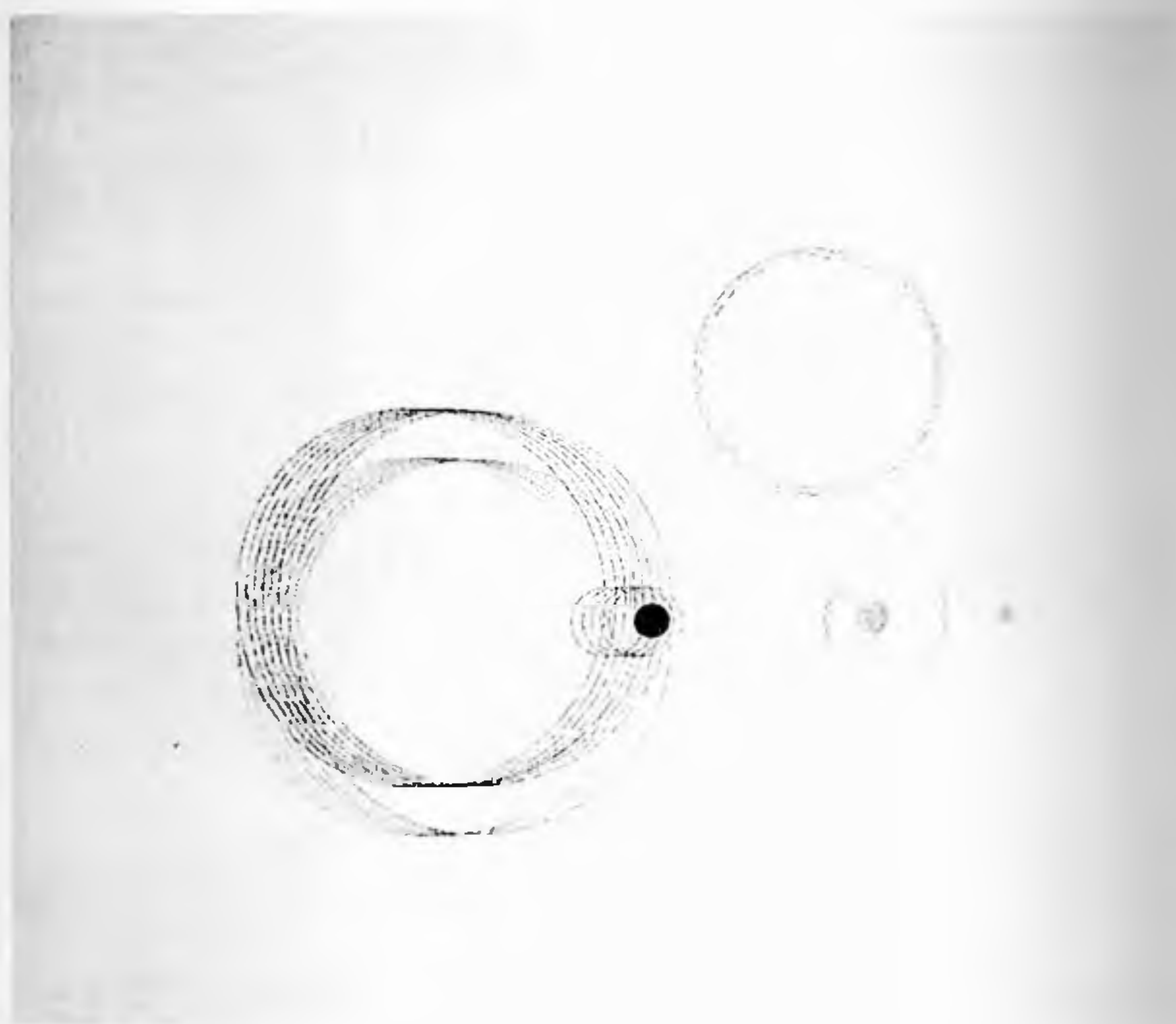
Nesse sentido, na palestra Cordeiro destaca o suprematismo, o neoplasticismo e o construtivismo como a *"reserva histórica de valores para qualquer arte que queira situar-se na posição de vanguarda"*, ao mesmo tempo que encontra na noção de relação – aspecto então central na sua obra, como o demonstra ela própria e outros textos (ver adiante) – o argumento que as atravessa e une-as com a teoria da *pura visualidade*. Assim, avalia a obra de Vassili Kandinsky como um novo impressionismo, em que o aparente *"subjetivismo da necessidade interior"* – a *"hegemonia dada por ele aos sentidos"* – é regulado pelo *"efeito psicológico da pura relação das cores e sinais gráficos"*. Já *"a pura sensibilidade de Malevitch era também pura experiência, porque ela apreendia não os elementos da matéria, mas as suas relações recíprocas"*. Com o sentimento da não-objetividade, *"o fundo branco aparece pela primeira vez como elemento funcional. Como uma grande pausa, ele contém vetores espaciais que têm como sistema de coordenadas as margens do*



Sem título, 1952  
têmpera sobre aglomerado de madei-  
ra, 29,5 x 41 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

quadro (exemplo do quadrado deslocado no retângulo). Este tipo de representação visual supera definitivamente a antinomia entre fundo e figura, fazendo do fundo fator determinante da representação. ... Em sua fase mais avançada, o suprematismo define a sua gramática diante da percepção, optando pelos fatores de proximidade e semelhança, excluindo o orgânico da forma privilegiada", para revelar o ritmo. Paralelamente, o neoplasticismo é considerado um novo idealismo, conseqüente às conquistas cubistas e expressão das modificações estruturais geradas pela produção industrial, em que o fato relacional predomina sobre o formal. Com a erradicação do trágico, a sublimação do individual, Piet Mondrian teria buscado atingir o universal, concebido como uma "dualidade contrastante", rumo à arquitetura, através da cromoplástica. Por fim, ainda que ciente do não-objetivismo de Alexandr Rodtchenko e das construções em relevo de Vladimir Tatlin, é ao construtivismo de Naum Gabo e Anton Pevsner, conforme o expressam no Manifesto Realista de 1920, que se refere. Afirma que "diversamente do suprematismo, o construtivismo dá à arte de vanguarda uma impositação eminentemente intelectual. Estamos longe da apologia simples da nova sensibilidade, da contemplação estonteante de uma nova matéria a ser formada. Os construtivistas vão de rijo ao problema básico da renovação das categorias formadoras" – espaço e tempo, a "realidade como suprema beleza", o problema do movimento, consoante o próprio manifesto. Destaca o modo como associam movimento e desintegração óp-

Sem título, 1952  
têmpera sobre aglomerado de madei-  
ra 59 x 72 cm  
Acervo Família Cordero  
[CD-ROM WC]

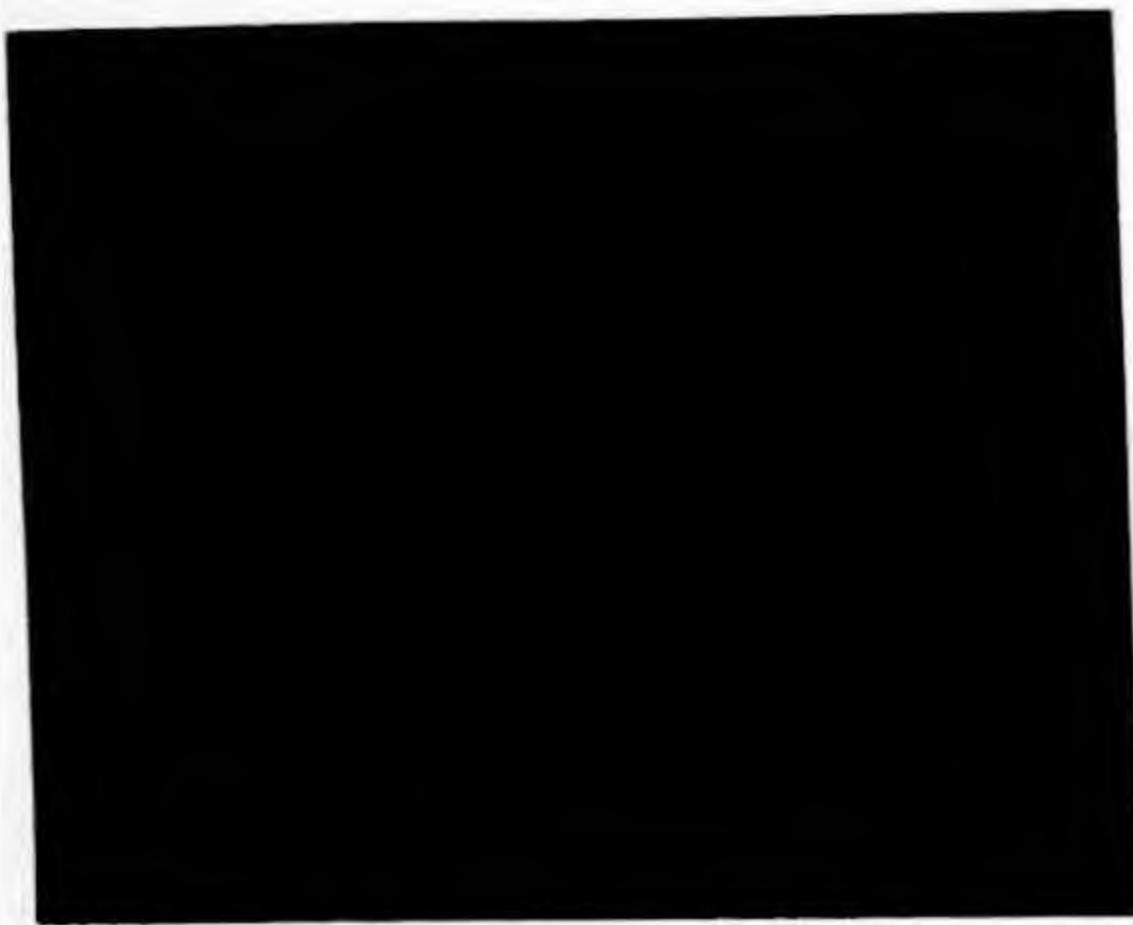


*Movimento Ruptura*, 1952  
esmalte sobre compensado,  
61 x 61 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

tica: "dentro da linguagem da escultura, os construtivistas, proclamando a virtude soberana do movimento, procederam à sublimação da massa em 'volumes virtuais', como diz Giedion. Este fato implica na desintegração ótica da solidez material, permitindo ao movimento tornar-se elemento plástico."<sup>22</sup>

Ao apresentar uma exposição de arte concreta em Milão em 1949, Argan oferece outra chave para compreender a aproximação purorvisibilista com o real. Segundo ele, "as correntes da arte concreta que advêm da teoria fiedleriana da visualidade visam unanimemente determinar certas 'unidades-básicas' da experiência formal; elas têm por objetivo explicar na imagem o valor e a função da consciência imersa na realidade da qual ela é inseparável: fixar uma essência formal que seja o ponto de partida, o elementar absoluto, o átomo da visão ... A imagem é um produto direto da consciência e não mais 'ficção' de uma coisa, mas a coisa ela mesma, estabelecida e muito nova da realidade, fenômeno puro: a imagem é produzida fora de toda emoção e da memória ou analogia naturalista, não é mais o documento de uma objetivação e de um afastamento do artista, mas do seu imergir-se e confundir-se na realidade... Linha, volume, cor não são mais pensados como qualidades desta ou daquela coisa, mas como qualidades 'em potencial' de todas as coisas, possibilidade de definição formal de uma realidade indomável, esquemas interiores e estruturas nas quais a realidade se constituirá em forma, se inscreverá nos contornos nítidos da consciência. A concreção como designação de imagens 'diretas' não é mais um processo de transcendência mas de imanência; e seu objetivo não é mais um formalismo refinado, quintessencial, mas a determinação de uma condição fundamental para a experiência integral e imediata do real. Esta atitude imanente explica o objetivo didático, no sentido de uma educação direta da percepção, das correntes da arte concreta: elas vão à procura de uma utilização imediata e total do dado formal: elas procuram aplicá-los às necessidades práticas da publicidade, da tipografia etc. Com o objetivo de assegurar a possibilidade de uma experiência estética concreta e vital para a sociedade de amanhã, estes artistas sacrificam de bom grado a dignidade e o ideal tradicionais da arte. Mas a todos aqueles que os acusam de destruir o patrimônio ideal da tradição figurativa eles podem com justiça responder

<sup>22</sup> Id. Citações do parágrafo cf. p. 5-8.



Sem título, 1951  
óleo sobre tela, 40 x 50 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

que a conservação deste patrimônio será contrária à garantia de uma distribuição mais equitativa..."<sup>23</sup>

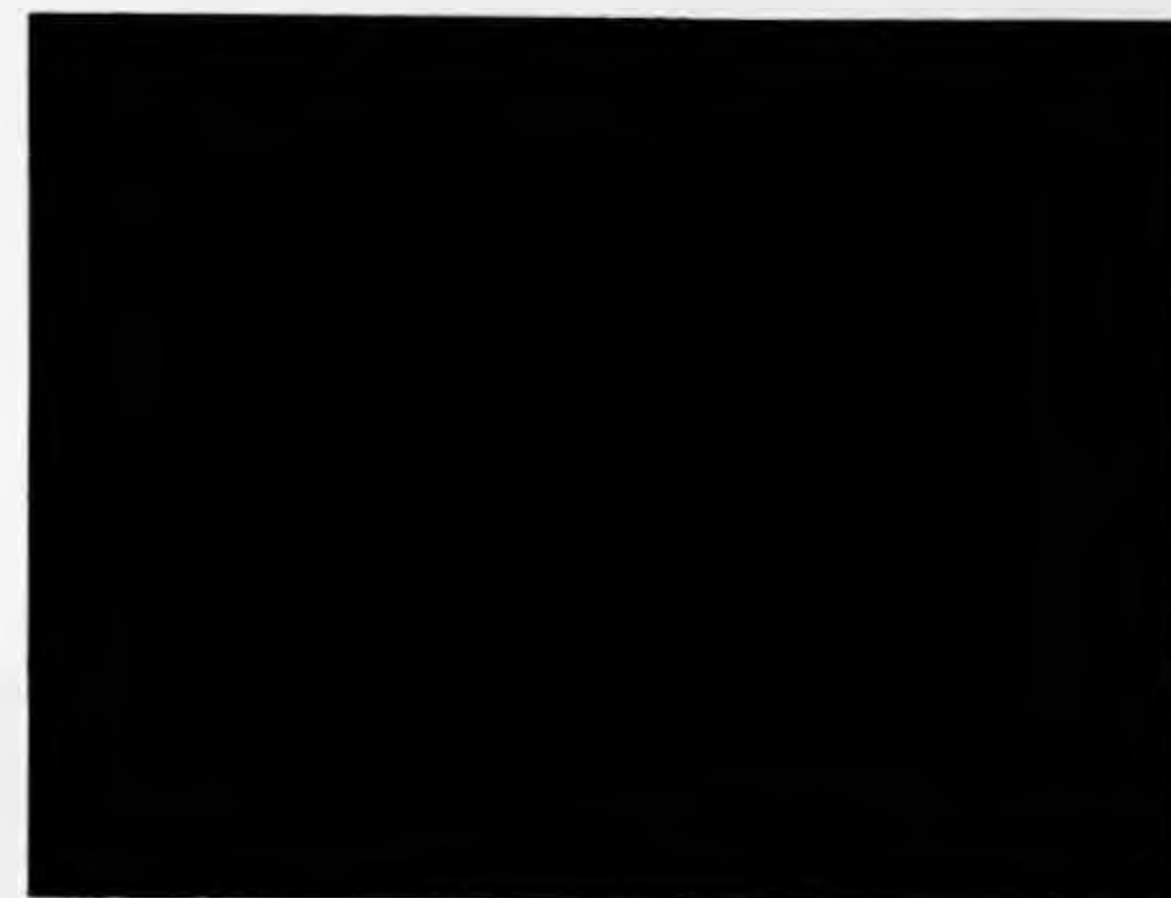
Portanto, nesse debruçamento sobre a essência da experiência visual, não se abdica da experiência do real, antes volta-se para ele. A concretude visual da imagem, intrínseca a todas as coisas porquanto intrínseca à visão, tem como horizonte o encontro entre consciência e realidade. No Brasil, à questão do nacional imperante no meio cultural brasileiro sobrevém a opção por linguagens e poéticas universais, depuradas de convencionalismos locais, sob o pressuposto de que a arte abstrata não se assenta sobre valores estranhos às camadas populares, mas sobre uma faculdade universal de percepção por imagens. Como atestado por Argan, essa noção não implica que essa concepção de arte abdique de uma relação com as circunstâncias históricas vivenciadas. Ao contrário. Como afirmaria Cordeiro algum tempo depois – num momento em que assinalava tanto o seu afastamento da arte concreta geométrica como a persistência dos seus pressupostos teóricos fundamentais – *"é necessário que a arte mantenha sempre pura a sua objetividade direta. As estruturas formais devem ser rigorosamente testadas à luz da faculdade humana primária de criar e perceber imagens (valor). Mas esse remontar à natureza específica da comunicação artística (que nada mais é do que o sentido da arte não-figurativa) não basta. Seria como perseguir uma meta fixa, como buscar uma verdade definitiva, metafísica. Existe um outro aspecto na arte, também de importância vital: o aspecto histórico (informação), que é a força que a faz mudar constantemente, sempre em correlação com as transformações da vida do homem e do próprio homem. Aqui a arte se torna a teoria, a filosofia da imaginação, da sensibilidade, da percepção, que auxilia o homem em situações concretas, no espaço e no tempo"*<sup>24</sup> – produzindo elementos modelares para a vida real, como por exemplo no paisagismo (ver adiante). Em suma, como quer Pignatari, ao enfatizar o potencial subversivo da arte concreta: *"Para Fiedler, para Cordeiro e para todos nós, a criação de formas é uma criação ideológica, e a criação de formas novas é uma criação de ideologia revolucionária. Há uma consciência discursiva e à ciência compete desenvolvê-la, e há uma consciência intuitiva, que tem permanecido*

<sup>23</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte concreta*. Milão: 1949. Apud WILDER, Gabriela Suzana. *Op. cit.*, p. 36-7.

<sup>24</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Bienal: arte brasileira em linguagem universal". São Paulo: 1963.

subdesenvolvida – e à arte compete desenvolvê-la. A arte é irreduzível a heteronomias, a outros códigos – e muito menos ao código verbal. O seu 'eidos' não é um puro núcleo estático; metamorfoseia-se continuamente, sem nunca perder-se, pois que é o princípio mesmo de todo processo de 'formalização' e 'enformação'." <sup>25</sup>

Frise-se que aquilo que se registra na tela concretista não responde apenas a uma pulsão gestáltica, fisiológica. Antes, o que nela se introduz aponta para a constituição de uma nova cultura, uma nova visualidade que atribui à pintura o papel de ensinar a ver – agindo no plano da forma mais clara para a melhor e mais rápida comunicação visual –, e que o aspecto a tornar visível não se esgota na imagem, no objeto ou na representação, envolve a construção da própria consciência da nova época. Concede-se a arte como uma manifestação que sintetiza razão e sensibilidade, como expressão inequívoca da interdependência entre forma e conteúdo. Um não é mais estranho ao outro, um é o outro. E seria a partir dessa nova noção de conteúdo que se procuraria romper os limites disciplinares da arte, lançando as imagens a uma significação universal de tempo e espaço, rumo a uma nova relação com o sistema social e produtivo. A contemporaneidade e a metrópole instauravam uma lógica que exigia uma nova linguagem que permitisse assimilar e exprimir essa realidade, enfim, o concurso da arte, d' "a teoria, a filosofia da imaginação, da sensibilidade, da percepção, que auxilia o homem em situações concretas, no espaço e no tempo" (cf. acima). Na raiz dessas "transformações da vida do homem e do próprio homem", subjacente à polaridade nacional-universal, o que estava em andamento no Brasil ao longo desses anos era uma mudança na própria estrutura da experiência, provocada pela inflexão no modo de vida, que de rural-agrário passava a urbano-industrial, introjetando-se no cerne do comportamento humano, a qual os artistas respondem com uma nova linguagem, assimilado aquele momento menos como crise do que como uma oportunidade real de atuar criticamente nesse processo e contribuir positivamente para direcionar a transformação da sociedade, levando-a a um novo patamar qualitativo. Mais do que ser mero reflexo das transformações da época, à arte caberia tomar à frente e dar rumo ao progresso das consciên-

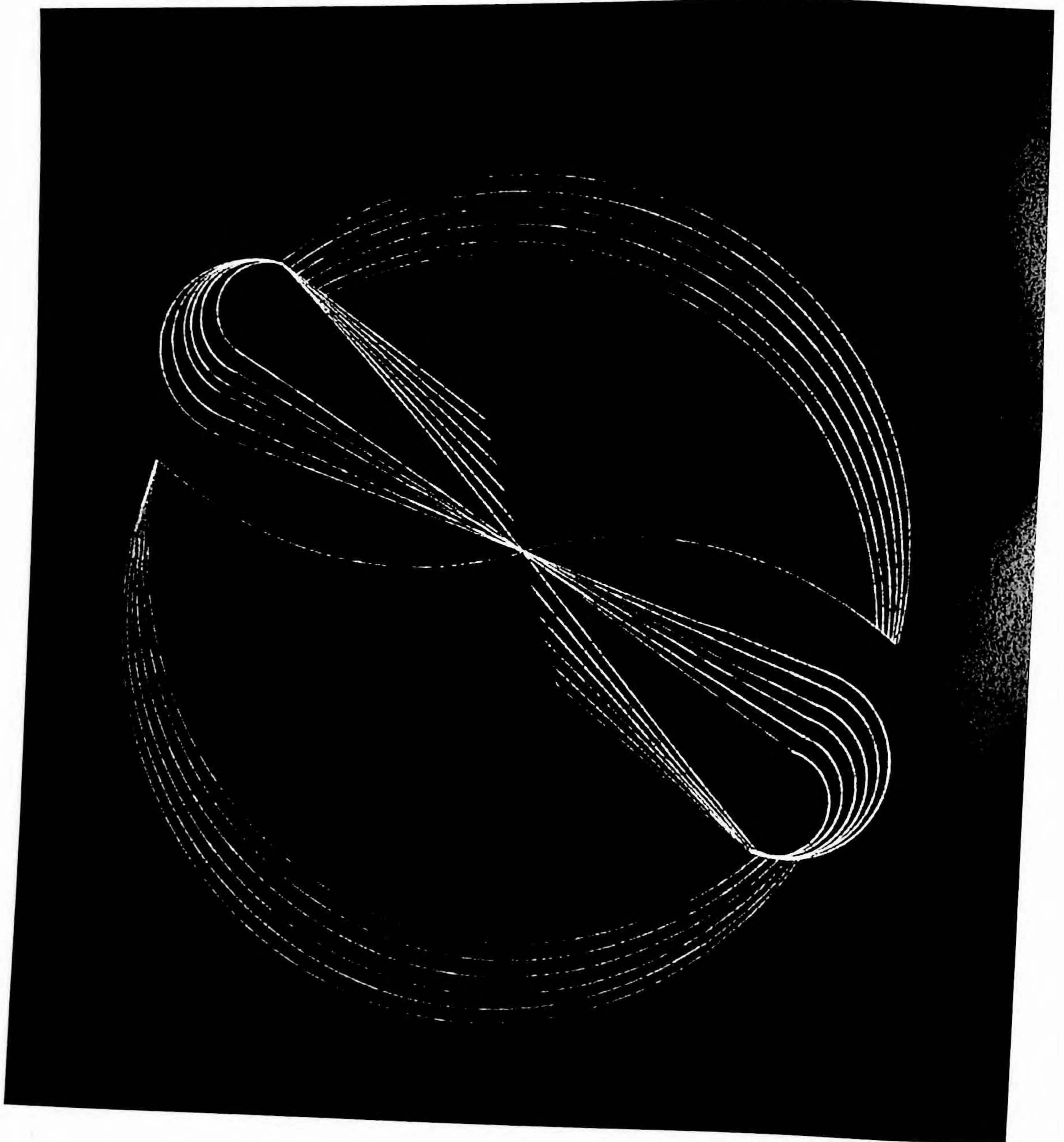


Círculos simultâneos, 1952  
esmalte sobre compensado,  
36.5 x 47 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

uma linguagem  
estética rumo  
ao conteúdo  
social

<sup>25</sup> PIGNATARI, Décio. "A arte de um revolucionário" [op. cit.], p. 44.





*Movimento Ruptura*, 1952  
esmalte sobre compensado,  
33 x 30 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

cias, como afirmaria na época do *Ruptura*: "A atual renovação da estrutura da pintura, as novas propriedades topológicas que fornecem uma compreensão inédita da expressão, poderiam, se devidamente cuidadas, reorganizar a visualidade humana, dotando-a de energias vitais e sumamente úteis para o progresso ideológico. Remodelar todas as formas e as coisas mais habituais e familiares. Transformar psicofisicamente os homens-coletivos, devolver aos artistas plásticos as suas legítimas atribuições, arrancando-os do solipsismo que inutilmente os consome." <sup>26</sup>

É preciso abrir um parêntese para conceituar com clareza a natureza da transformação que a sociedade brasileira estava atravessando.

## 5. METRÓPOLE E INTELECTO

Quando Walter Benjamin escreve *Sobre alguns temas em Baudelaire* <sup>27</sup>, com a obra do poeta assinala o momento em que a disjunção entre produção e recepção estética corresponde a uma "mudança na estrutura da experiência", marcada pela disseminação de relações permeadas pelo intelecto, pela abstração, de modo que o plano de mediação com a realidade é deslocado do âmbito da experiência para o da vivência, portanto da memória para a percepção. Questão que se cristaliza previamente num texto referencial de Georg Simmel, *A metrópole e a vida mental* <sup>28</sup>, que explicita os vínculos entre a passagem para a modernidade e o desenvolvimento da consciência, consoante o anonimato e a abstração que caracterizam nosso desenraizamento na metrópole.

De acordo com Simmel, a modificação do quadro sociotecnológico a partir do século XVIII, com a consolidação do liberalismo e a progressiva divisão do trabalho, impõe aos indivíduos uma ordem formal avessa à essência das coisas, marcada pela impessoalidade, que reduz toda qualidade a valores quantificáveis, dissolvendo a individualidade,

<sup>26</sup> CORDEIRO, Waldemar. "A volta do artista à vida coletiva". *Folha da Manhã*. São Paulo: 09 mar. 1952. At. e Com., p. 11. Apud WILDER, Gabriela Suzana. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>27</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire" [1929]. Trad. Hemerson Alves Batista. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-49.

<sup>28</sup> Cf. SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental" [1902]. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973 (2ª ed.). Citação cf. p. 12-3.

o íntimo e o emocional no interior de operações lógicas que visam integrar cada atividade cotidiana e eliminar qualquer ambiguidade nos acordos. Diluem-se os vínculos sociais tradicionais e os indivíduos vêem-se convertidos em formas objetivas, tratados como quantidades negligenciáveis, conformes ao novo enredamento criado pelas forças avassaladoras da história, da cultura e da técnica, num processo implacável, que sistematiza pessoas e relações, constringendo-as aos imperativos da racionalização produtiva. Pretendendo resolver a interdependência entre os conteúdos e formas de vida individuais e superindividuais – como a existência moderna acomoda-se às forças externas –, Simmel define a base psicológica do tipo metropolitano na relação de causa e efeito entre *intelecto*, economia monetária, racionalidade técnica e expansão urbana, condições indispensáveis e indissociáveis a mediar e ambientar relações e trocas, as quais só se tornam comparáveis mediante o alheamento do irracional, do particular e do pessoal. Metrópole, industrialização e dinheiro tornam-se assim os lugar e modos de produção e troca característicos – fatores de abstração de todo o mundo objetivo, a alienar o valor de uso no de troca, a exigência de individualidade e particularidade na especialização produtiva, a vida em comunidade na em sociedade –, determinando a transformação dos "*fundamentos sensoriais da vida psíquica*", em decorrência da "*intensificação dos estímulos nervosos*", da dilatação perceptiva provocada pelo ritmo contrastante da vida na cidade grande, repleto de diferenças quando comparado ao profundamente sentido, ao hábito e à uniformidade do modo de vida rural e da cidade pequena. Lugar da oposição entre objetividade e subjetividade, a metrópole constitui a fase terminal da racionalização da vida, o palco no qual a cultura interior retrocede sob o impacto da hipertrofia da cultura objetiva, exigindo um mecanismo atenuador, um "*distanciamento funcional*" capaz de preservar a vida subjetiva contra a inexorável objetivação da vida moderna. O *intelecto*, "*camada mais consciente do psiquismo*", realiza o amortecimento do *choque* inerente a esse desenraizamento, tornando o lidar com homens e coisas impiedosamente prosaico. "*Para acomodar-se à mudança e ao contraste de fenômenos, o intelecto não exige qualquer choque ou transtorno interior; ao passo que é somente através de tais transtornos que a mente mais conservadora*

poderia se acomodar ao ritmo metropolitano de tais acontecimentos. Assim, o tipo metropolitano de homem – que, naturalmente, existe em mil variantes individuais – desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração.”<sup>29</sup>

Abordagem que ecoa radicalizada no citado ensaio de Benjamin, dirigido à modificação na estrutura da *experiência*. Nos termos elaborados por este, papel assumido pelo consciente enquanto proteção aos estímulos externos, cujo rompimento no mecanismo do *choque* determina o limiar entre *experiência* e *vivência*<sup>30</sup> – quanto maior for o êxito do consciente no apaziguamento do *choque* e na neutralização do efeito traumático, “tanto menos essas impressões serão incorporadas à *experiência*, e tanto mais corresponderão ao conceito de *vivência*”. A resistência ao *choque* cumpre assim a “função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência. Este seria o desempenho máximo da reflexão, que faria do incidente uma *vivência*.”<sup>31</sup> Oposto à memória, colado à percepção, domínio do instantâneo, do estímulo, do fugaz, no consciente tudo se desfaz no instante mesmo da conscientização – a suficiência moderadora da reflexão desenvolve-se coetânea à atenuação do sobressalto e ao desvanecimento de qualquer resíduo mnemônico. Sob o freio da atenção consciente, anteparo à memória e ao estímulo, a *vivência* instaura-se como pura superfície, desprovida de qualquer profundidade, temporal ou espacial, mostrando-se como a expressão crua do declínio da tradição, da aderência plena ao presente e à percepção. O deslocamento do plano de mediação com a realidade para a esfera da *vivência* emerge como o traço distintivo da modificação na estrutura da *experiência* moderna, regulada por objetivação, racionalização, sistematização e abstração. Enquanto busca ou temor, liberdade ou pobreza, o desenraizamento reflete o duplo aspecto da ascensão da *vivência* na modernidade, procurada como *choque* e assimilada como *angústia*. Desejo e ressentimento, esses os sentidos que se agregam ao redor dessa mudança na estrutura da *experiência*, consubstanciada através de um conjunto de deslocamentos – do coletivo

<sup>29</sup> Id., p. 12-3.

<sup>30</sup> Para fixar o caráter da *experiência*, Benjamin percorre o modo como diferentes tentativas de relacioná-la à estrutura da memória vão progressivamente manifestando uma dualidade que assume sua forma mais acabada em *Além do princípio do prazer* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), de Sigmund Freud. De *Matéria e memória* (*Matière et mémoire*, 1896) destaca o antagonismo entre “*vida ativa*” e “*vida contemplativa*”, ainda que note a rejeição de Henri Bergson a qualquer determinação histórica da *experiência* – definida por Bergson segundo a “*duração*” (*durée*), acumulação inconsciente oposta ao tempo objetivo cartesiano. A transmutação posterior do conceito bergsoniano de “*memória pura*” (*mémoire pure*), relativo à “*vida contemplativa*”, em *Em busca do tempo perdido* (*A la recherche du temps perdu*, 1913-1927) de Marcel Proust, para “*memória involuntária*” (*mémoire involontaire*) – oposta à “*memória voluntária*” (*mémoire volontaire*), tutelada pelo intelecto –, expressa sintomaticamente os termos da divergência de Proust frente a Bergson quanto à possibilidade de presentificação da “*duração*” (conscientização da própria *experiência*) – se questão de livre escolha ou obra do acaso. Procurando precisar esses termos, Benjamin recorre a Freud. No ensaio de 1920, Freud contrapõe *memória* – enquanto “*mémoire involontaire*” – e consciente, este com a função de proteção contra os estímulos externos, explicitando a incompatibilidade entre conscientização e permanência mnemônica, conforme esclarecido posteriormente por seu discípulo Theodor Reik: “a função da memória consiste em proteger as impressões; a da lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva”. Massimo Cacciari observa no entanto que “enquanto Freud tende a unificar, no conceito de trauma, *choque* e *vivência*, Benjamin os trata ainda como diferentes e instaura entre eles uma relação de superação”. Cf. BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 105-6 e 108; e CACCIARI, Massimo. “Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli”. In: TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli – crítica radical a la arquitectura*. Trad. ETSAB. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 97.

para o individual, do passado para o presente, da duração para o instante, da tradição para o vivido, da memória para a lembrança, da narratividade para a sensação, do inconsciente para o consciente, da *aura* para o choque, do óptico para o tátil –, que evidenciam o desvanecimento da *experiência* socialmente acumulada (*Erfahrung*), em proveito da *experiência* individualmente vivida, *vivência* (*Erlebnis*).

Declínio da *experiência* que se manifesta primordialmente como desagregação do tempo, como processo de secularização e fragmentação do patrimônio cultural coletivo, sob o impacto abstrativo do tempo cronológico, sem margem à história ou às reminiscências comuns, integradas e coisificadas sob o manto uniformizador do calendário. Nessa dissolução da tradição – do rito, do fato, do evento ou da festa – sob o choque inexorável dos segundos, a lembrança (conscientização) pulsa em detrimento da memória, denotando, através da inatualidade dos acúmulos pretéritos, a insuficiência de passado inerente à *vivência*, a inviabilidade da incorporação dos acontecimentos vividos à *experiência*, a desaparecimento da *aura* sob o signo da *vivência*. Desintegração do tempo que, conseqüentemente, associada à perda da *aura*, demarca o fim da arte de contar. O empobrecimento da *experiência* é proporcional ao empobrecimento da sua transmissibilidade, a crise da narratividade. A interiorização e reelaboração dos episódios pelo narrador: prerrogativas essenciais à assimilação do narrável como *experiência* – fazendo-o seu, torna-o passível de ser transmitido –, já não encontra a disponibilidade de tempo efetivamente necessária para sua realização. Na metrópole, a massa urbana exige outros meio e linguagem que compensem a desaparecimento da narrativa e da oralidade no interior da *vivência*, como o indicam a imprensa, o anúncio, o folhetim, o romance, que emergem como novas esferas do discurso. Sob o domínio da informação, fato plausível, próximo, isolado da cadeia de acontecimentos e acompanhado por explicações, o saber e a memória definham-se na rememoração, o narrativo se desfaz.

<sup>31</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 111.

Para Benjamin, Baudelaire espelha emblematicamente o condicionamento a que se submete a individualidade perante as relações domi-

nantes na metrópole, a inexistência de condições favoráveis à transmissão da *experiência* em sentido estrito dentro da sociedade capitalista. A crise da poesia lírica evidencia a progressiva desintegração entre campo e cidade, simultânea a da coletividade na massa, explicitando o isolamento do indivíduo diante da desagregação da comunidade social tradicional, de base artesanal, na qual a *experiência* comum de tempo e de espaço fundava o sentido geral da vida e da prática. Apartado dos valores comungados com os outros, da cumplicidade inconsciente com o coletivo, ante o desaparecimento dos conteúdos primordiais, que moldavam a identidade do sujeito na tradição, o indivíduo vê-se confinado à esfera privada, tomado pela ausência da sensação de pertencimento, imerso no anonimato. Diante da incomunicabilidade do que já não pode ser partilhado como *experiência*, da ruptura com os laços comuns, a coletividade mostra-se silenciosa enquanto massa, a individualidade dissolve-se na *vivência* marcante do isolamento na multidão.

Como adverte Massimo Cacciari, entre os ensaios de Simmel (1902) e Benjamin (1929) "*se produz a existência de toda a vanguarda, de toda a crise*", a promessa e o desvanecimento da "*síntese entre espiritualização e individualidade ética*"<sup>32</sup>. Entretanto é fundamental observar que a abordagem de Benjamin abriga ambivalências na apreciação das consequências do declínio da *aura*. "*Perda dolorosa*" mas "*fato ineludível que seria falso querer negar, salvaguardando ideais estéticos que já não tem qualquer raiz histórica real*", "*o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética*" – lembra Jeanne Marie Gagnebin, ao destacar a dimensão de *abertura* inerente à "*doutrina benjaminiana da alegoria*", a "*profusão dos sentidos*" implícita em "*seu não-acabamento essencial*". De modo que as "*tendências 'progressistas' da arte moderna, que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (Erfahrung) a partir das experiências vividas isoladas (Erlebnis)*"<sup>33</sup>. Senão vejamos, retornando à matriz, às possibilidades insinuadas por essa assumida pobreza decorrente da "*desintegração da aura na vivência do choque*".

<sup>32</sup> O autor entende por *espiritualização* (*Vergeistigung*) a racionalização das relações sociais, o "*processo de abstração do pessoal e de consolidação sobre a subjetividade, enquanto cálculo, razão e interesse*". Cf. CACCIARI, Massimo. "Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli" [op. cit.], p. 81-2 e 105.

<sup>33</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* [op. cit.], p. 7-19. Citações cf. p. 12.

À vivência na metrópole moderna corresponde a vivência da rotinização do choque. Benjamin o reconhece no curso do transeunte na multidão, nos movimentos do operário com a máquina. Em contraste com o trabalho artesanal, onde o saber é transmitido de geração para geração e as atividades produtivas desenvolvem-se sequencialmente, percebidas enquanto totalidade pelo artesão, na linha de montagem da fábrica as operações mostram-se cindidas do passado e do futuro, descontextualizadas e esvaziadas pela repetição exata de si mesmas. Nela, a experiência prática dissolve-se na vivência autômata do adestramento, em relações que subordinam o indivíduo à máquina. Também o deslocamento através do intenso tráfego metropolitano acarreta choques de natureza tátil e óptica – como no exemplo da orientação pelos sinais de trânsito –, que exigem uma adaptação sensorial proporcional à intensificação das modificações ambientes para garantir o discernimento perante os estímulos externos. Analogamente, os diversos mecanismos de acionamento instantâneo tornam habituais os atos de comutar, inserir, acionar, acentuando a descontinuidade como traço perceptivo da vivência, rotinizando o choque – dimensão tátil (habitual, pragmática) –, que passa a se impor como princípio formal nos diferentes modos artísticos – como confirmado pela montagem no cinema ou pelo clique do fotógrafo.

A reprodutibilidade técnica incide sobre a percepção, ampliando seu alcance e redefinindo seu caráter – a recepção através da distração “constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas”, que reforçam sua dimensão tátil, pois “tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge”, adquire poder traumático. À transformação do sistema perceptivo corresponde uma “refuncionalização da arte”, uma modificação da sua natureza em decorrência da aceleração do registro de imagens e das mudanças nas condições de veiculação da obra – com o efeito do choque, explícito na montagem e nas mudanças de enquadramento, o cinema realça “as violentas tensões do nosso tempo”, explicitando o “fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica”<sup>34</sup>. Conforme observa com respeito à arquitetura, essa dimensão tátil da percepção, expressa na

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1ª versão, 1935-6]. In: Id., p. 165-96. Citações do parágrafo cf. p. 191-2, 194 e 193.

relação *distração-hábito*, é a medida da aptidão da nossa percepção para responder a certas tarefas. "Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito."

Ainda que se alimente uma expectativa revolucionária em relação à apreensão inconsciente, a vizinhança entre distração, hábito e alienação, implícita na produção-recepção em massa, é entretanto evidente. Benjamin bem o sabia, como o demonstra ao discorrer sobre os aspectos conjunturais do desenvolvimento cinematográfico, ainda que se concentre no aporte estrutural dessa nova forma de arte, considerada revolucionária, animado que estava pelas potencialidades incitadas pelo teatro de Bertolt Brecht. De modo que com a modificação das condições de exposição da obra, propiciada pela renovação dos processos de reprodutibilidade técnica, destacava que os valores de unicidade e autenticidade atribuídos à arte tradicional debilitavam-se, abalando conseqüentemente o *valor de culto* que fundamenta a dimensão *aurática* da obra. No entanto, ainda que previsto de modo latente nas suas observações, é importante frisar que essa eventual índole revolucionária vislumbrada na recepção tátil – que ao deslocamento do círculo *contemplação-recolhimento-devoção* para o círculo *hábito-distração-diversão* associa o deslocamento da função ritual para a política –, característica da reprodutibilidade técnica na *vivência* distraída do *choque*, acaba por não se efetivar posteriormente. Adicional-



mente, deve se ressaltar que é o mesmo paradigma do choque que alimenta tanto a sua análise dirigida à imprensa quanto aquela que lança ao cinema, com avaliações nitidamente opostas em relação aos desdobramentos respectivos da informação circunstanciada sobre a imaginação do leitor ou do espectador. Soa assim no mínimo paradoxal essa aposta revolucionária numa forma de arte assentada sobre o que em outra instância é admitido como cerceador da imaginação. Texto marcado pela ascensão do nazismo e do fascismo na Europa. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica mostra no entanto um aporte combativo, expressamente construtivo, que se projeta na palavra de ordem final, endereçada ao futurismo bélico de Filippo Marinetti: "Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte." <sup>35</sup>

Parece oportuno ademais destacar que ao longo do citado ensaio Benjamin sustenta igualmente que "toda forma de arte amadurecida está no ponto de interseção de três linhas evolutivas": "a técnica atua sobre uma forma de arte determinada"; "as formas de arte tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte", pois geram "uma demanda cujo atendimento integral ... só pode concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte"; e por fim aquilo que nos parece essencial, que "transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte" <sup>36</sup>. O anseio materialista do texto tende entretanto a encobrir o que sobressai em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, que às "mudanças na estrutura da recepção" correspondem mudanças na estrutura da experiência. Porém o que em ambos os textos aparece velado, no apreço ao tátil e na prevalência do choque, é a possibilidade de afloramento de algo que se coloca no limiar entre memória e percepção – a relação entre arte e consciente, cuja potencialidade artística é subestimada, como o demonstra a afirmação de que a incorporação do "evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética" <sup>37</sup>. Questão que se pretende seguir, percorrendo a trilha que nos leva da pobreza originada da dissolução da experiência até a nova di-

<sup>35</sup> Id., p. 196.

<sup>36</sup> Id., p. 185-91.

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire" [op. cit.], p. 110.

mensão estética, já que na exploração da percepção consciente, "estéril", parece justamente residir o aspecto substantivo das vanguardas construtivas. Talvez consistisse exatamente nisto a diferença entre as designações abstrato e concreto, assim como suas dificuldades proporcionais de recepção.

\*

Fim da experiência, fim da *aura* – "uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem": "qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?" Para Benjamin, o reconhecimento de que "essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade", abre a possibilidade de pensar um "conceito novo e positivo de barbárie", que impele o bárbaro "a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco" – "não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências; não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso"<sup>38</sup>. Em *Experiência e pobreza*, Benjamin inverte o sentido da crise gerada pela racionalização – ao invés de perda ela passa a ser vista como potencialidade. Porém os desdobramentos insinuados diferem amplamente do apelo *tátil* ao entretenimento-*distração* contido em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Associando as tentativas de recuperação da experiência subtraída à profusão estilística do século XIX, sinaliza favoravelmente às fronteiras criativas então abertas pela arte moderna. Nesta, o caráter evidente de economia, orientado por um anseio explicitamente construtivo, desumanizado e desenraizado, impregna o impasse artístico com o calor do tempo, deslocando a arte e a função do artista da representação para a transformação da realidade. Depositário do novo, o desejo de *tábula rasa* marca o aspecto simultaneamente crítico e construtivo das vanguardas – a ruptura com premissas estéticas consideradas ultrapassadas, que as leva a inclinarem-se sobre a especificidade própria à obra artística, procurando fazer com que um novo sentido de interioridade surja da exata convergência com essa nova

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza" [1933]. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* [op. cit.], p. 114-9. Citações cf. p. 115-6 e 118.

noção de conteúdo.

Ao longo de diversos ensaios, Benjamin demonstra certa ambivalência quanto às implicações sociais da arte abstrata, experimentando-a ora como expressão da crise ora como promessa, alternando o ressentimento e a esperança. Aludindo ao impacto que a fotografia, "primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária", provoca sobre a arte, pondera que a última "reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte. ... Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva (na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio)." <sup>39</sup> Consideração bastante diferente de uma afirmação precedente, bem mais generosa quanto às potencialidades contidas na arte abstrata, endereçada também à poesia de Stéphane Mallarmé – cuja investigação poética é considerada por Benjamin mais consistente do que a pesquisa dadaísta, porquanto construtiva, e que é aliás justamente aquele cuja poética os poetas concretos consideram a mais relevante para a formação da própria poética deles –, implicando-a com as "tensões gráficas do reclame na figuração da escrita (Schriftbild)":

"Mas está fora de qualquer dúvida – e isto não é imprevisível –, que o desenvolvimento da escrita não vai ficar ad infinitum vinculado às pretensões poderosas de um movimento caótico na ciência e na economia. Antes, chega o momento em que quantidade se transforma em qualidade, e a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetivos (Sachgehalte). Nesta escrita icônica (Bilderschrift), os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia (Schriftkundige), somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos." <sup>40</sup>

<sup>39</sup> BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" [op. cit.], p. 171.

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. "Uma profecia de Walter Benjamin" [1926]. Trad. Haroldo de Campos e Flávio Kothe. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Intr., trad. e ensaios Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 193-4 [Extraído de *Revisor de Livros juramentado (Verordneter Bücherrevisor, 1926)*].

Seriam "dessuetos devaneios góticos" todas as tentativas voltadas para o revigoramento da narrativa, as quais se desenvolvem tomando por base a *vivência* elevada à *experiência*? Nesse excerto, apresentado por Haroldo de Campos como *Uma profecia de Walter Benjamin*, este flerta com a racionalização extrema da arte, realçando uma vez mais o apreço pelo aporte construtivo, o interesse suscitado ao redor da potencialidade fundacional inerente a uma linguagem visual nova e universal, que em conformidade com a crescente racionalização da vida, efetivaria-se caso cristalizada num modelo não-empírico de cognição da realidade, com orientação marcadamente técnico-estatística. Algo que certamente não está em desacordo com a inquirição – ainda que nesse momento caminhasse para outra direção – que dirigiria à obra lírica: "*Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição.*"<sup>41</sup> Analogamente, acompanhando o espírito dessa proposição, e em vista do presente propósito, reendereçando-o à obra de arte, uma arte "*assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição.*"

Arte do *choque* tornado norma, na qual o caráter destrutivo da lembrança é permanentemente atualizado, a arte moderna encontra no desdobramento abstrato-concreto um momento de intensa valorização e afirmação da consciência como atributo artístico. De modo que se nas vanguardas – construtivas ou não – a expressão e a recepção sob a forma de *choque* constituem o próprio fundamento artístico, na arte abstrata e concreta registra-se a internalização desse fundamento enquanto princípio formal, a relativização do efeito provocado pelo estímulo ante à intelecção atenuadora dele – a elevação da razão à estrutura da obra, fazendo com que justamente "*a idéia de um plano atuante em sua composição*" alcance o estatuto de preceito. As vanguardas aceleram a própria transformação, rotinizando o *choque* e preparando o salto qualitativo que eleva a percepção a novos patamares. A rotinização do *choque* transfere a recepção da obra de arte do

<sup>41</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire" [op. cit.], p. 110.

plano da memória para o plano da percepção. A racionalização artística converte-se em ideologia e em imagem; em ideologia da imagem.

Processo que denota o deslocamento do narrativo para o visual, a prevalência do *óptico* em detrimento da oralidade na vida moderna, que emerge sob a forma de uma percepção muda, desenraizada, reveladora da incomunicabilidade do que já não se compartilha coletivamente como assunto. Menos narrativos, mais visuais, eis a situação que se divisa com o processo de abstração verificado na metrópole, com a ascensão do *consciente* e do *choque*. A dominância do *tátil* no *óptico* mostra-se porém não como uma superação de um pelo outro, mas inversamente como uma convergência que atua em reforço mútuo. Na era da reprodutibilidade técnica, a perceptibilidade *óptica* exponencializa-se: a veiculação excessiva de imagens é a premissa que sedimenta o hábito. Não importa tanto considerar aqui o fato de que o processo posterior de massificação da comunicação faça dessa condição uma opacidade, tornando as coisas chapadas, gerando imagens impenetráveis, correndo além da *aura*, a própria condição de visibilidade. A evidência do *óptico* mantém-se com tal intensidade que a dimensão *tátil* da percepção, mais do que promover a integração do *choque* ao inconsciente, interioriza o hábito no *consciente*, através do comportamento reflexo. Sob o impacto da hiperexposição proveniente das mudanças nas técnicas de (re)produção, da intensificação do ritmo de vida na metrópole, modifica-se simultaneamente a ordem do distanciamento, que se transfere da *aura* para a racionalização, da contemplação para a abstração. A vertigem criada pela imagem distante *aurática* é substituída pelo apaziguamento exercido pelo *consciente*, que é tanto a preservação do íntimo frente ao *choque* como a aderência do *intelecto* ao estímulo. O entendimento torna-se assim também uma forma de distanciamento.

Face à distância requerida pela arte tradicional, a arte abstrato-concreta instaura diversamente a suprema transparência do espaço, com a destruição do modelo perspectivístico de representação da realidade e com a eliminação dos vestígios, da *aura* – avessa à transparência –, dos traços socioculturais tradicionais, dos vínculos de propriedade.

*Movimento Ruptura*, 1952  
esmalte sobre compensado,  
61 x 61 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



É justamente esse reconhecimento da abstração como uma operação que realiza paradoxalmente, a um só tempo, uma nova forma de transparência (desnudamento) e uma nova forma de opacidade (distanciamento), que a afasta do paradigma perceptivo anterior ao ponto de individualizar-se como uma visualidade totalmente nova. A liquidação total da *experiência* plena, da *aura* e da memória, representa igualmente a transformação das categorias de cognição do mundo, sinalizada pela ascendência do óptico, pela aproximação entre *intelecto* e percepção, em prejuízo da memória. Mas conforme observado, há em *Experiência e pobreza* um apreço pelo desnudamento enquanto meio de superação da *vivência* eclipsada, precariamente apegada aos vestígios da tradição, que coincide com o sentido de economia manifestado pelas vanguardas construtivas. Cada uma delas é uma reação particular ao modo como essas questões apresentam-se nas circunstâncias locais, emergindo do complexo de valores que são preservados ou descartados pelos sujeitos e pela coletividade que as experimentam.



*Sem título*, 1948  
óleo sobre tela, 93,5 x 88 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

Compreendido o caráter dessa mudança radical no modo de situar-se no mundo, assimilada a noção de mudança na estrutura da experiência, não há como não reconhecer na arte e poesia concretas brasileiras expressões dessa inflexão, o que as torna marcos artísticos análogos da transformação do modo de vida local, do nosso por assim dizer ponto de inflexão na estrutura da experiência. Em verdade, longe de internalizar qualquer crise, tratá-la como angústia, pois desapegados de um passado pouco memorável, artistas e poetas concretos paulistas dirigiram-se à produção de uma nova linguagem compatível com as transformações do mundo contemporâneo, voltada à vivência urbano-industrial, na tentativa de achar uma saída positiva ao dilema do indivíduo na metrópole. Adverte-se que o que segue é a análise de apenas um dos percursos individuais que participaram e colaboraram nessa trajetória artística e cultural construída coletivamente – frise-se –, como um movimento articulado, ora individualizada não só pela sua exemplaridade, pelo grau de envolvimento e liderança de Waldemar Cordeiro na formulação dela, pela sua importância na difusão do ideário, mas também por seus avanços e recuos no enfrentamento das nossas circunstâncias, o que a faz ainda mais exemplar:

## 6. ABSTRACIONISMO

O final da década de 40 encontra Cordeiro empenhado na busca de uma linguagem universal, correspondente aos seus anseios estéticos e políticos. De 1947 a 1948, a inquietação artística levava-o rapidamente a superar a fase expressionista, através da prática cubista e abstracionista, estimulado pela leitura de Vassili Kandinsky (*On the spiritual of art / Über das Geistige in der kunst*, 1910-2). As primeiras telas abstratas, realizadas durante seu regresso à Roma, ressoam o prisma cultural italiano apostado à influência cubista. No ímpeto de aproximar-se da nova estética, realiza uma obra de transição, na qual a vivisseção cubista do objeto é tensionada e deformada pelo aporte lírico-abstrato.

Já no Brasil, a partir de 1949, volta a pesquisa para a *Estrutura plástica* (1949) do quadro, abandonando o cubismo e o abstracionismo lírico em favor do aprendizado neoplástico, concentrando-se no estudo de texto e obra de Piet Mondrian. [Nota-se o crescente interesse pela exploração da relação horizontal-vertical, em oposição retangular; a ênfase na planaridade e na modulação rítmica do espaço; a crescente objetivação da forma e da cor, cercando-as em pura relação – o ímpeto colorista inicial é radicalmente disciplinado, depurado pela regra neoplástica –, na perseguição das estruturas elementares da visão.]

Simultaneamente, desde 1948 aprofundava o estudo da filosofia da arte, focado na teoria da *pura visualidade*, em que se destacam os textos de Konrad Fiedler (*De la esencia del arte*) e Heinrich Wölfflin (*Principles fondamentaux de l'histoire de l'art / Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915). Torna-se evidente nesses e noutros momentos que a produção pictórica é uma atividade coetânea à elaboração teórica, desempenhando um papel análogo e fundamental para a reflexão artística.

Décio Pignatari, que viria a conhecê-lo alguns anos depois, ilustra algumas das predileções artísticas de Cordeiro, dessa época até o rompimento mútuo, em 1960: "No plano artístico, respeitava os grandes mestres: Giotto e Piero della Francesca; Caravaggio, com quem se identificava, até certo ponto, ao aportar aqui ...; todos os grandes impressionistas, excetuado Seurat (que eu defendia e ele atacava: 'Pinta bonequinhos engomados'); os cubistas Léger, Picasso e Braque (mas apenas o Cubismo radical dos anos 10); os expressionistas de A Ponte; o grupo De Stijl, especialmente Mondrian, Van Doesburg e Van der Leck (no I Salão de Arte Moderna, expôs um painel com tema antinazista inspirado na linguagem de Van der Leck); a Bauhaus; Albers e Max Bill (que, no entanto, considerava uma mentalidade tacanha); os desenhos de Klee. Foi o primeiro a chamar a atenção para os expressionistas abstratos americanos (De Kooning e Rothko, em especial) e para a importância de Pollock ('um Mondrian informal'). Desprezava todos os surrealistas e tinha Chagall por um embuste. No Brasil, pode-se dizer que só Volpi lhe mereceu algum respeito; ressaltava a tarefa pioneira de Anita Malfatti e de Tarsila – e considerava suprema vigarice, o mais estrondoso exemplo do opor-



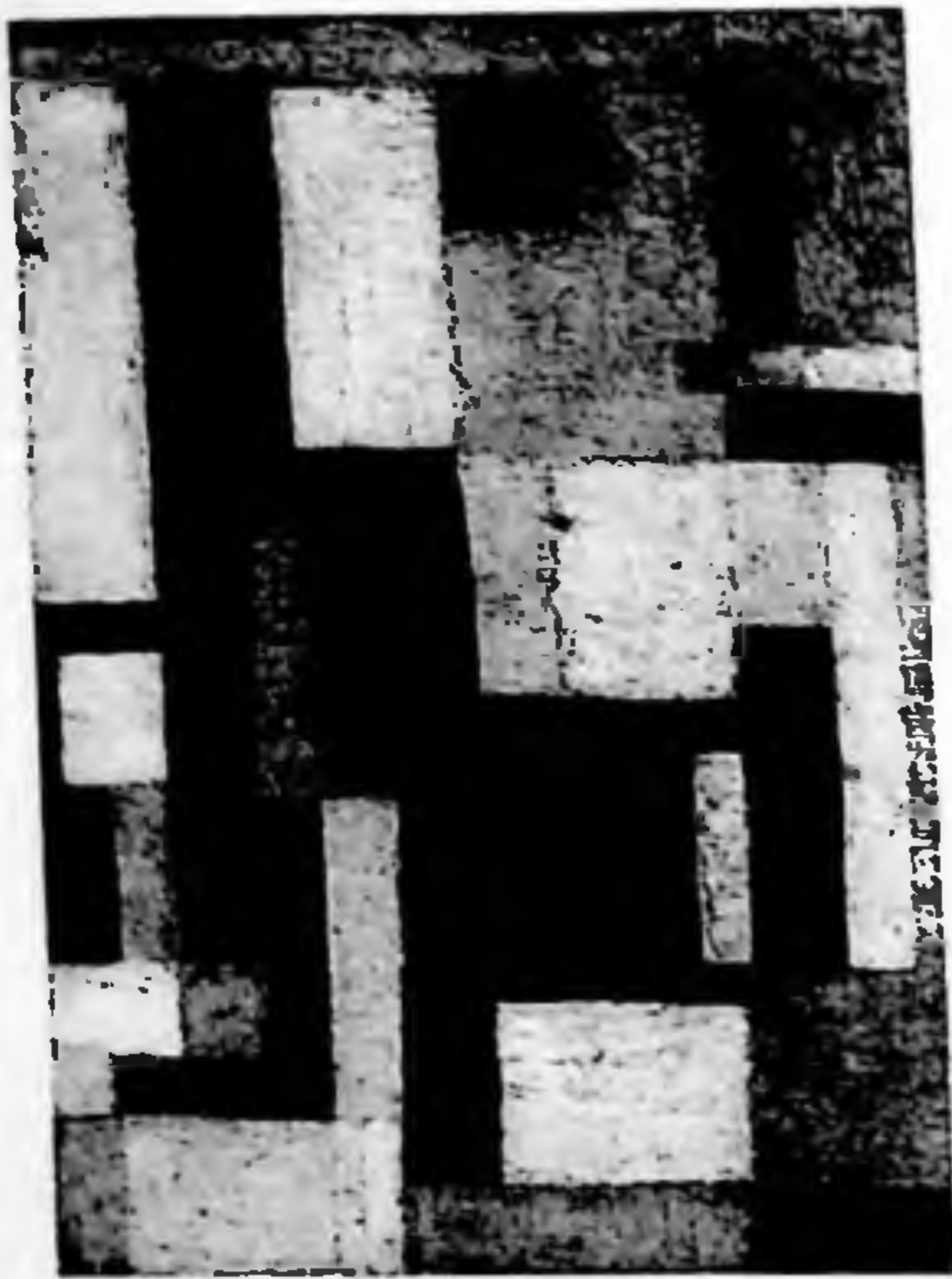
Waldemar Cordeiro, 1949  
[BELLUZZO, id., p. 10]

Tema da  
pura visualidade  
(sem mulher)

Horrores da guerra, 1951  
[BELLUZZO, id., p. 8]







Sem título, 1949  
óleo sobre tela, 46,5 x 33 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

tunismo artístico nacional (para não falar da premiação de Di Prete, na I Bienal), o mural mondrianesco, em pastilhas, assinado por Portinari, na Galeria Califórnia, de São Paulo."<sup>42</sup>

No período anterior ao manifesto *Ruptura*, como colaborador do jornal *Folha da Manhã*, já é evidente o proselitismo de Cordeiro em favor da "plástica integral". No artigo *A nova geração acadêmica*, implicando maneirismo artístico e venalidade, destaca a urgência em desenvolver um sentido histórico de arte, contra a academia, a "necessidade de impedir que as novas gerações se orientem para as concepções já no término do seu desenvolvimento". Assim, "a fundação dos alicerces da obra da novíssima geração, para ser válida, terá que se basear no estudo crítico das técnicas das formas passadas, através do critério fornecido pela norma plástica. O que significa assimilar a importância dos postulados fundamentais do Movimento Moderno, a descoberta da cor-luz (fauvismo), a descoberta dos elementos estruturais (cubismo) e da tecnologia (período morfoplástico). [Definido o domínio da plástica, caberá então liquidar todo elemento naturalista e, com a criação de novos sistemas de relações plásticas, marchar para a expressão artística de nossa realidade concreta." <sup>43</sup>

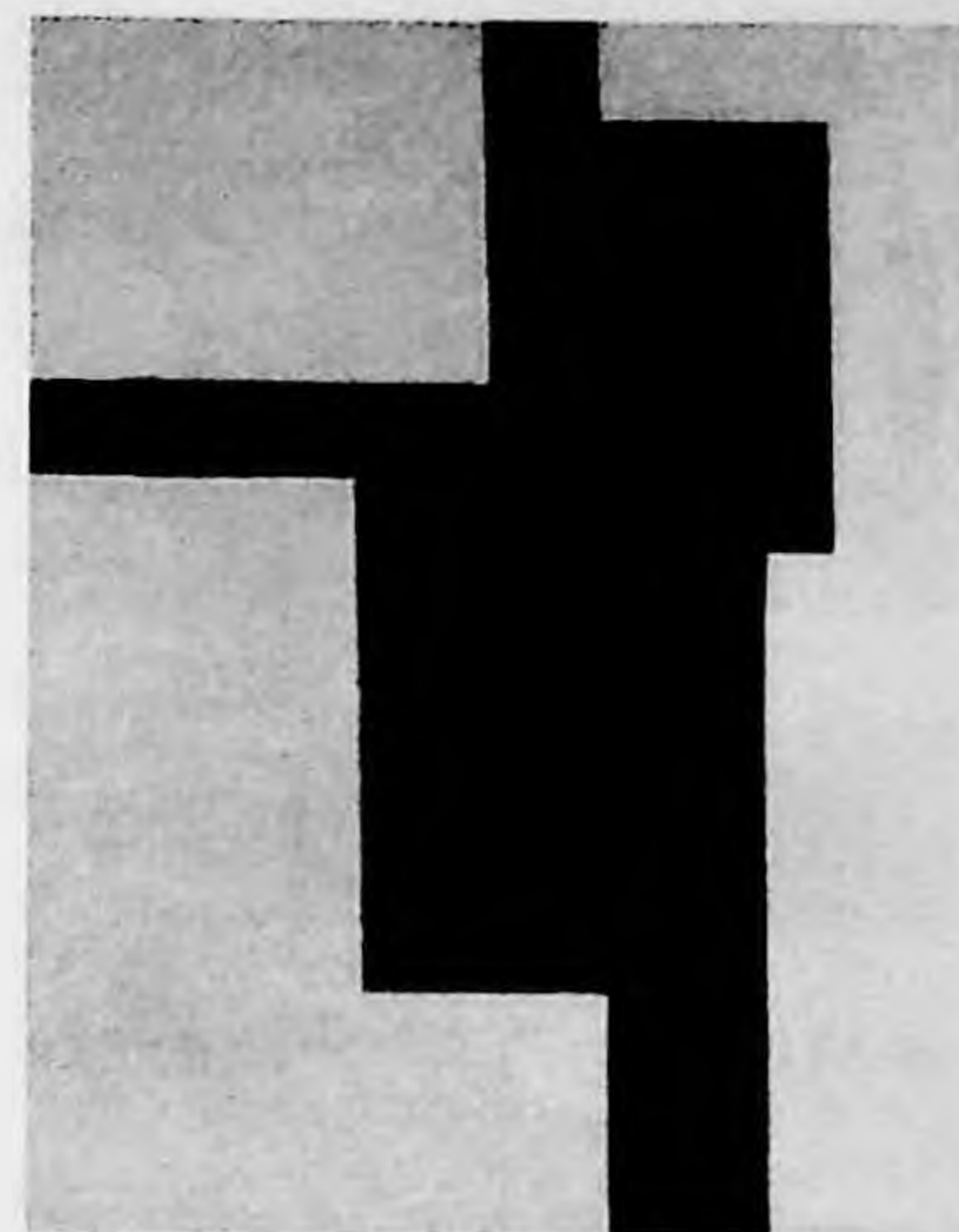
O meio mostra-se progressivamente mais receptivo à difusão da arte abstrata. Superada a fase inicial do movimento modernista, assiste-se a um momento de institucionalização da cultura. Na área artística são exemplos a fundação dos museus modernos (Museu de Arte de São Paulo, 1947; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1948; Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948) e a atuação da seção de arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, que promovem atividades culturais e mostras de arte contemporânea. Destacam-se a exposição inaugural do MAM-SP, *Do figurativismo ao abstracionismo*, organizada por Léon Degand em 1949, cujos representantes brasileiros eram Cícero Dias, Samson Flexor e Waldemar Cordeiro; as conferências de Degand (Biblioteca Municipal, 1948), Germain Bazin, René Huyghe, Jorge Romero Brest (seis conferências no MASP sobre arte contemporânea, 1948; duas em 1950 e nova visita em 1953, no MEC); as mostras de Alexander Calder (MASP e MES, 1948), Richard

<sup>42</sup> A referência anterior expunha os 'contras'. PIGNATARI, Décio. "A arte de um revolucionário" [op. cit.], p. 43-4.

<sup>43</sup> CORDEIRO, Waldemar. "A nova geração acadêmica". *Folha da Manhã*. São Paulo: 07 mar. 1950, 1º cad., p. 8.

Neutra (1949), Max Bill (MASP, 1950), Le Corbusier (MASP, 1950); a criação do Instituto de Arte Contemporânea no MASP, ao qual se vincula o Curso de Comunicação Visual, Desenho Industrial e Propaganda, sob a direção da arquiteta Lina Bo Bardi (1950); a publicação da revista *Habitat* (1950); a criação da Bienal do Museu de Arte Moderna (futura Bienal de São Paulo, 1951) e do Salão Paulista de Arte Moderna (1951). Observa-se também a multiplicação de colunas voltadas à crítica de arte, cujo coroamento ocorreria com a criação do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (1957-61), com Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar à frente. Nunca é demais sublinhar a importância que essas ações, principalmente a criação dos novos museus e da Bienal, tiveram como fontes de cosmopolitização e de irradiação do moderno, potencializando o confronto cultural, internacionalizando e ampliando mesmo nacionalmente a esfera de projeção dos debates artísticos, além de serem o fator precipitador imediato da ruptura abstrata, ao preparar as condições para a recepção da arte construtiva no Brasil. Ainda que críticos às Bienais e outras instituições, será nelas e nos Salões Paulistas que ocorrerá a difusão da arte concreta.

Desde 1947, na exposição *19 Pintores*, organizada pela União Cultural Brasil-Estados Unidos e exibida na Galeria Prestes Maia, onde conhece Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luiz Sacilotto, vinha se fortalecendo a convivência com os futuros companheiros do concretismo, aos quais se somariam Kazmer Fejer e Maurício Nogueira Lima, compondo o círculo inicial de discussão. Para Gabriela Wilder, "a forma como surge o grupo concretista lembra a da criação de uma célula revolucionária"<sup>44</sup>, pelo caráter militante, grupal, em que as obras eram apresentadas sem assinatura, sem a aura do objeto único. Por volta de 1947, em contraste com o que viria, Cordeiro, Sacilotto e Charoux ainda faziam uma arte expressionista. Conjuntamente aprofundam a passagem da figuração à abstração, caminhando posteriormente para a formulação da arte concreta<sup>45</sup>. A atuação coletiva procura amplificar o impacto das proposições sobre o meio, mas também é coerente com o intuito de despersonalizar o fato artístico. Dentro do grupo, Cordeiro torna-se referência teórica em arte e ideologia, assumindo



Sem título, 1949  
 óleo sobre tela, 71.5 x 53 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [CD-ROM WC]

<sup>44</sup> WILDER, Gabriela Suzana. *Op. cit.*, p. 2. Segundo Wilder, "por volta 1947 os participantes mais frequentes destas reuniões eram Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Kazmer Fejer, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar e Anatol Wladislaw. A eles se acrescentarão nos anos seguintes Maurício Nogueira Lima e os poetas Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Eles chegarão a um tal ponto de comunhão ideológica que só com muita dificuldade aceitam membros novos (como será o caso de Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand), e por atuarem apenas em bloco, ficarão conhecidos como PC (Partido Concreto), por suas semelhanças com uma célula política revolucionária, constituindo-se numa força de influência sobre as instituições culturais particulares (Museu de Arte e Museu de Arte Moderna de São Paulo) e governamentais (Salões de Arte e Comissões de Cultura)." *Id.*, p. 41-2. Hermelindo Fiaminghi conheceria-os e juntaria-se ao grupo em 1955, a partir da sua participação na III Bienal de Arte de São Paulo, por convite de Sacilotto; Judith Lauand vinculou-se ao grupo em 1955, a partir da exposição lado a lado no Salão Paulista de Arte Moderna daquele ano.

<sup>45</sup> As primeiras pinturas abstratas de Sacilotto datam de 1948.

\* CORDEIRO, Waldemar. "Bienal: arte brasileira em linguagem universal" [op. cit.].

\* A referência aparece entre aspas, sem indicação de fonte. "Dentro da concepção dialética todos os objetos e os fenômenos levam sempre implícitas contradições internas, pois todos eles têm seu lado positivo e seu lado negativo, seu passado e seu futuro, seu lado de caducidade e seu lado de desenvolvimento. Do critério que a luta entre estes lados contrapostos, da luta entre o velho e o novo, entre o que agoniza e o que nasce, entre o que caduca e o que se desenvolve, chega-se ao conteúdo interno do processo de desenvolvimento, ao conteúdo interno da transformação das mudanças quantitativas em mudanças qualitativas."

CORDEIRO, Waldemar. "Abstracionismo". *Artes Plásticas*. São Paulo (3), jan.-fev. 1949.

\* Em *A ideologia alemã (Die deutsche Ideologie, 1845-6)*, Karl Marx e Friedrich Engels conceituam ideologia como uma "opacidade" das relações sociais, definindo-a como um sistema de pensamento auto-representado, produto e reflexo de uma sociedade e de uma época, cujas função e direcionalidade não são de modo algum neutras, servindo à legitimação, justificação e manutenção da ordem social vigente. A ideologia é portanto postulada como uma consciência social simultaneamente falsa, ao exprimir e mascarar os interesses materiais das classes dominantes, e verdadeira (autêntica), ao espelhar as práticas sociais através de uma racionalização que, ao mesmo tempo que afirma aqueles interesses e os preserva, deforma-os e obscurece-os. Posteriormente, em *História e consciência de classe (Geschichte und Klassenbewusstsein, 1923)*, Lukács promoverá a reconciliação desta teoria no âmbito da relativização geral produzida, implicando a "práxis" com a consciência da classe ascendente (proletariado), portadora do sentido da história.

a liderança e a defesa pública das proposições deles. Refletindo posteriormente sobre o período, afirmaria que "no após-guerra, demolidas as fronteiras de falsos nacionalismos, todos os países empenharam-se em reatar relações internacionais. Para o Brasil, o problema não era propriamente reatar, mas fundar, 'ex-novo'. As artes visuais brasileiras, desde 22, se encontravam atrofiadas por poéticas de cunho provinciano e não estavam aptas para um diálogo de âmbito maior, de acordo com as necessidades históricas do desenvolvimento do país." <sup>46</sup>

Saindo à frente na luta contra o figurativismo, no artigo *Abstracionismo* Cordeiro realiza uma defesa radical da arte abstrata. Argumenta que, do impressionismo à nova estética, a essência da arte revela-se na contradição entre "antropomorfismo" e "valores de forma", aspectos negativo e positivo, faces passada e futura, em caducidade e desenvolvimento, de um par dialético que conforma conflituosamente o acúmulo quantitativo que provoca o salto qualitativo. A alusão marxista-hegeliana é explícita: a acumulação quantitativa promovida pela arte moderna cria as condições necessárias para o salto qualitativo contemporâneo <sup>47</sup>. Ruptura que reivindica a "linguagem real das artes plásticas", em conexão com as exigências concretas da sociedade: "conceber a arte como valores de forma sem nenhuma espécie de acréscimos estranhos"; enquanto superação do voluntarismo subjetivista; como modo crítico de conhecimento do passado. Entende que o naturalismo "fideísta" fracassa por desconhecer o estado atual da arte e não compreender as peculiaridades do seu desenvolvimento histórico – os desdobramentos estruturais inerentes à sua lógica –, como transparece na superficialidade e maneirismo com que são apropriados os procedimentos pós-impressionistas de objetivação da forma e da cor – como repertório, estilo –, destituindo-os do seu ímpeto revolucionário, inequivocamente abstrativo, avesso à persistência de qualquer "sensismo" na arte. O abstracionismo é pensado, por analogia à crítica marxista das ideologias <sup>48</sup>, como um processo de desmonte do olhar instituído, como um instrumento para o desvelamento da opacidade que se antepõe à realidade visual, rumo à construção de uma abordagem que se pretende científica da visão. A arte ambiciona alcançar o estatuto de conhecimento visível, formativo por excelência, sistemati-

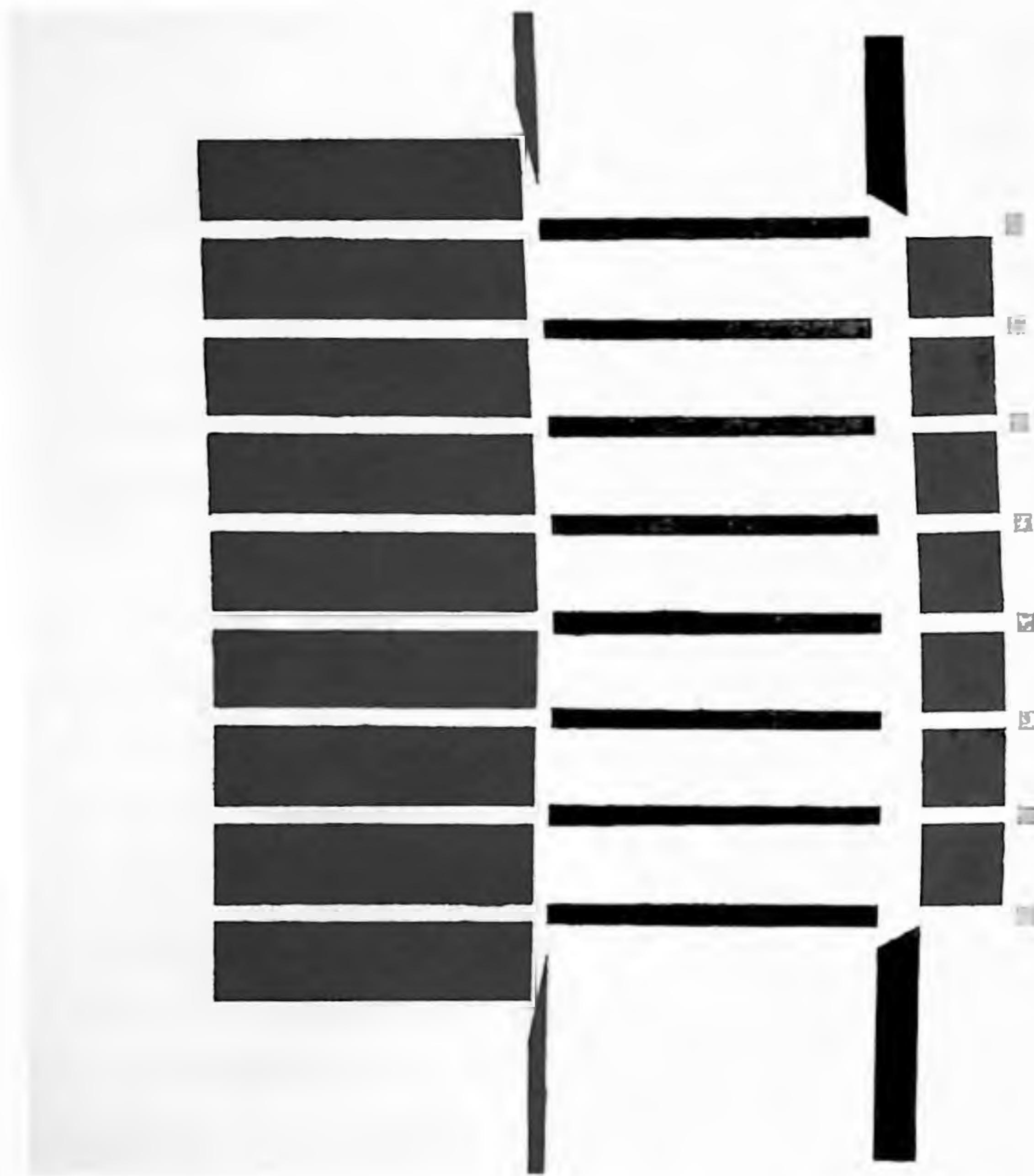
zado a partir da investigação da *pura visualidade* das formas, razão objetiva que funda a nova visualidade moderna.

A atuação é simétrica: a defesa enfática da abstração visa radicalizar o debate para provocar um salto qualitativo na produção local. A nova arte emergiria dialeticamente do acirramento da polarização entre figuração e abstração, forçando o posicionamento crítico de ambas as partes e assim o amadurecimento do meio – a necessidade de sair dessa dualidade, uma oposição imobilizadora –; demandando portanto, em face da predominância da primeira, o acento radical na segunda, para, no embate franco entre tese e antítese, dar um passo rumo à superação, à síntese – o encontro da linguagem adequada ao momento histórico vivido. Duplo endereço: de um lado o modernismo figurativo, dominado por imagens idealizadas, tingidas pelo apelo nativista, logo transfiguradas em modelos, em emblemas da figuração do país; de outro, o próprio abstracionismo, que mediado pelo filtro francês chegara ao Brasil desvestido dos conteúdos ideológico e estético originais, quase como uma figuração geométrica, hedonista, beirando o decorativismo. Em figurativos ou abstratos sobressaía aos olhos de Cordeiro a incompreensão local do real significado das vanguardas modernas, entendido como um processo histórico que conduzia necessariamente à abstração. Cordeiro desenvolveria nesse sentido uma ação incisiva para caracterizar a arte abstrata como arte objetiva, alheia a trocas subjetivas fundadas na expressão ou na empatia entre autor e fruidor; impotentes por definição para a construção da cultura coletiva; à margem igualmente do afrontamento pelo assunto, procurando livrar o meio do ensimesmamento nacionalista e erodir os simulacros identitários do país; de modo que o próprio ato de fazer uma obra abstrata comparece com a força do exemplo. Porém a exclusão da subjetividade e do anedótico não elimina a historicidade da obra; justamente a incorpora de forma radical, reendereçando-a à sociedade urbana e industrial. A estratégia saneadora passaria pela confrontação da arte nacional com a do resto do mundo, pela mediação das referências externas e das condições internas, no empenho em internacionalizar e atualizar o debate artístico para elevar qualitativamente a produção cultural local. Assim a recusa futura dos processos



*Estrutura plástica*, 1949  
têmpera sobre tela, 73 x 54 cm  
Coleção particular  
[CD-ROM WC]

Sem título, 1950  
esmalte sobre compensado,  
30 x 27 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

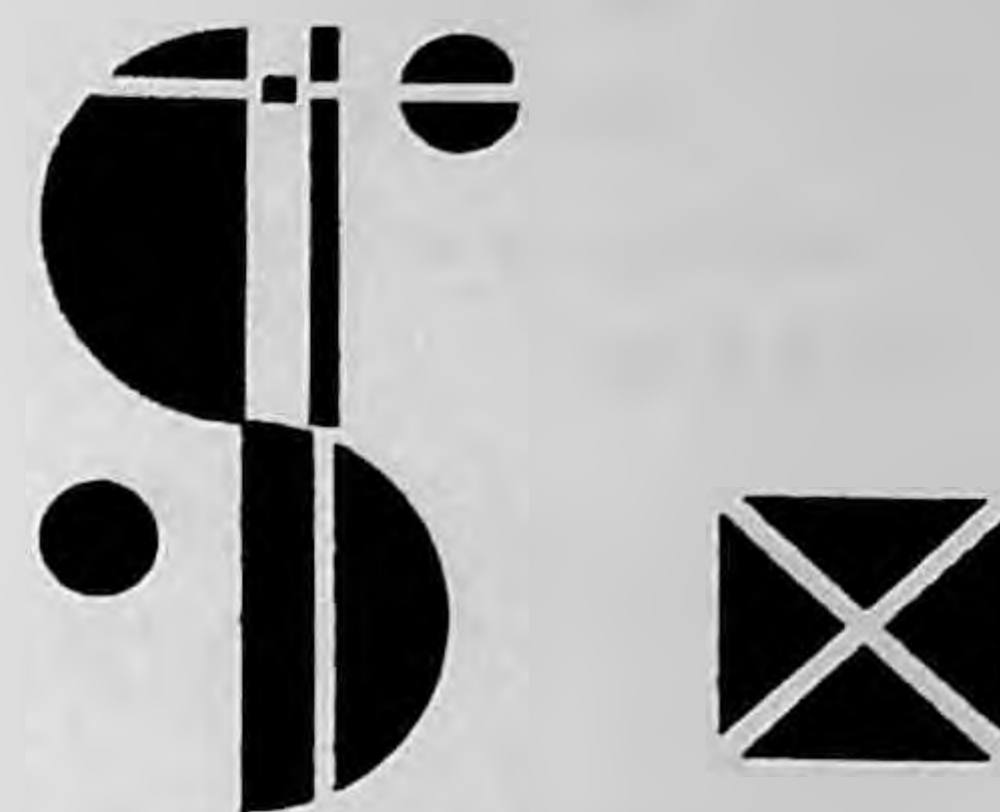


artesanais, a necessidade de pensar historicamente o trabalho artístico – a dimensão emancipadora da práxis –, revelá-lo como técnica, dissociando arte e artesanato, buscando incorporar a lógica industrial, refletir sobre as implicações dos processos industriais sobre a arte. Cordeiro reconheceria entretanto, tempos depois, que a tarefa fora comprometida pela atmosfera difusa, pela inexistência de agrupamentos ou tendências que atuassem para contrapor e adensar o debate.

Igualmente impossível desatrelar a nova concepção de arte que estava em jogo da reivindicação de uma nova concepção de organização da cultura, simetricamente racional e impessoal – que será a tônica dos debates durante os anos 50. O vigor dos posicionamentos pretendia desmascarar e combater os interesses tidos como alheios ao meio; a venalidade que contaminava as instituições artísticas, comandando a cena paulistana. Buscava-se uma atuação conjunta com outros artistas – [Cordeiro seria presidente da UAP / União de Artistas Plásticos em 1957] – e intelectuais, formando um grupo de pressão

junto à Bienal, ao Salão Paulista de Arte Moderna. [Questionava-se o emprego de capital estatal segundo interesses privados – sabe-se que o governo cobria cerca de metade do custo das primeiras Bienais, aumentando com o tempo sua participação financeira.] Para Cordeiro, a repercussão sem precedentes da Bienal na difusão da cultura nacional deveria vir acompanhada de ações complementares frente à coletividade cultural brasileira. "É a exacerbação do liberalismo, com suas aberrações ridículas, que faz com que o Estado diminua constantemente as suas atividades no setor da arte, deixando campo livre à iniciativa particular, delegando-lhe poderes e, o que é absurdo, custeando-a. Disso resulta a propriedade particular da cultura, à custa do dinheiro da coletividade. A 'sociedade civil' é a forma da atuação da classe dominante no setor da cultura. Qualquer arbitrariedade pode ser praticada, sem apelação, no domínio da inviolabilidade da propriedade particular. Nessas condições, o artista perde toda a sua dignidade, e os seus direitos, inerentes à sua própria atividade, deixam simplesmente de existir. Estamos reduzidos à posição humilhante e degradante de beneficiados por falsos mecenas."<sup>49</sup> Já na forma de premiação sentia que ela revelava seu caráter intrinsecamente privado, ainda que amparada por ampla subvenção pública. Nos anos 60, afirmaria que a Bienal teria cumprido uma fase inicial de adequação internacional, como fonte de informações, mas diante do fato dessa relação com os outros países ter se tornado uma "via de mão única de lá para cá", caracterizada por um gigantismo episódico, desassistida de ações complementares de formação e consolidação cultural – a imagem da "Bienal: dinossauro pastando numa horta" –, advogaria a nacionalização da Bienal<sup>50</sup>.

⇒ Tanto quanto as posições críticas e a atuação no meio, a obra – por quanto práxis – é uma expressão eloquente da abordagem dialética. Observando a produção de Cordeiro no período, pode-se divisar como a questão desenrola-se no interior do seu fazer artístico. O abstracionismo é sobretudo um método. A prática, mais até do que uma extensão da reflexão teórica sobre o patrimônio artístico acumulado, é o seu contraponto, pois elaborado a partir de uma órbita autônoma, a visual. O fazer artístico impõe-se como um exercício reflexivo de compreensão e reprodução (ênfatize-se o caráter fiedleriano



Sem título, 1951  
têmpera sobre madeira, 27 x 21 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>49</sup> CORDEIRO, Waldemar: "O concretismo e o problema da organização da cultura". AD – Arquitetura e Decoração. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957.

<sup>50</sup> CORDEIRO, Waldemar: "Bienal: arte brasileira em linguagem universal". São Paulo: 1963.

u m  
   m o v i  
   m e n t o  
 c o m p o n d o  
 a l e m  
           d a  
 n u v e m  
   u m  
 c o m p o  
   d e  
 c o m b a t e  
   m i r a  
 g e m  
   i r a  
           d e  
   u m  
   h o r i z o n t e  
 p u r o  
   n u m  
   m o  
   m e n t o  
 v i v o

Décio Pignatari

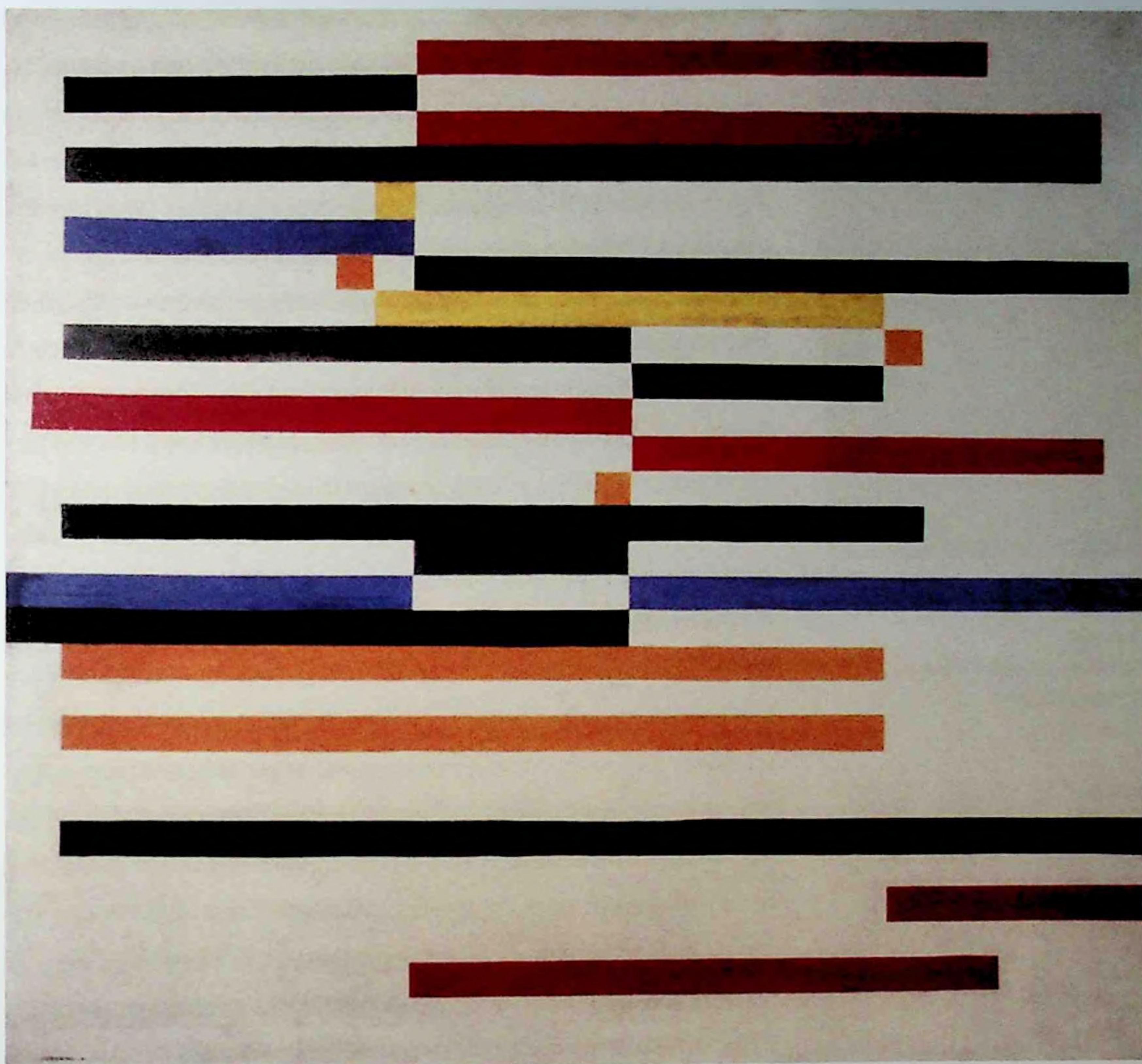
*um movimento*, 1956

[CAMPOS, *Teoria da poesia concreta*, p. 91]

do conceito) das conquistas visuais do tempo. O que emerge dessa reflexão produtiva (coletivamente realizada, diga-se de passagem) é uma interpretação original da obra de Mondrian e um conceito básico para a compreensão do concretismo brasileiro: a noção de movimento. Explica-se: ao invés de ater-se ao conceito de planaridade que habita as análises sobre a obra de Mondrian – que engessaria aliás muito da produção abstrata contemporânea e posterior –, parte-se da última e inconclusa inflexão nova-iorquina deste, associando-a à noção de tridimensionalidade óptica, avaliada a obra neoplástica como "movimento de planos coloridos que agem por articulação ou oposição"<sup>51</sup>. Com esse viés, a perdurar durante a saga concretista, trata-se ainda de produzir imagens e não coisas, portanto de investigar e desvelar a infra-estrutura do visível, de pesquisar os mecanismos internos a esse fenômeno para poder instituí-lo como linguagem, seja na sua efetividade ou falibilidade. Daí advém igualmente outro aspecto chave para abordar a obra artística de Cordeiro: a prática é um exercício de análise sobre a paisagem cultural do tempo, um debruçamento sobre a obra do outro, que se realiza também através dos meios pictóricos; e é com essa experimentação formal peculiar ao fazer artístico, enquanto projeto, realização e consumação, não como manufatura tátil, que chega à superação. Como dirá depois, "o conteúdo não é um ponto de partida, mas o ponto de chegada". Nesse momento, são formas-idéias, logo serão idéias visíveis. Em *Movimento* (1951), o contraste entre as cores complementares visa a condição espacial da imagem, na especulação do processo perceptivo, do modo como as formas são reconhecidas e organizadas a partir do estímulo fisiológico. Na dissolução do plano neoplástico, a dimensão temporal encontra uma tradução visual, corporificando a noção de movimento, ritmo – conforme Kandinsky –, mas também virtualidade: opera-se o deslocamento da experiência retiniana do contraste simultâneo para o âmbito da forma, extraindo o espaço da tensão entre imagem e pós-imagem. Um poema de Pignatari – ciente, co-produtor dos argumentos e participante das intervenções –, ilustra a forma e o conteúdo da atuação concretista: "um movimento compondo além da nuvem um campo de combate miragem ira de um horizonte puro num momento vivo"<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Arte moderna e naturalismo". *Folha da Manhã*. São Paulo: 09 dez. 1951, At. e Com., p. 7.

<sup>52</sup> PIGNATARI, Décio. "um movimento". In: *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956. Reproduzido in: *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960 [op. cit.]*, p. 91.



*Movimento*, 1951  
têmpera sobre tela, 90,2 x 95 cm  
MAC-USP  
[Acervo Biblioteca FAU-USP]



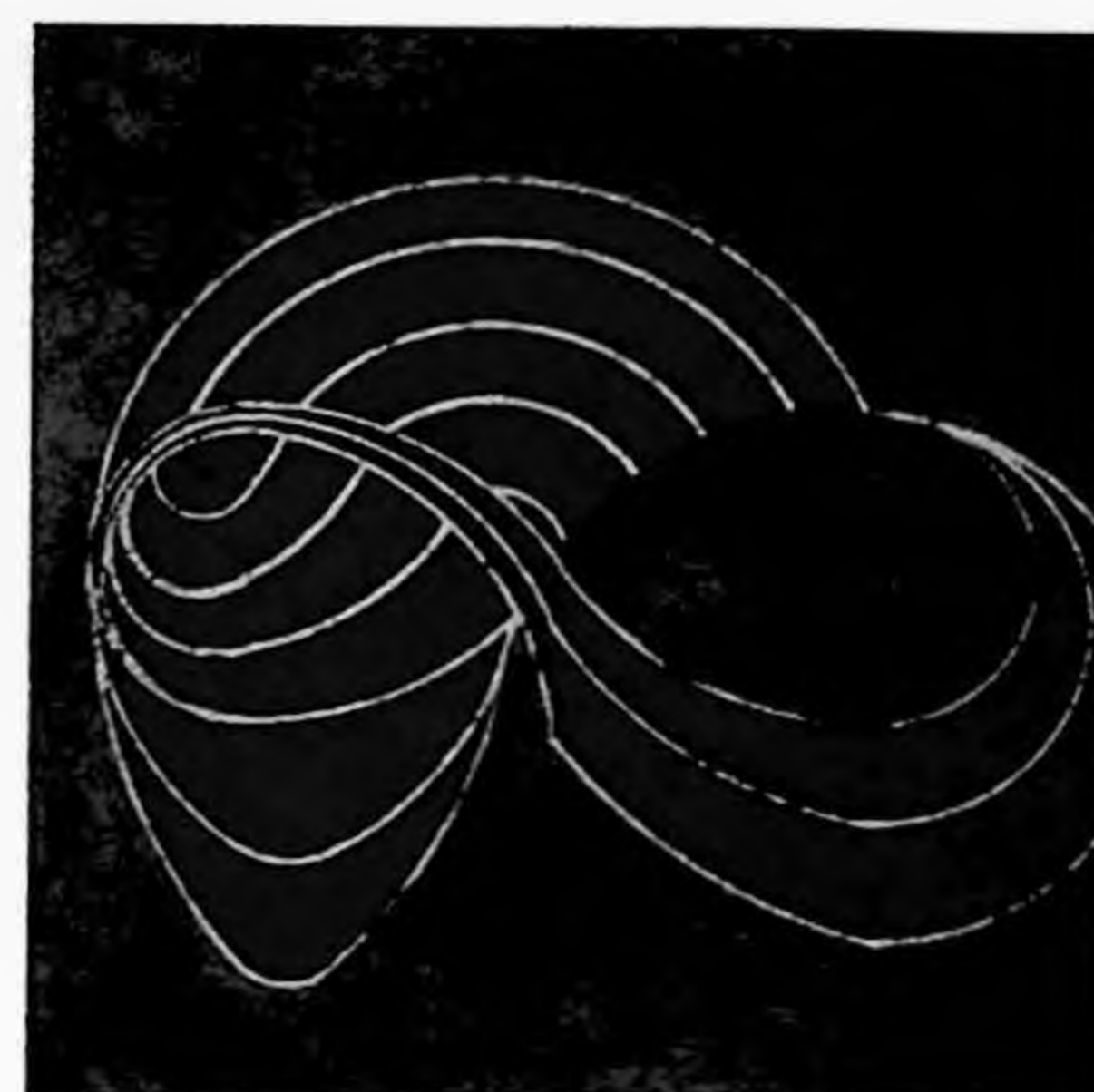
A questão não está perfeitamente clara em *Ainda o abstracionismo*, do início de 1949, pois a defesa dos valores de forma ainda se faz na atenção à planaridade da tela, como transparece na declaração de que é "preciso compreender a tela como um plano só, como um espaço definido, onde a composição é uma prova de dependências, e onde só não é valor o que não corresponde à relação com outros elementos, porque o valor é um só e todos os elementos devem ser equivalentes na quantidade e na qualidade". Mas àquele momento o importante era destacar que a arte abstrata "resulta de uma modificação na reflexão dos valores de forma, na qual a complexidade da natureza visível torna-se uma forma simples que tende ao conhecimento do valor das linhas e da cor na vida do homem". De modo que "somente objetivando, despersonalizando-se uma forma pode-se fazer dela matéria de reflexão, determinando a inteligibilidade da obra". Para Cordeiro – para os artistas concretos em geral –, o valor da forma é uma condição relacional, cuja certificação provém da informação e do entendimento, por oposição ao obscuro, confuso, inefável, impreciso da pintura figurativa tridimensional, para a qual "o valor da forma é um mistério", uma transcendência incommunicável, fora do plano crítico, colada à expressão, à verossimilhança, faces precárias de uma compreensão adstrita à sensibilidade. O texto caminha retamente no final para a proclamação de um manifesto, declarando enfaticamente que "ante a impotência, a impostura, o artifício desta pseudo-arte, nós os abstracionistas denunciemos a insociabilidade e o solipsismo da arte figurativa"<sup>53</sup>.

Antes de abordar a *Ruptura* porém, torna-se necessário abrir um novo parêntese para situar a arte concreta paulista no cenário internacional e avaliar o quanto o enfrentamento do seu tempo e lugar imprime-lhe certa especificidade. Seja pelo enorme impacto provocado pela exposição de Max Bill no MASP (1950) e pela representação suíça na I Bienal de São Paulo – além de Max Bill, grande prêmio de escultura pela *Unidade tripartida* (1947-8), destacavam-se principalmente Sophie Taeuber-Arp (*Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrado, barras*, 1931; prêmio-aquisição) e Richard Lohse –, seja por serem acontecimentos interpostos entre o momento recém-analisado e a exposição de 1952, seja pela importância que tiveram para a

<sup>53</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Ainda o abstracionismo". *Revista de Novíssimos*. São Paulo (2): 27-28, jan.-fev. 1949.

precipitação da arte abstrata no Brasil, a arte concreta suíça e particularmente a obra de Max Bill exigem um tratamento à parte. Avultam nesse sentido principalmente as diferenças de caráter ideológico entre ambas. Dessas duas exposições extraía-se a importância do *design* como agente cultural no seio da indústria, sugerindo um novo modo de pensar a relação da arte com a sociedade, bem como a idéia de uma arte concebida a partir de leis objetivas, baseada em problemas matemáticos, e realizada com o emprego de materiais pertencentes ao universo industrial. Em artigo de dezembro de 1952, Cordeiro comentaria a participação suíça, identificando *o ponto alto da mostra com dois representantes do concretismo, o pintor Lohse, que desenvolve as conquistas do grupo 'Stijl' – o seu quadro 'Tema em duas dimensões' é o mais expressivo da Bienal – e o escultor Max Bill, proveniente dos ensinamentos da Bauhaus, é hoje a intuição artística mais atenta, tendo contribuído eficazmente para a introdução nas representações pictóricas e esculturais de novas categorias estéticas, fundadas em noções de 'Gestalt', das teorias relativísticas da matéria e na matemática n-dimensional, particularmente referindo-se à topologia. 'Unidade tripartida' tem sua origem intelectual no problema da fita 'Moebius' e desenvolve expressivamente a 'dupla superfície' que, por uma única linha, é ligada em movimento contínuo, ao espaço infinito.*<sup>54</sup>

A notar ainda, que, em paralelo, o incipiente meio artístico local ensaiava certo intercâmbio cultural com a intelectualidade artística internacional, recebendo o influxo das vanguardas abstratas argentinas, via Jorge Romero Brest e Tomás Maldonado. De passagem por São Paulo em janeiro de 1951, Maldonado – então diretor de *Nueva Visión* e um dos fundadores da pioneira *Asociación Arte Concreto / Invención* (1945), juntamente com Alfredo Hlito, Enio Iommi, Lidy Prati e Raúl Lozza, entre outros – é entrevistado por Cordeiro, posicionando-se sobre a corrente polêmica com o figurativismo: "*defender a cultura não pode ser somente defender um passado artístico determinado (o renascentista, por exemplo), senão também as possibilidades criadoras da cultura. É verdade que não há defesa da cultura sem luta pela sua extensão e difusão, mas é forçoso reconhecer que tampouco há defesa da cultura sem a luta pela sua densificação e profundidade. ... A cultura não é só arqueo-*



Sem título, 1951  
têmpera sobre papelão, 25 x 25 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

Sem título, 1951  
têmpera sobre papelão,  
25.5 x 24.5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>54</sup> CORDEIRO, Waldemar. "1ª Bienal do Museu de Arte Moderna – um consórcio das formas da visualidade estética moderna". *Folha da Manhã*. São Paulo: 22 dez. 1951.

logia, é também criação. ... Mas o certo é que o passado não ensina a conservação senão a revolução. Por outra parte, a disjuntiva é clara: ou se muda a arte e se faz progredir a cultura, ou se copia a arte e se a detém." <sup>55</sup>

## 7. MAX BILL E A ARTE CONCRETA

A arte concreta internacional surge como radicalização da arte abstrata, buscando superar o processo de assimilação-acomodação das vanguardas construtivas através do acirramento das suas proposições iniciais (principalmente *De Stijl* e *Bauhaus*). A partir de 1936, com a contribuição dos artistas concretos suíços Max Bill, Camille Graeser, Richard Lohse e Verena Loewensberger, os termos abstrato e concreto cristalizam diferenças além do impasse nominal, passando a designar fenômenos artísticos duais, essencialmente diversos <sup>56</sup>. Para Tomás Maldonado, como declarara a Cordeiro, "*a denominação arte concreta é a única que pode evitar os mal-entendidos que até hoje têm suscitado as denominações mais correntes – arte abstrata, não-objetiva, não-figurativa. Deve-se compreender de uma vez por todas – mesmo quando a opinião amplamente difundida sustenta o contrário – que esta arte não é abstrata porque não busca repetir ilusoriamente a natureza sobre uma superfície, procedimento especificamente abstrato: dizemos, ao contrário, que é concreta porque se propõe a invenção de uma beleza objetiva através de elementos igualmente objetivos. E se por si isto não resultasse muito explícito, seja-me permitido recordar as conhecidas palavras de Van Doesburg em seu incomparável manifesto de 1930: 'Uma mulher, uma árvore, são concretas em seu estado natural, mas em seu estado de pintura são abstratas, ilusórias, vagas, especulativas, enquanto que um piano é um piano, nada mais nem nada menos.'*" <sup>57</sup>

<sup>55</sup> Declaração a CORDEIRO, Waldemar. "Novo-riquismo cultural' e a arte concreta". *Folha da Manhã*. São Paulo: 28 jan. 1951, At. e Com., p. 7.

<sup>56</sup> O termo concreto foi originalmente empregado por Vassili Kandinsky nos anos 20, para substituir a denominação abstrato, visando realçar a autonomia do fato pictórico frente à representação da natureza. É retomado em abril de 1930 por Theo van Doesburg, no manifesto *Art Concret*, redigido em franca oposição ao ecletismo do grupo *Cercle et Carré* (1930-1) – que se desdobraria posteriormente no *Abstraction-Création* (1931-7). Max Bill emprega o termo a partir de 1936. Observa-se que no meio artístico do segundo pós-guerra (incluindo a Itália), seu emprego ainda se confunde com o de arte abstrata, abrangendo toda expressão artística não-figurativa.

<sup>57</sup> Declaração a CORDEIRO, Waldemar. "Novo-riquismo cultural' e a arte concreta" [ap. cit.].

Ao introduzir a obra de Bill em 1955, Maldonado afirmava que a procura de uma nova coerência no campo da criação sempre se identifi-

cou com "a vontade de fundar uma ordem unívoca, uma ordem cujas partes respondessem a um mesmo sentido e ilustrassem um mesmo espírito" <sup>58</sup>, na qual as noções de forma, arte e beleza tornam-se congruentes enquanto "soma de todas as funções em unidade harmônica" <sup>59</sup>. Vontade de ordem que é percebida como "vontade de estilo", investida da correspondência entre coisas, forma e significado, a arte concreta buscava alcançar a "expressão pura entre lei e forma" <sup>60</sup> e comunicar "significados visuais" – a "visualização de uma idéia", transposição formal para a realidade concreta de uma idéia abstrata. Conforme lembra Maldonado, "o processo criador da arte concreta inicia-se na imagem-ideia (Bild-Idee) e culmina na imagem-objeto. Trata-se de 'uma figura ideológica que, tornada visível e traduzida num quadro, dá origem a um objeto concreto'. Para maior clareza recordemos ainda que, para Bill, o concreto é 'o que existe na realidade, o que não é somente pensado, o que não é somente conceito'. Isto é, a arte concreta coloca o acento sobre o caráter objetivo, verificável, praticamente verificável, da imagem final: 'uma realidade que possa ser controlada e observada'." <sup>61</sup>

Delineamento em que "consciência estética" e "consciência científica" acabam por confundirem-se. A objetivação da arte e da realidade abrigava no entanto ambiguidades na relação com a ciência, acolhendo-a tanto como "método regulador" quanto como estímulo à imaginação. O conceito de forma, e por extensão o de arte, é de um lado tratado matematicamente, mobilizando ritmos, campos de energia, temas estruturais, leis de desenvolvimento da forma, numa abordagem voltada primordialmente à constituição de um novo método de configuração, exemplificado pela figura do tipo, forma extensível a múltiplas situações. Por colocar as coisas e os acontecimentos em "relação significativa", tornando-os passíveis de representação e de transformação em imagens, a matemática é considerada como um modo de aproximação à "estrutura primária" do mundo, conformando um caminho para a universalização da arte, que amplia suas possibilidades e simultaneamente estende seu domínio. Deslocava-se uma vez mais a arte do âmbito da representação para o âmbito da produção da realidade, nesse caso com o nítido pressuposto de uma integração positiva dos valores culturais na vida real.



Max Bill  
Unidade tripartida, 1948-9  
aço inoxidável, 114 x 88.3 x 98.2 cm  
MAC-USP  
Foto: Romulo Fialdini  
[FARIAS, Bienal 50 anos, p. 75]

<sup>58</sup> MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955, p. 7-8.

<sup>59</sup> BILL, Max. "Form, function, beauty". In: MALDONADO, Tomás. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>60</sup> BILL, Max. *Zürcher konkrete Kunst*. Stuttgart: Galeria Lutz & Meyer / München: Galeria Otto Stangl, 1949. Apud MALDONADO, Tomás. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>61</sup> MALDONADO, Tomás. *Op. cit.*, p. 11. Citações de Maldonado cf. "Max Bill spiega la pittura concreta". *Sele Arte* (1): 12, set.-out. 1952; e *Albers – Atp – Bill*. Stuttgart: Galeria Herbert Herrmann, 1948.

Nova ordem, nova classe de conteúdos: "o mistério do problema matemático, o intocável do espaço, a distância ou proximidade do infinito; a surpresa de um espaço que começa por um lado e termina por outro, congruente a si mesmo; a limitação sem limites exatos; a multiplicidade que, apesar de tudo, forma uma unidade; a uniformidade que se altera pela presença de uma só ênfase; o campo de forças composto de variáveis puras; as paralelas que se cortam e a infinitude que volta a si mesma como presença; e, ainda, novamente o quadrado com toda sua solidez, a reta que não é perturbada por nenhuma relatividade, e a curva que em cada um dos seus pontos forma uma reta; todas essas realidades, que aparentemente nada têm a ver com a vida cotidiana do homem, são, apesar de tudo, de importância transcendental. A consequência de todas essas coisas é uma nova contribuição ao conteúdo da arte de nossos dias, porque elas não são puro formalismo, como erroneamente são consideradas; nem são apenas forma com beleza, mas pensamento, idéia, conhecimentos convertidos em forma; isto é, não são substâncias existentes na superfície, mas idéia primária da estrutura do mundo, do comportamento frente à imagem que atualmente podemos fazer do mundo. Não são cópia, mas sistema novo; comunicação de forças elementares de um modo perceptível pelos sentidos." <sup>62</sup>

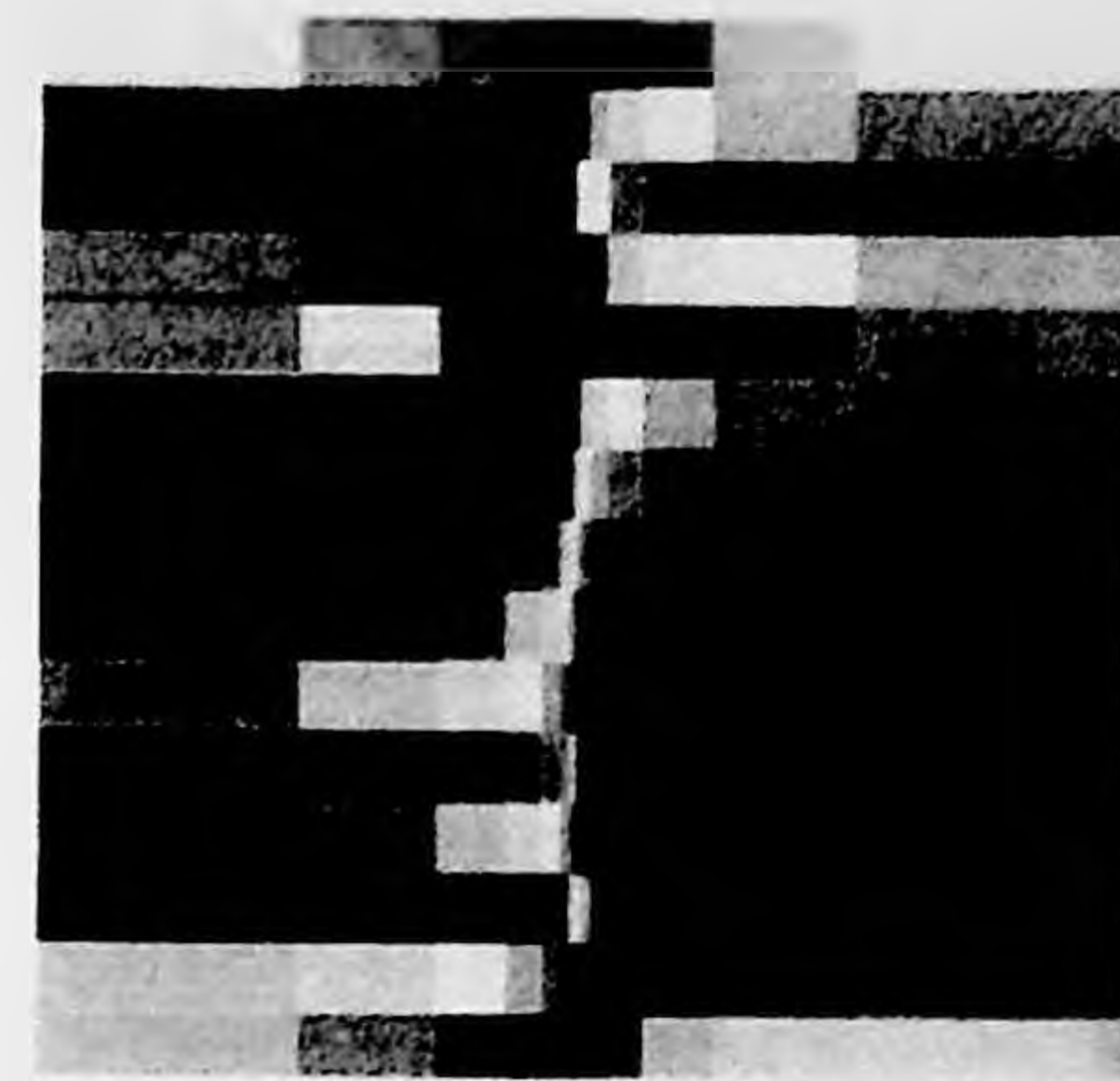
Contudo, "forma e função não se relacionam de um modo linear, sucessivo e contínuo, mas paralelo, simultâneo e descontínuo" <sup>63</sup>. Ainda que em Ulm houvesse um engajamento efetivo dos artistas com a indústria, sobressai o fato do quadro ser resguardado como meio expressivo, persistindo como forma de imaginação e forma de resistência frente às condições objetivas do sistema produtivo, adversas à criação espiritual. A ciência – a matemática em particular –, não era assimilada apenas como razão ou conteúdo, mas por estar repleta de "muitos componentes ideológicos que conduzem mais além das fronteiras do inexplorado". Bill, nesse sentido, partia da hipótese de que "a matemática havia chegado a um ponto em que muitas coisas perdiam clareza". Essa condição limiar anunciava para a ciência uma "perda de precisão" que abria caminho para uma percepção também "através de sensações", portanto para uma abordagem da matemática que não se fa-

<sup>62</sup> BILL, Max. "La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo". In: MALDONADO, Tomás. *Op. cit.*, p. 35.

<sup>63</sup> Conforme afirma Maldonado, a propósito de Max Bill. MALDONADO, Tomás. *Op. cit.*, p. 9.

zia em "sentido estrito" e não a entendia como algo "exato". A interpretação da relação arte-ciência nesses termos renovava a dimensão sensorial da arte, ampliando suas possibilidades expressivas frente aos valores não revelados pela ciência. Invisibilidade que, preenchida pela arte, assumia caráter simbólico, buscando "satisfazer o mundo emotivo de nosso tempo", conforme assegurava Bill: "sem a utilização da palavra, somente a arte pode tornar o pensamento suficientemente expressivo para a sensação; por isso, suponho que a arte pode transmitir o pensamento de maneira que este seja diretamente perceptível"<sup>64</sup>.

Essa abordagem, repleta de sensibilismos e nebulosidades no seu modo de conceber a ciência, era a raiz da inflexão divisada por Maldonado, que procurava destacar na arte concreta sua dimensão comunicativa, antecipando a diretriz que imprimiria à frente da Hochschule für Gestaltung ('Escola Superior da Forma') – centrada na teoria dos signos (semiótica) e na teoria da informação. "É que, no fundo, as obras de arte concreta, contrariamente ao que tantas vezes se formulou, não são somente objetos. São também fatos. Fatos que ocorrem, que fluem. E, o que é importante, fatos que ocorrem e que fluem entre nós. Quer dizer, fatos que percebemos, que vemos vir ou partir, aos quais chegamos ou dos quais nos afastamos. Percepção e comunicação."<sup>65</sup> Nessa perspectiva, que enfatiza o caráter factual da obra, na qual as relações com a ciência e com a realidade surgem mediadas pela percepção e pela comunicação, "toda pintura, antes considerada como uma superfície de duas dimensões, transforma-se agora em aspecto e parte de um fenómeno pluridimensional, no qual o espaço real, perpetuamente cambiante, e o espaço psíquico se superpõem. Nesse sentido, uma pintura não é algo bidimensional, já que a concebemos em função de seu efeito, de sua ação – de seu sentido – e não como um objeto fechado em si mesmo."<sup>66</sup> Precisamente por ser concreta, essa arte pressupunha (antecipava) uma dimensão participante, o enfrentamento necessário com o real, a definição de objetivos para a constituição da cultura.



Richard Paul Lohse  
*Fifteen systematic colour scales  
 merging vertically*, 1950-67  
 óleo sobre tela, 120.6 x 120.6 cm  
 Kunsthau, Zurich  
 [LUCIE-SMITH, *Movements in art since  
 1945*, p. 92]

<sup>64</sup> BILL, Max. "La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo" [op. cit.], p. 35.

<sup>65</sup> MALDONADO, Tomás. Op. cit., p. 10-1.

<sup>66</sup> BILL, Max. "De la surface à l'espace". *XXème Siècle*. Paris (2): 59-65, jan. 1952, p. 60. Apud MALDONADO, Tomás. Op. cit., p. 11.

## 8. RUPTURA

A transformação do país ia se processando; os índices de industrialização e urbanização, crescentes; a linguagem objetiva galga um espaço na cultura brasileira. No rastro da I Bienal, da exposição de Bill no MASP, em dezembro de 1952 é levada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo a mostra *Ruptura*, apresentando as pesquisas sobre arte abstrata que desde 1948 adquiriam corpo no meio artístico paulistano. O manifesto lançado na ocasião reivindica visibilidade pública para o concretismo, defendendo uma arte baseada em valores intrínsecos e reflexo das transformações econômico-sociais. Participam dela Anatol Wladyslaw, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. Explicitando as bases do movimento, essa apresentação da arte concreta é simultaneamente uma ruptura com as instituições e uma ação sobre a cultura. Tratava-se de abrir espaço para o abstracionismo numa dupla frente, contra os interesses extra-artísticos que dominavam os julgamentos estéticos – publicando a discordância com as posições dominantes – e contra a incompreensão do “salto qualitativo” dado pela arte moderna. Impunha-se radicalizar a ruptura para dissociá-la da assimilação naturalista, da neutralização acrítica dos “princípios novos” nas “formas velhas” da figuração, procurando evidenciar e explorar o passo subsequente, conseqüente à abordagem cubista.

Ao redigir o manifesto, Cordeiro quer re-situar a arte perante as transformações que levaram o “*naturalismo científico da renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões)*” – ao esgotamento da sua “*tarefa histórica*”<sup>67</sup>. À nova época corresponderia uma nova estética e uma nova arte. A decadência da concepção euclidiana do espaço reclamava uma renovação integral dos procedimentos artísticos, orientada por parâmetros objetivos, “*acima da opinião*”, em franca oposição contra a persistência de qualquer naturalismo, seja afirmativo ou reativo – como a arte inconsciente –, e mesmo contra o “*não-figurativismo hedonista*” – mais explicitamente, como insistiria anos depois, contra a “*fixação rea-*

<sup>67</sup> CORDEIRO, Waldemar; BARROS, Geraldo de; CHAROUX, Lothar; FEJER, Kazmer; HAAR, Leopoldo; SACILOTTO, Luiz; WLADYSLAW, Anatol. *Ruptura*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 9 dez. 1952.

# ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacchetto — 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 distinguímos

- 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) sobre 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

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

é o novo

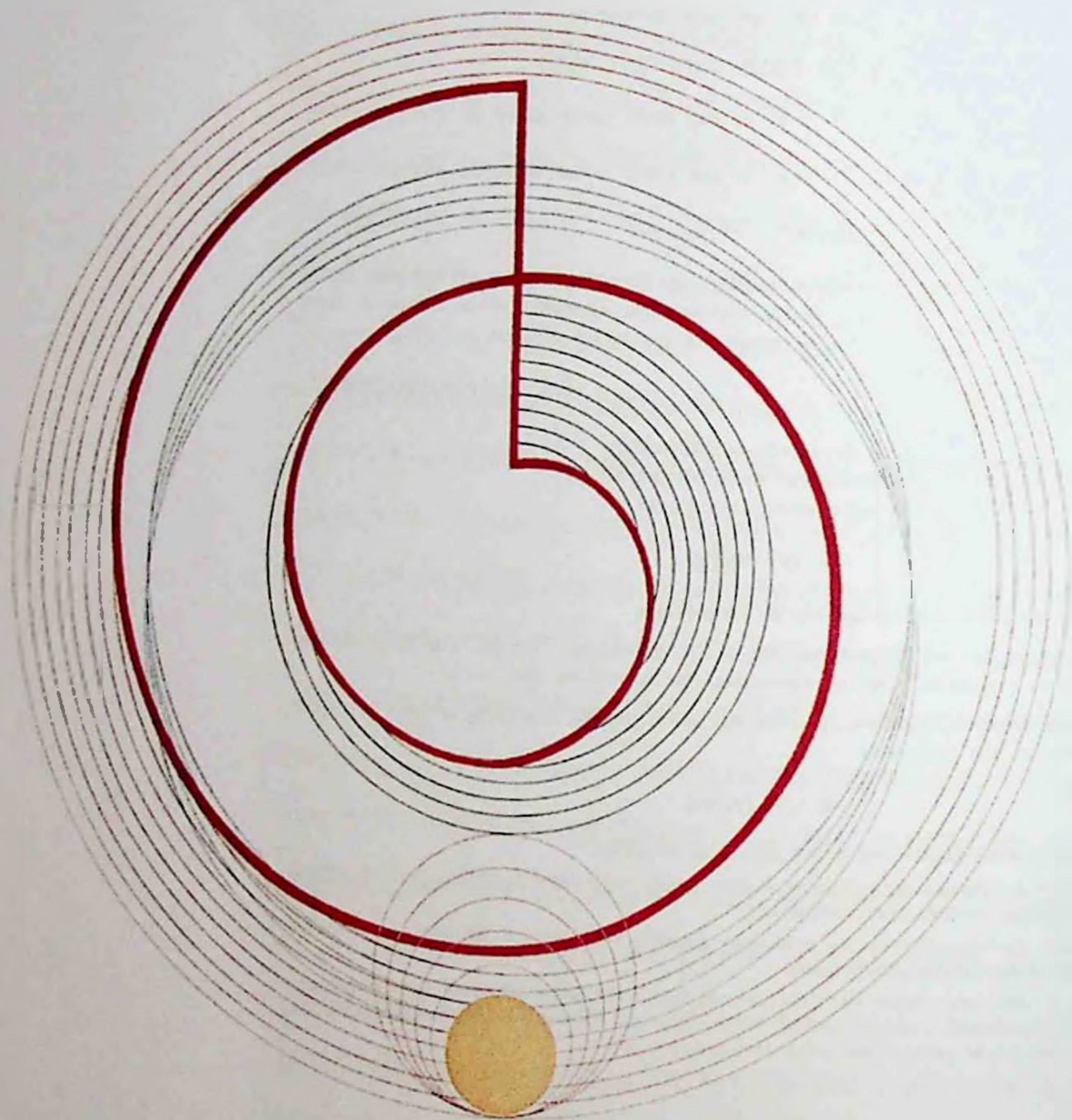
- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- 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.

cionária no figurativismo" dos realistas e contra a "delirante extroversão subjetivista" de expressionistas e abstratos hedonistas<sup>68</sup>. Anuncia a crise cuja superação implica necessariamente tanto a "renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria)" como o aproveitamento da intuição artística no "desenvolvimento prático", de modo a "conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo". No verso do manifesto, o compromisso em circunscrever e explorar os valores estruturais da arte denuncia sua base teórica, na alusão a Fiedler: "a obra de arte não contém uma idéia, é ela mesma uma idéia".

<sup>68</sup> [s/autor]. "Arte concreta em São Paulo". *Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro: 02 jul. 1960.

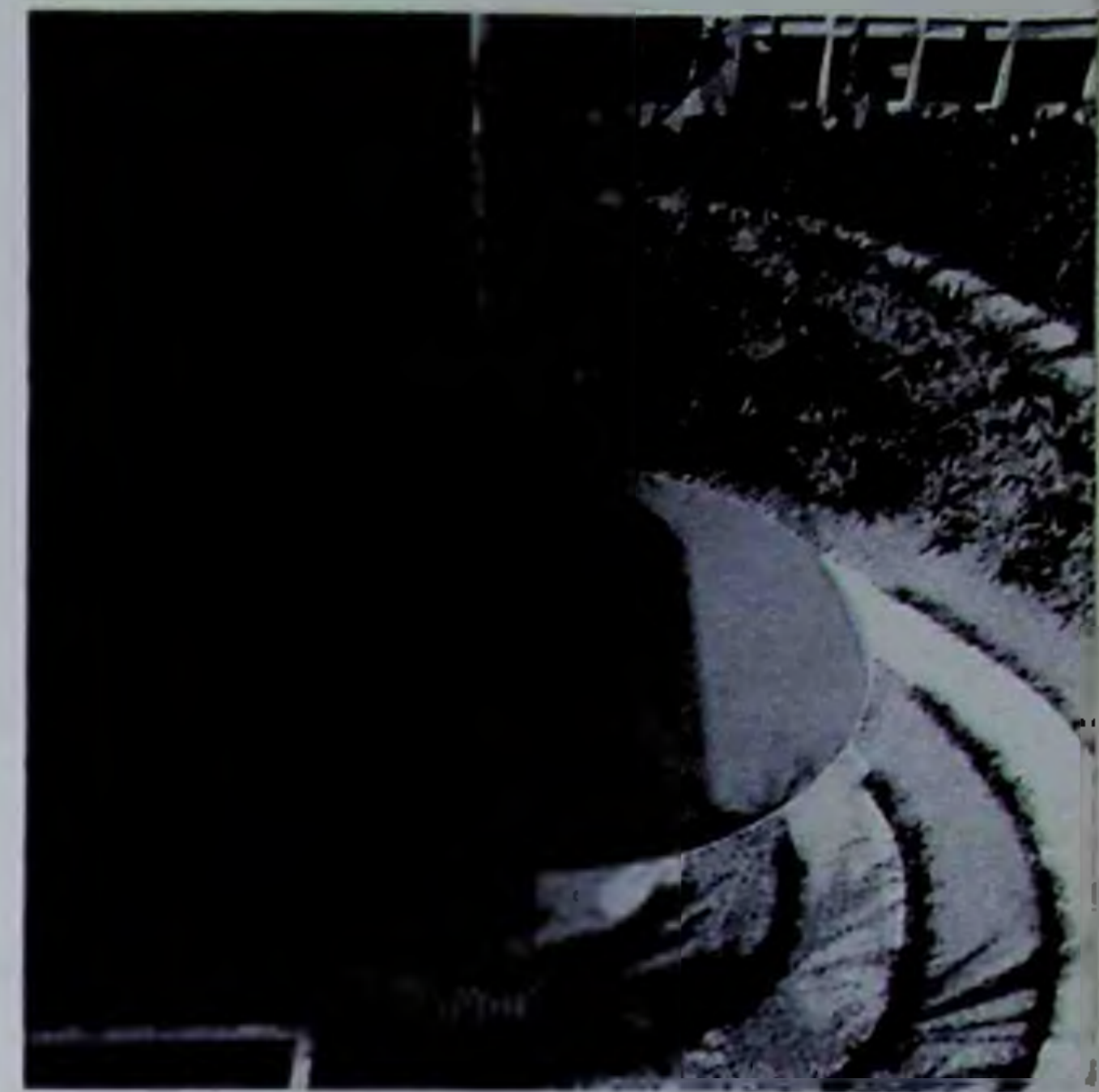




*Desenvolvimento ótico da espiral de  
Arquimedes, 1952*  
esmalte sobre aglomerado de madeira,  
71 x 60.5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[Acervo FAU-USP]

Há uma forte reação do meio cultural paulistano às teses defendidas pelo grupo. Reagindo a uma cobrança de Milliet quanto à explicitação das questões tratadas no manifesto, avaliado como repleto de "contradições e vaguidades"<sup>69</sup>, Cordeiro afirma que "os novos princípios artísticos podem ser resumidos da seguinte forma: construção espacial bidimensional (o plano); atonalismo (as cores primárias e as complementares); movimento linear (fatores de proximidade e semelhança)"<sup>70</sup>. À perspectiva cônica e tonal contrapõe o movimento decorrente do acionamento dos valores gestálticos; ao espaço representado renascentista, a radicalização da visão espaço-temporal cubista e a exploração dos aspectos estruturais do quadro. Antítese da visão renascentista que permanece no registro da visão: a obra é feita para olho, visa a desdomesticação do olhar; o espaço produz-se a partir de efeitos ópticos, renovando a profundidade sobre a planaridade da tela. Em *Desenvolvimento ótico da espiral de Arquimedes* (1952), a geometria – a espiral de Arquimedes encontrando a fita de Moebius – informa a definição do traçado, é o lugar de origem da *idéia visível* e a forma do seu desenvolvimento virtual, o desejo de uma nova visibilidade que se dirige a uma barroca tridimensionalidade óptica. O movimento não-naturalista é referente ao plano pictórico; na relação centrípeta-centrífuga remetem aos ritmos obtidos a partir de formas circulares por Kandinsky e às construções com linhas de Rodtchenko; o traço – o desenho – é o veículo de expressão, gerando o fundo vibrátil sobre o qual paira um signo<sup>71</sup> – uma flor concretista que cedo seria transplantada para o jardim (ver adiante).

Intermediada por Mário da Silva Brito, faz-se a aproximação entre artistas e poetas concretos, iniciando uma capilaridade entre as diversas áreas artísticas – poesia, literatura e artes plásticas, da parte dos poetas estendendo-se à música. O testemunho é de Augusto de Campos: "Conheci Cordeiro em 1952, comandando o Grupo Ruptura, que injetou Concretismo em nossas artes visuais. Agressivo, dogmático, vociferando num peculiar ítalo-brasileiro, do alto dos seus um metro e noventa, era uma espécie de condottiere dos pintores concretos de São Paulo. Essa liderança não era aceita por todos nem exercida sem tropeços ou tempes-



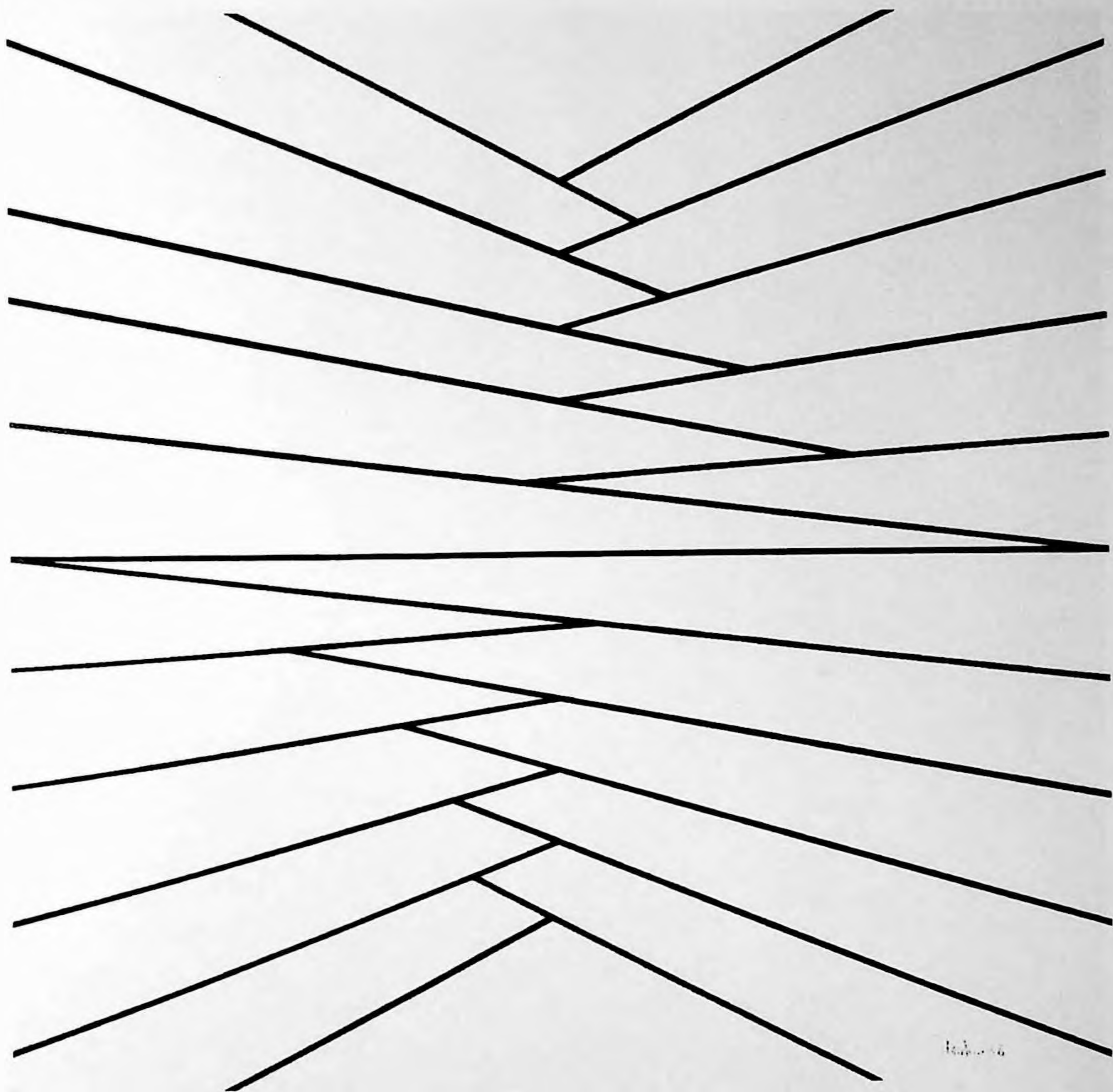
Residência Ubirajara Keutenedjian, 1955  
[Acervo Família Cordeiro]

<sup>69</sup> MILLIET, Sérgio. "Duas exposições". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 13 dez. 1952.

<sup>70</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Ruptura". *Correio Paulistano*. São Paulo: 11 jan. 1953, Suplemento, p. 3.

<sup>71</sup> "No campo da geometria plana, Arquimedes estudou sobretudo as curvas determinadas pela posição de um ponto que se desloca girando em torno de outro ponto, num movimento uniforme. ... No entanto, o dado inovador e que traz o trabalho para as preocupações do nosso século, é o da espiral que se sobrepõe às outras, definida por uma linha mais espessa, com seus pontos finais e iniciais determinados por uma vertical que os une, gerando um signo sintetizador do problema colocado pelo artista." BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Idéias Visíveis – Waldemar Cordeiro e as razões do concretismo no Brasil*. Porto Alegre: UFRGS, 1996, p. 108-9.





*Idéia visível*, 1956  
tinta em massa sobre madeira,  
100 x 100 cm  
Coleção particular  
[CD-ROM WC]



Augusto de Campos  
avonovo, 1955  
[CAMPOS. VIVA VAIA, p. 96]

sibilidade, fundada na "experiência direta" e atenta à "potencialidade social da criação formal". Considera-se, em alusão direta a Leonardo da Vinci, que "a experiência é mãe da razão" e que "é por força dos objetos que o homem adquire e desenvolve o conhecimento"; e implícita a Bukharin, que "a sensibilidade é a chave de todo um mundo de valores. A arte representa os momentos qualitativos da sensibilidade elevada a pensamento. Um 'pensamento por imagens'", que "se diferencia do pensamento puro porque é material, e das coisas ordinárias porque é pensamento". Atividade formativa por excelência, limiar e dialética entre pensamento e materialidade, a arte é conceituada como produtora de objetos que são fontes de conhecimento, matrizes de uma nova realidade.

Geraldo de Barros  
Função diagonal, 1952  
esmalte sobre kelmite, 60 x 60 cm  
Coleção particular  
[CINTRÃO. Grupo Ruptura, p. 25]



Mais do que fatura, a obra é portanto produto – "o conteúdo não é um ponto de partida, mas o ponto de chegada". O único conteúdo (e valor) artístico admitido é o fato visual concretamente materializado pela obra, a despeito de quaisquer significados verbais eventualmente sobrepostos à ela. Esse o sentido do apelo ao realismo, à pura visualidade da imagem como salvaguarda do conhecimento acumulado pela arte moderna, na defesa de uma abordagem que se quer adstrita à obra, desvestida de acréscimos estranhos, de projeções heteronômicas. "Realismo artístico e não realismo anedótico. Courbet escreveu que a imaginação na arte consiste em saber achar a expressão a mais completa de uma coisa existente. Nós dizemos que a imaginação na arte consiste em saber achar uma coisa existente, a mais completa, de uma expressão. Não há a expressão de um objeto, mas o objeto de uma expressão." Forma autônoma de conhecimento, a arte afronta o mundo exterior com seus próprios meios, em total independência das injunções verbais, abrindo-se à realidade sem alterar sua essência. O aval dessa argumentação é o conceito de "arte produtiva" de Fiedler, que se opõe ao idealismo da arte de "expressão" – "a arte não é expressão mas produto; a linguagem artística não é expressão do ser, mas forma do ser". Sendo um produto, ela não exprime, é.

O texto está nitidamente estruturado segundo o modelo aforístico. Nesse sentido não é inadequado inferir que a obra artística de Cor-



*Idéia visível*, 1956  
tinta em massa sobre aglomerado de  
madeira, 50 x 50 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

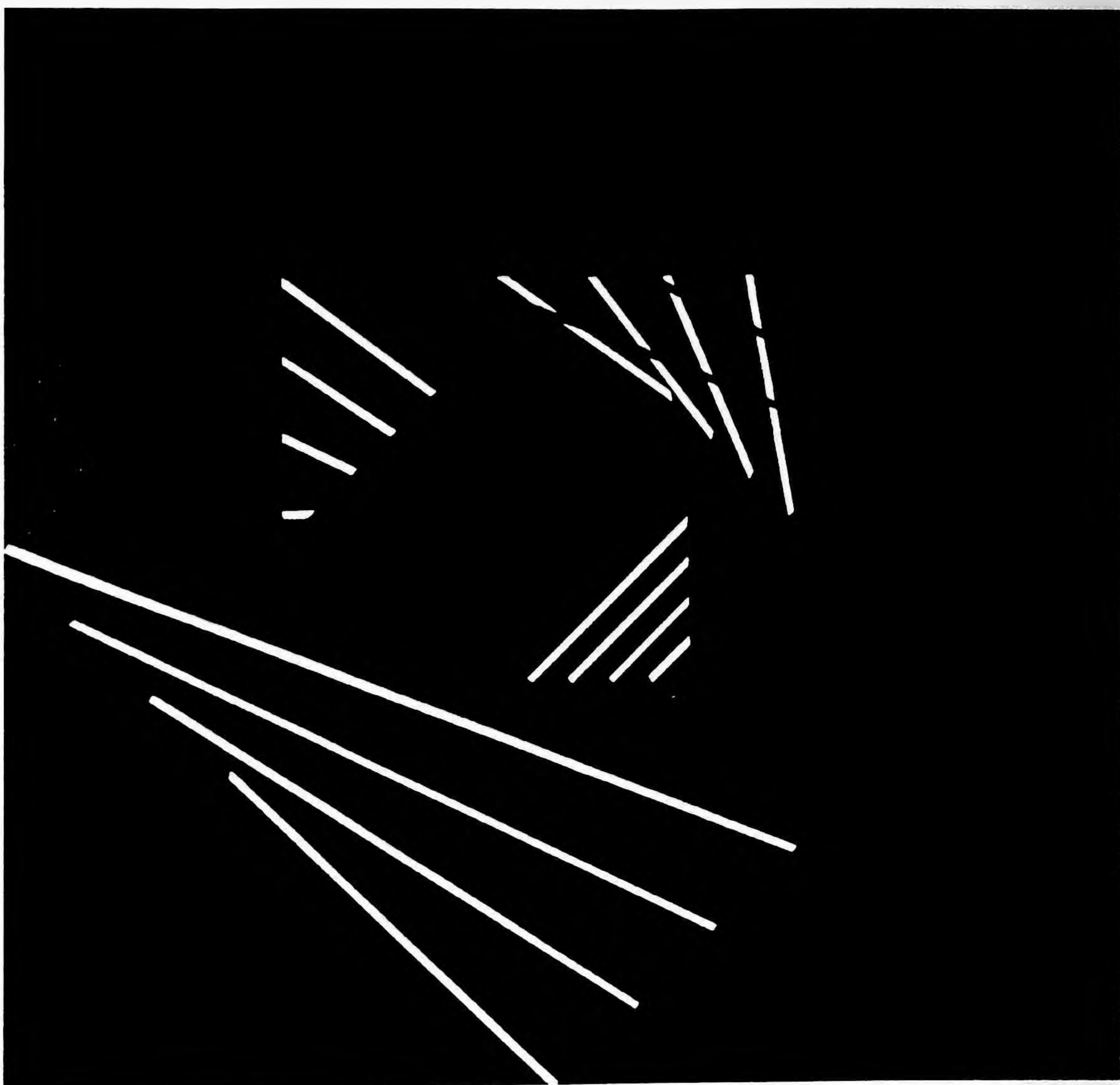


Maurício Nogueira Lima  
Objeto rítmico nº 2 (segunda versão).  
dec. 70 (primeira versão, 1952)  
tinta em massa sobre aglomerado de  
madeira. 40 x 40 cm  
Coleção particular  
[AMARAL, *Arte construtiva no Brasil*,  
p. 115]

A idéia de "barroco moderno" estava aliás na órbita das preocupações concretistas, como pode-se inferir de um texto de 1955, de Haroldo de Campos, que estimulado por Pierre Boulez ensaia uma proposição cujo sentido de abertura antecipa o conceito de "obra aberta" de Umberto Eco. A notar, entretanto, a diferença de interpretações dessa idéia entre Haroldo e Cordeiro, o último referindo-se ao tensionamento do plano neoplástico, no intuito da obtenção de movimento. "Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte 'perfeita', 'clássica', do 'tipo diamante', e enunciou a sua concepção da obra de arte aberta como um 'barroco moderno'." Cf. CAMPOS, Haroldo. CAMPOS, Haroldo de. "A obra de arte aberta" [Diário de São Paulo, 03 jul. 1955]. In: *Teoria da poesia concreta - textos críticos e manifestos 1950-1960* [op. cit.], p. 30-3. Citação cf. p. 33. <sup>76</sup> In: MARTINS, Ibiapaba. "Disputam a hegemonia dos jardins as flores e cactos concretistas". *Última Hora*. São Paulo: 27 out. 1954, 3º cad., p. 6.

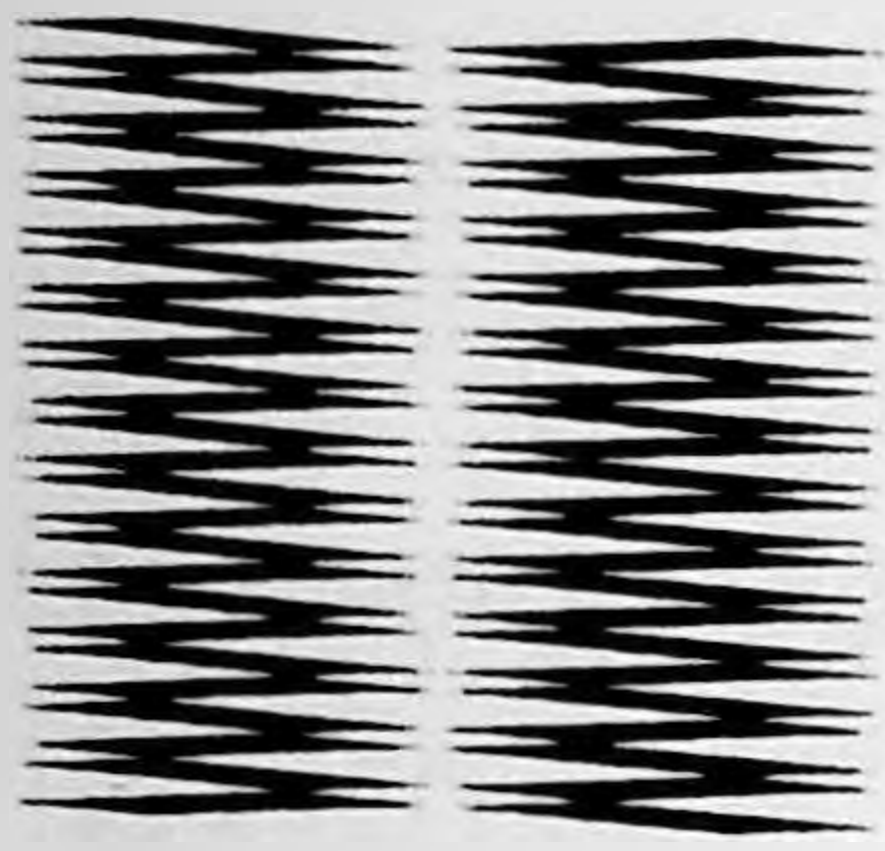
deiro segue também uma estratégia aforística, na qual se alternam sucessivas sentenças visuais, idéias visíveis, que exploram "a natureza sensível da geometria na arte". Para ele, a "arte é geométrica, não geometria", concorde Leonardo Sinisgalli: "a geometria importa até às possibilidades geométricas do nosso olho, não da nossa mente". Conclui com uma definição de movimento: "a pintura espacial bidimensional alcança o seu apogeu com Malevitch e Mondrian. Agora surge uma nova dimensão: o tempo. Tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento. O número cromático regula estruturalmente a cor, que age pelo contraste das complementares. O interesse pela vibração reflete a aspiração ao movimento. A nossa arte é o barroco da bidimensionalidade." Essa idéia de "barroco da bidimensionalidade" pode ser entendida como ênfase nos efeitos ópticos, conforme fará Ferreira Gullar posteriormente, mas pode ser tomada também como uma pesquisa voltada à desintegração do espaço bidimensional neoplástico através da vibração morfocromática, rumo a uma nova espacialidade <sup>76</sup>.

Reconhecida a especificidade e a autonomia da arte, credita-se ao fazer artístico uma dimensão analítica, reflexiva, cognitiva, depuradora do olhar. O fato pictórico adquire significação com a própria prática visual. A arte enquanto "pensamento por imagens" alcança a intelecção artística no ato mesmo em que se faz obra. "Aceitando a premissa de que o conhecimento racional decorre do conhecimento experimental, não se pode admitir um julgamento ideológico da obra de arte a não ser através de uma disciplina intermediária, apta a colher os conteúdos reais e concretos da obra de arte. O julgamento deve penetrar o âmbito do fenômeno artístico, estudando suas contradições internas. O problema das relações entre a arte e as demais atividades humanas deve basear-se na existência independente e específica da arte." A definição desse espaço disciplinar constitui a essência da arte concreta, no esforço de descobrir e codificar as categorias visuais. Em entrevista anterior, onde declarara que "Wölfflin, o grande historiógrafo da 'pura visibilidade', escreveu que a visão tem a sua história e a evolução das categorias óticas deve ser considerada tarefa primordial da história da arte" <sup>77</sup>, Cordeiro esclarece sua teoria e ação ao longo dos anos 50. Alinhando a



*Idéia visível*, 1957  
tinta em massa sobre madeira,  
54 x 54 cm  
Coleção particular  
[BELLUZZO, id., p. 45]



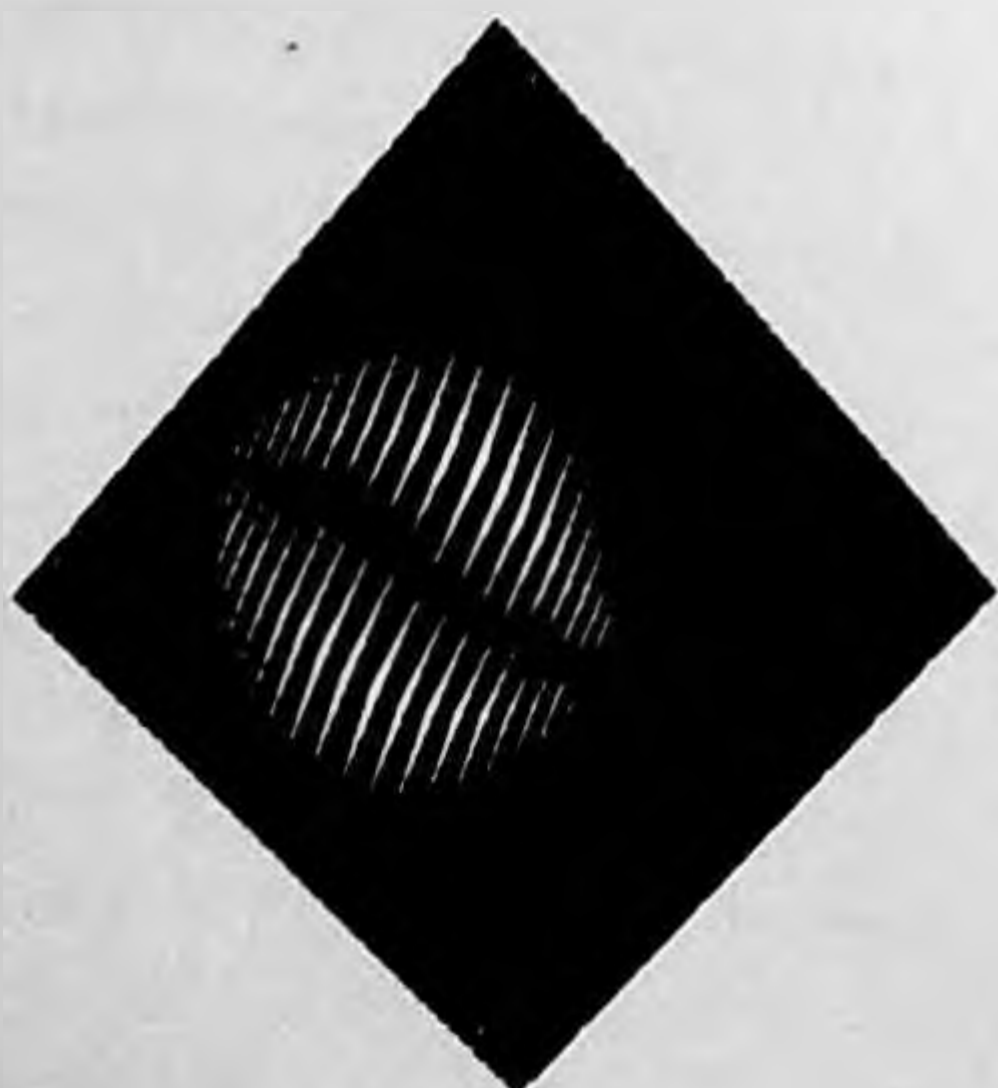


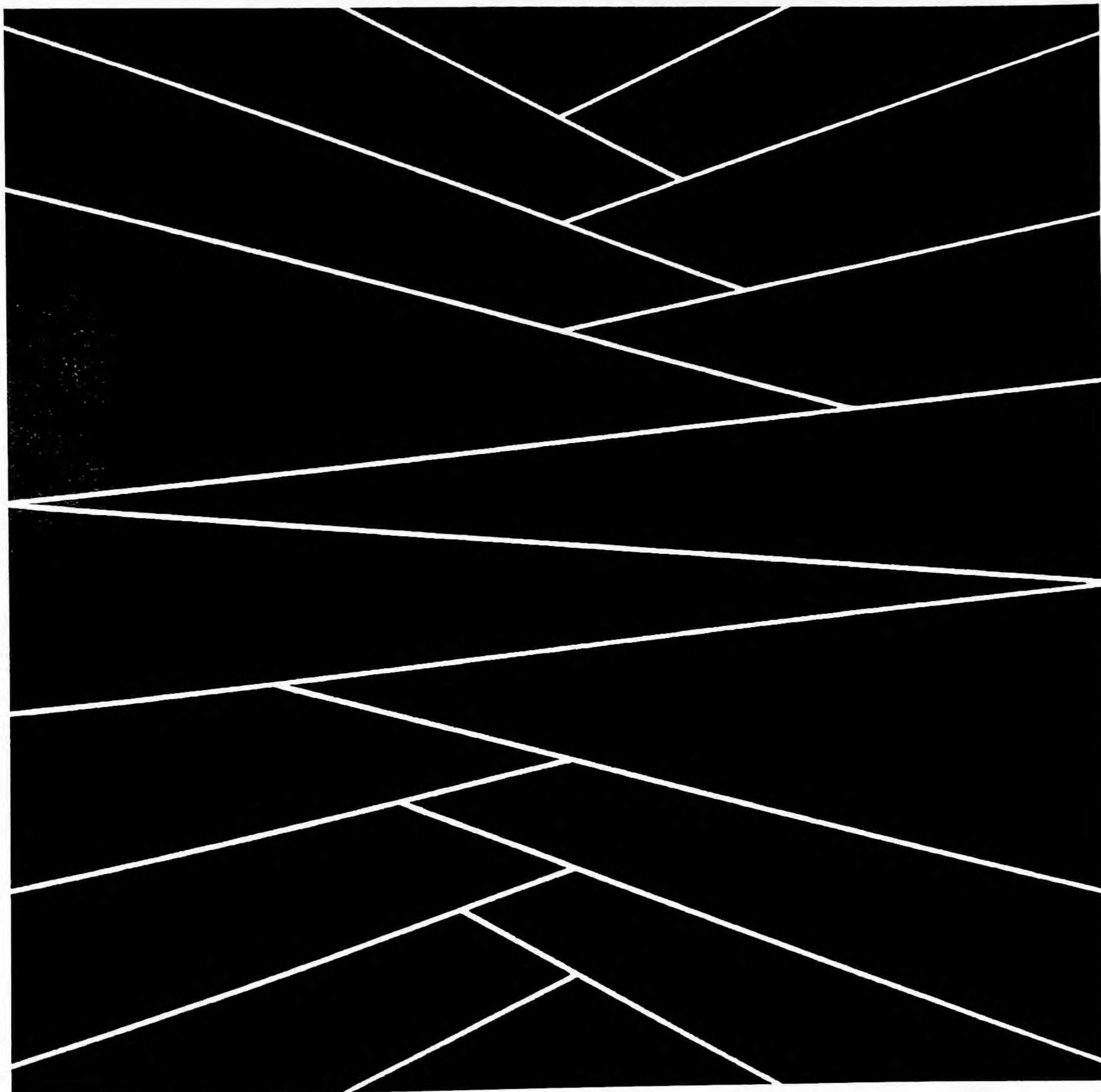
Hermeindo Fiaminghi  
*Alternado I*, 1956  
 esmalte sobre aglomerado de madeira.  
 60 x 60 cm  
 Pinacoteca do Estado de São Paulo  
 [CABRAL, *Hermeindo Fiaminghi*, p. 64]

*pura visualidade com compromisso de fundamentar historicamente a "evolução das categorias óticas", a especificidade da contribuição do concretismo brasileiro, e particularmente de Cordeiro, deve ser entendida – como adiantado anteriormente – nessa associação de Fiedler com Gramsci, no desdobramento das premissas de Wölfflin, no encontro da teoria da Gestalt. Como afirma em O objeto, "acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os 'simples' e os artistas e intelectuais. Com efeito, somente nessa simbiose com os simples a arte se depura dos elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva, tornando-se vida." De modo que, "considerando-se que encarar a arte como objeto quer dizer situá-la na esfera da experiência direta e que esta forma de conhecimento é mais sensibilidade e menos memória, podemos deduzir disso tudo uma nova possibilidade para a reeducação artística, ao nível do conhecimento natural do homem."*

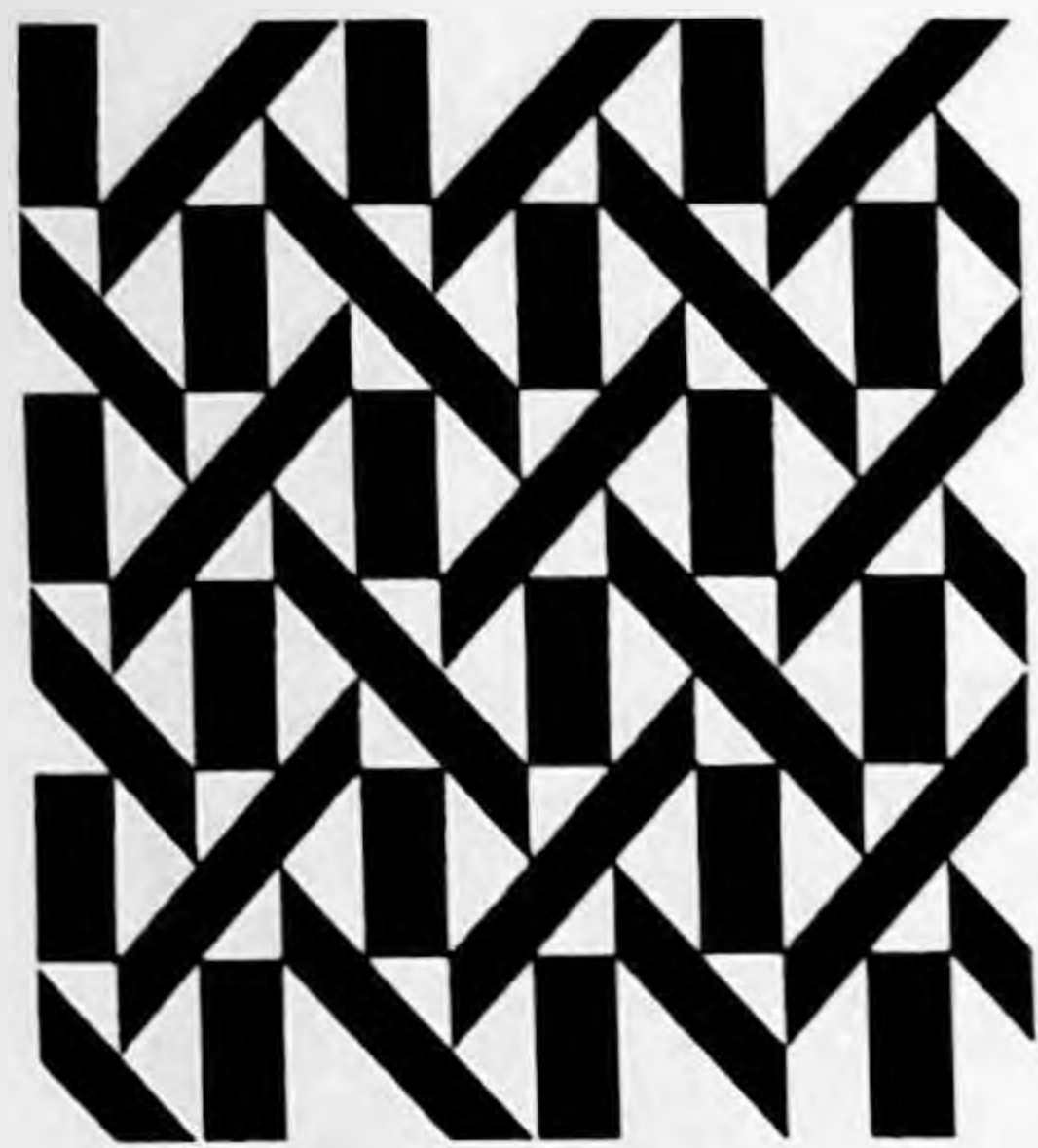
Ensinar a ver, educar o olhar, renovar o gosto das massas. Cordeiro entrega a obra à dimensão especulativa da estrutura perceptiva, à reflexão sobre a infra-estrutura da comunicação. A arte, enquanto ciência da evolução do olhar, busca produzir uma expressão correspondente à transformação existencial ditada pela sociedade industrial; definir os fundamentos da visualidade contemporânea; atingir um nível de comunicação baseado em princípios cognitivos inatos; levar à maior audiência uma linguagem baseada em relações puras; elaborar formas que servissem de modelo para as demais atividades. A tela é o lugar onde se deposita a pesquisa sobre a estruturação do campo visual, erguendo-se como uma nova realidade fundamentada na linguagem comum a todos. A idéia de produto faz-se mais nesses termos do que na adesão estrita à lógica industrial. A relação arte e indústria está bem longe de ser a medida da proposição estética formulada por esses artistas concretos que se atêm ao domínio do óptico. Excluídos do processo industrial e em tensão com o sistema produtivo, a relação é concebida como uma via da arte para a indústria e não o inverso. Neles não predominam os paradigmas produtivos, mas antes, o desmonte do olhar instituído e o anseio de elaborar formas modelares – lançadas ao léu, poderiam eventualmente aderir à produ-

Lothar Charoux  
*Equilíbrio restabelecido*, 1958  
 guache sobre papel, 35 x 35 cm  
 Coleção particular  
 [ALVARAL, *Projeto construtivo brasileiro na arte*, p. 213]





*Idéia visível*, 1956-7  
[sem dados]  
[Acervo FAU-USP]



Sem título, 1958  
 esmalte sobre compensado.  
 51 x 51 cm  
 Coleção particular  
 [CD-ROM WC]

<sup>78</sup> PIGNATARI, Décio. "A vingança de Aracy Pape". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (2): 13. Rio Gráfica. ago. 1977.

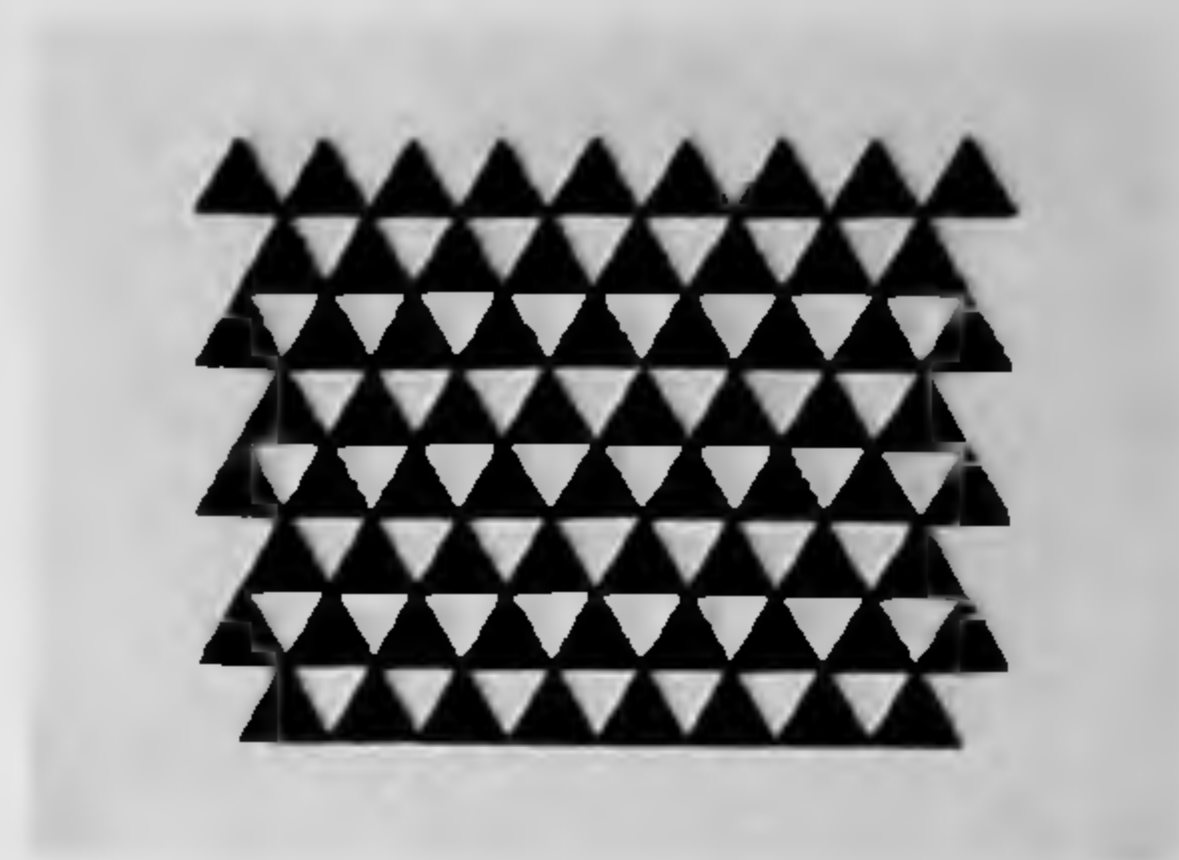
<sup>79</sup> Segundo Wilder, Cordeiro teria anotado o seguinte, ao fim de um exemplar que possuía da tese de Pedrosa: "O importante não é conseguir uma unidade estrutural só num retângulo, isto é, só num único retângulo, porém conseguir relações que sejam verdadeiras leis e que se apliquem a qualquer retângulo com a mesma intenção." Cf. WILDER, Gabriela Suzana. *Op. cit.*, p. 99. Deve-se destacar a função seminal de Pedrosa para o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil. *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* foi apresentada em 1949 como tese para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, sendo publicada apenas em 1979. É uma das primeiras tentativas de aplicar a *Gestalttheorie* no campo das artes plásticas, influenciada pelo texto de Koffka, *The problems in the psychology of art* (1939). Nada sabemos da origem desse exemplar de Cordeiro, mencionado por Wilder.

ção em escala —, portanto pedagógicas, desempenhando uma função exemplar. "Um dos aspectos mais importantes da arte concreta foi o de tentar estabelecer uma ideologia visível, uma obra que fosse um ícone lógico-sensível, complementando a aspiração de Mondrian: uma obra que dispensasse interpretações. Assim como Marx virou a dialética hegeliana de cabeça para baixo, tirando-a do idealismo e colocando-a no chão do realismo dialético, à metafísica mais ou menos mística de Mondrian os artistas concretos responderam com a 'pura visualidade', com a idéia de uma obra que estivesse 'no nível da evidência', com uma lógica cultural desalienante que permitisse à massa — aos 'simples', como dizia Cordeiro — perceber, ler e criar realidades artísticas que operassem denunciadoramente em relação às superestruturas estéticas e estetizantes, tal como a lógica da máquina permitiria ao operário perceber as distorções das relações de produção em confronto com uma lógica social revolucionária."<sup>78</sup>

Não obstante a pura visualidade, atinge-se uma nova forma de realismo, fundado na objetivação do processo perceptivo. A arte é concebida como uma forma de conhecimento; a obra como uma realidade em si. O princípio desse realismo é o encontro com a realidade aparente, a exploração dos mecanismos internos que informam a cognição visual. Daí o interesse pela teoria da *Gestalt*, a recorrência às estruturas primárias da percepção, apoiado na leitura de Kurt Koffka (*Princípios de psicologia de la forma*, Buenos Aires, 1953), e mesmo de Mário Pedrosa (*Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, 1949)<sup>79</sup>. A atenção volta-se para a estrutura, focada no aspecto relacional mais do que na cor, atenta ao jogo de espelhos entre a planaridade do quadro e a concavidade retiniana. Portanto, a possibilidade de remeter a arte concreta ao impressionismo já está explícita nesse momento. Advém da afinidade com que o impressionismo objetivava a figuração do mundo exterior, ao transferir para tela a decomposição retiniana do visível, ainda que ora a cor cumpra um papel secundário, defina-se pelo espectro e não mais pelo dado sensível, e seja a forma quem faça as vezes da cor. Impõe-se à forma uma operação de dissolução-desenvolvimento simétrica à realizada quanto à cor no impressionismo, entregando a resolução final da configuração ao plano retiniano. Desse modo, com a persistência da imagem, na exploração

da relação entre imagem e pós-imagem, nas vibrações obtidas do desencontro entre tela e retina, obtém-se uma dilatação temporal da percepção. A ambiguidade incorpora o tempo no campo do quadro, estendendo a duração da apreciação do observador, um movimento ocorre. Se se almeja a mudança do paradigma formal e perceptivo frente à percepção empírica – renascentista –, bem como o rompimento com a idealização clássica da natureza, a radicalidade do procedimento indica entretanto o seu contrário: para além da pura aparição formal, a aparição como pura imagem – o realismo –, rumo à construção de uma nova paisagem visual. Colada ao estímulo fisiológico, à excitação da retina, a dimensão fenomenológica da obra é intensificada. A arte concreta preserva uma relação com a natureza ao sublimar o caráter óptico da percepção, alcançando uma dimensão perceptiva que no fundo é uma nova forma de naturalismo.

"O nosso geométrico sempre foi visual, perceptível, concreto. Tratava-se, na realidade, mais de uma psicologia (Gestalt) do que de uma geometria. Citávamos amiúde Leonardo Sinisgalli, quando este se refere ao limite geométrico do nosso olho, não da nossa mente. Nesse sentido pode ser compreendida a nossa admiração pelos visibilistas e por tudo quanto disse à visão uma estrutura dotada de valores que a resguardassem da influência do discursivo ...; o verdadeiro problema para nós era o de encontrar a representação mais precisa e eficiente para uma imagem que não existia no quadro mas como produto da percepção. Em outras palavras, lidávamos com a verdadeira dialética da arte visual, que a nosso ver estava ... na contradição entre o geométrico e o ótico. Daí o nosso interesse pelo uso de ilusões óticas."<sup>80</sup> Dialética e contradição, visão positiva e negativa, evidência e sombra. A idéia de movimento não é só pura objetivação do visivo para a comunicação visual, mas também fissura do óptico. Como observaria Augusto de Campos, reforçando o afirmado por Cordeiro, os propósitos estéticos concretos eram "a ambivalência estrutural e a ambiguidade de formas"<sup>81</sup>. A questão remete ao extremo oposto da "representação mais precisa e eficiente para uma imagem", sobejamente difundida, afeiçoando-se ao impedimento à comunicação imediata. Essa exploração dos paroxismos ópticos certamente diz muito da relação então estabelecida com a ci-



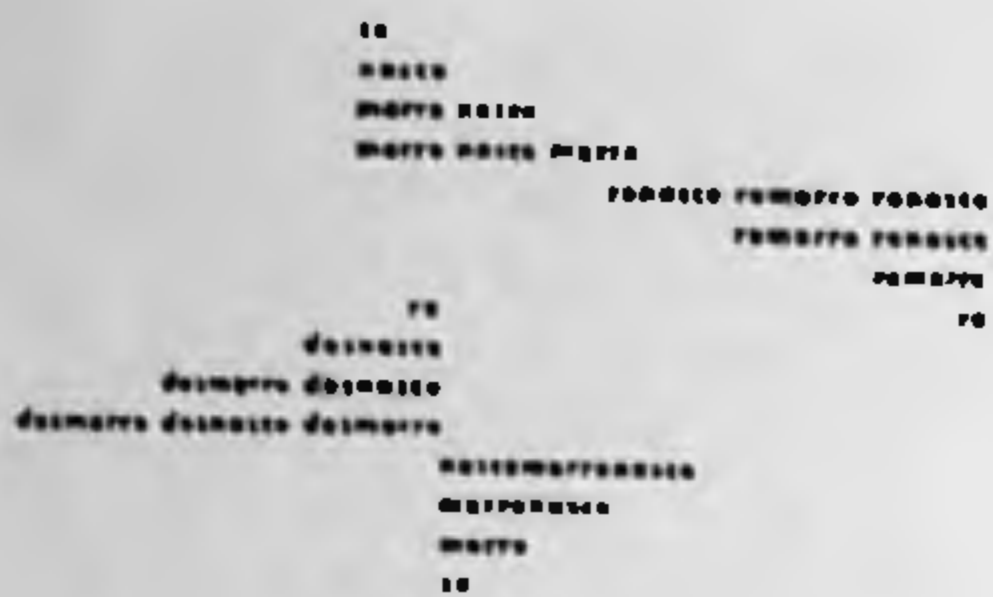
Luiz Sacilotto  
Concreção 5629, 1956  
esmalte sobre alumínio,  
60 x 80 x 0,4 cm  
MAC-USP  
[SACRAMENTO, Sacilotto, p. 74]

Geraldo de Barros  
Concreto, 1958  
esmalte sobre aglomerado de madeira,  
49 x 71 cm  
Coleção particular  
[AMARAL, Arte construtiva no Brasil,  
p. 139]



<sup>80</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Uma experiência". São Paulo: c. 1963. Corroborando o enunciado, em outro momento fala que "as nossas obras se distinguem das abstratas pelo caráter visual de sua geometria, que é mais psicologia. Buscávamos, como na frase de Sinisgalli, o limite geométrico do nosso olho e não da nossa mente." Assim, desde a "exposição Ruptura (1952) já havíamos redescoberto Chevreul e o poder de simultaneidade e dinâmica do contraste das cores complementares, que levamos até as últimas conseqüências da vibração ótica". CORDEIRO, Waldemar. "Neo-retórica". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 06 ago. 1960, 1<sup>o</sup> cad., p. 8; e 2<sup>o</sup> cad., p. 2. Citação cf. p. 8.

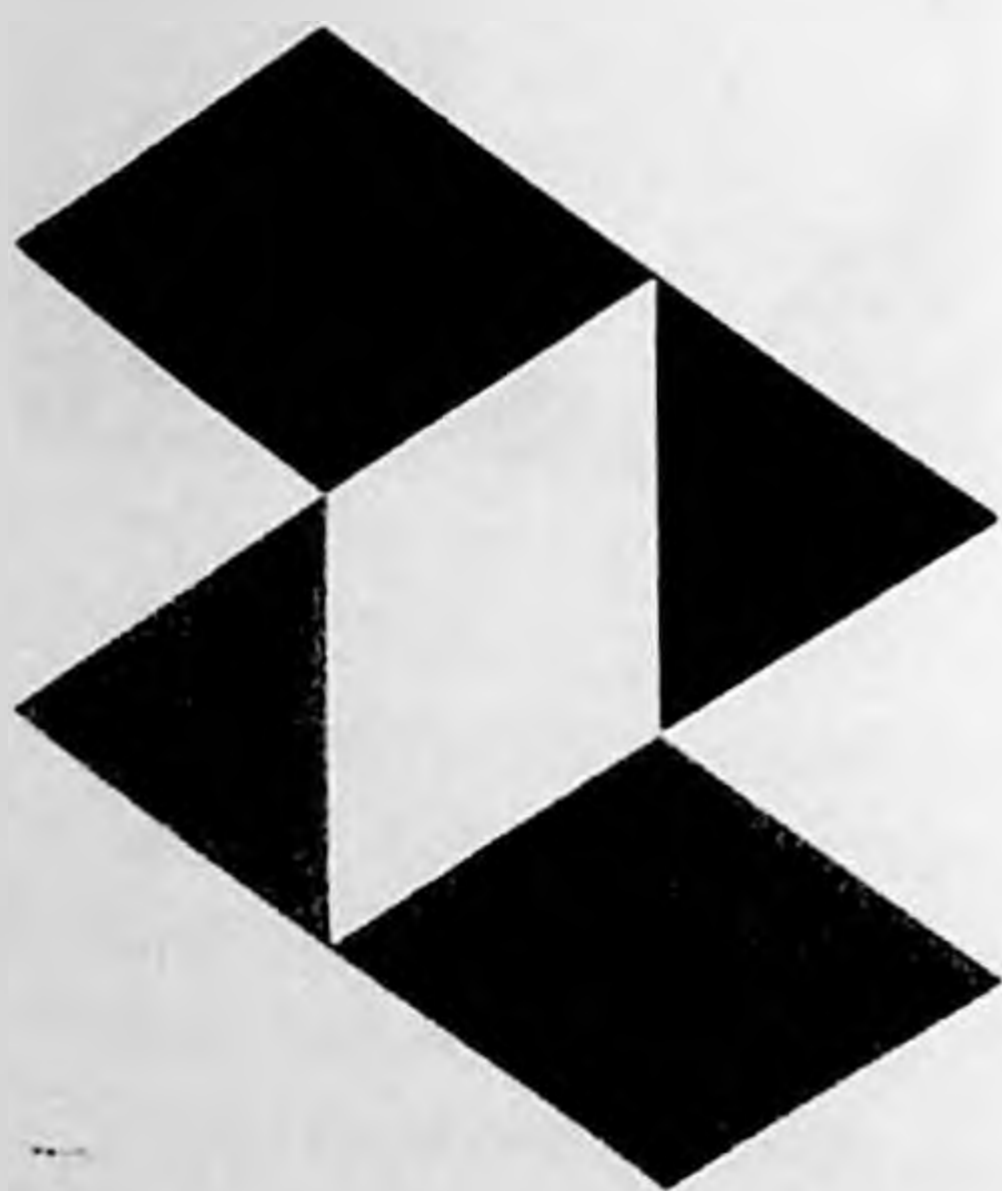
<sup>81</sup> In: SIMÕES, Alessandra. "Movimento natural e concreto da história". *Gazeta Mercantil*. São Paulo: 12-5 abr. 2001, p. 6.



Haroldo de Campos  
nasce morte, 1958  
[CAMPOS, Teoria da poesia  
concreta, p. 57]

Hermelindo Fiaminghi  
Virtual XIV, 1958  
esmalte sobre aglomerado de madeira,  
60 x 60 cm  
Coleção particular  
[AMARAL, Arte construtiva no Brasil,  
p. 133]

Luz Sacilotto  
Conceição 5730, 1957  
escultura em alumínio,  
50 x 50 x 35 cm  
Coleção particular  
[AMARAL, Projeto construtivo brasileiro  
na arte, p. 125]

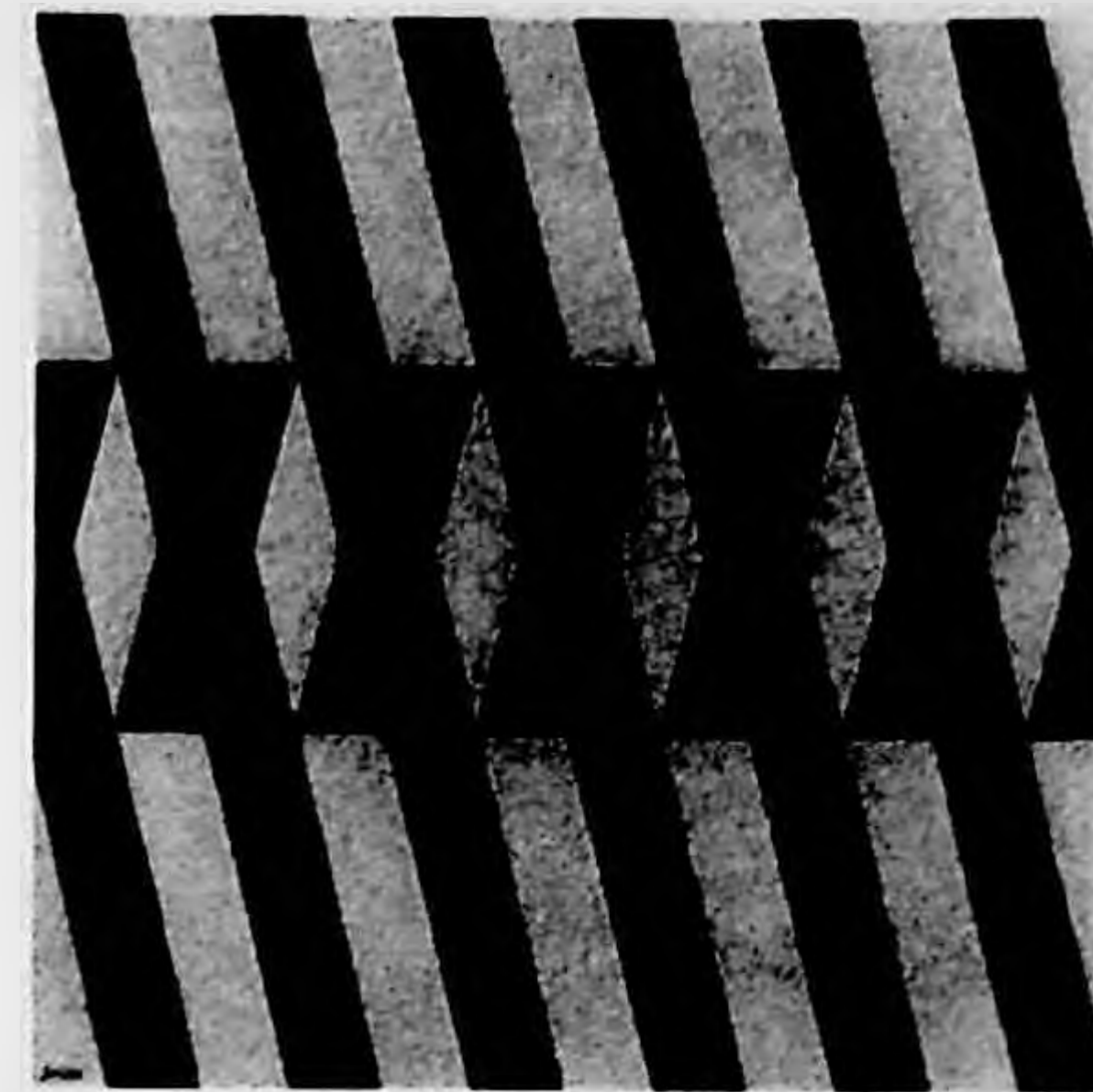


ência. Antes de conformar-se à reprodução gráfica ou plástica de procedimentos advindos do conhecimento técnico e teórico da experiência visual, constitui-se uma inquirição artística sobre esse mesmo conhecimento, que por questão de método, constrange-se ao domínio visual – ainda que em Sacilotto enamore-se do tátil, avizinhandos (não habitaria estas explorações visuais justamente o domínio do tátil?) –; o recurso a *Gestalt* não comparece só como forma de estruturação do quadro, mas também como forma de instabilização. Há portanto na prática concretista um claro apreço pelo desvio, na sombra do apreço pela razão, quando o princípio de proximidade e semelhança concorre para a multiplicação – por ambivalência e ambiguidade – do tema central. Implicando construção sobre o plano e fenômeno perceptivo, a obra adere ao estímulo, suspende-se (instabiliza-se) a comunicação, tensiona-se a visão natural, equiparados figura e fundo. A ambiguidade espacial é movimento virtualmente gerado por efeitos ópticos, em efeitos de profundidade sem o recurso da perspectiva. Nesse encontro com o fisiológico, a visão abstrata radicaliza-se e torna-se concreta, ou consoante Walter Benjamin, a vivência através do choque invade a esfera do hábito, o tátil instaura-se no domínio mesmo do óptico. Nessa ambivalência entre o plano bidimensional e a imagem tridimensional, o concretismo institui-se como uma desconstrução *avant la lettre* do olhar.

Na série de *Idéias visíveis* (1955-7), predominam as linhas sem espessura, seriadas, diagonais e centrífugas, assentadas e desassentando-se das formas matrizes quadradas ou circulares – encontro das formas da cultura e da natureza –, em contraposição e em desenvolvimento (tensão) espacial. As formas não se cristalizam como campos, flutuantes, em desdobramento virtual pelo plano, na dissolução progressiva da estrutura subjacente, prestes a precipitar o que permanece implícito. Na ambiguidade entre forma real e potencial, sobressai o ritmo, força relacional: *Espaço Convexo* (1954), *Idéias visíveis*, tramas de linhas gerando formas. Nas sequência (1958) *Estrutura determinada e determinante*, *Estrutura visível*, *Construção vetorial*, *Contradição espacial*, *Sem título*, as linhas ganham espessura; o campo é preenchido pelo desdobramento virtual da série; acirra-se a ilusão de óptica, as virtualidades,

na indiferenciação, equivalência ou entrelaçamento do fundo na figura. Em ambas habitam o compasso e a geometria, a despersonalização da fatura, o apreço pelos materiais industriais (esmalte, tinta em massa, aglomerado de madeira) e a ambiguidade fundo-figura como geratriz de espaços. A destacar no círculo concretista, em simultaneidade de pesquisas, as esculturas de *plexiglass* e luz de Fejer; as teceduras visuais de Charoux; os relevos ópticos e os quadros-tipo de Barros; a notável ambivalência da série *Virtuais* (1958) e a força cromática da obra de Fiaminghi; as refratadas formas de Nogueira Lima e a ambivalência gráfico-plástica de Sacilotto, borrando os limites entre pintura e escultura, materializando a passagem do óptico para o tátil<sup>82</sup>. Em todos, a exemplaridade da geometria como fundamento visual; a substituição do suporte material da obra por elementos disponíveis no meio industrial (aglomerado de madeira, alumínio, plexiglass; tinta em massa, esmalte – mas às vezes têmpera!); nas pinturas e desenhos, o tensionamento do campo visual – da frontalidade da tela –, em movimento centrípeto e centrífugo, em ritmo e contraponto, pelo concurso de efeitos tridimensionais, de deformações óptico-dinâmicas, que ao dirigirem-se e configurarem-se na retina e não no quadro, já pressupõem uma participação ativa do observador – a *fruição do se-nasce-morre-renasce-remorre-desmorre-desnace* das formas, no espírito do poema de Haroldo de Campos<sup>83</sup>.

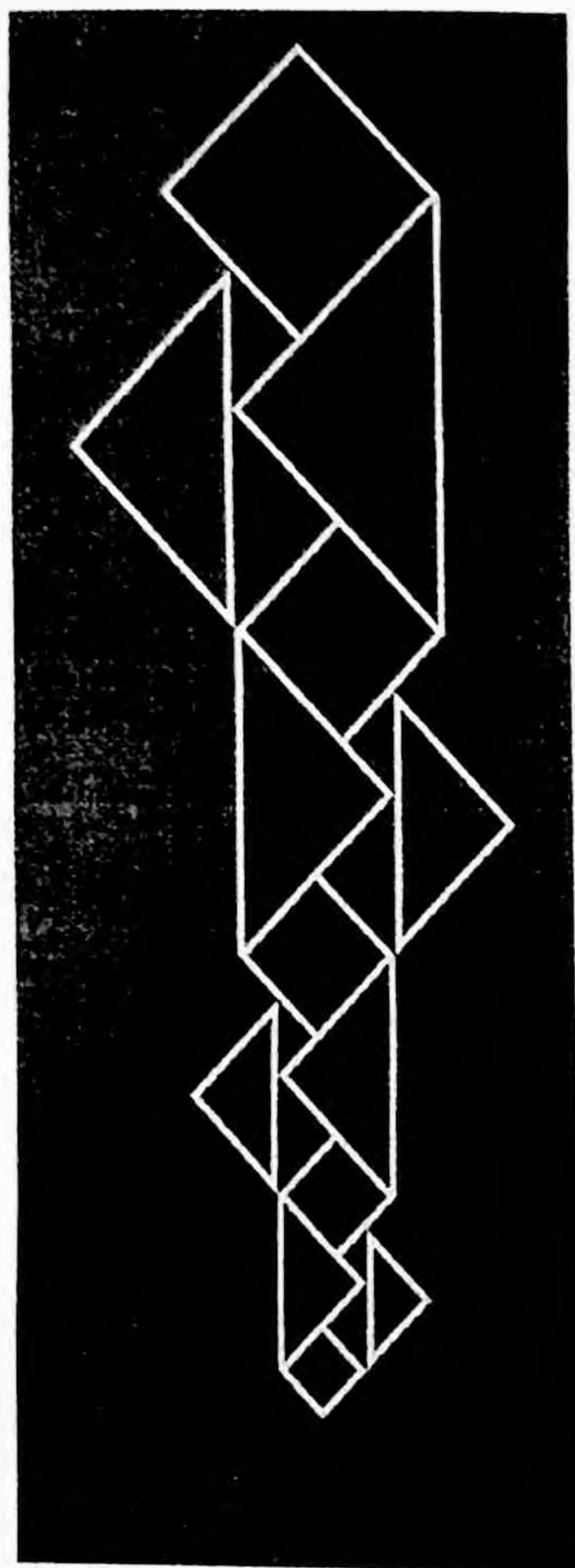
Em ensaio sobre a produção do período, Ana Belluzzo pondera que *"para que se dê conta do sentido que a prática concretista assumiu nesse momento é preciso compreender a dupla articulação estrutural, que aproxima definitivamente modos técnicos e modos de formar. A maior parte das propostas construtivas em exame deriva de um novo entendimento da estruturação do quadro, que aproxima modos de ver e modos de fazer, visualidade e materialidade, visualidade e técnica. Essa compreensão não condiz mais com a dualidade entre os meios de representação simbólica e os meios técnicos operativos de reprodução, uma vez que os modos empregados na formação da obra retiram dela todo traço heteronômico para atirá-la a uma esfera própria, de relações sintáticas e constitutivas, preservada da aderência de outras significações culturais. Em última análise, quando a obra assume a forma de seu próprio conte-*



*Contradição espacial*, 1958  
esmalte sobre compensado,  
95 x 100 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[BELLUZZO, id., p. 46]

<sup>82</sup> Lembra Cordeiro que *"Luiz Sacilotto desde o início é viga mestra da arte concreta"*. Sua *"fase geométrica é caracterizada pela descoberta de uma estrutura topológica e pelo desenvolvimento ótico de suas variáveis possíveis. O plano é desdobrado no espaço tridimensional, ocasionando no fruidor a apreensão de uma quarta dimensão. Com essa fase Sacilotto se torna precursor da escultura brasileira de vanguarda, posteriormente desenvolvida em termos pragmáticos por Lygia Clark e outros. O caráter binário de cheios e vazios, numa intermitência rigorosa e extremamente precisa, quantifica a percepção em dígitos concretos. Na fase das superfícies polidas prensadas, a programação da moldagem mecânica do material, explorando a reflexão da luz, cria a imagem puramente visual. A ambiguidade entre o côncavo material e o convexo ótico ilustra a síntese concreta da realidade geográfica (a coisa como ela é materialmente) e da conduta do fruidor (a coisa como ela é vista)." Cf. CORDEIRO, Waldemar. "O realismo concreto de Luiz Sacilotto". In: *1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André* [op. cit.].*

<sup>83</sup> Com o perdão de não tomá-lo à letra. CAMPOS, Haroldo de. *"nascemorre"*. In: *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960* [op. cit.], p. 57.



*Estrutura determinada e determinante,*  
1958

esmalte sobre compensado.

200 x 80 cm

Acervo Família Cordeiro

[CD-ROM WC]

<sup>84</sup> BELLUZZO, Ana Maria. "Ruptura e arte concreta". In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte Constitutiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: 95-141, DBA Artes Gráficas / Melhoramentos, 1998, p. 101.

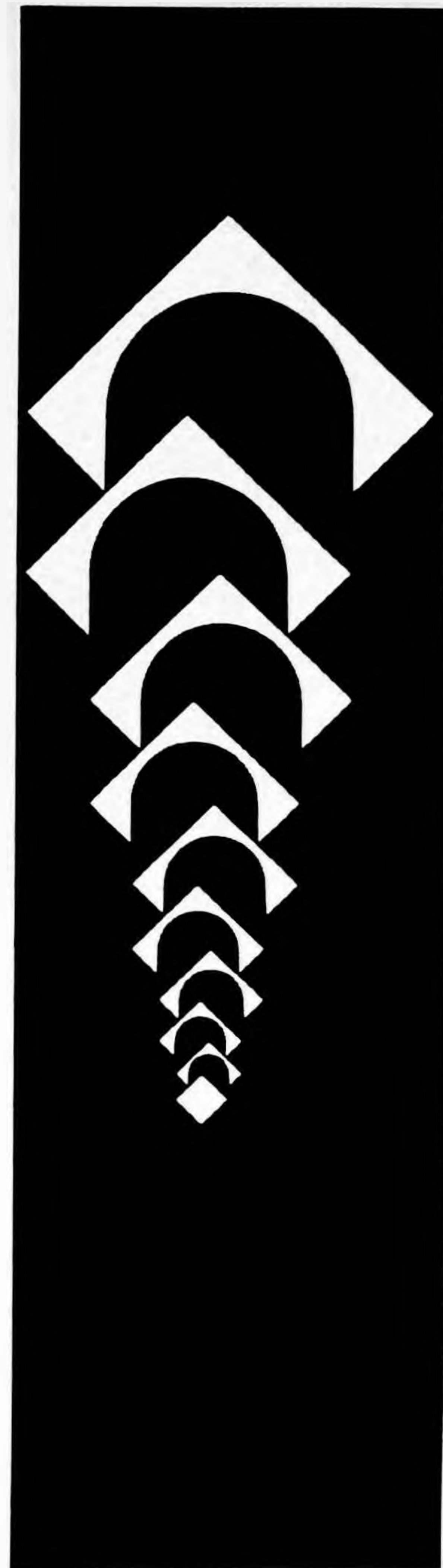
údo técnico."<sup>84</sup>

Corroborando o afirmado, é bom notar que um aspecto pouco compreendido do trabalho de Cordeiro – e por extensão da maior parte do grupo concreto – é justamente o da relação entre arte e ciência. Mais do que a conversão da arte num processo mecânico em que ela se torna uma ilustração da ciência, seu fazer artístico caracteriza-se como uma tomada de posição em relação ao quadro artístico contemporâneo. A fisiologia do olhar gestaltiana e a matemática da forma são apenas a evidência primeira de um trabalho que coloca para si, primordialmente, a necessidade de refletir sobre a responsabilidade do intelectual na construção da cultura (cf. Gramsci), assumindo explicitamente o papel de opositor ao modelo cultural dominante, marcado pelo realismo – eventualmente entintado pelo compromisso social –, estagnado em torno de uma visão nacionalista, naturalista, folclorizante, centrada no universo agrário, distante da dinâmica de industrialização e urbanização já imperantes. Nessa polarização com artistas e intelectualidade quanto aos rumos da arte brasileira, tanto as posturas das classes dominantes como as das organizações de esquerda eram consideradas imediatistas – e inversamente suas posições eram reputadas por umas e outras como delirantes e alienadas. Os quadros de Cordeiro não se limitam portanto àquilo que desenham, não se bastam como imagem, na verdade eles não são paradoxalmente apenas o que neles enxerga-se – *idéias visíveis* –, e conseqüentemente a recorrência ao óptico não se compraz no âmbito do visível, dos efeitos pictóricos; são tudo isso e produtos de uma atitude que visa no âmbito da nossa cultura sua modificação; não se tratam apenas de registros que confirmam e ilustram a fisiologia da visão, mas simultaneamente uma atitude inversa, que visa a construção do olhar de quem olha, do olhar social da sociedade que olha e que teria de ver, entender, processar àquele momento uma alteração radical no quadro cultural brasileiro.

## 9. À MARGEM DA DISPUTA (PAULISTAS X CARIOCAS)

A dissensão neoconcreta é indicadora da necessidade de revisão dos pressupostos teóricos concretistas. Destaca-se que a esfera pública natural de discussão da cultura nesse momento é constituída por jornais, periódicos e exposições, que publicavam as divergências, no embate franco de conceitos e dilemas, amplificando o alcance do aparato reflexivo mobilizado, intenso em ambos os movimentos, realimentando-se e contribuindo tanto para o amadurecimento da audiência – artistas, poetas, críticos, intelectuais e interessados em geral –, como dos envolvidos. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, por exemplo, torna-se a principal tribuna para a divulgação da arte e poesia de vanguarda brasileiras. Na imprensa, Cordeiro defende visceralmente suas posições, rebatidas de igual modo por Ferreira Gullar no Rio de Janeiro. É ilustrativo acompanhar o debate suscitado pela *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, a um tempo palco do primeiro encontro entre os artistas concretos nacionais e evento que enseja a dissensão interna. Colocados lado a lado, reconheciam-se como opostos. A constatação das diferenças logo se transformaria em conflito. Pretendendo qualificar a polêmica que se segue na imprensa, vista como expressão de interesses extra-artísticos, Cordeiro – movido por um artigo de Gullar que define a arte frente à historicidade do homem, enquanto manifestação “*simbólica*” do “*tempo cultural*”, além do “*racionalmente definível*” –, situa os antagonismos não como exterioridade, mas no seio dos próprios expositores, verificando em paulistas e cariocas modos distintos de realizar e conceber a arte. Gullar entende que a ruptura da arte concreta com a tradição visual visa libertar o real da constrição cultural, eliminando as referências exteriores à natureza para poder recuperá-la na sua dimensão efetiva, via construção de uma nova ordem simbólica – “*nova face do real*”, “*nova paisagem do mundo*”, na qual o objeto se atualiza culturalmente no compromisso íntimo (simbólico) com o espaço <sup>85</sup>.

Para Cordeiro, a condição autônoma da arte é o “*salto qualitativo*” que a torna tão real quanto a realidade, liberando-a também da con-



*Estrutura visível*, 1958  
esmalte sobre aglomerado de madeira,  
150 x 40 cm  
Coleção particular  
[BELLUZZO, id., p. 49]

<sup>85</sup> GULLAR, Ferreira. “Pintura concreta”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 10 fev. 1957. Suplemento Dominical, 2º cad., p. 9.





Sinal, 1958  
esmalte sobre compensado.  
48 x 48 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

dição simbólica. Afirma que a "a racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real". Pensa a arte livre das determinações culturais, das convenções, impassível aos juízos temporais. "A linguagem do concretismo não é uma invenção brilhante dos estetas, justamente porque tenta remontar às origens da linguagem objetiva e universal da forma, pondo em xeque a linguagem cultural, simbólica e convencional do figurativismo". Base comunicativa inata, "linguagem comum das coisas", que permite compreender objetivamente os "conteúdos particulares" da arte. Conclui contrapondo seu caminho ao de Gullar: "não tentaremos levar o real para a cultura, mas a cultura para o real"<sup>86</sup>.

Entretanto, o episódio que deflagra a dissensão neoconcreta advém da poesia: a publicação do manifesto *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, de Haroldo de Campos, que postulava uma poesia baseada numa estrutura matemática predeterminada – considerava superada a etapa da criação fenomenológica, descritiva, propondo em substituição uma prática poética racionalmente planejada –, contra o qual Gullar, Oliveira Bastos – este posteriormente reconsideraria sua posição – e Reynaldo Jardim reagem com a veiculação simultânea de *Poesia concreta: experiência intuitiva*, incomodados com o que consideravam excessos cientificistas e normativos para a criação artística. Àquele momento, para Gullar, a poesia (a arte) nascia nos vãos da linguagem, nas suas falhas; era fora desse acolhimento que a poesia falava<sup>87</sup>. Há, na sua experiência frente à palavra, uma tentativa de resgate da anterioridade virginal do conceito, uma atitude que busca remetê-la à sua condição primigênia, ou antes fundá-la, fragá-la nas dobras da língua, no avesso da razão. Busca-se dar feição ao indizível, aproximar-se do nada; a palavra investe-se de uma dimensão simbólica. Como formulado por Gullar, o neoconcretismo é analogamente afeito à experiência primeira, ao desejo de explodir o aprisionamento conceitual – daí a identificação com Malevitch. Releva-se o conhecimento científico, abstrato e racional em face do empírico e existencial, no sentido de dar vazão aos elementos não instruídos

<sup>86</sup> Cordeiro prevê nesta afirmação os desdobramentos posteriores da ação cultural de Gullar, mas acaba por defender o inverso do que seria a sua própria atuação futura, ao menos se nos ativermos ao seu percurso artístico, desconsiderando a produção paisagística. CORDEIRO, Waldemar. "Teoria e prática do concretismo carioca". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957.

<sup>87</sup> "O que é, para a linguagem, falar é, para a poesia, falhar. Assim, é preciso que a linguagem falhe para que o poeta fale." GULLAR, Ferreira. "Teoria e prática da poesia". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956.

ou corrompidos pela racionalidade, num mergulhar aberto ao inconsciente, ao subjetivo, ao mágico, ao intuitivo. Em *Poesia concreta: experiência intuitiva*, os signatários mostram-se reticentes quanto às possibilidades da própria poesia concreta que praticavam, diante do grau de falibilidade inerente a toda atividade experimental, sinalizando todavia um misto de adesão contida e envolvimento crítico. A poesia concreta seria uma resposta a um problema expressivo e existencial, traduzido com contenção discursiva – “o máximo de expressão controlado pelo mínimo de palavras”<sup>88</sup> –, cuja objetividade comprime-se entre os atos de criação e de leitura: a concretização como ato fundacional da fala; a linguagem (o poema) como tomada de consciência do sujeito da percepção.

O texto *Da fenomenologia da composição à matemática da composição* inicia-se no entanto com a defesa da dialética entre teoria e prática, numa dinâmica que implicaria necessariamente retificações. O horizonte científico é o da experimentação, advindo o valor artístico da mediação entre proposição e realização, da capacidade de concretizar o projeto original, a saber: a construção de uma poética para além da organicidade do verso, a partir de uma impositação estrutural anterior à escolha da palavra. “A solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. A partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade. Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa.”<sup>89</sup> Apoiando-se em textos contemporâneos da tríade de poetas paulistanos, infere-se que os poemas são exercícios investigativos, projetos-problemas, configurações que se desenvolvem no interior da linguagem ansiada, os ensaios de codificação dessa mesma linguagem, a abrirem-se para novas possibilidades de pesquisa. Transparece que o poema é menos uma expressão acabada de idéias consolidadas do que o germe de uma nova formulação cujos desdobramentos devem ser problematizados, objetivados e racionalizados – a dimensão construtiva –, reorientando o ato criativo e redefinindo o objeto reflexivamente. A noção de precisão

com  
som

can  
tem

con  
tem

ten  
são

tam  
bem

tom  
bem

som  
som

Augusto de Campos  
tensão, 1956  
[CAMPOS, VIVA VAIA, p. 95]

<sup>88</sup> GULLAR, Ferreira; BASTOS, Oliveira; JARDIM Reynaldo. “Poesia concreta: experiência intuitiva”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 23 jun. 1957.

<sup>89</sup> Observar que a noção de “número temático” ecoa o “número cromático” afirmado por Cordeiro em “O objeto” (ver acima). Citações do parágrafo cf. CAMPOS, Haroldo de. “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 23 jun. 1957.

beba coca cola  
babe cola  
beba coca  
babe cola caco  
caco  
cola  
c l o a c a

Décio Pignatari

*beba coca cola*, 1957

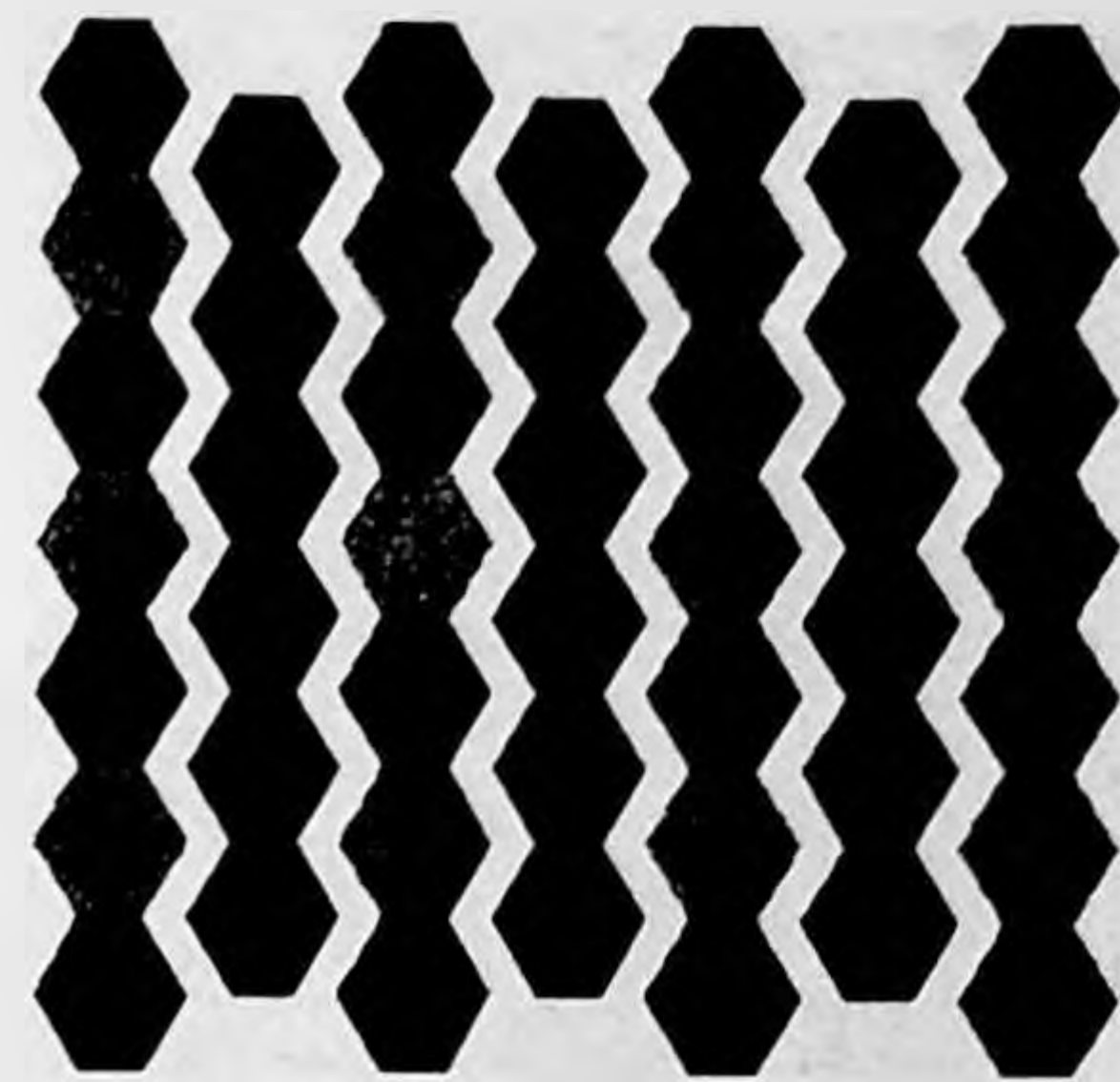
[AD – Arquitetura e Decoração (23):

mai.-jun. 1957]

projetal relaciona-se assim à intenção de controle da transmissão da informação, ao poder de iconicidade do poema, à sua capacidade de amplificar a função significante da palavra, investindo-a de sentidos que potencializam-desmentem seu estado de dicionário. O manifesto anuncia ademais o abandono das experiências silábicas, em respeito à "integridade das palavras" como unidade compositiva; o uso da forma sintética e do léxico corrente, para uma comunicação quase instantânea e acessível a todos; firmando o propósito geral na "eliminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura". Gullar e Haroldo emblematizam reações antitéticas a um mesmo problema, a falência contemporânea da linguagem, a perda da aura do verso. A noção de matemática – de objetividade ou racionalidade – que preside o desacordo é investida porém de interpretações totalmente distintas num e noutro. Objetivada ao extremo, vista como regra, é rechaçada por Gullar; Sublimada por Haroldo, ela é sobretudo relacional, portanto matriz formal.

Por volta de 1955 as experiências poéticas paulistanas já incorporavam mais radicalmente a linguagem concreta dos pintores paulistas, comparecendo com esse traje à *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, para então tornar-se conhecida mundialmente. A ascendência desempenhada pela pintura concreta na definição da sintaxe relacional do poema concretista é fato notório. Augusto de Campos dá um depoimento a respeito: "Eu fui muito influenciado pelos pintores, pelas estruturas de organização formal de seus quadros, quer dizer, como situar as linhas e as formas geométricas no espaço, como encarar os problemas da ambivalência estrutural, da ambiguidade de formas, de fundo e forma. Tudo isso veio para mim como um instrumental para tentar criar novas formas de articulação das camadas linguísticas, porque uma vez que começamos a trabalhar com estruturas menos sintáticas ou até mesmo assintáticas, muitas vezes eu me deparava com o problema de arrumar essas palavras na página, de criar, digamos, sendas de leitura, caminhos de entrada para a leitura, a partir deste ou daquele ponto de vista. E, digamos assim, na reorganização, na reestruturação dessas palavras como forma, encontrar a forma final, a boa forma, a forma pregnante, muita coisa vinha através dos projetos dos pintores. É claro que não é algo que

se faça mecanicamente. Era mais uma instigação." <sup>90</sup> Imputar a essas pesquisas um enrijecimento da poesia parece exagerado, portanto; entender que a noção de modelo seja um fator limitador, idem. A espantar, igualmente, o interesse comum – decerto orientado de modo diverso – dos poetas paulistas e de Gullar em redimensionar a palavra, fragá-la nua, ampliar os sentidos contidos no significante, enfim, em desarmar a palavra do seu enredamento discursivo, abrindo-a à interpretação do leitor. Ideograma que anseia uma linguagem direta – a palavra precisa, a informação condensada, de decodificação instantânea –, o poema concreto potencializa a palavra, cerne poético e idiomático, por meio de um "jogo de espelhos" de evidente acento cubista, a presentificar sua tridimensionalidade *verbivocovisual* – significado, som e imagem –, dispondo-a em tensão rítmica no espaço, segundo uma sintaxe baseada em fatores de proximidade e semelhança. O poema como campo relacional multiplica as faces do tema-objeto e conseqüentemente do significado pela interação do gráfico, do sonoro e do semântico. "Apoiado verbivocovisualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura". "Encarando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal, sem abdicar de qualquer das peculiaridades da palavra". <sup>91</sup> Forma geral, livre, infra-estrutural da imagem, a arte concreta adere à poesia – do mesmo modo que se vincula à comunicação visual, à editoração gráfica, ao desenho industrial, ao jardim –, e nesse ato demarca de modo inequívoco o instante em que se começa a processar localmente uma nova forma de relacionamento com o mundo, expressiva do impacto do desenvolvimento tecnológico no cotidiano e no imaginário urbanos, fundada no domínio do óptico, advinda da desapareição da experiência sob o influxo da vivência, tornando-se em suma o índice da nossa inflexão na estrutura da experiência. Importa menos se a externalização desse fato dá-se como crise ou oportunidade. Independentemente do modo como interiorizado, a transformação grassa olhos e mentes.



*Transposição cromática*, 1958  
têmpera sobre aglomerado de  
madeira, 51.3 x 51 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>90</sup> Cf. SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo: Sacramento / Orbital, 2001, p. 65-6.

<sup>91</sup> CAMPOS, Haroldo de. "Poesia concreta – linguagem – comunicação" [1957]. In: *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960* [op. cit.], p. 70-85.



Quadrados concêntricos, 1961  
óleo sobre tela, 75 x 75 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

Cordeiro e Gullar é retomada na imprensa. 1959 fora ano de Bienal – a V Bienal de São Paulo, tomada pela ofensiva tachista-informal. O impasse artístico no meio artístico brasileiro intensifica-se, afogado por essa nova onda, exigindo um redirecionamento proporcional das posições artísticas. Textos e obra subsequentes de Cordeiro mostram diferentes tentativas de adequar as suas premissas conceituais às circunstâncias que se sucedem. São tanto o deslocamento como a persistência da abordagem original, anteriormente estudada. Na exposição *Arte Concreta: Retrospectiva 1951-1959*, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em julho de 1960, assim como na primeira exposição individual, levada à Galeria Aremar, em Campinas, de novembro a dezembro de 1960, verifica-se uma inflexão na obra de Cordeiro, correspondente à fase cor-luz – ou *cor-relação* –, em reação ao impasse que a arte concreta divisava nessa nova frente de batalha, então contra o tachismo. A resposta que se esboça, deslocando a pesquisa das formas geométricas demarcadas para o dado cromático, luminoso, borrado, mas ainda afeito às proposições relacionais, é simultaneamente uma revisão do geometrismo concretista, rumo à concessão participante. Na breve apresentação dos catálogos das exposições, à parte e apesar das velhas desavenças com a recepção paulistana pouco favorável às experiências concretistas, Cordeiro destaca a importância da arte concreta “na transformação e atualização de uma semântica visual já inapta a assimilar as informações oriundas de uma nova situação histórica que vem colocando a nossa cultura em contato sempre mais estreito com o exterior”. Buscando formular “respostas mais adequadas aos conteúdos positivos da arte contemporânea em face dos problemas que a conjuntura cultural vem apresentando”, no compromisso com a objetividade da arte, explicita a tendência em curso, que redimensiona a arte concreta histórica. “Libertemos a arte concreta da tutela das vestais de uma pureza, que é fácil isolamento, para torná-la participante. Os abstracionistas de ontem são os tachistas de hoje. Seu conteúdo histórico é análogo. A presença ou a ausência de contornos geométricos nada conta. A precisão da arte não é uma precisão artesanal, mas de significados. Pode-se construir com rigor mas sem contornos rigorosos. Forma não é contorno nem invólucro, mas relação.”<sup>92</sup> Sobressaem dois aspectos da declaração: o anseio participante e a

<sup>92</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Arte concreta: retrospectiva 1951-1959*. Rio de Janeiro: MAM, jul. 1960; e CORDEIRO, Waldemar. [s/título]. *Waldemar Cordeiro*. Campinas: Galeria Aremar, 26 nov.-17 dez. 1960.



*Cor-relação*, 1961  
óleo sobre tela, 75 x 75 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



Qu  
óle.  
Ace  
[CC  
Dinâmica de luz, 1960  
óleo sobre tela, 100 x 100 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[BELLUZZO, id., p. 66]

possibilidade de uma arte concreta indiferente à rigidez do contorno geométrico. A inflexão, significativa na obra de Cordeiro, é entretanto velada pela disputa paulistas x cariocas.

Ao comentar a exposição no MAM do Rio, Gullar reconhece a importância da experiência concreta no Brasil – paulista e carioca – para a renovação da visualidade pictórica contemporânea, mas considera que os paulistas, tanto pela “*submissão permanente a uma suposta objetividade que restringe o artista à manipulação de formas sem significação*”, como pela ausência de “*fixação sobre um problema qualquer e seu continuado aprofundamento*”, não teriam dado o passo da “*objetividade crítica*” para a “*objetividade criadora*”. Aspecto paradoxal, visto que aqueles são criticados justamente porque se compraziam e fixavam-se “*em jogos de linhas e formas seriadas*”. Ademais, diante da emergência da cor na produção recente dos artistas, entende “*ter havido certo relaxamento na posição do grupo paulista*”, que “*algo mudou, mas a mudança é ainda aparente, porque a cor não é usada por si mesma, como elemento autônomo, e sim como figura, como cor de forma*”. Exemplifica dizendo que “*Cordeiro salta do ascetismo de formas rígidas e acromáticas para cores violentas e formas indeterminadas. Mas ainda aqui, ao contrário do que parece, não é a cor o elemento fundamental da obra e sim o caráter indeterminado da forma: a cor como irradiação luminosa, como fenômeno visual objetivo, não como meio de construção simbólica. Hoje, como ontem, os paulistas continuam a partir de conceitos e não de experiências. Por isso mesmo, dentro do campo da arte concreta, não ultrapassam as limites já demarcados pelas obras de Bill, Albers, Wordenbergh-Gildewart. O problema da forma determinada-indeterminada, das áreas de tensões criadas pela cor – que Cordeiro adota agora – não é nenhuma novidade dentro da linguagem concreta, e surge nele a esta altura motivado pelo tachismo, quando em Bill aquelas experiências são consequência lógica de sua obra anterior.*”<sup>93</sup>

As várias provocações, Cordeiro revida com outras tantas. Projeta-se por toda a posteridade apenas o ruído dessa desavença. Mas à sombra da contenda e da cegueira mútua havia a exigência de definições. Objeta que para “*responder a Gullar é só colocar na justa ordem o que*

<sup>92</sup> COR  
trospect  
jul. 1960  
Walden  
mar. 26

<sup>93</sup> GULLAR, Ferreira. “Concretos de São Paulo no MAM do Rio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 16 jul. 1960.

ele tenta inverter. Os supostos erros que aponta são para nós as soluções: 'a cor – escreve a respeito dos meus últimos quadros – como irradiação luminosa, como fenômeno visual objetivo, não como meio de construção simbólica'. Se para Gullar, "a objetividade é, antes, um comportamento em face da criação", Cordeiro afirma que "o problema da objetividade da arte adquire [para ele] uma importância que transcende os próprios limites da arte para tornar-se índice de uma atitude filosófica e ideológica em face de novas relações que condicionam a nossa existência." Cordeiro almeja reorientar a abordagem da arte concreta histórica, para mantê-la dentro da cena contemporânea. "No campo particular das artes visuais, o problema da objetividade vem banir os conteúdos mnemônicos da consciência que – como no tachismo – levam ao círculo vicioso; de outra parte, vem facilitar a criação de novas imagens aptas a inserir harmoniosamente o homem moderno no contexto dos progressos científicos e sociais. Ao lado de outras, deve ser registrada uma crise de imagens (tão séria como uma crise de conceitos). A tarefa do artista é pois a de colaborar, como fizeram os artistas da Renascença (que também eram 'ortodoxos') na criação de uma nova concepção de objetividade." Na distinção entre dosagem quantitativa e valor qualitativo que faz a seguir, esclarece sua concepção de arte e os caminhos que antepõe à crise visual contemporânea. Reputa as particularidades que levam à definição de uma obra, sua concretude material, como "epifenômenos", situando uma reacendida polêmica. Segundo ele, Gullar "fica escandalizado quando afirmamos que em certas obras o colorido pode ser mudado sem alterar o conteúdo ou que se pode chegar a um resultado igual com elementos diferentes. A arte concreta é eminentemente uma arte qualitativa, com todo o desenvolvimento sensível necessário, mas em contraposição à arte em geral, em que somente o elemento na sua dosagem quantitativa é que dá o significado da obra. A arte de Mondrian, por exemplo, é uma arte caracteristicamente qualitativa: a idéia da estrutura neoplástica permanece como valor essencial quase que independente, ou pelo menos determinante, com relação aos elementos materiais (sensíveis) da obra individualizada. Diversamente, em Bonnard, a elaboração do elemento, em suas proporções particulares, textura e dosagem quantitativa é o único responsável pelo sentido da obra."<sup>94</sup>



*Estruturação de luz*, 1961  
 óleo sobre tela, 150 x 150 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [Acervo Biblioteca FAU-USP]

<sup>94</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Neo-retórica" [op. cit.]. A questão não isenta Cordeiro de erros de avaliação, como o demonstra sua total incompreensão da importância artística dos bichos de Lygia Clark. Gullar, da sua parte, dirige sua tréplica principalmente a esse e outro aspecto polêmico da fala de Cordeiro, ao defender o problema da moldura – segundo Cordeiro, "explorado anteriormente até a exaustão pelos MADÍ" –, justamente por ter "raízes nas principais figuras da arte contemporânea". De resto, afirma preferir "julgar as obras de arte pelo que elas mostram em si mesmas e não pelas intenções messiânicas de seus autores" – "a retrospectiva do grupo paulista do MAM bastou para provar que essa objetividade de Cordeiro não fornecerá aos homens de hoje as novas imagens de que eles necessitam" –, considerando inadmissível "a substituição desses elementos sem que isso implique na transformação do conteúdo da obra, de sua significação e de sua qualidade", em suma, que a "qualidade da obra de arte" "não é exterior aos componentes da obra". Quanto ao "conceito quantitativo de estrutura", Gullar dirige-o à "forma seriada" dos paulistas. Cf. GULLAR, Ferreira. "Resposta a Cordeiro". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 13 ago. 1960, Suplemento Dominical, p. 7.





Espaço-luz, 1960  
óleo sobre tela, 73 x 93 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>95</sup> Cf. CORDEIRO, Waldemar: "Novo-riquismo cultural e a arte concreta" [op. cit.].

<sup>96</sup> "Eu cito aqui a obra de Mondrian: todo mundo conhece Mondrian, mas poucos lembram de um quadro de Mondrian, alguém de vocês lembra de um quadro de Mondrian, um especial? De exatamente um quadro de Mondrian? É muito difícil lembrar de um quadro de Mondrian, mas todo mundo sabe o que é Mondrian, sabe a fase do mais ou menos, fase Boogie-Woogie ou o que vocês quiserem. E o Mondrian foi um... serviu realmente... alimentou a comunicação durante muitos anos. Houve uma arquitetura inspirada no neoplasticismo, alimentada pelos algoritmos do neoplasticismo, um desenho industrial, uma tipografia, até moda feminina - há poucos anos ainda foi lançada uma moda inspirada nas estruturas, nas meta-estruturas do Mondrian." CORDEIRO, Waldemar: "Arte produzida por computador". Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna / Museu da Imagem e do Som, 16 mai. 1970.

Já em 1951, em diálogo com Tomás Maldonado, perguntava-lhe se "a arte concreta é uma noção limitada, isto é, só referida a um tipo de modalidade pictórica ou é, pelo contrário, uma noção ampla que admite distintas maneiras de interpretar um mesmo fenômeno?" Ao que este responde, em dobradinha, que "a arte concreta não é um dogma, senão um método, ou melhor, método para lograr uma arte real e desmistificada. A arte concreta sugere o modo mais eficiente de progredir no sentido oposto à representação abstrata, mas não propõe que a arte deva desenvolver-se eternamente de acordo com princípios rígidos imutáveis. Este foi um pouco o erro dos precursores da arte concreta, de Mondrian. Especialmente hoje, em 1951, nós artistas concretos sabemos já sobejamente que a história da arte deve seguir desenvolvendo-se depois da arte concreta."<sup>95</sup> Ou como afirmaria em 1970, demonstrando a transtemporalidade dos argumentos na sua obra: "uma obra de arte no fundo é um modelo ... de uma determinada solução formal, que pode ser generalizado, diluído, aplicado, desenvolvido. ... Note bem, a obra do Mondrian, um quadro do Mondrian não é um quadro - é um modelo, é um método. Não precisa comprar o quadro do Mondrian, não - basta compreender o método. É o que aconteceu, ele foi largamente usado e utilizado - esse é realmente o papel correto do artista moderno: proporcionar novos métodos de comunicação. Mas para fazer isso ele tem que usar uma metodologia mais sofisticada e os recursos da tecnologia moderna"<sup>96</sup> - Cordeiro estava em plena fase arteônica, mergulhado na programação, convicto que a arte no meio industrial equivale a planejamento.

Essa idéia de arte qualitativa, de forma geral, de forma livre, de meta-estrutura, de subestrutura que eventualmente adere, aplica-se, às diversas manifestações da vida, modelando-as, é o aspecto essencial da arte concreta. Daí não espantar que o destino imediato de um trabalho de Cordeiro após as exposições fosse às vezes o quintal. No caso da arte concreta, a obra - enquanto imagem - é o poder de acontecimento dela, seu grau de impregnação nos olhos de quem a olha. Saída de cena, a obra inexistente, já cumpriu sua função. Sua eficácia está no modo como modela o imaginário da época. Seja por seus próprios produtos, seja por participar de um complexo de manifestações iconográficas que colaboram para a fixação da visualidade

contemporânea – do que é exemplo a poesia, o *design*, o jardim... –, a arte concreta (a arte abstrata geométrica em geral), com seu poder formativo do olhar, havia inscrito seu lugar na modernidade. O que segue, como já afirmado e logo se verá, são expressões desse encontro e desencontro com o meio sobre o qual age – cultural e artístico –, indicando tanto o deslocamento como a persistência da abordagem original. Cumprido o papel histórico de definição e de difusão de uma nova sintaxe visual, diminuído portanto o seu poder de ação produtiva, formulativa, sobre a sociedade, o artista reendereça-se à vida, com a auto-imposta visualidade arraigada nos seus olhos. Desarmam-se e reorganizam-se as formas de ação, embora gravitando sempre em torno do cerne propositivo original.

À margem da disputa com Gullar – a oposição entre concretos e neoconcretos era em grande parte uma desavença das lideranças –, as questões do anseio participante e de uma arte concreta para além do contorno geométrico, embrião do afastamento subsequente, iam-se aprofundando, como constata-se na citada conferência pronunciada em 1961, na qual Cordeiro faz um diagnóstico da arte concreta a partir da análise das contradições que caracterizavam a arte contemporânea, e levanta a hipótese de uma história da arte livre do comprometimento com o modo de evolução técnico-científico, em vista das evidentes contradições entre racionalidade técnica e racionalidade social. A arte concreta é apresentada como um forma de solucionar o conflito moderno entre a concepção de arte autônoma e a consciência dos problemas históricos da cultura. Balanço do passado que lança olhos ao futuro, essa perspectivação histórica da arte concreta alinhava-a com questões que contemporaneamente punham em risco valores fundamentais da arte objetiva. Na subjetividade simbólica da cor tachista, Cordeiro identificara a persistência, sob outra forma, da contradição inicial entre pintura figurativa e pintura não-figurativa – arte como expressão *versus* arte como conhecimento. Tanto quanto a pintura metafísica atribuía à forma um valor simbólico, convencional, acreditava na possibilidade da cor assumir um conteúdo substantivo ou adjetivo, sígnico ou simbólico. O dilema tachista irá catalisar esse deslocamento da reflexão concreta da forma à cor, de-



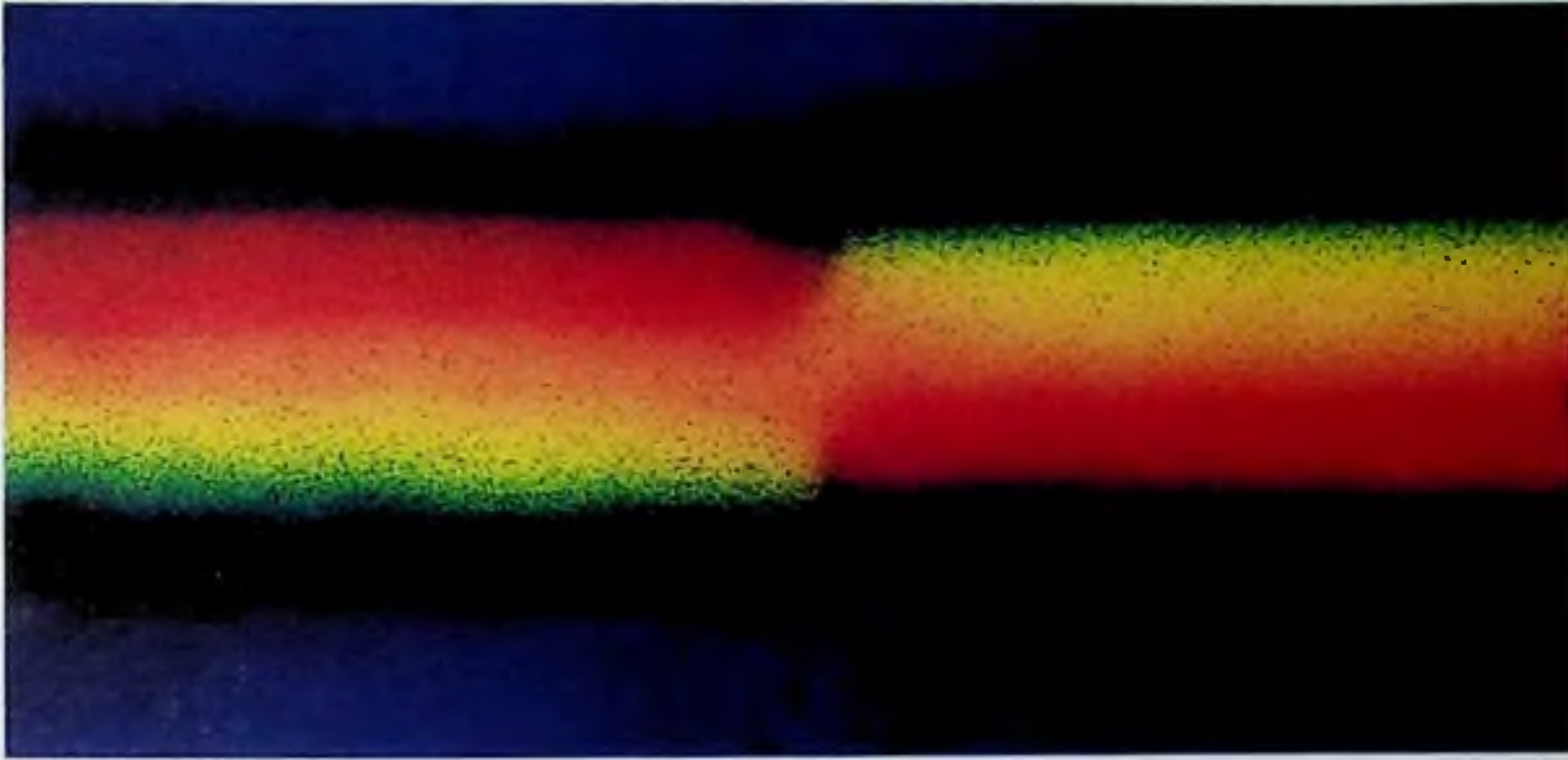
Sem título, 1960  
óleo sobre tela, 76 x 38 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

lineando o desafio de considerá-la objetivamente. A "arte concreta informal", conforme Cordeiro a nomeia, "reivindica para si o conteúdo positivo do impressionismo" – o problema objetivo da fusão óptica das cores, de caráter estrutural, que se explicita no pós-impressionismo: "o neo-impressionismo permite que seja feita uma mescla através do olho do espectador; não mistura tintas, mas mistura sensações; evidentemente, no momento em que se misturam sensações de cores, cria-se o problema do equilíbrio; harmonia e equilíbrio se relacionam à superfície e à intensidade da cor"<sup>97</sup>. A origem dessas considerações estão uma vez mais filtradas pela abordagem cubista, agora na sua vertente informal, o cubismo órfico de Robert Delaunay e seus contrastes simultâneos, produzidos a partir das teorias de Michel-Eugène Chevreul.

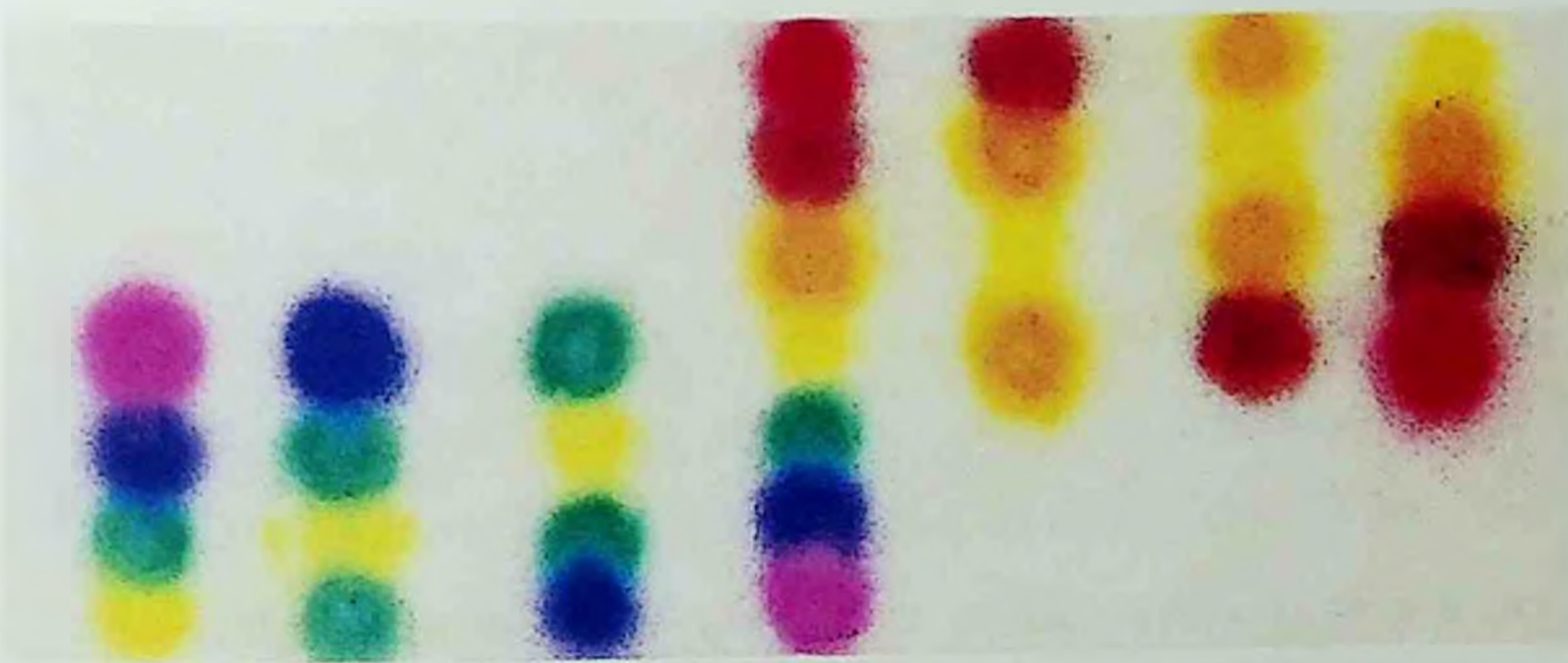
Em prosseguimento às pesquisas concretistas e em atenção ao apelo contemporâneo ao participante, lança-se a arte concreta contra o seu negativo, na tentativa de alcançar uma nova síntese, saída da imbricação dos contrários<sup>98</sup>. No enfrentamento do informal, retém-se a noção de estrutura, a despeito da neutralização do contorno geométrico, atenuado entre manchas cromáticas difusas, em cores primárias e secundárias, pulverizadas mecanicamente sobre a tela com o auxílio de um compressor. Se antes o concurso dos elementos geométricos era o fator precipitador do espaço, agora são as cores que desempenham esse papel. Do acento formal ao acento cromático, da dissolução da cor pela forma à dessa pela cor, caminha-se da tridimensionalidade óptica para evidência planar da noção de forma como relação. Sem contorno sem invólucro, face negativa do concretismo geométrico, a fase *cor-luz* é dialeticamente seu par complementar. A participação inscreve-se no domínio mesmo do óptico, ou antes, toma-se consciência e associa-se o fato retiniano com o papel ativo do fruidor. Para além da interpretação comumente atribuída aos trabalhos dessa fase, considera-se que eles mantêm-se no domínio estrito da razão, representando uma extensão do desenvolvimento anterior. Na transcendência da forma, retida no limite da desapareição, a objetividade fixa-se na problematização da cor, e a persistência retiniana da imagem luminosa constitui ainda o fundamento fisiológico que ancora a unidade estrutural. Desfocada a forma, a configuração resiste,

<sup>97</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Arte Concreta" [op. cit., 04 mai. 1961].

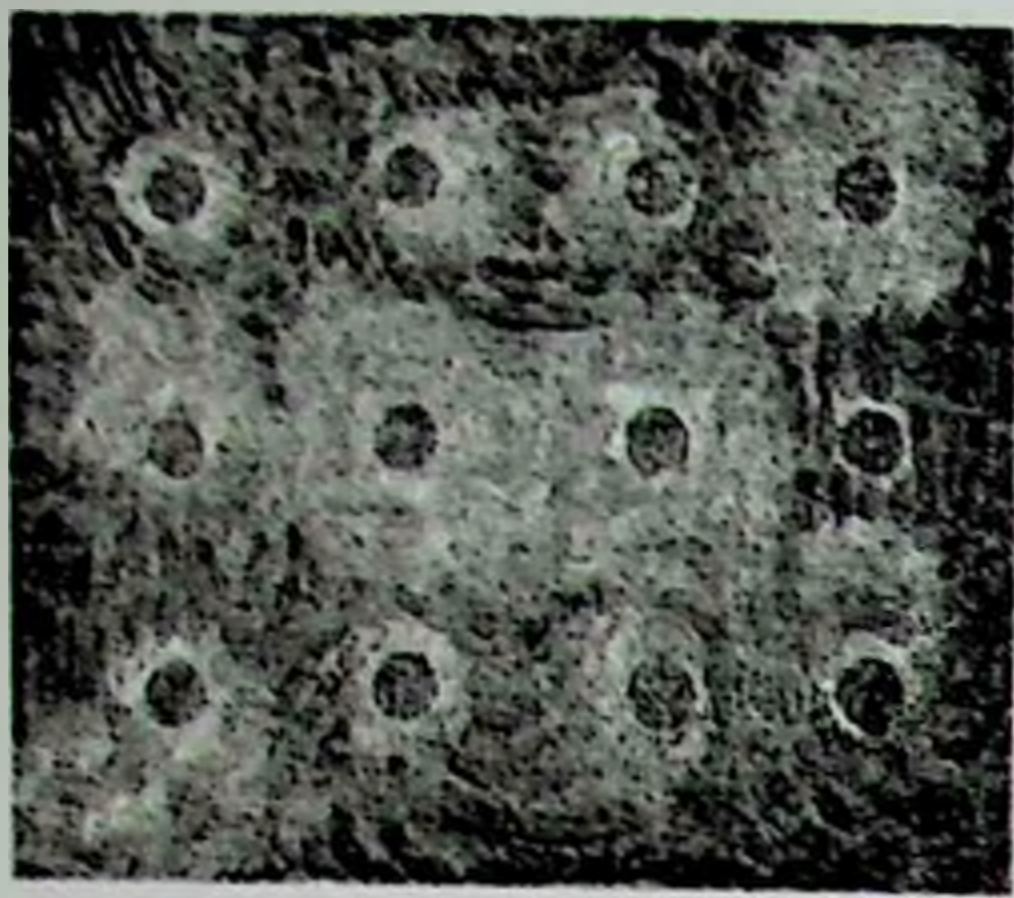
<sup>98</sup> Como afirmado anteriormente, a prática é um também exercício de análise e crítica sobre a paisagem cultural do tempo. De Josef Albers, as cem vezes repetidas *Homenagens ao quadrado* (1949-), cuja estratégia funda-se na sublimação da forma para desobjetivá-la, livrando-se das questões relativas à composição, para melhor evidenciar a cor como dado sensível, como meio de expressão – embora para Albers a cor seja um problema condicionado pela ilusão perceptiva e não óptica –; de Mark Rothko, as pesquisas de sobre a natureza da margem ao longo dos anos 50, que o levariam a dissolvê-la, vínculo caucionado pelo citado comentário de Pignatari sobre interesse pioneiro de Cordeiro pelos expressionistas abstratos americanos, especialmente Rothko; de Max Bill, a geração de campos cromáticos irregulares, distribuídos segundo uma malha regular e associáveis geometricamente por similaridade morfocromática.



*Cor-relação*, 1961  
óleo sobre tela, 75 x 150 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



*Constante amarela*, 1960  
óleo sobre tela, 50 x 120 cm  
Coleção particular  
[CD-ROM WC]



Sem título, 1963  
 óleo sobre tela, 50 x 65 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [CD-ROM WC]

sustentada pelo acordo entre forma e cor – com o acento deslizando de uma para a outra –, sublinhado pelo contraste das complementares; a espacialidade óptica e o movimento transferem-se para a vibração cromática, gerando um espaço virtual com a interpenetração das formas. A construção pela cor. A aspersão controlada do jato de tinta, entre a determinação e o acaso, a um tempo dissolve de fato o contomo e o retém como um limite virtual, ensejando uma diferenciação coplanar: o tonalismo comparece paradoxalmente para a definição de margens internas. A profundidade espacial nasce não da diferença de tom, mas da identificação dos matizes: as manchas configuram campos cromáticos mais e menos homogêneos, pulsantes ou retráteis, discerníveis no interior do véu de luz e cor como regiões probabilísticas, que persistem no limiar da indeterminação, retidas entre o desvio padrão.

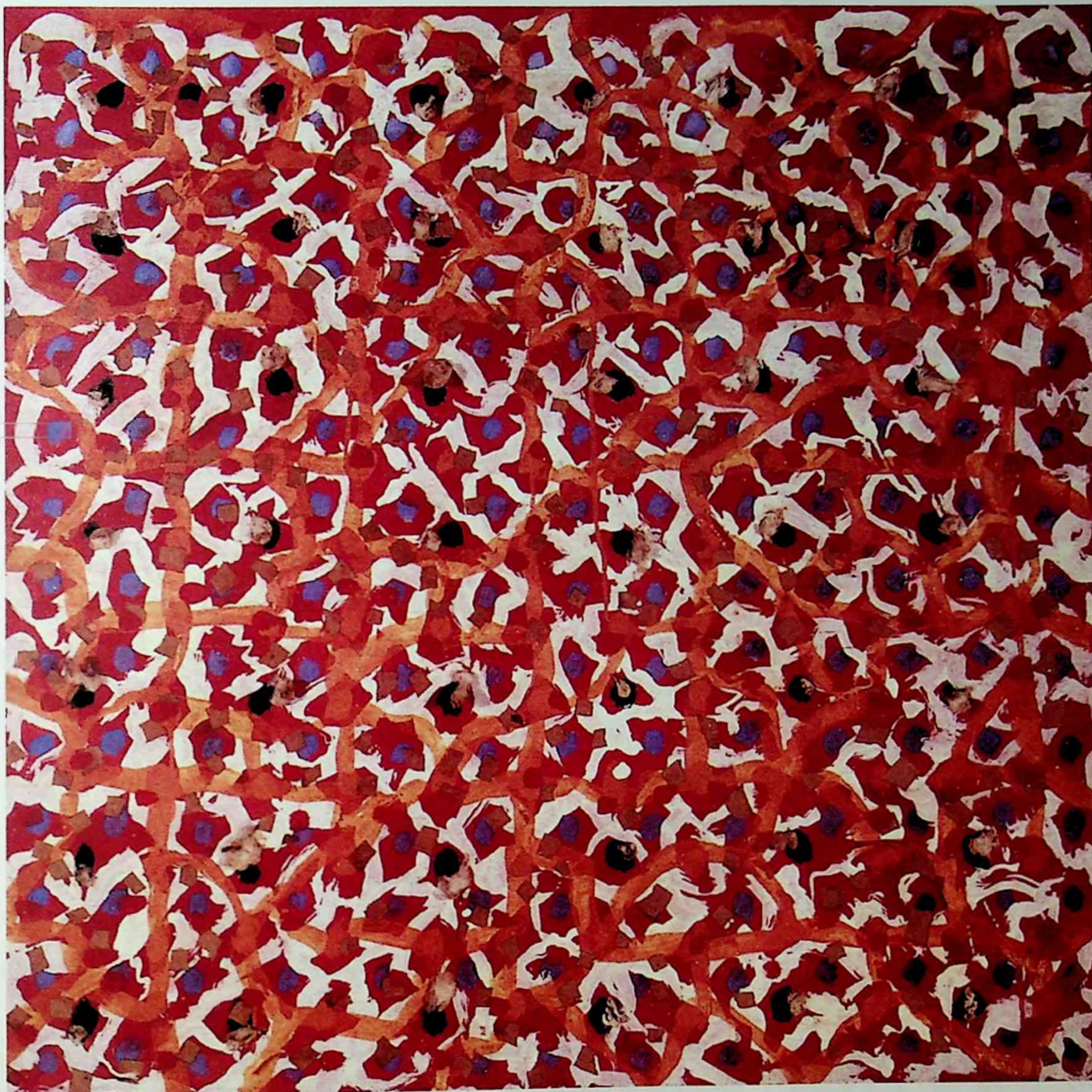
## 10. DIALÉTICA CONCRETISTA – PERSISTÊNCIAS NO DESLOCAMENTO

O impasse informal acentua-se, reforçado por dilemas íntimos e pela diáspora concretista. Catábase, descida ao inferno, digressão, diletantismo, uma multiplicidade de estudos, nesse reencontro e adeus ao pincel, que resulta na individual da Galeria Astréia em 12 de fevereiro de 1963, acompanhada por um silêncio inusual, enigmático para quem sempre fora tão eloquente. Apresentando a exposição, Schenberg afirma que *"Cordeiro rompe com a tradição cubista, procurando porém permanecer fiel aos postulados mais essenciais de uma arte concreta. Chega assim a um concretismo sem formas geométricas rigorosas"*, *"combinando temas construtivos bem definidos com uma bela espontaneidade de realização cromática"*, em que persiste *"a estrutura serial, a construção por meio de um elemento simples repetido, as retículas e outros instrumentos concretistas, mas já agora empregados com muita flexibilidade e liberdade, sem o rigorismo antigo"*. Constatado o esgotamento do con-

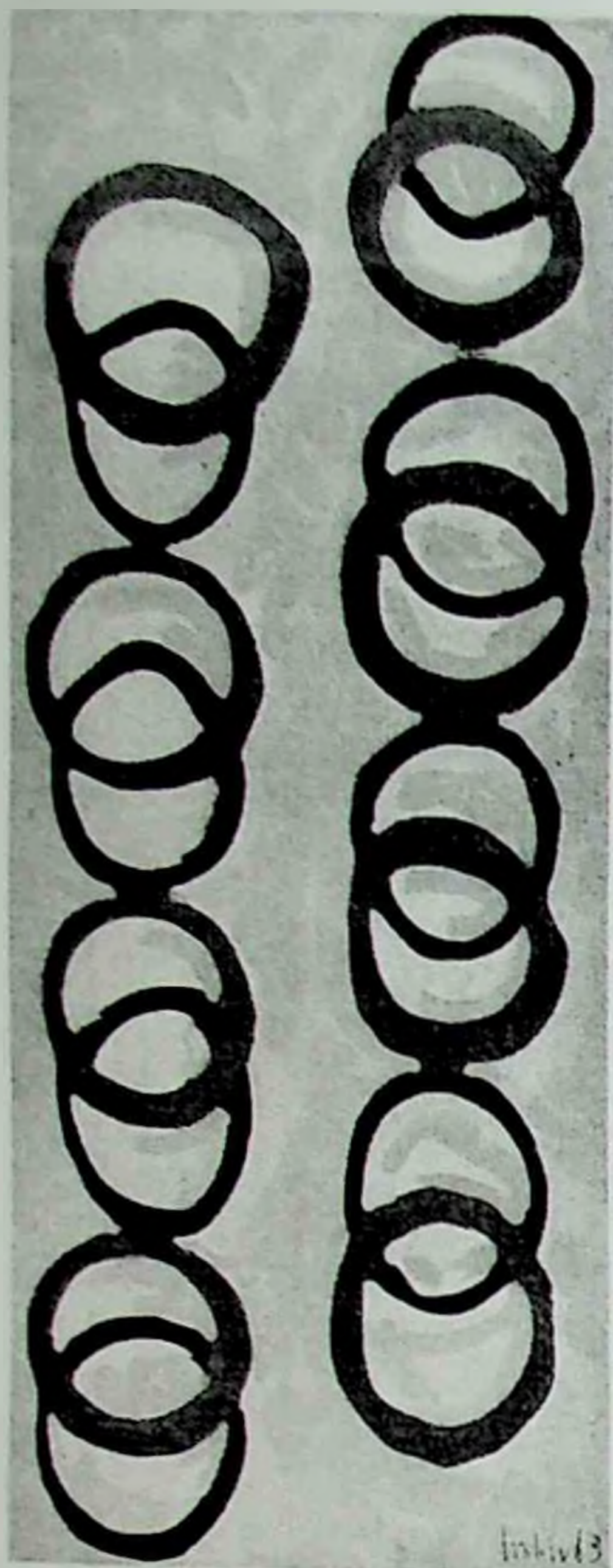
[  
 u  
 b  
 A  
 ar  
 se  
 la.  
 PC  
 da  
 en  
 co  
 óp  
 sol  
 anc  
 lo c  
 Pigi  
 deu  
 can  
 gera  
 disti  
 assc  
 de r  
 130

Sem título, 1963  
 óleo sobre tela, 75 x 75 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [BELLUZZO, id., p. 83]





Sem título, 1963  
óleo e algodão sobre tela, 75 x 75 cm  
Coleção particular  
[BELLUZZO, id., p. 77]



Sem título, 1963  
 óleo sobre tela. 154 x 67,5 cm  
 Coleção particular  
 [BELLUZZO, id. p. 81]

Sem título, 1963  
 óleo sobre tela. 67,5 x 154 cm  
 Coleção particular  
 [CD-ROM WC]



SCHEINBERG, Mário (intr.). Waldemar Cordeiro. São Paulo: Galeria Astréia, 12 fev. 1963. Reproduzido in: *Habitat*. São Paulo (71): 47. *Habitat*. mar. 1963. À época, essa fase de Cordeiro é recebida de modo bastante divergente pela crítica, oscilando do elogio à coragem e ao risco da empresa para a perplexidade de quem o julga completamente desnortado.

cretismo, as experiências são tidas como promissoras e "provam que uma arte não expressionista e não simbólica pode fugir ao racionalismo ensimesmado e ao intelectualismo, assim como ao puro espontaneísmo, e se realizar por imagens em si, de validade autônoma, constituindo um pensar em ação, de natureza não conceitual, pela superação do cubismo."<sup>99</sup>

Essa hipótese de afastamento da influência cubista deve entretanto ser avaliada com cuidado. O que algumas das obras mostram é antes uma mobilidade de certo modo ainda apegada à prática cubista, análoga à percorrida pelos protagonistas, a do deslocamento de uma fase analítica (cor-luz) para uma fase sintética: a arte concreta informal encontra os *papiers collés* cubistas. Como Schenberg está ciente, Cordeiro busca uma saída ainda no interior do concretismo, uma forma final de afirmação do seu conteúdo radical, que só pode se consumir como explosão. A objetividade é que deixa de associar-se à forma ou à cor para tomar-se puramente relacional, consumando a flexibilização da arte concreta no mesmo ato em que reafirma seus pressupostos primordiais – o debater-se do pincel na tela é ritmo; o fundamento da imagem é a relação. Embaralhadas as formas e as cores, a arte concreta afronta diretamente a mancha, o gesto, o papel, o algodão, o esparadrapo, para evidenciar uma vez mais a subestrutura da obra, o seu caráter relacional, a sua possível recuperação pelo fruidor a partir dos fatores de proximidade e semelhança – uma configuração (*Gestalt*) anuncia-se na floresta tachista. Difícil rastrear a sequência cronológico-compulsiva com que se produzem tais pinturas, mas independente de qualquer arranjo temporal, dessa catábese informal emerge uma revisão mais radical da arte concreta, aprofundando o antes entrevisto com a fase cor-luz. A forma decanta-se no substrato estrutural, a luz refratada reencontra a viscosidade da tinta. Dos campos cromáticos da cor-luz à floresta tachista, a indiferenciação gestáltica ronda as telas. Nem contorno nem cor, a forma exprime-se como infra-estrutura da linguagem. O curso tátil e diletante do pincel detém-se apenas na persistência serial, pedra de roseta invertida, construída para se decifrar; revisitando e revelando na tela a organização utilizada para distribuir a vegetação nos jardins.



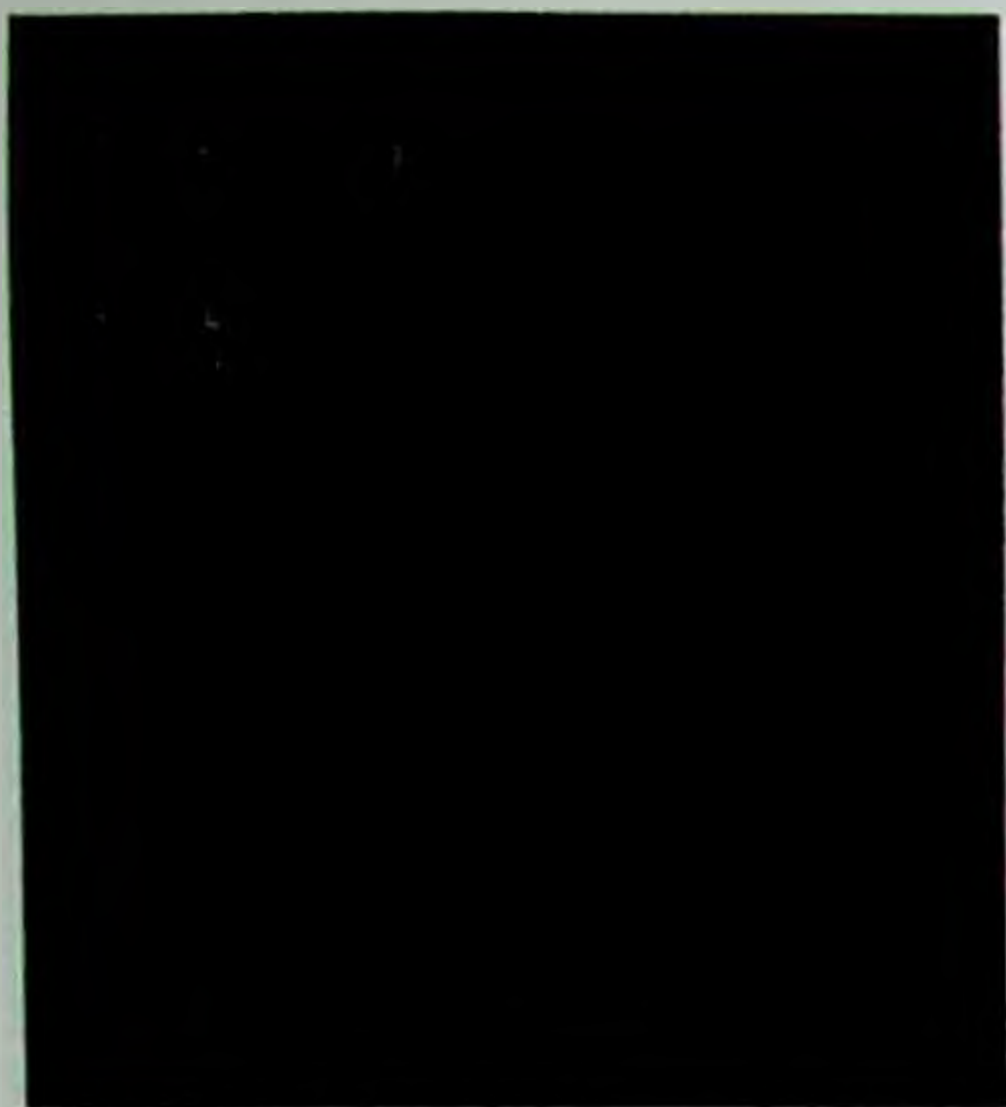
*Sem título, 1963*  
 óleo e cartões sobre tela, 68 x 155 cm  
 Coleção particular  
 [BELLUZZO, id., p. 78-9]

Momento de inflexão, de superação do impasse concretista – que havia perdido seu poder de choque –, de revisão e reelaboração das bases teóricas, reencontrando-se paradoxalmente na sempre evitada fatura da tela, na experiência do fazer. Nessa aventura com pincéis, Cordeiro demonstra uma enorme disponibilidade para afrontar o fato artístico desarmado de quase todos os pressupostos anteriores. Afasta-se da forma rígida, o trabalho é essencialmente especulativo, a tela é de novo por um momento um laboratório para o estudo da visão. A elaboração processa-se com os próprios meios da pintura, numa quantidade imensa de estudos – só comparável a outro ponto de inflexão decisivo na sua carreira, quando voltou-se à obra de Mondrian –, num encontro com o empírico, lançada dialeticamente a arte concreta contra a arte informal. Nesse conjunção dos pressupostos concretistas primordiais com os do seu contrário, uma metamorfose começa a processar-se. Espelham-se e identificam-se os resíduos de objetividade no interior da subjetividade tachista; descobre-se alguns fundamentos construtivos no automatismo informal; às noções de ritmo e relação agregam-se as de acaso e materialidade, que serão incorporadas como fatos artísticos na obra subsequente. O quanto sua arte subsistirá nesse empenho serial só os popcretos de fato dissolverão. Mas a passagem da arte concreta à popcreta, da tese à antítese, da imagem pura à coisa crua, decorre justamente desse entre-ato informal. Trata-se de uma despedida da pintura rumo ao objeto. O momento decisivo em que ocorre a passagem da imagem para a materialidade. O desafio informal conduz à nova figuração, preparando o terreno em que a realidade se cristalizará, deitando-se sobre a contextura concretista. A mediação final viria com a arte pragmática,

*Sem título, 1963*  
 óleo sobre tela, 75 x 75 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [BELLUZZO, id., p. 84]







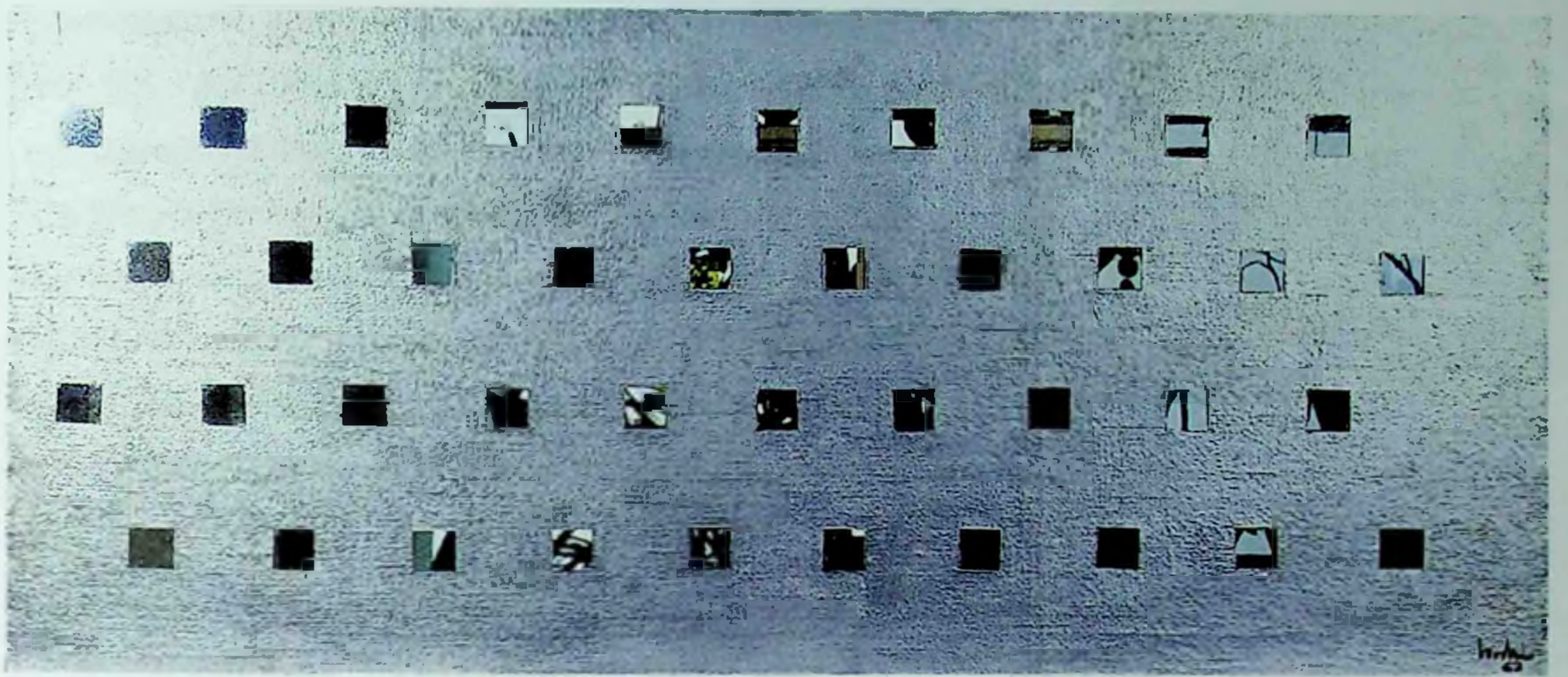
Objeto, 1962  
guache sobre grade de ovos de  
papelão, 30,5 x 31 x 5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>100</sup> Os participantes eram Alberto Aliberti, Alfredo Volpi, Caetano Fracaroli, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Kazmer Fejer, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz e Waldemar Cordeiro. Citações a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. *Coletiva Inaugural I*. São Paulo: Associação de Artes Visuais Novas Tendências – Galeria NT, 09 dez. 1963.

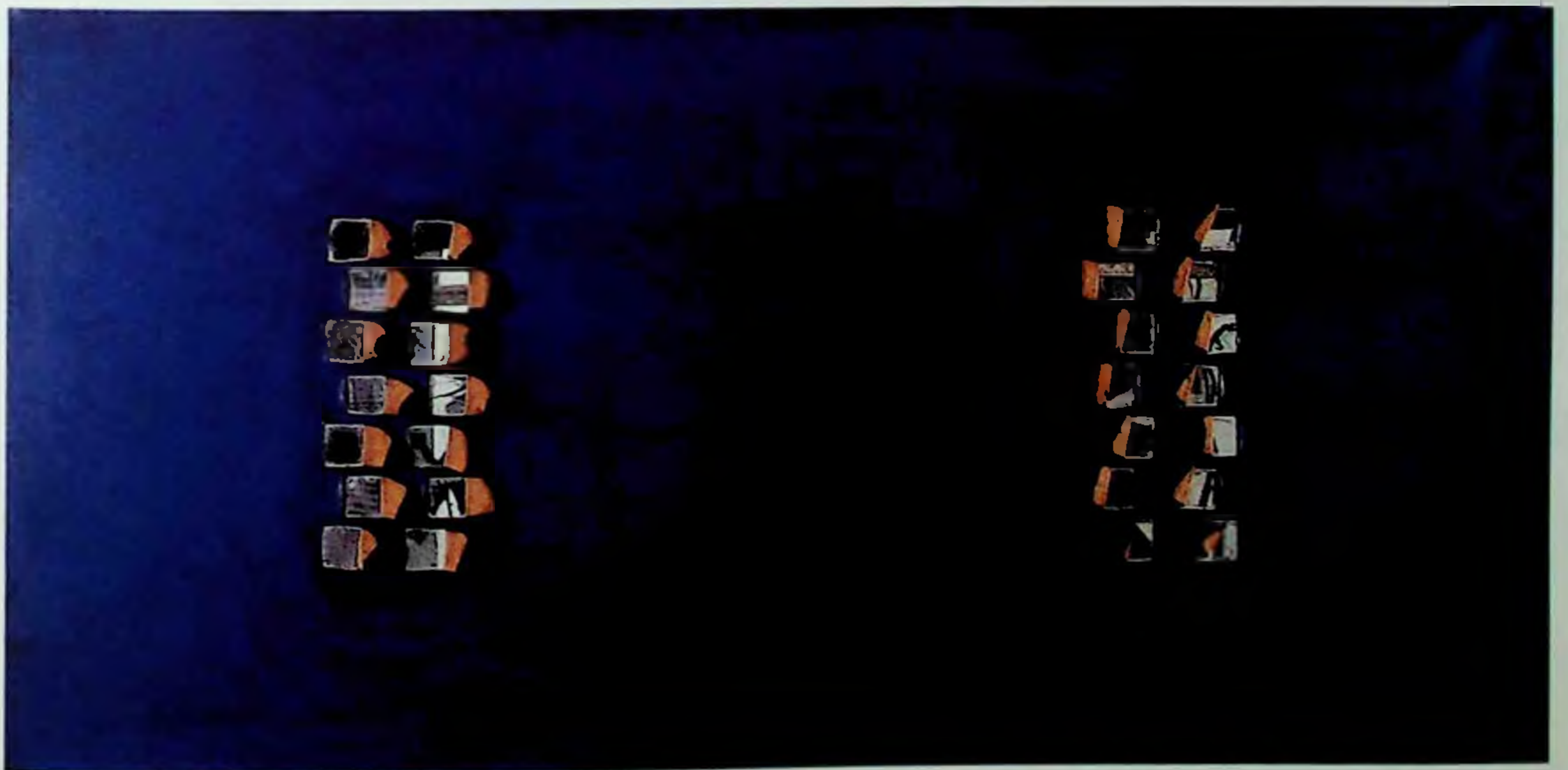
adentradas de vez as vias artísticas do aleatório e do papel ativo do espectador:

\*

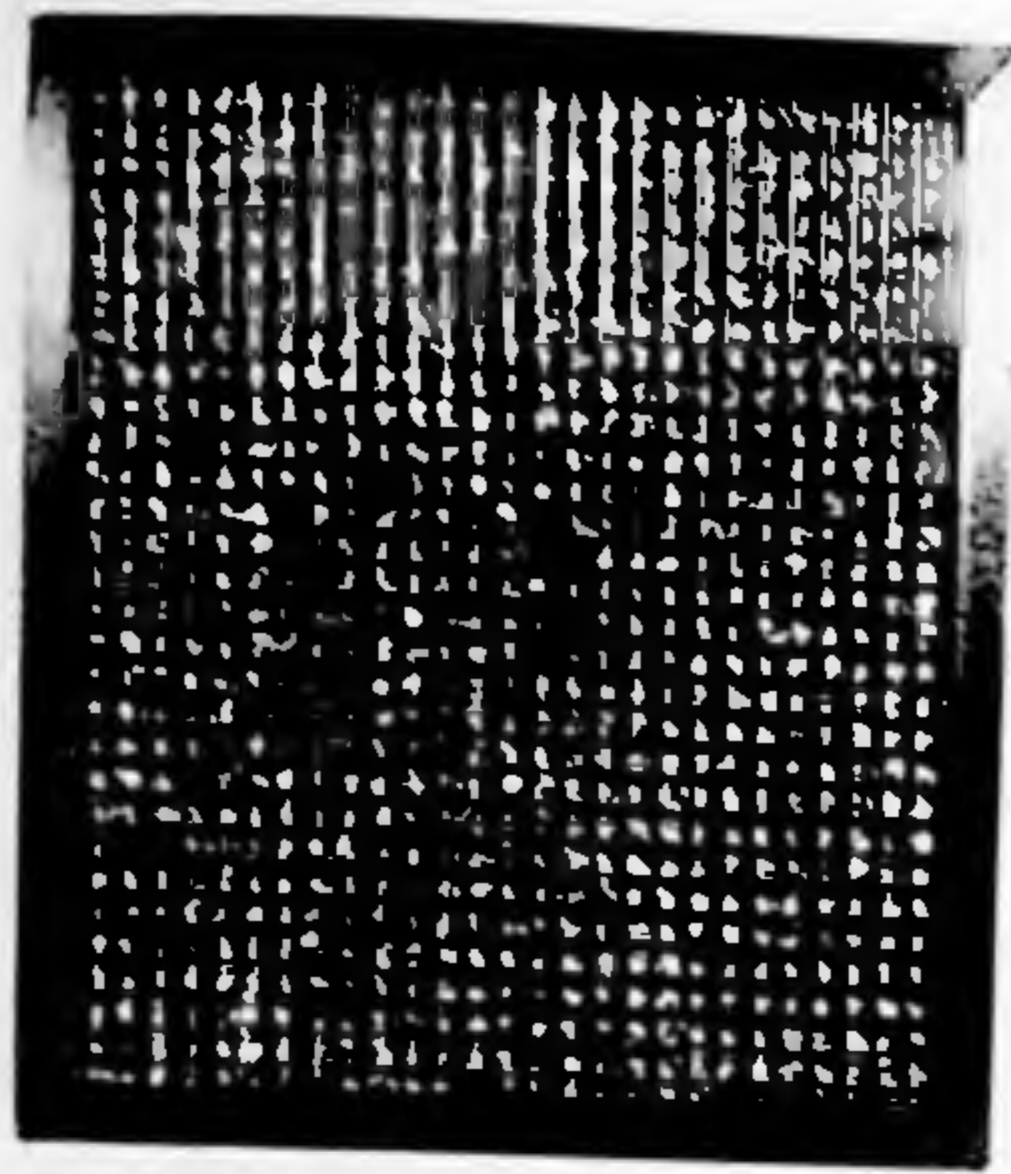
A aproximação figural será no entanto rechaçada no momento imediatamente seguinte. Sua visão dialética da cultura serve novamente de apoio para orientar esse recuo, que revê o acento que ia se formando sobre o par que sempre lhe fora antagônico, na defesa das novas tendências da arte concreta ante o "*mais recente fenômeno de arte de significado: a 'nova figuração'*". Retomando a idéia que se insinuava à época da inflexão *cor-luz*, muda a ênfase, que no período concreto histórico era dada ao eixo "*sintático*", para o aspecto "*pragmático*" da linguagem, fortalecendo a dimensão participante da arte. Na apresentação do catálogo da exposição *Novas Tendências*<sup>100</sup> – última tentativa de reagrupamento dos artistas concretos, já com uma roupagem mais inclusiva e menos ortodoxa, não obstante comprometida com as tendências de vanguarda –, afirma que o impacto provocado pela arte informal determinara o fim de todos os purismos acadêmicos, no "*apelo para um 'retorno às coisas' ou, se preferirem, à matéria, e à mancha que significa ambiguidade, indefinido, possibilidades de escolha e de direções de leitura, movimento, instabilidade e aleatório*". A transformação do quadro artístico requereria adequação equivalente da arte concreta, reforçando sua natureza comunicativa, seu caráter eminentemente relacional, redirecionando sua vocação construtiva, na superação do objeto, rumo à aproximação participante, que no entanto mantém-se colada a uma abordagem objetiva, apoiando-se na teoria da informação. *Ambiguidade* (1963); *Ópera aberta* (1963) – como dizia Umberto Eco em 1962 –, "*objeto não-unívoco, que usa signos não-unívocos ligados por relações não-unívocas*", diminuindo "*o provável (significado) em favor do improvável (informação)*". Não o controle do aleatório, mas a surpresa, a desordem e a imprevisibilidade do aleatório." Associado o significado com o conteúdo e a informação com as estruturas formais novas, procura-se acentuar o improvável para aumentar a informação. A crítica dos fatores heteronômicos à arte dirige-se à previsibilidade do significado e, inversamente, ao perseguir uma arte



*Ambiguidade*, 1963  
tinta alumínio e espelhos sobre tela,  
69 x 156 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

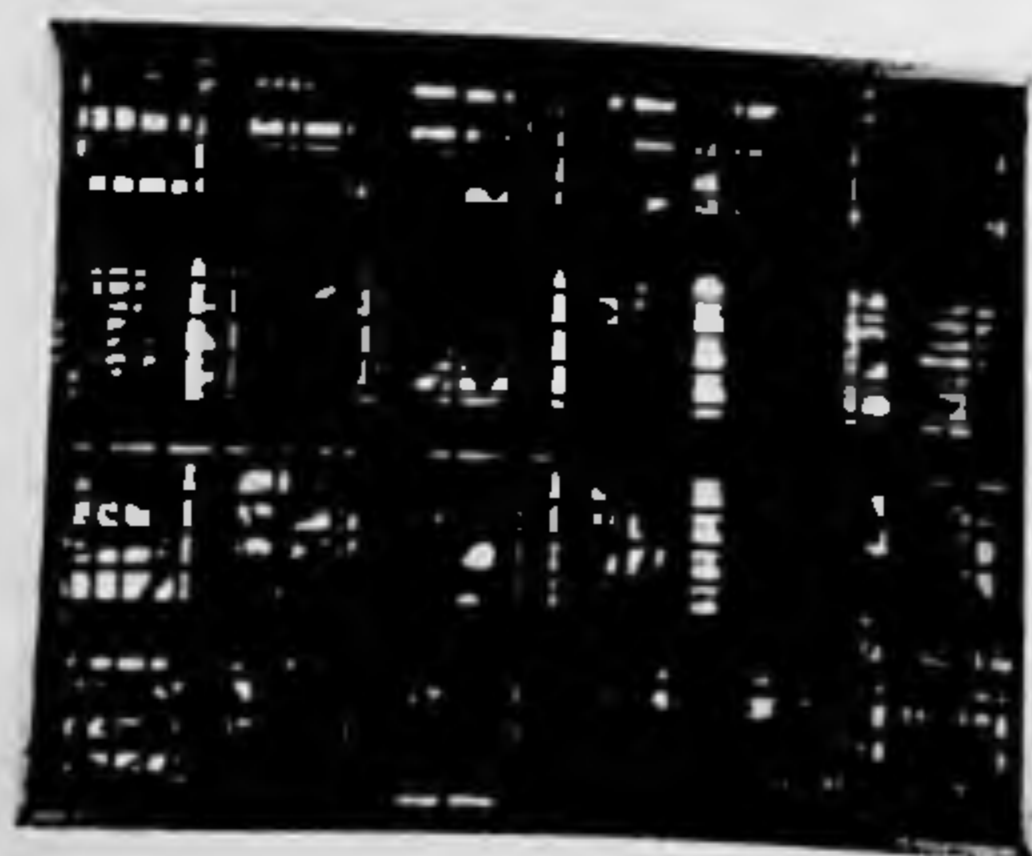


*Opera aberta*, 1963  
óleo, espelhos e papel sobre tela,  
75 x 150 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



Ambiguidade, 1962  
vidro corrugado, 40 x 40 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

Aleatório, 1963  
espelhos móveis, barras de ferro e  
estrutura de alumínio,  
40.7 x 57.2 x 8.1 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



de informação – “produto (Fiedler), não expressão de uma problemática, mas ser realidade somente no instante em que aparece e não por força de antecedentes e heteronomismos e nessa medida não-provável” – busca sustentação nas “metáforas epistemológicas (Umberto Eco) dos artistas”. Arte de combate: “Demolir o significado é demolir o sistema. É a desordem ou, como escreve Umberto Eco, um tipo de não ordem habitual e previsível. Uma racionalidade da desordem, se não for um paradoxo, que no plano social, quiçá, devolva ao indivíduo algo do muito que lhe usurparam.”

O ímpeto informal paralisa-se, o gesto-névoa dissipa-se, persiste o serial como matéria incrustada diretamente no campo pictórico. Os elementos anteriormente apostos (algodão, papel colado) adquirem relevo, o fundo neutraliza-se. A Gestalt reconfigura-se, emerso o artista do excesso de gestos, tintas e pincéis. A afluência de figuras-traços é progressivamente dissolvida, descoberta uma nova possibilidade de significação. O artista reencontra-se enquanto assenta-se na tela o excuro tachista. Figura e fundo separam-se, proximidade e semelhança destacam-se no fundo congelado – um monocromo. O gesto é absorvido pelo matiz único do fundo, o procedimento serial objetualiza-se nas duas telas apresentadas na VII Bienal de São Paulo (1963), que sintetizam a experiência: a *Ambiguidade* estrutural concretista afirma-se agora como *Ópera aberta*. Do máximo ao mínimo de entropia, da floresta de gestos ao deserto monocromático, é arte que se dobra sobre si mesma, realizando pictoricamente uma síntese da cena artística contemporânea – o gesto-rasgo incisivo à Lucio Fontana, o procedimento matérico-serial à Enrico Castellani sobre o monocromo azul de Yves Klein e o acromo de Piero Manzoni abrem espaço para a emergência na tela da Nova Tendência do GRAV / *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Julio Le Parc à frente; a teoria da informação deita-se sobre o grau zero da pintura. Com a incrustação da Nova Tendência na tela, por meio de espelhos, o núcleo sintático concretista, depurado paradoxalmente pela digressão informal, encontra seu desdobramento natural, da fisiologia da visão rumo à pragmática, à dimensão participante, vinculando a pesquisa comunicativa teórica à fruição direta do espectador. A compreensão da percepção visual passa a ser

receptiva à condição em que tal percepção ocorre, ao papel voluntário ou involuntário desempenhado pelo sujeito da percepção. A obra passa a incorporar a própria impossibilidade de predeterminação total das condições de percepção. O real não é representado, mas inserido diretamente na tela, antecipando o desdobramento popcreto. A orientação participante, circunscrita ao domínio da comunicação, logo assumirá feições semânticas. Ainda que conflituosamente, há nessas experiências da Nova Tendência – enquanto arte pragmática – uma certa abertura para a abordagem neo-dadá. Cordeiro vai explorar esses vínculos com a nova figuração.

O aprofundamento da questão acarretaria a reavaliação do significado da nova figuração, alterando a posição assumida anteriormente, em defesa das novas tendências da arte concreta. Partidário da última, trilha um caminho que o aproxima da primeira. A abordagem teórica é a mesma, procura uma forma para fixar-se. Ao analisar a VII Bienal, Cordeiro manifesta apreço pela bricolagem antiestilística e antidogmática da nova figuração, enquanto "arte aberta", voltada sobre si mesma, fazendo da própria arte contemporânea objeto de representação. Para ele, "a arte moderna, depois de um período sintático (relação formal entre signos) e de um período – mais recente – pragmático (relação dos signos com o intérprete), inaugura um período semântico (relação do signo com as coisas)" <sup>101</sup>. Com a nova figuração, o conhecimento sobre a comunicação visual alcança um novo patamar, cultivado nas dimensões práticas da arte – arte pragmática e aplicada. Do design (infra-estrutura) para a superestrutura política, a reavaliação da função social do artista implica a "busca de novas estruturas significantes" para a "problemática contingente dos acontecimentos sociais". "A nova figuração denuncia a coletivização forçada do indivíduo, levada a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais (TV, cinema, rádio e imprensa), a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro. ... Possuir as coisas, a qualquer custo, é a pobre ideologia dos alienados. E a coisa entra agora na obra de arte como elemento de uma montagem, porém, que a deglute, transformando-a em informação, signo e mensagem



Jornal, 1964  
colagem de jornal sobre papel,  
65 x 22,5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

Distorções ótico-intencionais, 1964  
estrutura de madeira pintada com gar-  
rafas com água e recortes de jornais,  
80 x 80 x 21 cm  
Obra não preservada  
[Acervo Família Cordeiro]



<sup>101</sup> CORDEIRO, Waldemar. "VII Bienal – Nova Figuração denuncia a alienação do indivíduo". *Brasil Urgente*. São Paulo (40): 15-21 dez. 1963.



A-brasão, 1964  
montagem com grade de caminhão,  
cesta de ovos e outras coisas.  
84 x 84 x 36 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[PECCININI, *Objeto na arte*, p. 129]

Liberdade, 1964  
montagem com papel e objetos  
cortados sobre madeira. 61 x 91 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



<sup>102</sup> VIEIRA, José Geraldo. "O dilema figuração-abstração". *Habitat*. São Paulo (75): 63-70, Habitat, fev. 1964; Citações cf. CORDEIRO, Waldemar. "Novas tendências e nova figuração". *Habitat*. São Paulo (77): 56, Habitat, mai.-jun. 1964.

construtiva". A realidade ordinária torna-se objeto. Com a montagem sobre a tela de elementos tomados da "paisagem criada pela técnica do homem moderno", numa sociedade industrial, busca-se atingir um "realismo brutal". Nessa passagem da NT para a NF – cujo sentido construtivo opõe-se à *pop art* – ocorrerá a superação do fundamento fisiológico da arte concreta histórica, a *Gestalt*.

Essa passagem será explicitada posteriormente. Em resposta a José Geraldo Vieira <sup>102</sup>, que admite "a possibilidade de ser criada uma terceira arte que logicamente substituiria o dilema em certa medida artificial NT x NF", reafirma "que as duas posições básicas da arte (Figuração e Abstração) não visam deliberadamente a coexistência pacífica ou simplesmente a coexistência". Admitindo o caráter antropofágico desse embate dialético, Cordeiro entende que "NF nada tem a ver com o figurativismo. NF é uma poética completamente nova. Depois de quinze anos de pesquisas de objetividade impessoal da linguagem visual, NF quer dizer intencionalidade, 'consciência intencionante' (Sartre). Intencionalidade, contudo, não como assunto e menos ainda nos termos de representações convencionais e simbólicas; mas como realismo (histórico) construído dentro da linguagem objetiva da arte contemporânea". "Consciência intencionante, portanto, enquanto objetivação de coisas. Objetivar coisas – na minha opinião – quer dizer destruir a mecanicidade da onticidade avassaladora, humanizar e humanizar-se apoderando-se legitimamente da existência". Ao apresentar "coisas" que são unidades semânticas, a nova figuração eleva-se à condição de realidade. A arte concreta, da sua origem sintática, através do filtro pragmático, chega à evidência semântica da linguagem. O choque, expressão da vivência contemporânea, é reinstaurado na tela, sem mediações, como princípio estético. Pensa a "arte concreta intencionante como conclusão de um processo. Partindo da arte concreta gramatical e sintática, chegamos à arte concreta semântica. E será a arte concreta intencionante, ou a NF, que dará o golpe mortal no seu adversário, o figurativismo, atingindo-o no coração que nada mais é do que o significado referencial. Nas obras não haverá mais métodos e processos formais para a representação de coisas, e sim as próprias coisas. E se um significado referencial deverá permanecer, este partirá das coisas para... as representações. De qualquer modo, esse

virar o figurativismo às avessas é explicá-lo em termos retrospectivos."

Nova explicação é oferecida em *Problemática da arte contemporânea*<sup>103</sup>. Demarcada a superação da antinomia arte figurativa e arte abstrata, Cordeiro assinala que o artista, assistido pelo conhecimento acumulado durante a experiência moderna sobre a sintaxe da comunicação visual, se "volta à contingência da história, para o diálogo existencial, mas esse existir na realidade concreta mais imediata não quer dizer abandonar-se à mera empiricidade, rebaixar a atividade criadora até os níveis psíquicos, mas visa a consciência imaginante" (cf. Sartre). Contra o automatismo pictórico tachista, mas assumido o fruidor em seu tempo e lugar como sujeito da percepção, os aspectos semânticos adquirem importância progressiva, a NT contagia-se com a NF. "A problemática atual propõe uma NF concreta, em termos semânticos, pois a arte concreta não é um dogma, mas um método". Ainda que ombreando a contingência, o particular, não se quer porém "o retorno a métodos anacrônicos próprios do figurativismo e das figurações", ansiando inversamente pela definição das bases de um "novo-construtivismo" – as obras assim o indicam, na proximidade com o cubismo sintético, certas experiências do construtivismo e com o próprio dadá, no que este participa de uma ação construtiva (crítica) em conjunto com o anterior –, em crítica simultânea à arte concreta histórica, por circunscrita ao aspecto condutal (comportamental), e das tendências realistas voltadas à crítica social, por misoneístas. "A arte concreta histórica se fundamentava na percepção (Gestalt). A NF se realiza na apreensão. Sartre explica que apreender não é perceber, mas multiplicar sobre o objeto todos os pontos de vista possíveis. Na NF as coisas transbordam os limites da representação. ... A NF, com efeito, não representa mas apresenta. Isso não impede a criação. A construção semântica acontece no transferir um objeto do espaço físico em que vivia para o espaço criado pelo artista. Nesse processo o objeto pode vir a constituir um 'signo presentativo', que comunica valores (Morris). Nada portanto da semanticidade simbólica dos surrealistas nem do sincretismo dadá, mas uma arte absolutamente indicativa de si mesma. Não representa, mas mediante a montagem busca uma situação significativa, que objetive os objetos. O objeto na NF passa por um processo que leva do ôntico para o ontológico, do



*Papcreto para um papcritico*, 1964  
madeira pintada, fotografia e enxada,  
82 x 82 cm  
Coleção particular  
[BELLUZZO, id., p. 91]

*As sombras são*, 1964  
montagem com bonecas e luz,  
80 x 80 x 22 cm  
Obra não preservada  
[CD-ROM WC]

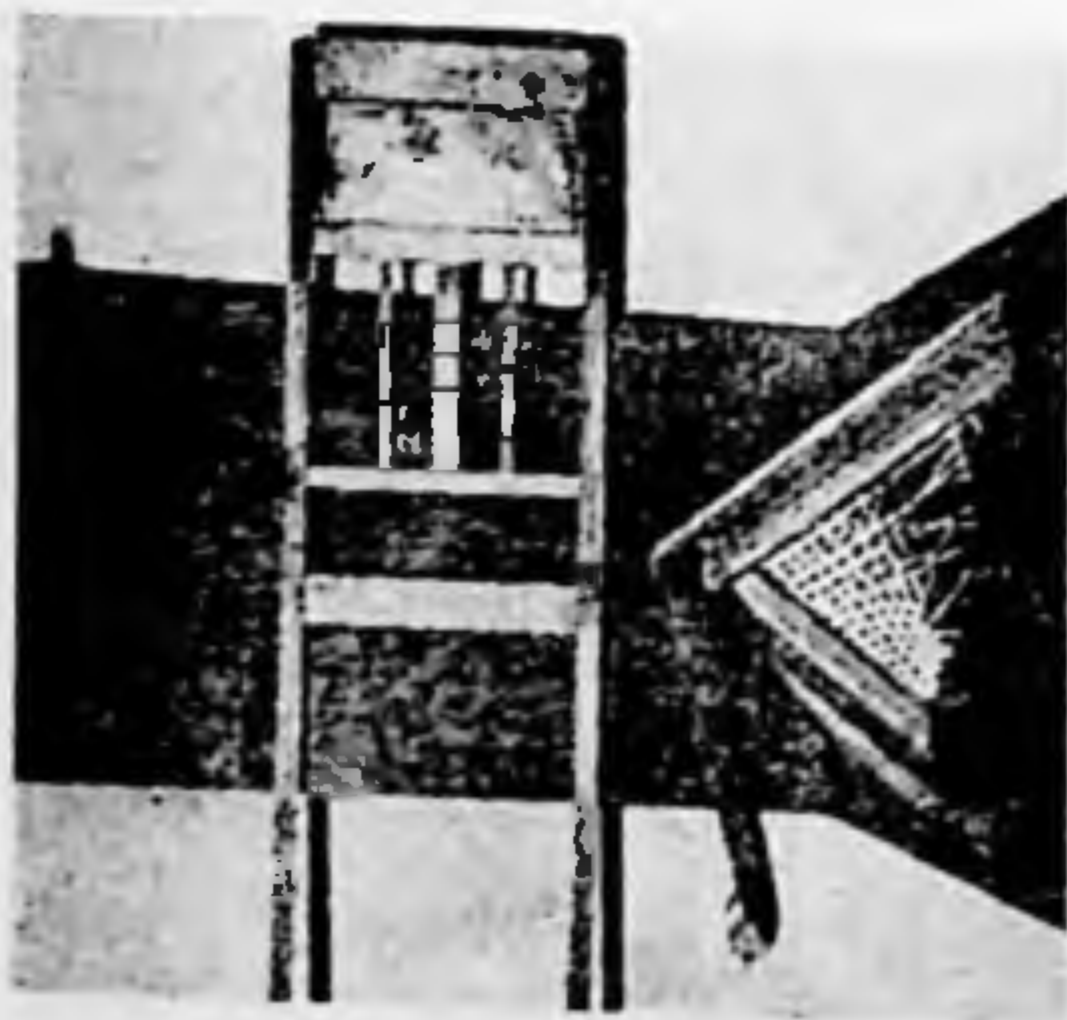


<sup>103</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Problemática da arte contemporânea". São Paulo: 23 jun. 1964.



*Uma cadeira é uma cadeira*, 1964  
cadeira sobre madeira, espelho e  
colagem, 110 x 80 cm  
Obra não preservada  
[CD-ROM WC]

*Cadeiras*, 1964  
montagem de canto com cadeiras,  
93 x 50 x 93 x 50 cm  
Obra não preservada  
[GOROVITZ: "Arte brasileira popcre-  
ta". O Globo, 26 dez. 1964, p. 9.]



<sup>104</sup> Citações a seguir cf. CORDEIRO,  
Waldemar. "Arte concreta semântica" [set.  
1964]. Waldemar Cordeiro. São Paulo: Galeria  
Atrium, dez. 1964.

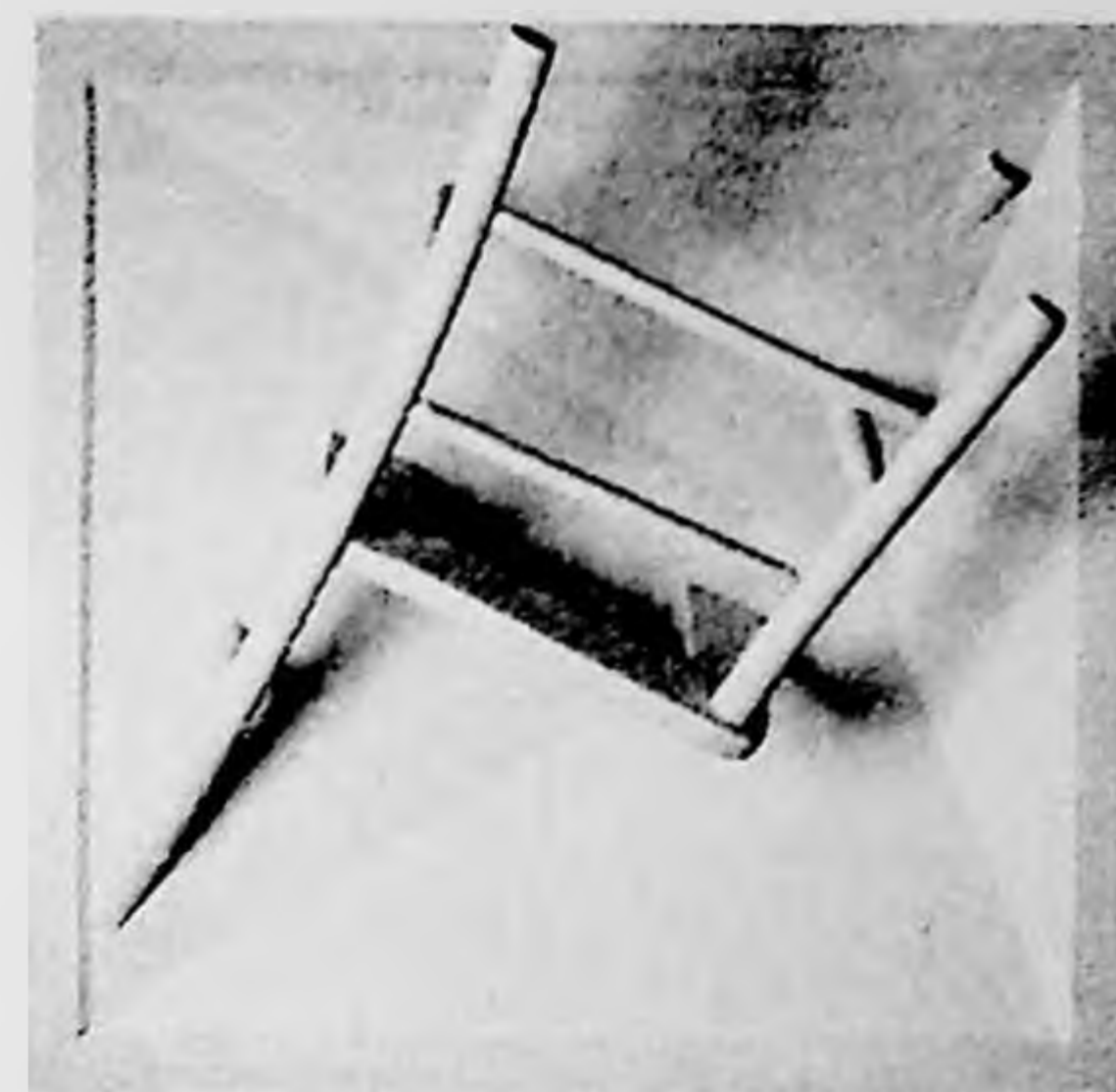
mundo físico para o mundo moral". Para Cordeiro, "o novo-construtivismo, que tem origem na arte concreta e nas NT, vem demonstrar que essas tendências não visavam a mera demolição da arte figurativa, mas construir as bases da linguagem visual. De outro lado, o construtivismo semântico devolve à vanguarda um conteúdo, tirando-a do círculo vicioso do naturalismo condutal em que havia degenerado". Sob a lógica da apreensão sartreana, as coisas verdadeiras introduzidas na tela são re-  
fratadas, explodidas em múltiplas configurações. "O uso nas obras de objetos consumidos e em desuso quer ser signo da contradição entre a evolução tecnológica e a involução nas relações humanas". Estendendo as pesquisas da NT, "a organização espacial e suas relações com o movimento do objeto e do fruidor (pragmática) passam porém a ser consideradas como fatores de transformação semântica, em casos particulares e concretos, e não como leis biológicas (Gestalt)". O artista propõe "destruir a probabilidade da coisa em favor de sua informação crítica, moral. Destruir a ordem de um sistema tirânico. Épater, dar um soco no olho do fruidor, ameaçar-lhe a carteira e a falsa idéia de segurança de um materialismo mecânico. ... Destruir os códigos. Como a arte concreta desarmou a arte abstrata, o construtivismo semântico desarma o figurativismo." Explicitam-se os vínculos entre a multiplicação das imagens na sociedade de massa e a paralisia da imaginação, impondo uma nova pauta para a arte. "É o momento de ir para a realidade e operar no seu seio. Reconstruir a realidade que, depois do afastamento da arte criativa, ficou entregue à banalidade e à decadência derradeira de formas anacrônicas. É o momento de se aproximar de um público maior, operar nas esferas da realidade que não conheceram a arte pura a não ser em formas degeneradas e consumidas."

Inflexão que gera nova inflexão, no compromisso com a objetividade na arte, na visão sempre positiva do fato artístico. Reitere-se as diferenças: "arte concreta é linguagem de natureza objetivo-condutal; arte concreta histórica é sintaxe (métodos racionais de representação); novas tendências (européias) é pragmática (apresentação de possibilidades condutais de materiais e processos da técnica industrial)" <sup>104</sup>. Ambas atuam no âmbito das infra-estruturas econômica e visual, nas quais "tudo é higiênico, impessoal e econômico. O fruidor não passa de uma retina

*virgem e desinteressada". Com o fim da utopia de redenção social via revolução tecnológica, a instrumentalização da arte pela lógica produtiva industrial e a coisificação dos sentidos, inverte-se o reduto do naturalismo, agora acomodado no seio das novas tendências européias, por manterem a relação entre fruidor e obra no plano puramente óptico, fisiológico. "Verismo condutal. É a ilusão ótica pela ilusão ótica, sem o olho-por-olho. Historicamente se situam em contemporaneidade ao informal, que também enveredou pela apresentação direta de materiais e adotou a poética da ambiguidade e da não-univocidade."*

*Tudo consumido – deglutição pop do real –, Contra os urubus da arte concreta histórica e Contra o naturalismo fisiológico op são títulos de obras do período, a proclamar a inaturalidade da pesquisa sintática e pragmática, assimilando a crítica neoconcreta à Gestalt, ainda que com outro viés. Para Cordeiro, "o problema é deslocar a arte objetivo-condutal da infra-estrutura para a superestrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. Deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos óticos para o do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos histórico-sociais. Passar da percepção (Gestalt) para a apreensão (Sartre). Do ícone para a comunicação, do estímulo 'puro' para o estímulo 'associado'". E afirma: "não basta pesquisar, a realidade exige opções combativas" – o ano é 1964; urgia uma tomada de posição. Com o popcreto, chega a novo salto qualitativo na arte, deslocando a pesquisa infra-estrutural para a construção-deconstrução semântica, para a imbricação da figura no espaço concreto. Diferentemente da pop art, não é a ironia que é realçada, mas a disjunção das referências na sociedade de massa. "Nos meus trabalhos o objeto (ready-made) é construído e constrói um espaço, que não é mais o espaço físico. A desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, destruição de convencionalidades, e, por outro parâmetro, construção semântica, construção de um novo significado".*

Os popcretos, denominação criada por Augusto de Campos, relativizam a abordagem artística que Cordeiro vinha desenvolvendo, instabilizando a lógica sintática com o prisma semântico. "O homem e as coi-

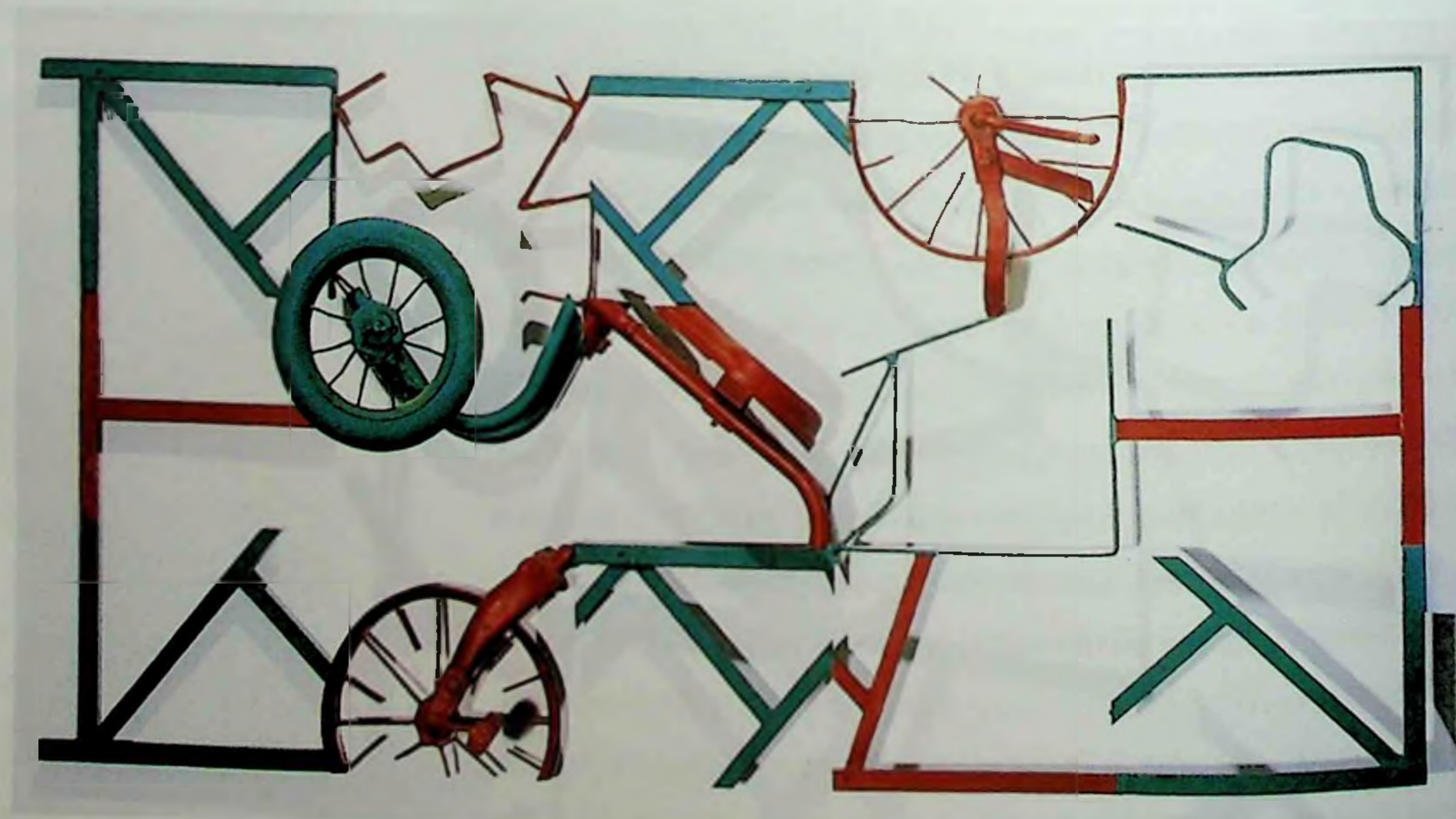


*Tudo consumido, 1964*  
montagem com cadeira, 80 x 80 cm  
Coleção particular  
[CD-ROM WC]

*Subdesenvolvido, 1964*  
montagem com mesa, porta e cadeira,  
102 x 83 x 51 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]







*...sas adquirem significado no espaço e no tempo (situação significante). O macronaturalismo pop é um defloramento do espaço." O espetáculo-popcreto da Galeria Atrium, em dezembro de 1964, é recebido com espanto. Montagens com sobras da sociedade de consumo, móveis seccionados obliquamente, pintados com tintas industriais vivas e puras, rodas de bicicleta, calotas de automóveis, ferramentas de trabalho manual marcam o retorno ao real, a investigação de novas estruturas significantes, a reemergência do tátil na sua produção. "Cordeiro tentava, àquela altura, uma nova abordagem da arte concreta, aplicando princípios construtivos à linguagem do cotidiano. Vi algumas dessas obras e trocadilhei: 'popcretos'. Cordeiro viu os poemas que eu andava fazendo com recortes de jornais e revistas – como 'Olho por Olho' – e me convidou para participar da exposição, que, afinal, associou esse nome, POPCRETO, a um espetáculo de pintura, poesia e música. Mas é claro que não era um movimento, nem nunca existiu uma 'arte popcreta'. Cordeiro definia essa fase, mais tecnicamente, como uma modalidade da arte concreta: arte concreta semântica. Tratava-se, antes de mais nada, de uma tomada de posição crítica. Mais uma briga. Que incorporou outras brigas. Na inauguração da exposição, houve um happening musical, coordenado por Damiano Cozzella e cronometrado por Klaus Dieter Wolff. Encerrada a mostra, quando fomos retirar os trabalhos da galeria, verificamos que todos estavam marcados com palavrões ou insultos a tinta. Num dos meus, escreveram LIXO, o que me sugeriu um novo poema. Valeu." <sup>105</sup>*

A inflexão semântica tem paralelo com a reorientação pedagógica que ia se desenvolvendo em Ulm sob a direção de Maldonado. Convidado a fazer uma análise dessa produção, Max Bense endereça correspondência, incorporada como prefácio do catálogo da mostra da Atrium <sup>106</sup>. Sublinhando a convergência de horizontes artísticos distintos, arte pop e arte concreta, Bense posiciona o popcreto como produto da "interpenetração de dois estados de coisas – coisas do consumo prático e coisas do consumo teórico, digamos, por exemplo, pernas de cadeira e polígonos" –, na "dialética entre dois princípios de estilo, que se comportam como tese e antítese", contrapondo "banal e ideal", "ser material e ser platônico"; o frequente e o raro; coisas banais apresentadas no "estado de destruição, da imperfeição, da sucata, do resto" e elemen-



*Contra os urubus da arte concreta histórica, 1964*  
 montagem com calota, guidão e roda de triciclo, 110 x 80 cm  
 Coleção particular  
 [BELLUZZO, id., p. 95]

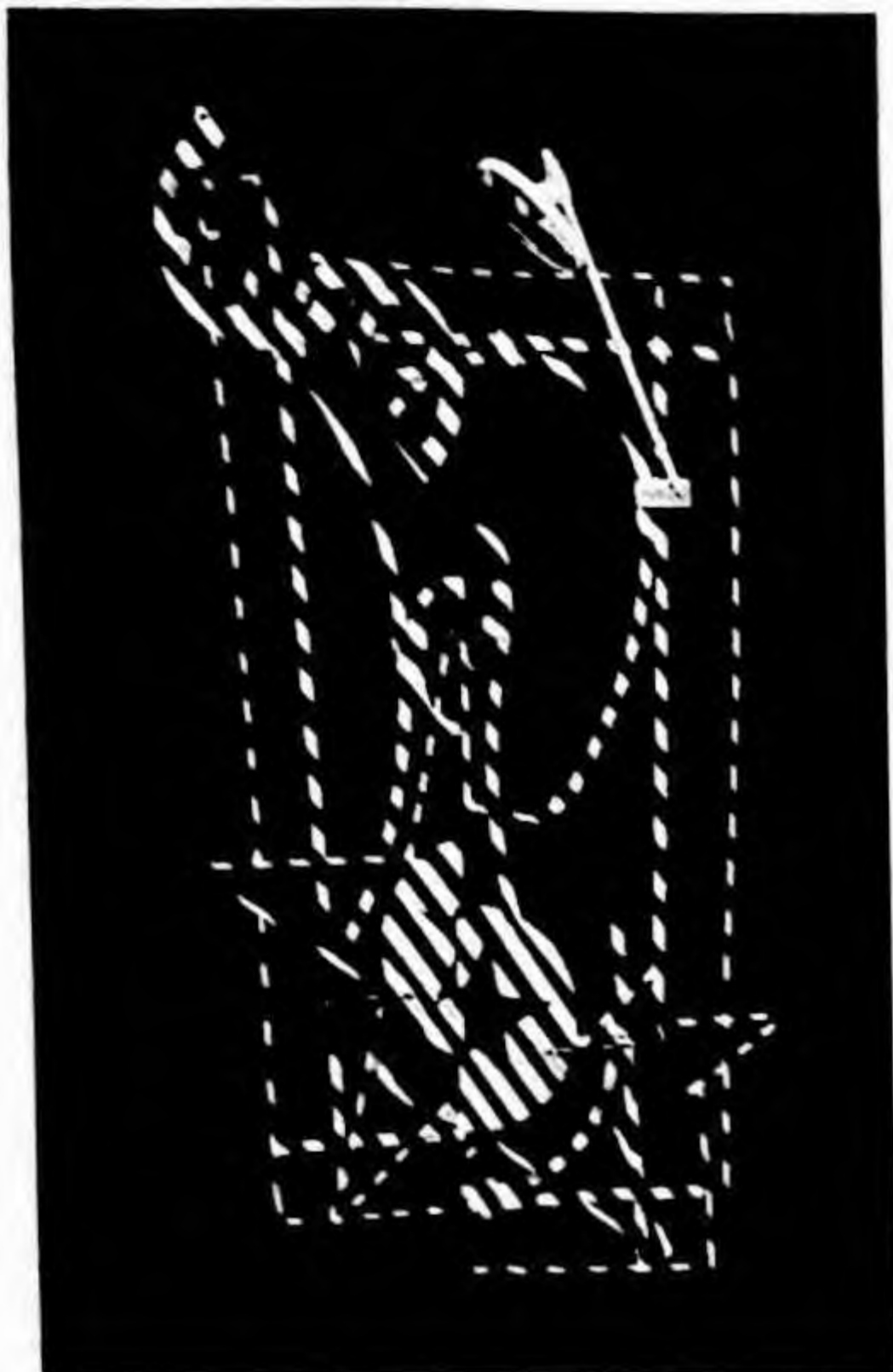
[PÁGINA ANTERIOR]

*Contra o naturalismo fisiológico op, 1965*  
 montagem com rodas de bicicleta, 110 x 150 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [CD-ROM WC]

*Módulo, 1965*  
 montagem com cantoneiras e rodas, 65 x 133 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [CD-ROM WC]

<sup>105</sup> CAMPOS, Augusto de. "Recordando Cordeiro". In: *10º aniversário da morte de Waldemar Cordeiro – 1925-1973* [op. cit.], p. 18.

<sup>106</sup> BENSE, Max. "Carta-prefácio" [15 nov. 1964]. Trad. de Haroldo de Campos. In: *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Galeria Atrium, dez. 1964.



Contramão, 1964  
montagem com metal e espelho sobre  
madeira. 110 x 70 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

tos geométrico expostos no "estado da integridade e da perfeição"; a corporalidade das coisas e a bidimensionalidade da "superfície concreta ideal". Também se poderia assinalar o antagonismo entre o real e o visível, entre o tátil e o óptico, na dualidade entre objeto e projeção retiniana (campo bidimensional). "Arte de arte" – arte que é reflexão sobre arte –, a eficácia do popcreto "se faz precisamente sentir, no entanto, quando, através do puro arranjo, os momentos cotidianos e banais são transpostos e abolidos nos platônicos"; "a idéia da sucata banal é liquidada através da idéia da ordenação"; "Tudo é estrutura imperfeita, quase-relevo", de modo que emerge uma nova categoria de coisas, realizada esteticamente, "compreendida como signo".

\*

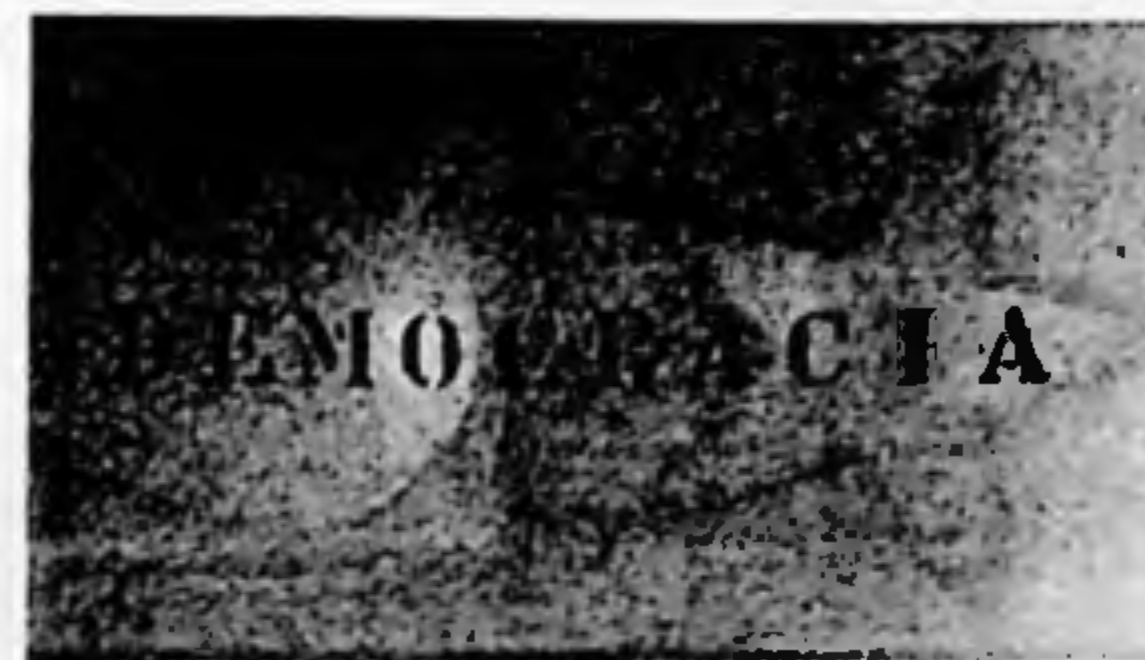
Dólar, 1966  
lantejoulas de alumínio, tinta acrílica e  
metálica sobre madeira, 79,5 x 70 cm  
Coleção particular  
[DUARTE, Anos 60 – transformações  
da arte no Brasil, p. 52]



A dimensão semiológica, o envolvimento com a teoria da informação conduzem-no à outra inflexão, abandonando a especulação com objetos, rumo a uma nova abordagem programática, a arteônica, através da qual começa a afastar-se de fato da arte concreta (arte dialética de base cubista), mas não sem mantê-la ainda como o referencial crítico. A infra-estrutura concreta (noção de tipo, de modelo) alcança o estatuto de algoritmo; a imagem é tratada como dígito; a idéia de razão matricial, programada por computador, assume contornos técnicos. A partir de 1968, com a obra BEABÁ – um algoritmo gerador ao pseudo-acaso de palavras de seis letras, com vogais e consoantes alternadas, segundo a frequência de aparição na língua portuguesa – renova-se o compromisso com o tempo, agora direcionado para o aproveitamento dos meios eletrônicos de comunicação na difusão artística. A máquina é pensada a serviço da ampliação do acesso das massas à arte, o fazer é adequado às características estruturais do veículo, o artista investiga a expressão condizente com o meio. Bits e bytes como cerne estrutural, caracteres, pontos matriciais e linhas plotadas como elementos superficiais compõem o novo vocabulário, nas pioneiras experiências com computador aplicado à arte na América Latina, expostas em 1970 na *Computer Plotter Art*, na Minigaleria da USIS de São Paulo, e na exposição que organiza em 1971, *Arteônica*, na Fundação Armando Álvares Penteado, recebidas localmente com certo ceticis-

mo da crítica e dos artistas. As obras são multidisciplinarmente realizadas em parceria com físicos, matemáticos e técnicos do Instituto de Física da Universidade de São Paulo – Giorgio Moscati, Ernesto de Vita Jr., José Luís Aguirre e Estevam Roberto Serafim, usando o sistema IBM 360/44 – e do Centro de Computação da Universidade de Campinas – Rubens Murillo Marques, Raul Fernando Dada, João Soares Sobrinho, J. A. Saderoga e Nelson Machado (diretor do centro) –, onde Cordeiro coordena o Centro de Processamento de Imagens.

Os dois primeiros trabalhos foram produzidos em parceria com Moscati, numa colaboração que se estendeu por cerca de dois anos. Das obras da fase arteônica, *Derivadas de uma imagem* (1969), série com quatro variações geradas numa impressora de caracteres (transformações em graus 0, 1, 2 e 3), é a que melhor expressa o encontro entre algoritmo e imagem, mensagem e forma de expressão. Do levantamento de hipóteses de trabalho – recursos técnicos disponíveis, eventuais campos de aplicação, possibilidades de manipulação e geração de imagens –, cogitando “introduzir aleatoriedade nos processos e o efeito do ruído natural e introduzido voluntariamente nos vários canais de informação”<sup>107</sup>, chegaram à função derivada, aguçadora de diferenças, que seria aplicada por três vezes sucessivas a um prosaico pôster do dia dos namorados, ‘digitalizado’ por Cordeiro – quadriculou-o e atribuiu manualmente valores tonais a cada quadrado, um a um, segundo sete níveis (0 a 6); aliás, deve-se ressaltar que os computadores da época sequer dispunham de monitor e que os dados eram inseridos por meio de cartões perfurados. “Cordeiro insistiu muito em usar uma imagem com forte conteúdo humano e afetivo para ser transformada por uma ‘máquina fria e calculista’.” O resultado é um achado perceptivo: a transformação de uma imagem tonal (grau 0, a base digitalizada) numa imagem de contornos (grau 1), percorrendo uma via dupla – de delineamento ou pulverização, conforme a intensidade do dado precedente –, ainda sutil na sequência imediata (grau 2), para enfim quase redissolver-se tonalmente num amálgama de pontos, não fosse a espectral reduplicação dos contornos – das próprias bordas destes –, visível em certas áreas (grau 3). Com a primeira derivação, obtinha-se o aguçamento da relação fundo-figura; o afloramento perceptivo ru-



Amargo, 1965

fronha de travesseiro com texto e luz  
52 x 72 x 10 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[BELLUZZO, id., p. 104]

Democracia, 1966

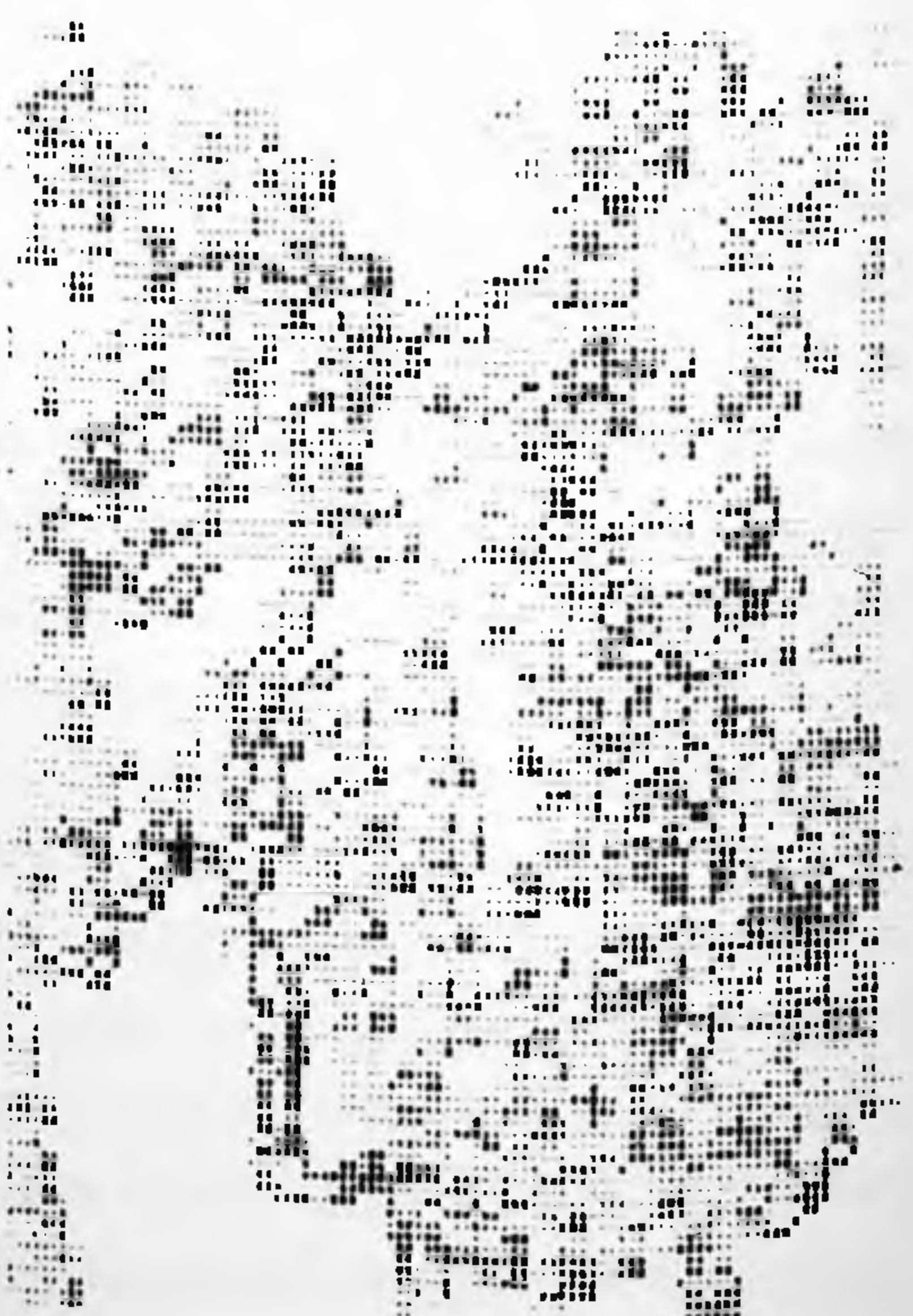
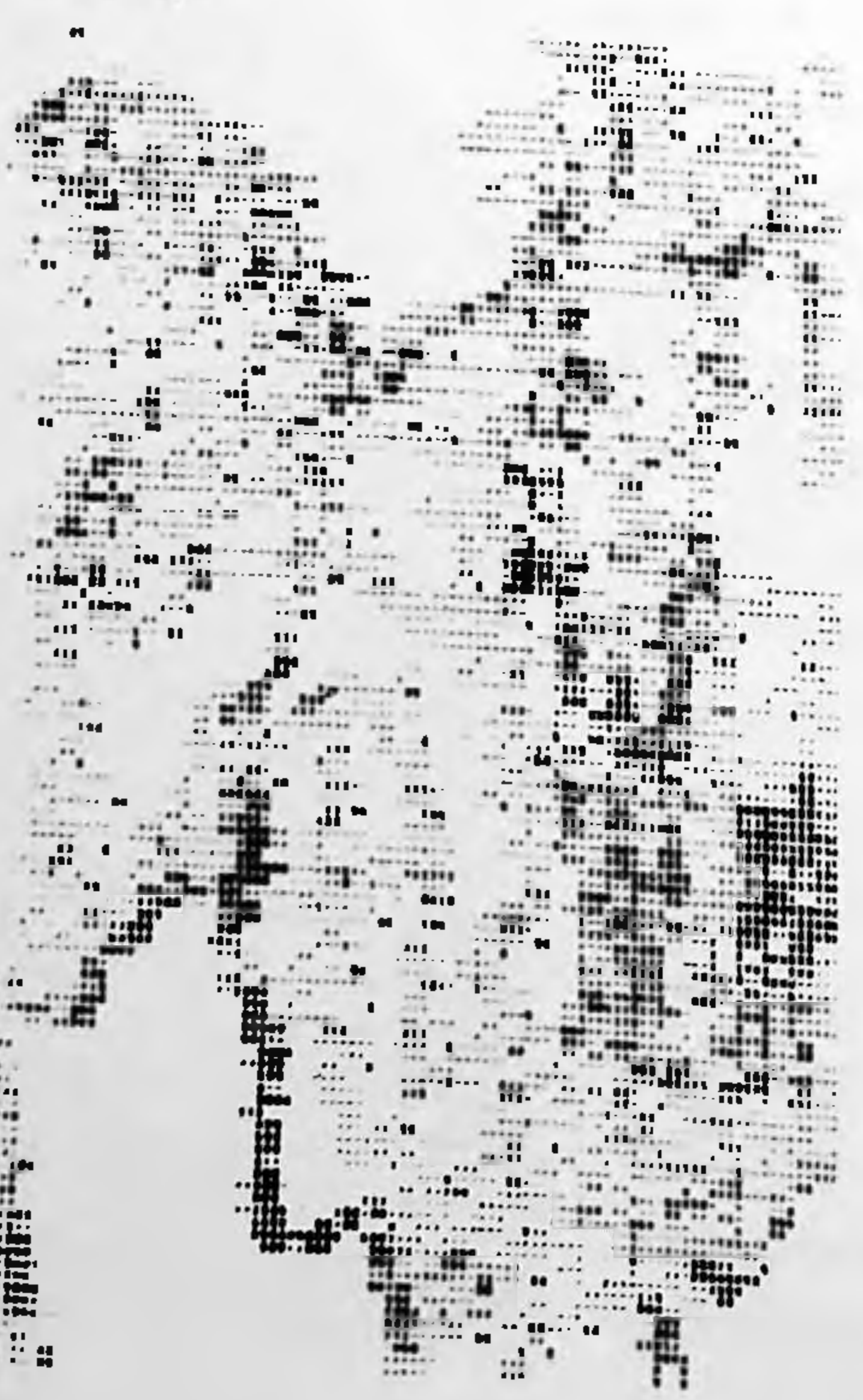
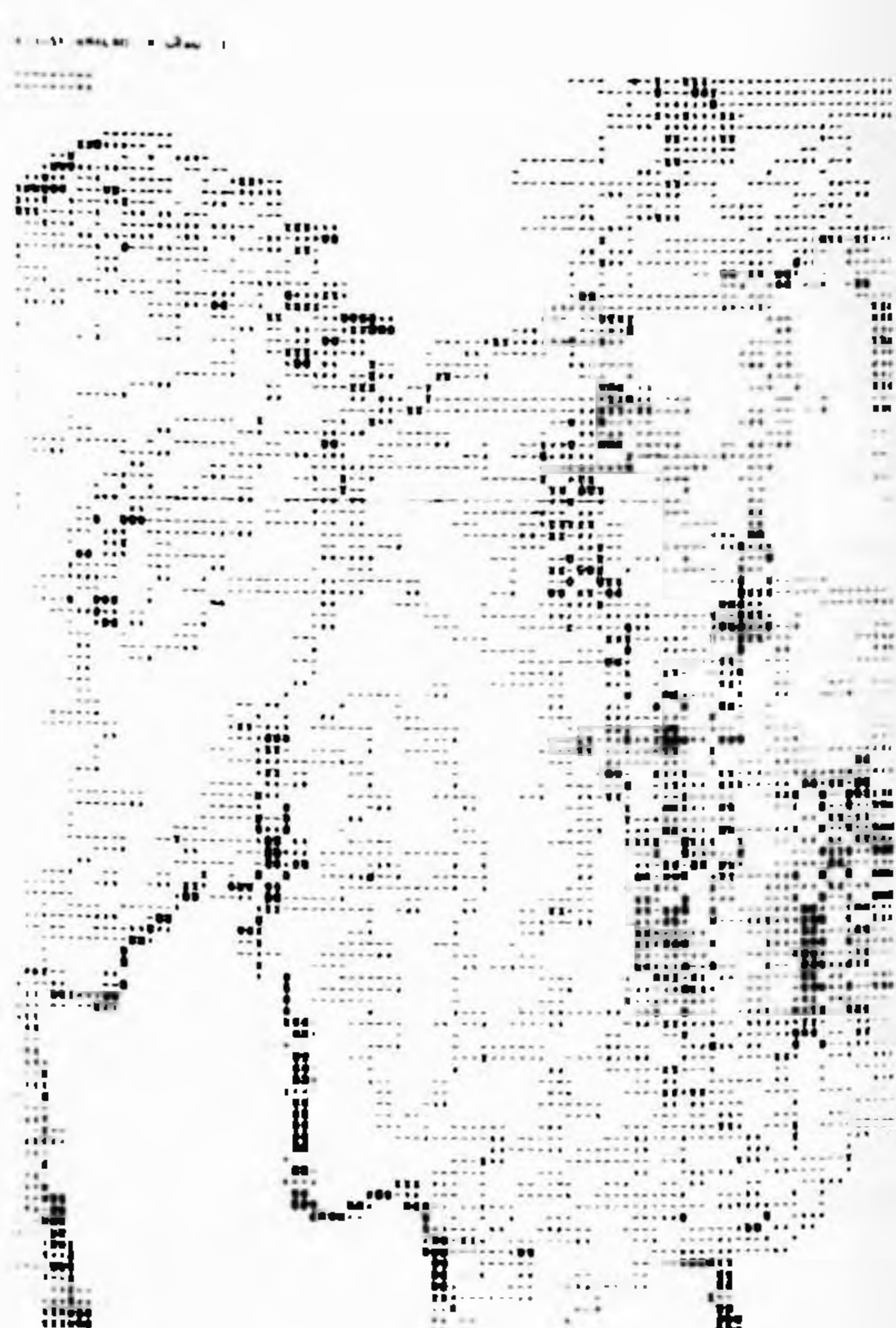
tecido com luzes, 80 x 120 cm  
Obra não preservada  
[CD-ROM WC]

BEABÁ, 1968

(com Giorgio Moscati / USP)  
impressora de computador,  
10 páginas 28 x 40 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



<sup>107</sup> Citações do parágrafo cf. MOSCATI, Giorgio. “Waldemar Cordeiro e o uso do computador nas artes – um depoimento sobre uma experiência pioneira”. *Revista USP*, São Paulo (24): 124-35, CCS-USP, dez. 1994-fev. 1995.



mo à configuração, à *Gestalt*, ao desenho; o avistamento retiniano do contorno – a forma –, na derivada do tom. As derivadas sucessivas apontam para o rebaixamento da informação, a dissolução da configuração na derivada da linha, rumo a uma caótica aglomeração de pontos. Fato recorrente na sua obra, o mesmo procedimento é flagrado nos seus limiares paradoxais: o limite não-geométrico do olho. Os trabalhos subsequentes, na Unicamp ou USP, exploram a desintegração da imagem, a persistência da legibilidade (da informação), por ampliação, em *Retrato de Fabiana* (1970), ou pela introdução de ruído, em *A mulher que não é B. B.* (1971). Neste, a partir da foto de uma menina vietnamita, imagem denúncia anti-hedonista em close *pop*, produz-se o esgarçamento do conteúdo referencial pela troca de 30% dos dígitos ao acaso. A mensagem resvala o ponto de desaparecimento, explodida em caracteres, sob a lógica da hiperexposição midiática.

Ressalta-se que a atividade produtiva é sumamente técnica, envolve o encadeamento racional das tarefas e o concurso coletivo dos saberes; que o artista elabora um projeto a ser veiculado – e não mais executado – segundo bases previamente estabelecidas. No Centro de Processamento de Imagens da Unicamp, criado em 1972, empreendia-se uma pesquisa infográfica simultaneamente voltada à arte e ao planejamento urbano, numa inusitada capilaridade de procedimentos entre ambas as áreas. “*Extraordinária significação assume para a cultura a utilização do computador no domínio da imagem com finalidades exclusivamente técnicas e científicas, notadamente no campo da leitura, reconhecimento e interpretação automáticos de ‘patterns’, proporcionando recursos imensos não apenas para a programação criativa como para a programação de estudos críticos das mensagens artísticas*”<sup>108</sup>. Num renovado encontro com a tecnologia, pautado pela pesquisa dos fundamentos da visualidade, entrevia-se no âmbito artístico a possibilidade de compilação objetiva (digital) dos elementos característicos de uma obra, permitindo a análise precisa da linguagem do artista, seus procedimentos lógicos, sua evolução temporal; advogava-se a teletransmissão da obra, ampliando seu raio de ação. Entre os projetos, constavam o estudo da arte clássica, com a prospecção das sequências da obra de Goya (*Detalhe de Saturno*, 1973) e dos esboços da segunda *Pietà* de Michelan-



*A mulher que não é B. B.*, 1971  
(com José Luiz Aguirre e Estevam  
Roberto Serafim / USP)  
impressora de computador,  
61 x 44.5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

[PÁGINA ANTERIOR]

*Derivadas de uma imagem*  
(*graus 0/112/3*), 1969  
(com Giorgio Moscati / USP)  
Impressora de computador,  
(4x) 47 x 34.5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CORDEIRO. *Arteônica*]

<sup>108</sup> CORDEIRO, Waldemar. “Arteônica”. In: CORDEIRO, Waldemar (org.). *Arteônica – o uso criativo de meios eletrônicos nas artes*. São Paulo: Edusp / Ed. das Américas, 1972. p. 3-4. Citação cf. p. 4.



People, 1973

(com J. L. Silveira e Carlos A.T. Pulino / Unicamp)

impressora de computador,

101 x 62,5 cm

Acervo Família Cordeiro

[CD-ROM WC]

gelo; a análise de exemplos extraídos do "folclore urbano", colhidos na favela Pirambu (1973) – numa viagem suscitada pela sua colaboração no PLANDIRF / Plano de Desenvolvimento Integrado da Região Metropolitana de Fortaleza (coordenação de Jorge Wilhelm) –, em duas versões a quatro cores, chapada ou em hachurado com variação angular; com forte acento impressionista – avesso conceitual de *Derivadas de uma imagem*, a trama de linhas sintetizava opticamente o tom, retomando a lei dos contrastes simultâneos de Chevreul, considerada digital –; o mapeamento de dados urbanísticos relativos à cidade de Campinas; e *Gente* (1973), série voltada à pesquisa permutadora e aleatória, a partir da fotografia – impregnada de conotações políticas – de uma multidão na Praça da Sé, em São Paulo.

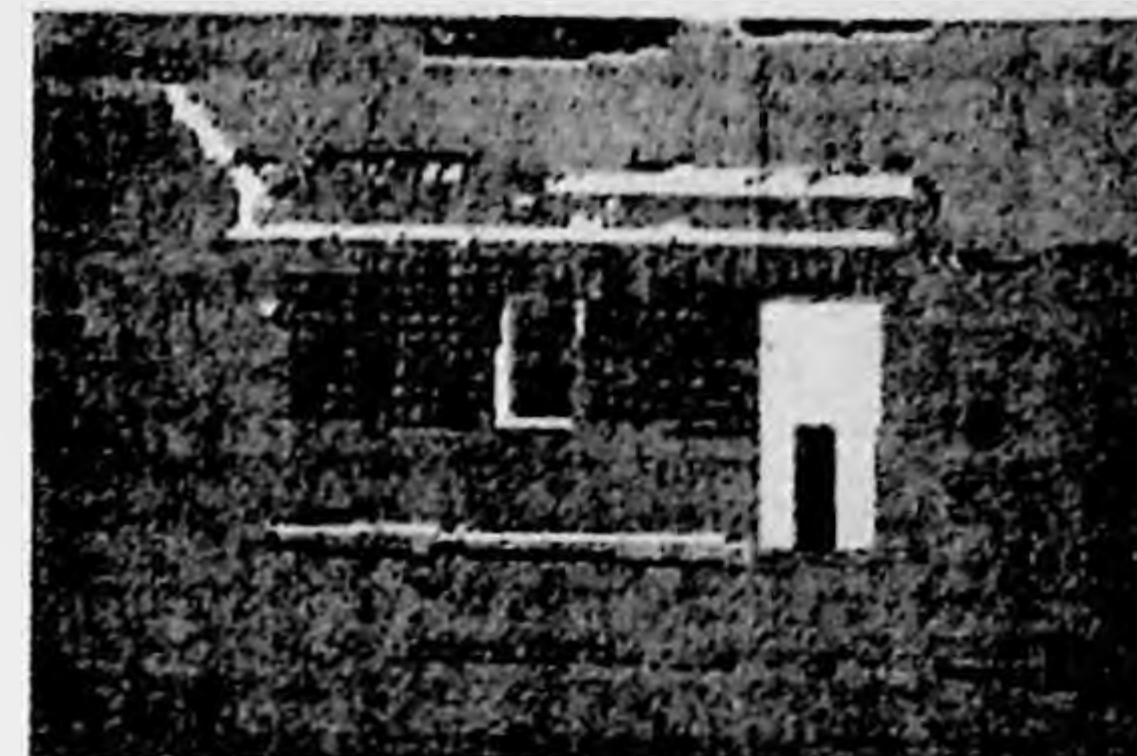
Cordeiro reputava a arte computadorizada como a única alternativa justificável para o mundo mecanizado criado pela revolução industrial. Acreditava que os velhos canais de comunicação haviam se tornado obsoletos com a sincronização da emissão e recepção da informação, com a emergência da massa como ator urbano. Assim principia o texto *Arteônica*<sup>109</sup>, afirmando que "o número limitado de fruidores possíveis, os custos elevados, a área de atendimento e as dificuldades técnicas do sistema de comunicação da arte tradicional estão aquém da demanda cultural quantitativa e qualitativa da sociedade moderna". Descompasso que se revela tanto mais evidente quando o horizonte crítico é o estabelecimento de "uma cultura em níveis nacional e internacional, básicos para o desenvolvimento harmônico da humanidade", com vistas a um novo humanismo. No entanto, "essas evidências simples não parecem ter sido suficientemente compreendidas. Artistas de formação basicamente tradicional pensam em resolver a crise comunicativa saindo das galerias e indo para a micropaisagem urbana ou para a macropaisagem regional, embrulhando montanhas por exemplo. Parecem não ter percebido que o obsoleto está na natureza da coisa e não na sua escala" – "a obra que implicitamente define o espaço físico do seu próprio consumo setoriza o ambiente, pressupondo uma zona específica para a fruição artística", de abrangência bastante restrita na arte tradicional. A arteônica pressupõe portanto a modificação das condições de consumo, de fruição da obra de arte, elevada à objeto de especulação do pro-

<sup>109</sup> Citações do parágrafo cf. id., p. 3-4.

cesso criativo, na redefinição – uma vez mais – do lugar do artista na sociedade contemporânea. Pensando-a sob ampla audiência, livre das condicionantes físicas e semânticas, apreensível diretamente e não por meio de reproduções, a obra desmaterializa-se, cindida pelo canal de transmissão entre os pares fonte e imagem. Concepção (elaboração do programa de computador) e realização (veiculação digital) são dissociados radicalmente, garantindo uma produção mais rápida e precisa da obra, automatizada, bem como a multiplicação da sua recepção, sem ruídos de transcodificação.

Mas os deslocamentos na produção artística de Cordeiro são indícios igualmente significativos dos seus interesses e objetivos permanentes, do reposicionamento crítico que acompanha cada movimento. O afastamento da arte concreta ocorre portanto para melhor realizá-la, introjetada a objetividade na infra-estrutura da imagem. Para ele, "*a arte computadorizada, enquanto metodologia, se identifica, em última análise, com as tendências da arte contemporânea chamadas, genericamente 'construtivas' e que visam à quantificação e à digitalização dos elementos da obra de arte*"<sup>110</sup>. Expressão da evolução tecnológica e da explosão urbana, da redução das distâncias provocada pelo desenvolvimento das telecomunicações, a arte digital teria – segundo ele – a arte concreta como precursora, irmanadas na busca de uma sintaxe coerente com a sociedade industrial, no desejo de estabelecimento de uma cultura artística de alcance nacional e internacional, separadas entretanto pelo impacto avassalador da cultura de massa – pelo intervalo popcreto de reelaboração semântica dos dilemas da sociedade da informação. "*A arte concreta foi no Brasil a única que utilizou métodos digitais para a criação. Coincidindo com o período que apresentou o maior índice de industrialização, a arte concreta no Brasil forneceu algoritmos largamente utilizados para comunicação através de meios industriais de produção. A arte concreta visual influiu decisivamente sobre a vanguarda na poesia, na música e na programação visual.*"<sup>111</sup>

Visto como instrumento decisivo para a produção ou crítica de arte, em trabalhos realizados multidisciplinarmente, a importância do uso do computador na arte não estava para Cordeiro de novo na expres-

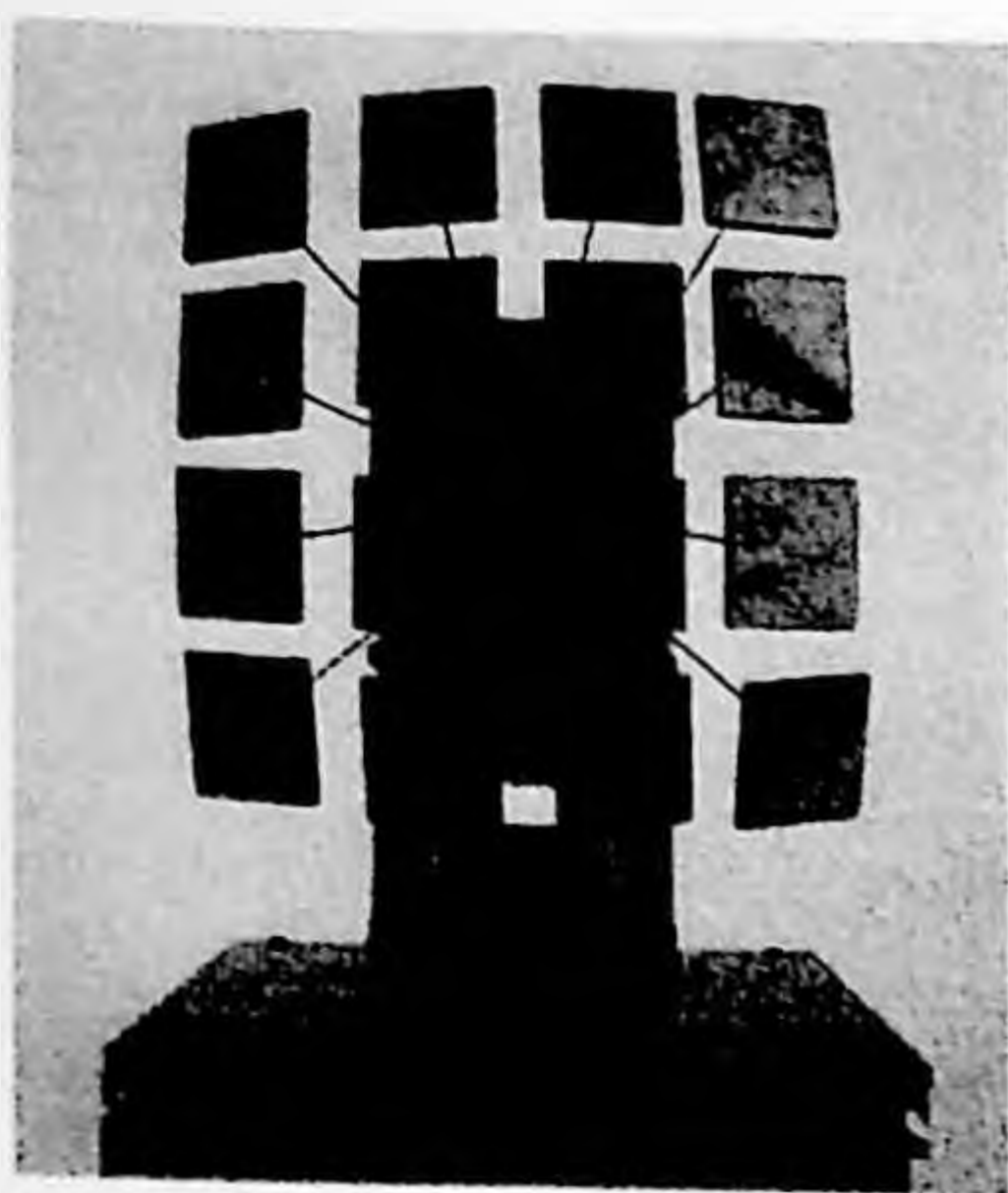


Pirambu, 1973  
(com N. Machado e R. Dada /  
Unicamp)  
plotagem, 25.5 x 37.5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROMWC]

<sup>110</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Computer plotter art*. São Paulo: Mini Galeria da Biblioteca do USIS / Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos EUA, 17-31 mar. 1970.

<sup>111</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Arteônica" [op. cit.], p. 4.





Beijo, 1967  
objeto eletro-mecânico com fotografia  
sobre madeira. 50 x 45,2 x 50 cm  
MAC-USP  
[COSTA, Waldemar Cordeiro e a foto-  
grafia, p. 49]

Seio, 1966  
lente de aumento, madeira, vidro e fo-  
tografia. 45 x 40 x 32 cm  
Coleção particular  
[BELLUZZO, id., p. 105]



<sup>112</sup> Declaração de Cordeiro in: "Urbanização, explosão demográfica e planejadores". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 23 out. 1969, p. 14.

<sup>113</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Arte produzida por computador" [op. cit.].

<sup>114</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Computer plotter art* [op. cit.].

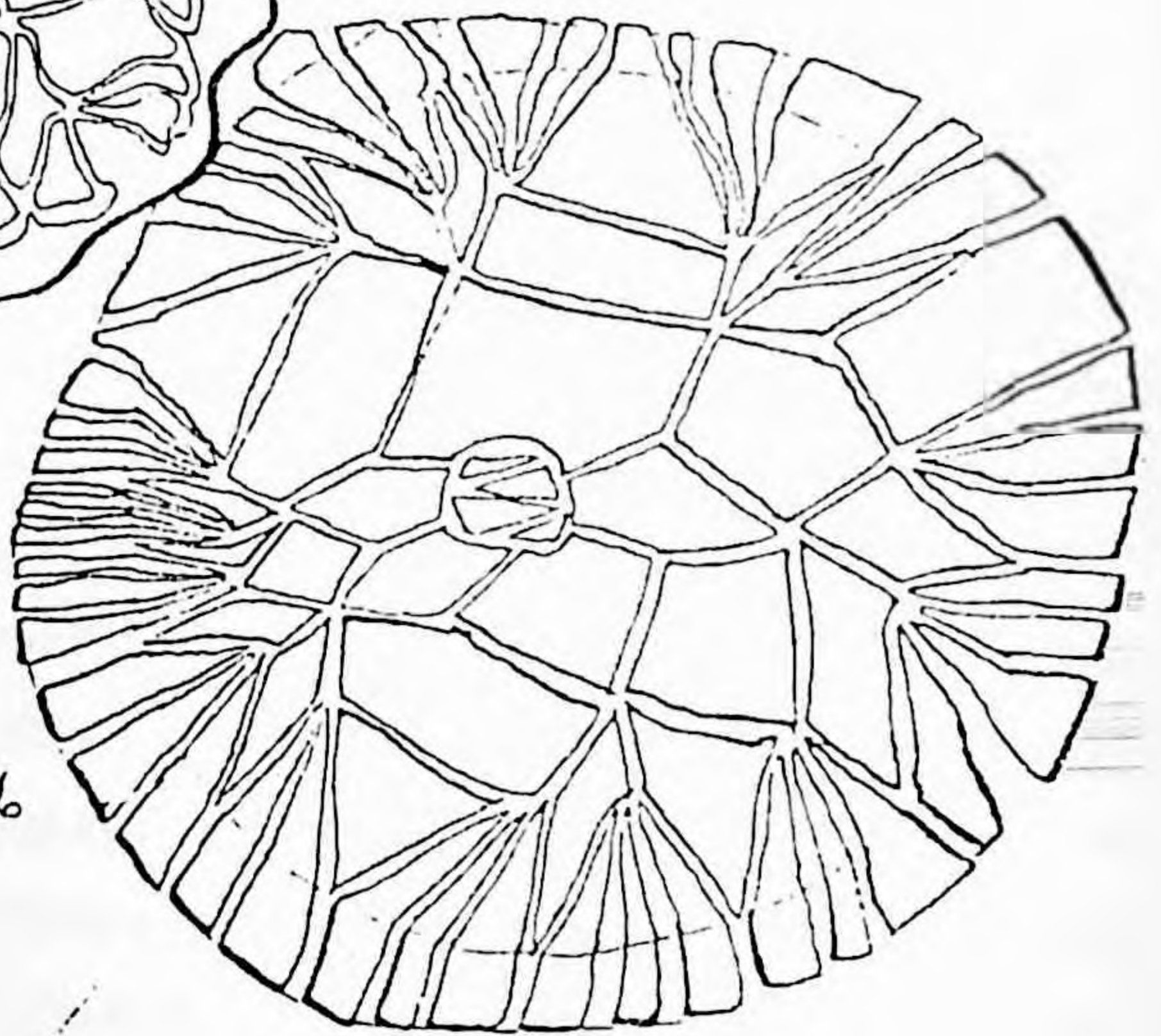
são. A coerência com a idéia de arte como forma de conhecimento reaparece na importância atribuída ao computador enquanto instrumento de análise e compreensão da cultura visual de uma época, no reconhecimento de padrões estéticos e criativos recorrentes, a amplificar a capacidade cognitiva humana e simultaneamente o entendimento do processo artístico e perceptivo. Paralelamente, apresenta-se como um instrumento que desperta uma necessidade que é a um tempo auto-reflexiva, no intuito de delimitação precisa dos princípios que regem a estruturação do objeto artístico, e a outro interdisciplinar, no encontro entre artistas e cientistas. Arte e técnica não são consideradas antitéticas; ao contrário, são de tal forma reconhecidas como indissociáveis que a arte encontra seu fundamento na técnica. "O grande artista moderno é o homem que tem condições de criar novas técnicas de comunicação. O caráter interdisciplinar da arte é, assim, muito atual, pois não depende mais apenas dos critérios geralmente reconhecidos como privativos da arte acadêmica. Esta perdeu o sentido e a razão de ser, pois não pode sobreviver numa sociedade em que tanto a emissão como a recepção de informações são instantâneas." <sup>112</sup> Ademais, "o problema artístico começa no momento em que não há apenas uma comunicação do indivíduo, mas há o problema da comunicação ... Esse é o nível de arte. Esse é o nível criativo. Ele tem que proporcionar uma série de métodos comunicativos que possam ser usados por todos." <sup>113</sup> Assim, a tecnologia é acolhida como incitadora da imaginação. Porém, dialeticamente, a arte visita a técnica no percurso das contradições desta, como atesta *Computer plotter art*: "o desenvolvimento da arte digital tem relação direta com a industrialização, com a criação da linguagem de máquina e a chamada linguagem artificial, tão frequente na semiologia gráfica", contra a qual a arte contribui com "elementos ambíguos característicos da linguagem natural, que minam a homogeneidade e a regulamentação minuciosa da terminologia da linguagem artificial" <sup>114</sup>.

\*  
Construir e destruir. Destruir para construir, essa é a essência da obra artística de Cordeiro. A desintegração da imagem é constante na sua arte. No início abstracionista, a imbricação lírico-cubista de *Sem título*

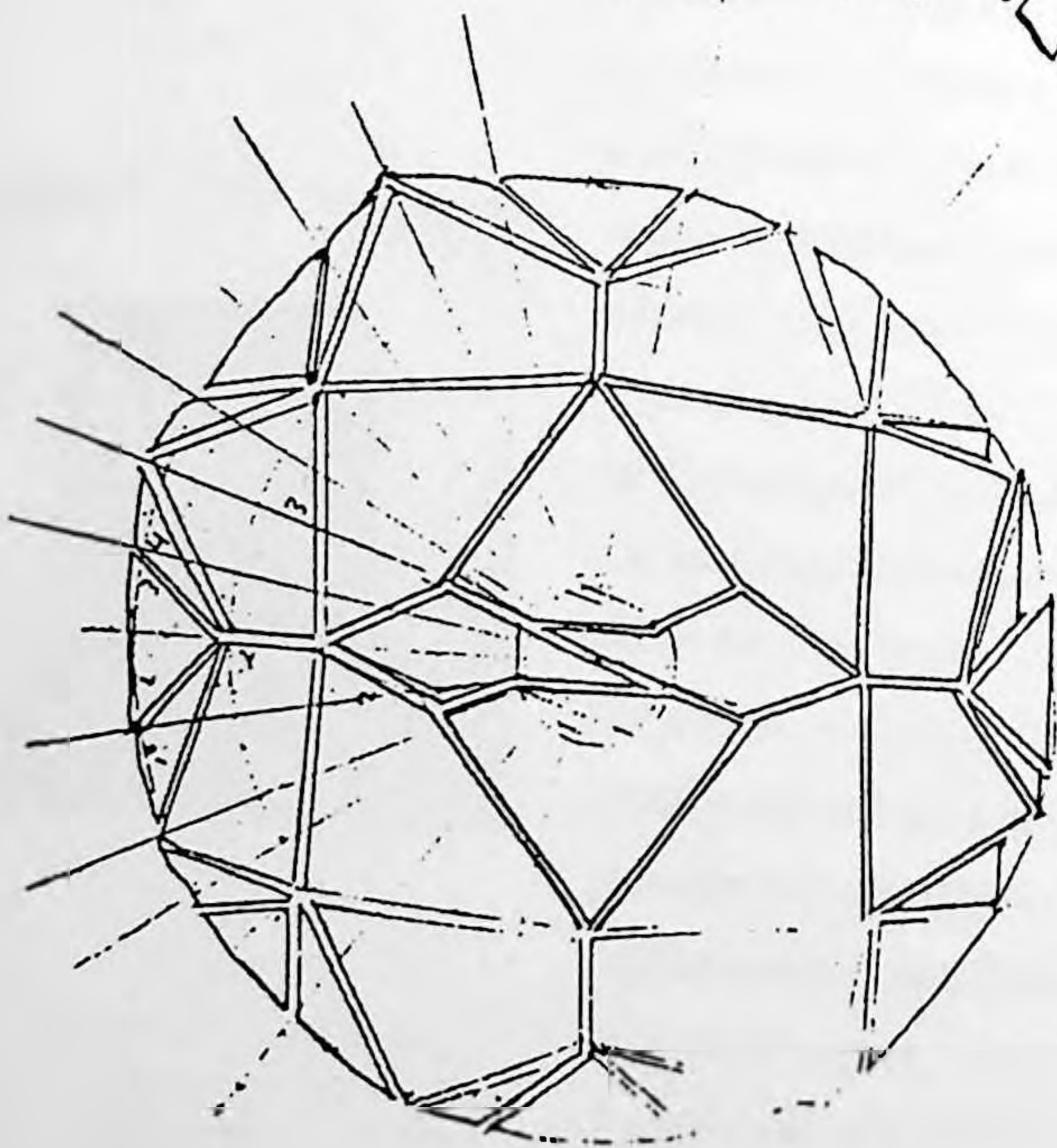
(1948), logo seguida pela deglutição pictórica de Mondrian, em busca da *Estrutura plástica* (1949) da visualidade, interlúdio em que explora o tensionamento progressivo da bidimensionalidade, rumo à tridimensionalidade óptica de *Sem título* (1950), *Movimento* (1951) e *Desenvolvimento ótico da espiral de Arquimedes* (1952). Ruptura visual que caminha para o ápice concretista com a série de *Idéias visíveis* (1955-7); detém-se na ambiguidade estrutural obtida com a instabilização da relação entre figura e fundo, na dissolução do plano pela forma – na fase de *Contradição espacial* (1958) –, depois dessa pela cor – na fase cor-luz e na vertigem concreto-informal que a sucede –, para fazê-la mais evidente, antes livre de contornos, então já implícita como subestrutura, núcleo sintático de uma pulsão participante. *Ambiguidade* (1963), *Ópera aberta* (1963), a tela rompe-se em espelhos-reflexos-miragens que devolvem-inscrevem o olhar fruidor. Ela própria neutraliza-se, paralisa-se, condensa-se como superfície sólida, um quase-objeto, receptiva a ele – um monocromo rasgado, deflorado. O semântico conquista a tela, acamando-se no leito concretista. Explode em símbolos, ícones, sinais, nas coisas mesmas. A voragem *pop*, a cultura de massa, a ditadura militar encontram par no desmonte cubista do cotidiano, na denúncia *bricoleur* do banal, expondo a fissura da sociedade industrial. Assim os popcretos inscrevem a imaginária *pop*; a arte deita-se à realidade. Indivíduo e massa, fotografias e objetos, cinéticos e eletromecânicos, cortados, cindidos, pautados, *O beijo* (1967) – antimáquina orgástica em andywarholiano beijo à Jean Tinguely. A sequência incorpora a teoria da informação, uma vez mais como ruído, ao sabor do acaso, binária, sim-não, no *Auto-retrato probabilístico* (1967), em *BEABÁ* (1968), em *A mulher que não é B. B.* (1971). Em Cordeiro, a arte revela-se sobretudo como inquietação, questionamento, desconstrução. A difícil opção de conciliar visão crítica e visão construtiva da sociedade define o caráter eminentemente experimental, especulativo, analítico, da sua produção artística. Construção em vias de dissolução, toda razão, mas aventureira, num romântico afrontamento da objetividade. A arte como processo formativo, metaformal, indutor de formas, modos e métodos particulares – esquemas, modelos reduzidos, maquetes, mônadas, partes totais, formas livres em busca de uma aderência à vida –, encontra nesse impasse seu trajeto de vanguarda.



*Auto-retrato probabilístico*, 1967  
madeira, vidro e fotografia.  
34.5 x 29.5 x 31 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

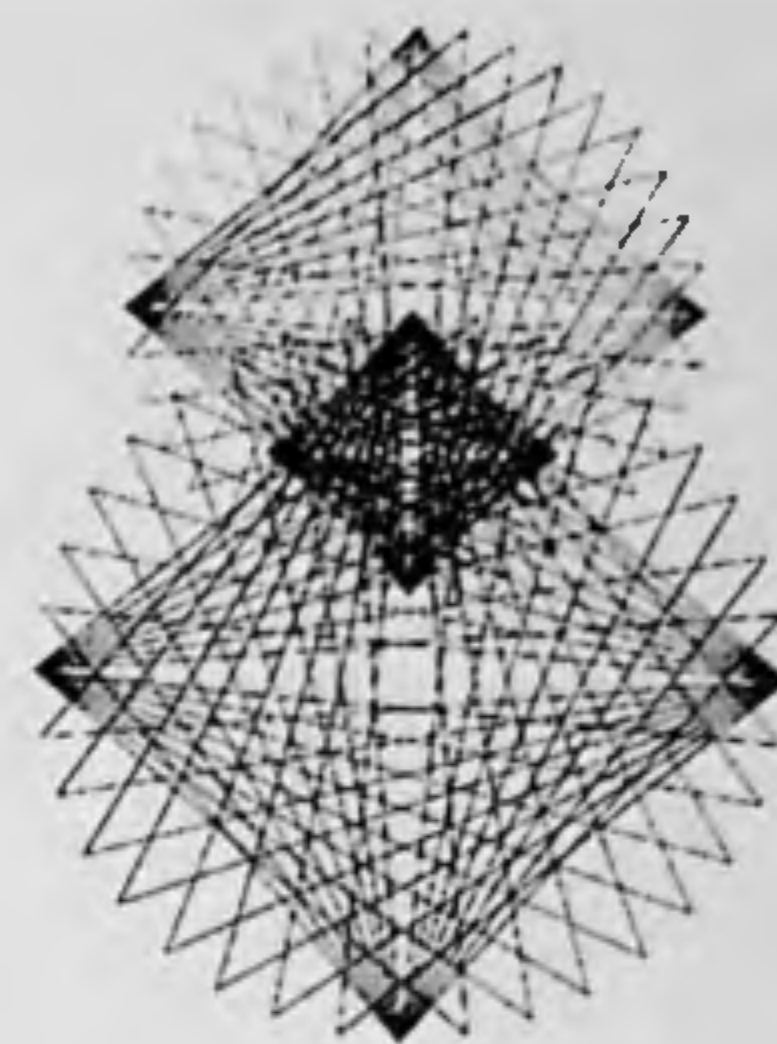


*desenvolvimento de um fruto alado*



# FORMA ADERENTE

A obra paisagística de Waldemar Cordeiro



*Idéia visível, 1955*  
têmpera sobre aglomerado de  
madeira, 60 x 60 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

## I. PLANTAS E FORMAS

A necessidade de encontrar um meio permanente de subsistência levaria Waldemar Cordeiro a enveredar pela prática paisagística. O envolvimento com esse campo profissional, então incipiente no Brasil, começaria a sedimentar-se no início dos anos 50, estimulado ao que tudo indica pelo contato com a classe dos arquitetos [firmado no convívio acalorado em torno do "Clubinho", o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, no IAB / Instituto de Arquitetos do Brasil – Vilanova Artigas em especial, que lhe teria ventilado a hipótese de dedicar-se ao paisagismo, convidando-o ainda a realizar um dos seus primeiros trabalhos na área, por volta de 1954<sup>1</sup>. Artigas contudo evitava atribuir a essa propalada ascendência maior relevância, isentando-se de qualquer responsabilidade pela escolha: "não queria que fosse dito que eu fui o caminho de Cordeiro ao paisagismo... Assim como os irmãos Campos foram buscar no desenho uma expressão formal para sua poesia, o Cordeiro deve ter ido buscar no paisagismo uma maneira de exercer 'concretamente' os ideais artísticos que tinha dentro de si. Porque o quadro era para ele um projeto como é para todos os artistas, uma visão pessoal de seu mundo, mas o paisagismo passava a ser uma aplicação prática do que ele via no quadro." Porém refutava sua influência não sem trair ao longo do depoimento o que pode ser considerado ao menos como estímulo: "não se pode dizer que eu tivesse ido para ele para que fizesse um paisagismo concretista, mas é porque eu via nessa posição de Cordeiro uma visão de vanguarda do ponto de vista artístico, que podia conviver com o tipo de arquitetura que eu queria fazer fora do corbusierismo..."<sup>2</sup>

*relação de  
Cordeiro e Artigas*

[PÁGINA ANTERIOR]

*Desenvolvimento de um fruto alado, s.d.*  
[Acervo Família Cordeiro]

<sup>1</sup> Algumas notícias dão conta da sua atuação como paisagista já em 1953. O projeto de Artigas em questão é a *Residência David Rosenberg*.

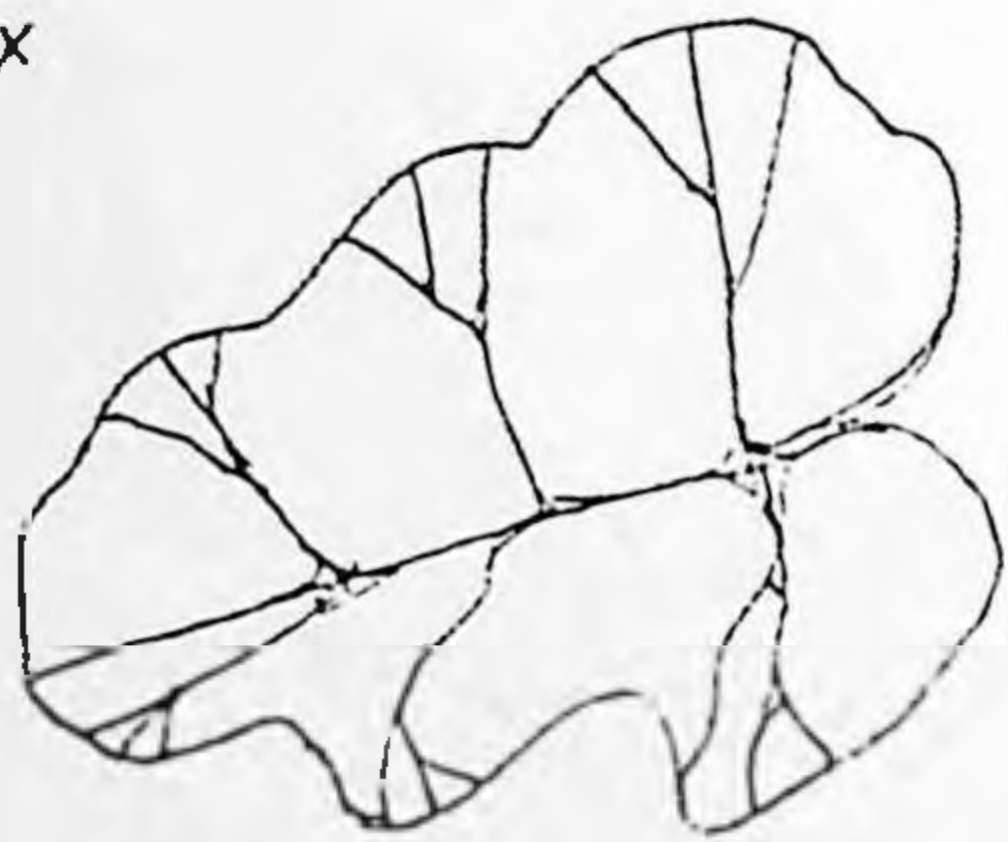
<sup>2</sup> ARTIGAS, João Batista Vilanova. "Depoimento a Lucimar A. de Freitas Borges". São Paulo: 20 ago. 1981. Apud WILDER, Gabriela Suzana. *Op. cit.*, p. 237.

O ingresso no ofício não provém todavia apenas de oportunidades

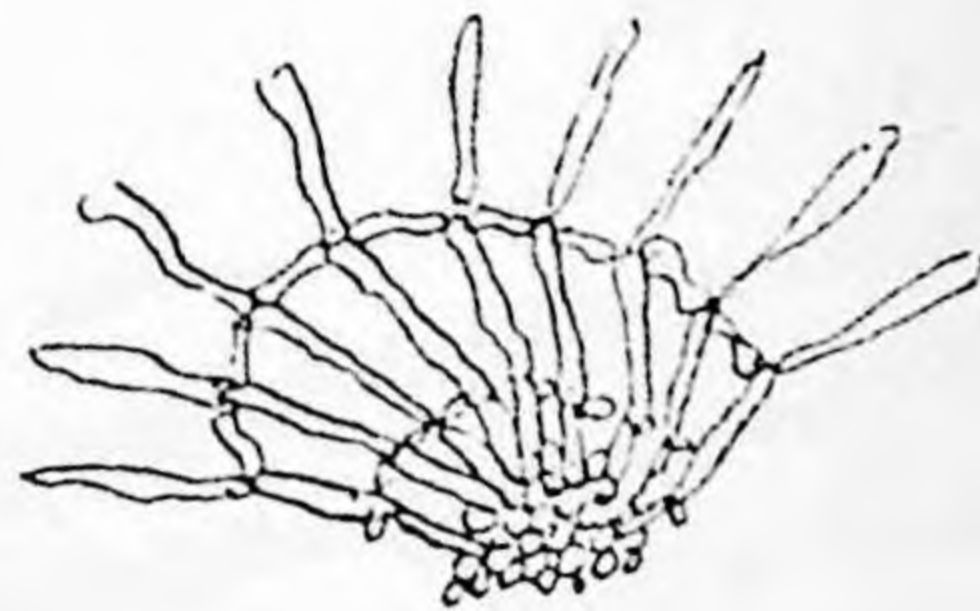
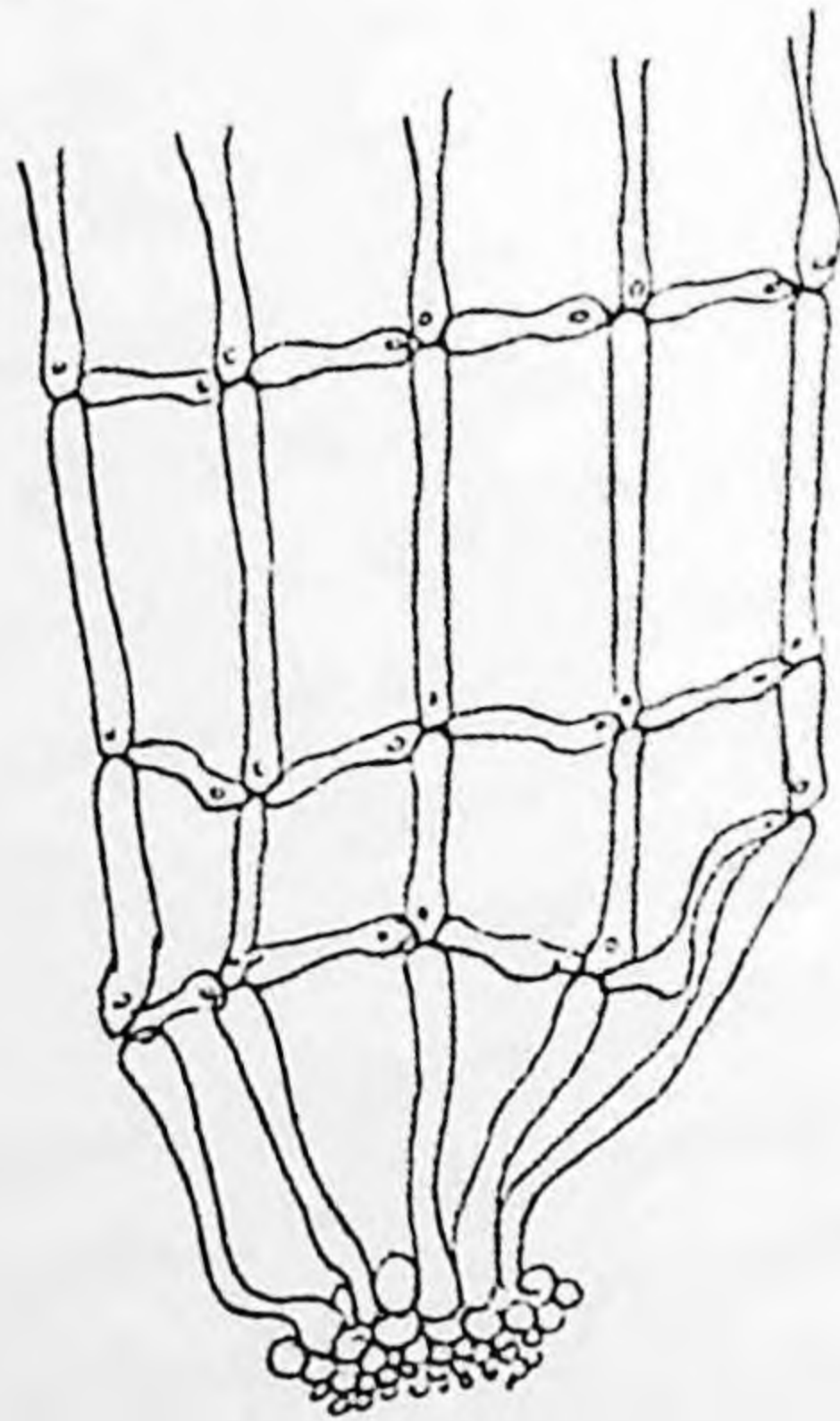
*Polystichum acrostichoides*



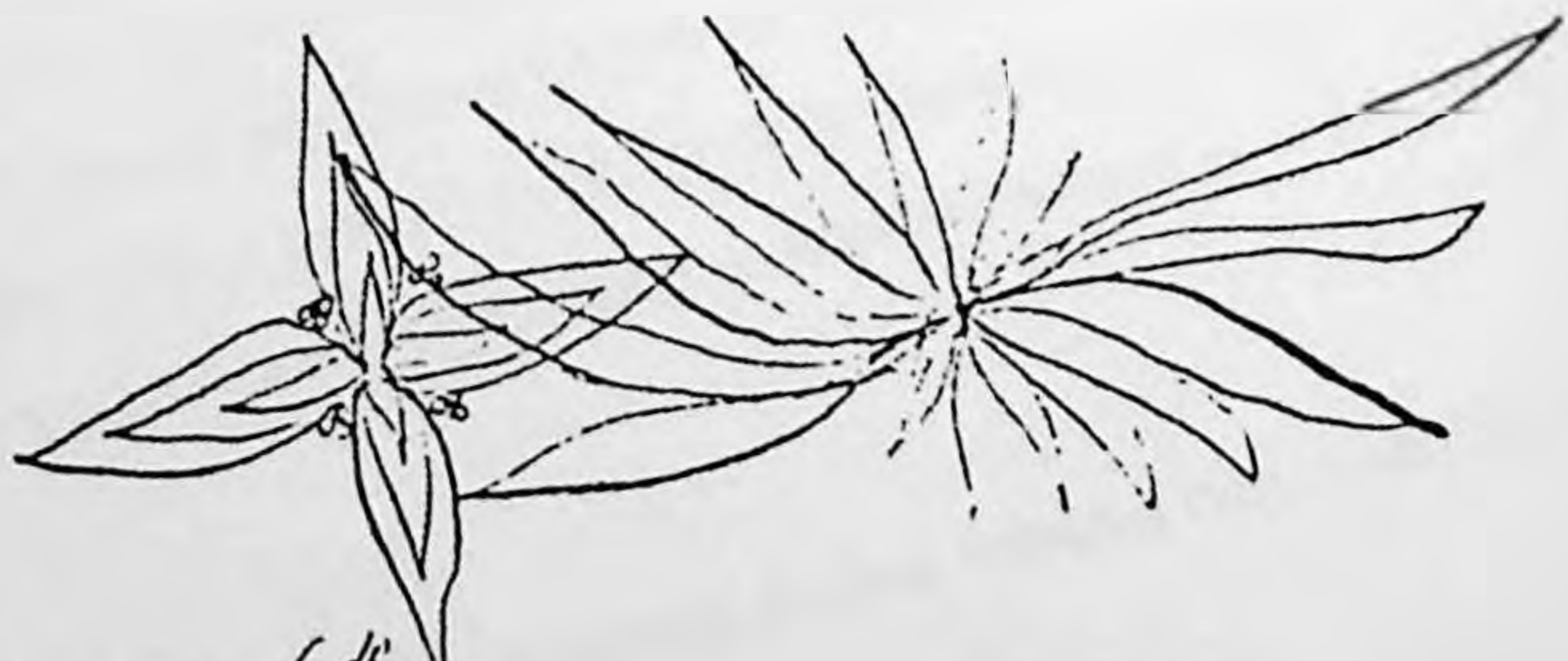
*Hedera helix*



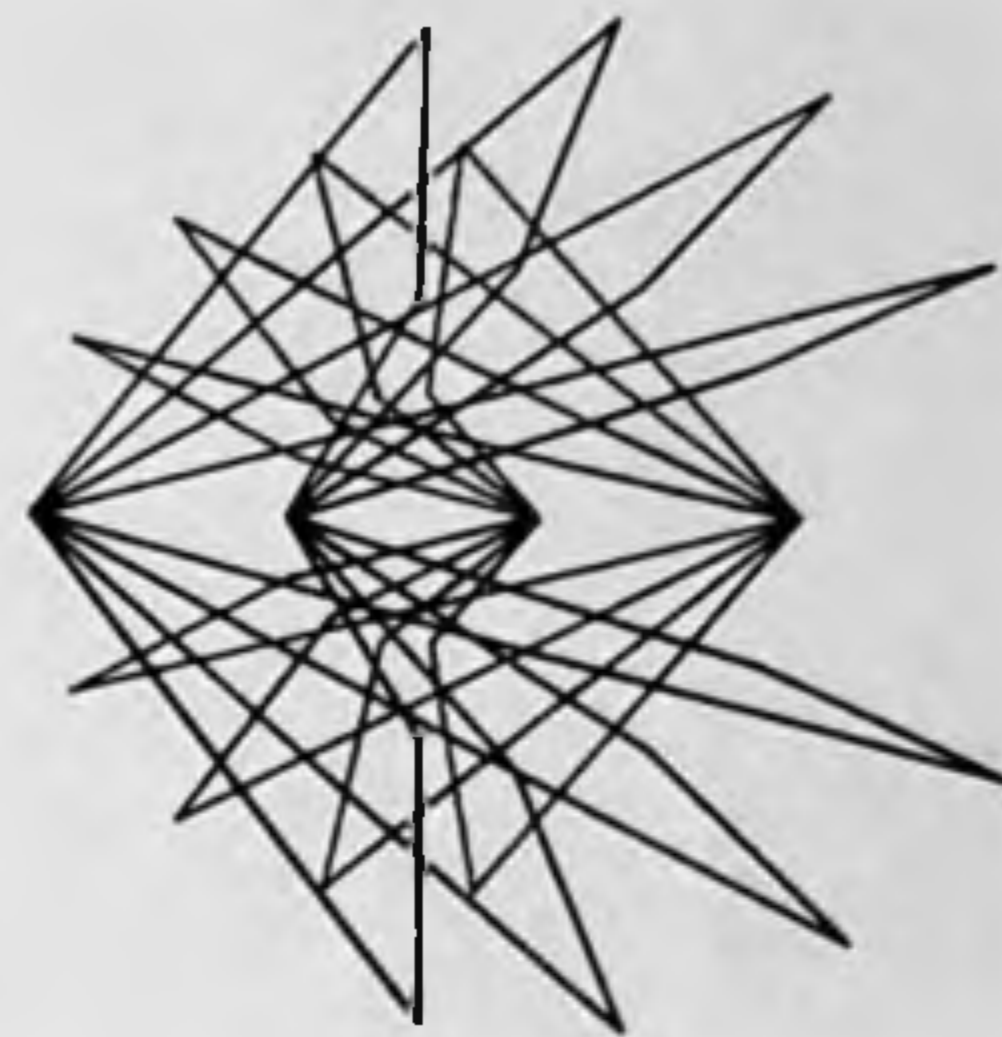
estructura celular acróquina



*Impatiens de Cull.*



aproveitadas, nem sequer de um engajamento superficial. Para compensar a ausência de formação profissional e sustentar com consistência técnica sua atuação na área, Cordeiro assistiria esse ingresso com o estudo de botânica por cerca de dois anos, alternando leituras e visitas ao Jardim Botânico, muitas vezes na companhia de Luiz Sacilotto – chegam inclusive, por um breve período, a associar-se no que seria o embrião do escritório Jardins de Vanguarda<sup>3</sup>. Ademais, desde esses primeiros anos manteve sempre um viveiro de plantas para garantir o fornecimento de mudas das espécies que mais utilizava – exemplares recolhidos na mata atlântica ou de outra procedência serviam como matrizes para o cultivo, inicialmente no sítio de Atibaia, propriedade do sogro; posteriormente numa chácara adquirida no Pacaembu, sede de um novo viveiro e escritório; finalmente no sítio em Cotia, onde se embrenhava na mata limdeira para aclimatar indivíduos vegetais, visando o melhor desenvolvimento destes e o emprego futuro em seus projetos. Como testemunho dessa diligente aproximação com a botânica, restam alguns croquis analíticos da morfologia vegetal, que documentam um cultivado interesse pela observação da flora, pelas formas e estruturas de plantas, ramos, folhas, frutos e sementes; o apreço por certas particularidades histológicas ou morfológicas do ente vegetal; a elaboração do entrevisto como uma unidade estética. Um deles, *Desenvolvimento de um fruto alado*, é particularmente sugestivo, seja pelo tema anotado, seja pelo desenho em si: abstrai do fruto uma estrutura, que remete a alguns quadros realizados nos anos 50, em patente consonância com as *Idéias visíveis* (1955-7) e mesmo com o desenvolvimento crescente-minguante da época de *Estrutura determinada e determinante* (1958). A interação entre botânica e arte concreta é atestada igualmente por outros estudos, como os da *Hedera helix*, os de uma *Estrutura celular aerênquima* ou os da *Folha aguda*. Depurações formais que realimentam tanto a pintura, sancionando o encontro de quadrados e círculos, como as escultóricas luminárias e passareiras presentes nos seus jardins. Como afirmaria à época das idéias visíveis, "a redução progressiva do verde nas grandes cidades não traz apenas a enfermidade e a decadência física do indivíduo. A natureza é ainda, ao lado do conhecimento livresco, um manancial inesgotável de conteúdos. A flora ornamental é uma lição de arte para quem observe a



*Idéia visível*, 1955  
 esmalte sobre aglomerado de madeira,  
 60 x 60 cm  
 Acervo Família Cordeiro  
 [CD-ROM WC]

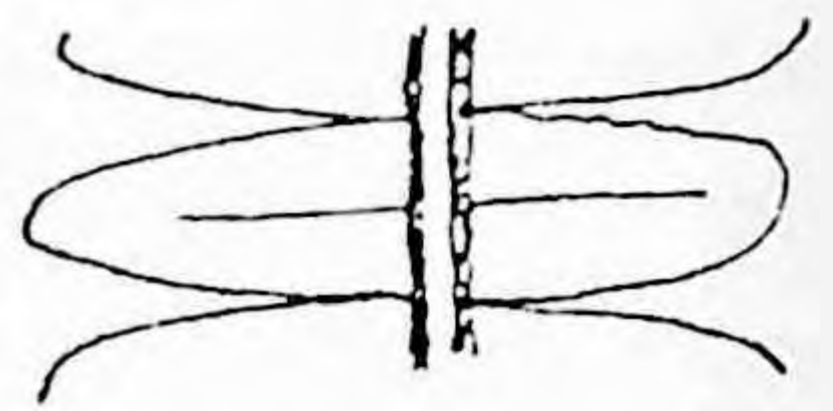
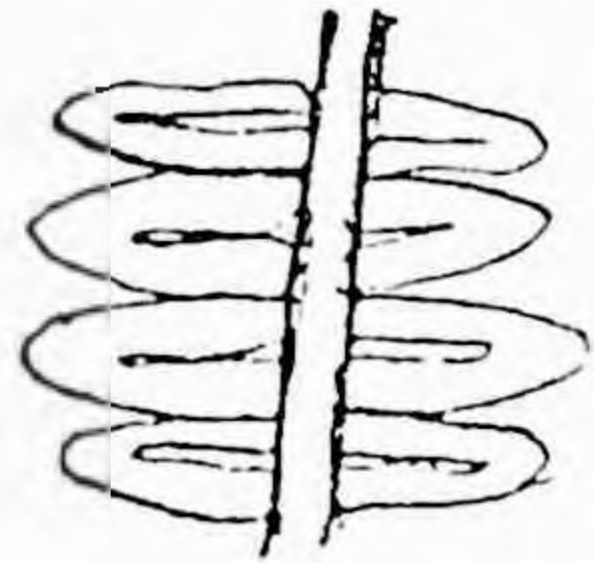
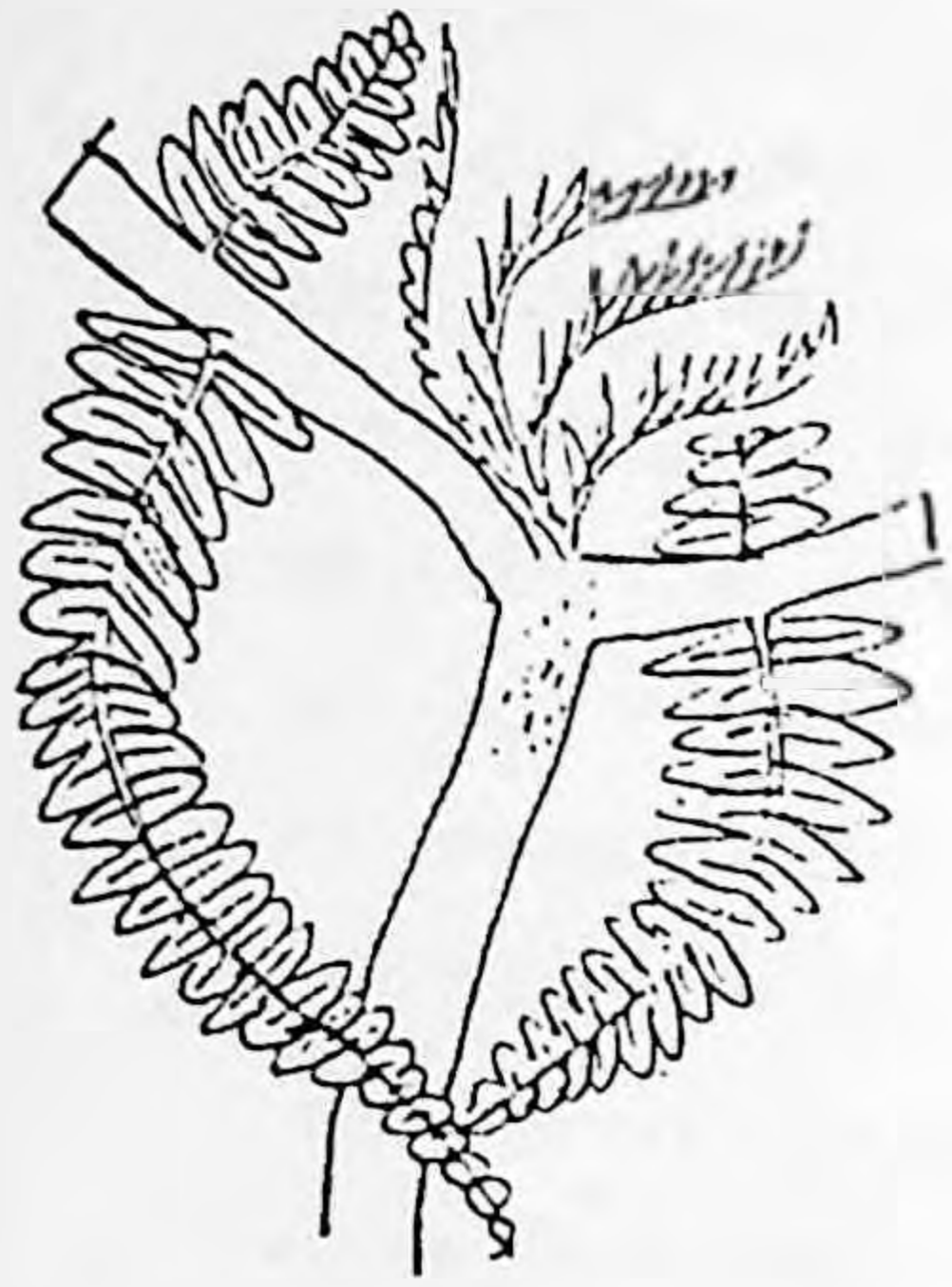
[PÁGINA ANTERIOR]

*Hedera helix / Estrutura celular aerênquima*, s.d.  
 [Acervo Família Cordeiro]

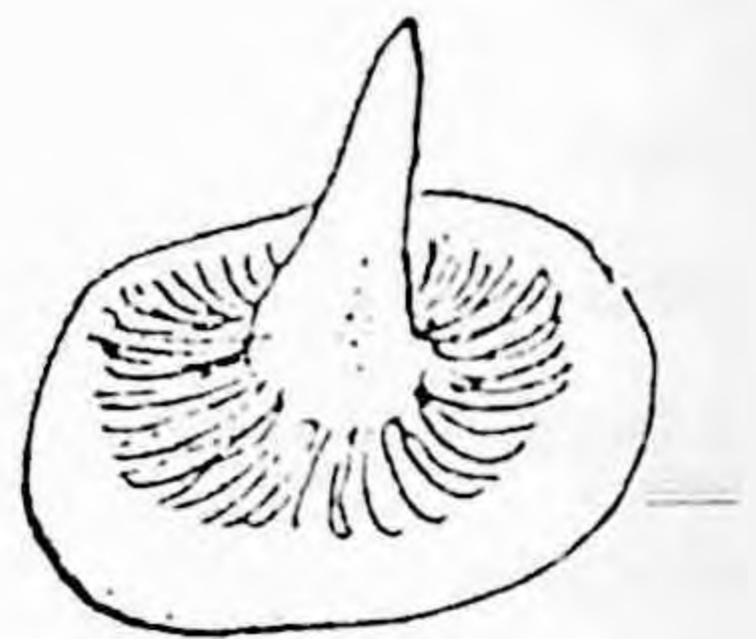
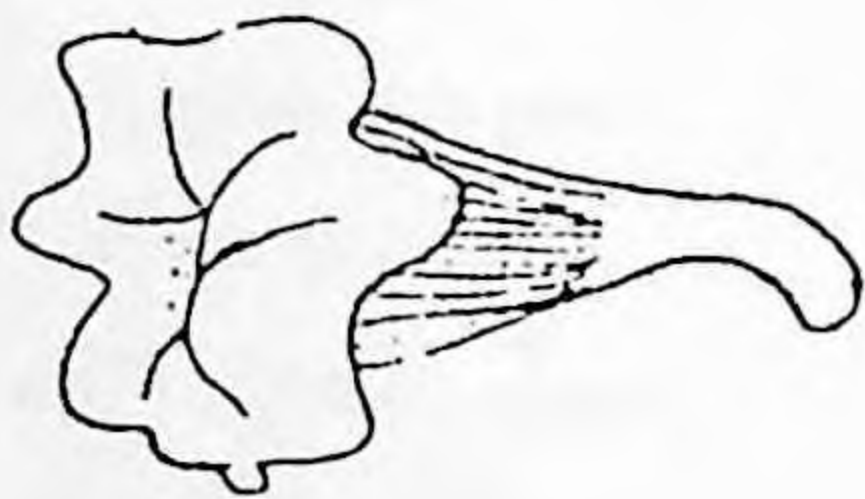
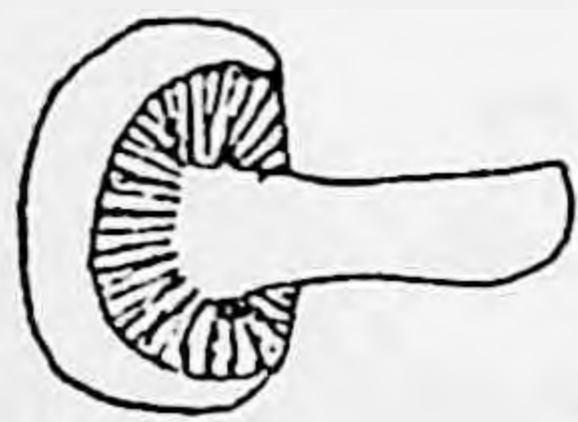
Waldemar Cordeiro, anos 60  
 [Acervo Família Cordeiro]



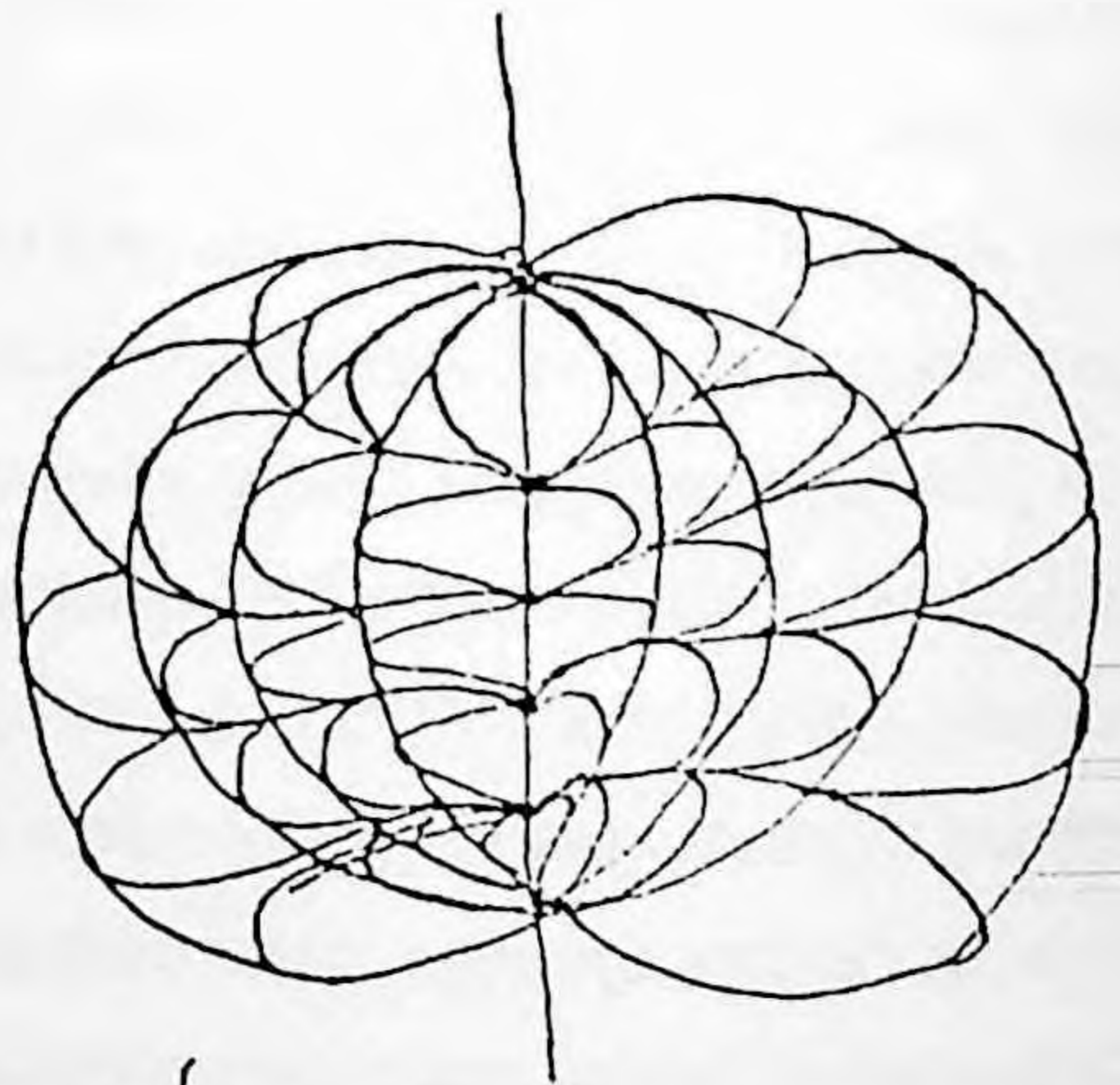
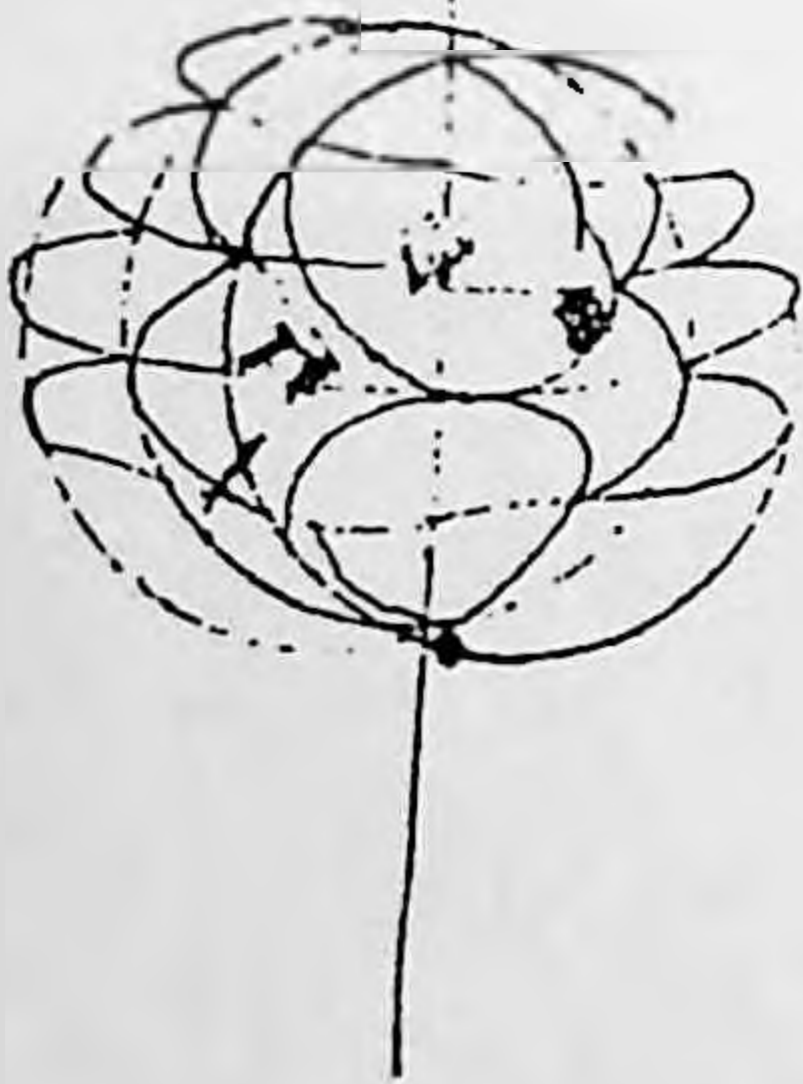
<sup>3</sup> Sacilotto voltaria a trabalhar com Cordeiro, em planejamento e projetos paisagísticos, entre fevereiro de 1970 e novembro de 1971.



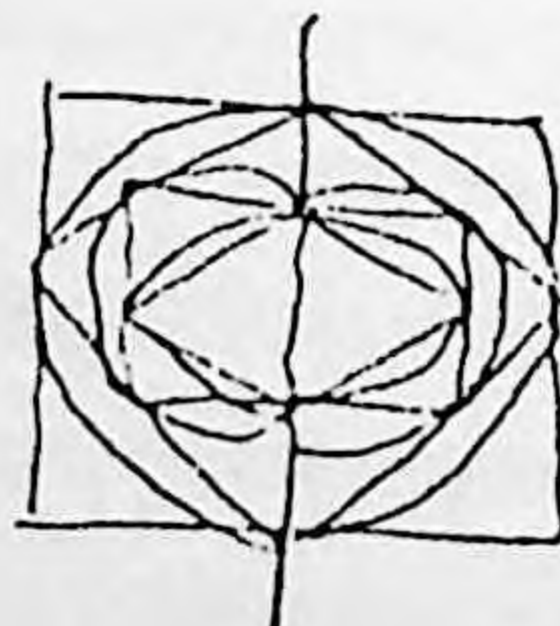
contr. afleibica da *Gleichenia gigantea*



Fungos



folha ajuda



riqueza morfológica, a economia dos acabamentos, a riqueza cromática e principalmente para quem queira refletir um instante sobre a linguagem substancialmente idêntica dos produtos da natureza e daqueles da cultura." <sup>4</sup> Reitera-se entretanto que essa aproximação é sobretudo estrutural, rechaçando totalmente qualquer tradução literal ou superficial das formas da natureza para a arte: "A adoção do círculo como elemento pode resultar em conjuntos aparentemente orgânicos. Mas nada têm a ver esses conjuntos com as amebas do abstracionismo. O rigor da composição é o mesmo e a precisão do elemento igual à do quadrado." <sup>5</sup>

Teria apresentado na III Exposição de Primavera de 1954 – aparentemente junto com Walter Lewy –, plantas suculentas inéditas no Brasil, procedentes da África, em ambientação concretista. (Na ocasião, assinalando a discrepância qualitativa entre a arquitetura e o paisagismo brasileiros da época, Cordeiro – que já atuava profissionalmente e expunha ali algumas das suas obras recém-concluídas – reclamaria ações de difusão dos trabalhos distintivos da área como meio para promover a renovação do prosaico gosto local – dizia que "é lamentável que no país que possui a melhor arquitetura do mundo se construam jardins que não passam de hortas de plantas ornamentais".) Suas declarações demonstravam o influxo da formação artística na definição da paleta vegetal empregada, o concurso de uma orientação estética claramente definida, aposta à flora – pré-requisito para a formulação de qualquer teoria paisagística –, a re-situar o valor formal da vegetação em função da intensidade com que este expressava a "cultura visual contemporânea" – como se infere do comentário à Exposição de Primavera, a qual, "operando uma verdadeira simbiose entre a beleza e o conhecimento científico, vale também como registro autorizado do gosto visual 'aplicado' à planta, que desse modo se torna ainda mais ornamental..." Isso está claro quando diz que "por paradoxal que possa parecer à primeira vista, existem plantas antigas e plantas modernas", discorrendo a seguir: "Não nos estamos referindo aqui à 'evolução das espécies' e nem a qualquer outra questão de genética. Falamos, sim, daquelas razões que dirigem a seleção para certas plantas e não para outras. Essas razões são de natureza artística. É que o gosto visual também se desenvolve, evolui de acordo com a evolução da arte. ... Nós estamos vivendo a



Residência Ubirajara Keutenedjian, 1955  
[Acervo Família Cordeiro]

[PÁGINA ANTERIOR]

Gleichenia gigantea / Folha aguda, s.d.  
[Acervo Família Cordeiro]

*Crítica à  
relação entre  
boa arquitetura  
& paisagismo*

<sup>4</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres". *Acrópole*. São Paulo (223): 244-6. mai. 1957. Citação cf. p. 244.

<sup>5</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Arte industrial" [op. cit.].





Sem título, 1955  
têmpera sobre aglomerado de  
madeira, 75 x 75 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

época da arte geométrica e não figurativa, em que são preferidas as folhas 'arquitetônicas' de planos largos e sintéticos. A nossa sensibilidade cromática nos leva a preferir as cores principais e as complementares, e a desprezar os tonalismos. É decididamente o tempo das plantas 'bienais'.<sup>6</sup> Como já destacado anteriormente, Cordeiro apoiava-se em Konrad Fiedler e Heinrich Wölfflin, frisando "a evolução das categorias óticas" como o primado da arte. O paisagismo, com a simples seleção da flora, buscava alinhar-se à visualidade contemporânea.

Partindo  
da ideia de  
Wölfflin

A colorir essa aproximação com a prática paisagística, que obviamente não é estritamente botânica, transitando a toda hora entre os diferentes saberes, é ilustrativo o concurso de um já citado depoimento de Décio Pignatari, em trecho que evidencia a capilaridade entre as reflexões artística, paisagística e política em Cordeiro: "Enquanto apreciadores e críticos de arte se compraziam em ter 'revelações' diante da obra de arte, num processo que Fiedler descreveu muito bem, Cordeiro, para fazer-se uma profissão – a de paisagista – põe-se a estudar Botânica, a partir de 1956 [sic], se não estou em erro. Como um modesto Leonardo, ali descobre, na estrutura de plantas e folhas, rebatimentos reveladores em relação à 'forma seriada' que os concretos tanto desenvolveram e que foi tão criticada pelos neoconcretos. Unindo a natureza à máquina, punha-se na posição do 'artista orgânico' gramsciano: a forma seriada era um ícone universal presente na linha de montagem, através da sua percepção o operário podia perceber o processo da passagem da quantidade à qualidade – e a 'pura visualidade' passava a ser o alicerce artístico concreto para o encontro e a construção de uma nova ordem artística revolucionária, que punha em contato direto o artista e 'os simples' (expressão que ele empregava, traduzindo Gramsci), rompendo com a ordem burguesa de produção e distribuição da cultura. Creio que, aqui Cordeiro e o grupo concreto, por caminhos próprios, foram os que mais se aproximaram daquele extraordinário movimento revolucionário que foi o Formalismo Russo."<sup>7</sup>

Entendida na linha  
da ideia de Wölfflin  
e a relação entre  
paisagismo e

<sup>6</sup> Cf. declaração a MARTINS, Ibiapaba. "Disputam a hegemonia dos jardins as flores e cactos concretistas" [op. cit.], p. 6.  
<sup>7</sup> PIGNATARI, Décio. "A arte de um revolucionário" [op. cit.], p. 44.

Assistido pelo debruçamento objetivo sobre a botânica, o artista retornaria à polêmica sobre a cultura, investido de renovados argumentos. Imputava aos figurativos um conceito limitado de natureza, que

de saída impedia-os de compreender a relação entre *A arte concreta e o mundo exterior*<sup>8</sup>. Nesse artigo de 1957, fase áurea do concretismo, Cordeiro assinalava que adversários e "alguns defensores improvisados", ambos afeitos à idéia "que a nova arte usaria elementos inventados, inteiramente inéditos", "insistem em afirmar que a nova arte desistiu de toda relação com o mundo exterior", idealisticamente ciosos de que "na natureza não existe o triângulo e as demais formas geométricas de que lança mão a arte não-figurativa". Entendia que, sob esse absurdo "ponto de vista, a arte concreta seria pura criação do puro intelecto para o puro intelecto. Sua comunicação se daria por meios puros, quase uma telepatia." A contradizê-los, a prática – tanto artística como paisagística, no encontro com a botânica – proporcionava-lhe "dados insofismáveis que atestam que a arte concreta inaugurou um novo tipo de relação com o mundo exterior", indicando que a desistência "de tomar a natureza como modelo, não prova que se pretenda afastar a arte daquelas condições da natureza que tornam possível a existência real da linguagem artística". Assim – sempre Fiedler –, "a arte não copia a natureza, ela é a natureza. E no empenho de superar os esquemas convencionais, a fim de remontar às razões primárias, a arte concreta descobre leis morfológicas. Coincidências fascinantes acontecem entre os objetos naturais e os criados pelo homem." Apoiando-se nas considerações de Édouard Monod-Herzen (*Principes de morphologie générale*, 1927) – que teria afirmado "que as relações entre forma e matéria são as mesmas, tanto na matéria configurada pelo jogo das forças naturais, como na matéria configurada pela mão do homem", e que portanto "todas as formas possuem um elemento morfológico comum e elementos individuais (quer dizer, uma invariante e variantes distintas)" –, Cordeiro sustentava por sua vez que "caminhamos para uma consciência universal da forma. O ponto de chegada poderá ser a compreensão precisa dos conteúdos artísticos pelo conhecimento das leis morfológicas e, inversamente, o aproveitamento, em sentido lato, dos fenômenos morfológicos da natureza para o enriquecimento da cultura artística. O mundo exterior, do qual faz parte também a arte concreta, será o domínio comum da vida de todas as formas, mesmo das artísticas."

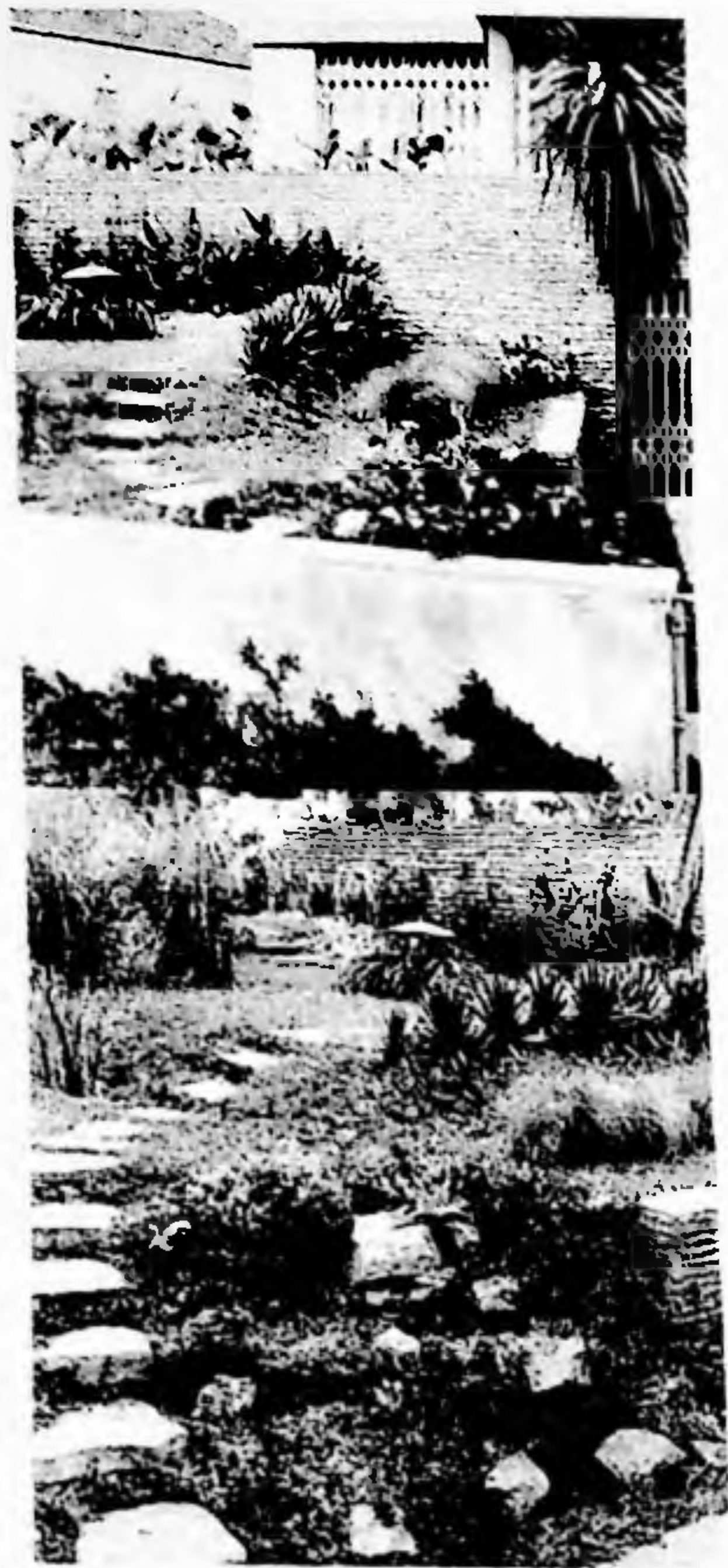
A arte concreta dobrava-se à realidade visível, perscrutando a morfo-



*Crítica feita pelos figuristas*

*Idéia visível*, 1955  
têmpera sobre aglomerado de madeira, 61 x 61 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>8</sup> Citações a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. "A arte concreta e o mundo exterior". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (23): s.p., s.ed., mai.-jun. 1957.



Residência não identificada, anos 50  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]

logia das plantas, avizinhando a noção de contextura: um nível de estruturação anterior à própria forma, em que as determinações sobre ela persistem a despeito da sua configuração exterior: "Sir Jagadis Chunder Bose, citado por M.-H., estudando o comportamento de um nervo, um músculo, um talo de uma planta e um metal diante de uma ação dada, chegou à conclusão de que o resultado dependia de uma 'reação fundamental, propriedade geral de toda matéria: distorção ou deformação molecular, consequência de toda ação incidente'"<sup>9</sup>. Por outro lado, o artista estabelecia uma analogia sobre a função da arte, renovando o lugar no mundo da "sensibilidade histórica do artista": "Quando Monod-Herzen formula a lei segundo a qual a forma é um diagrama que resulta do encontro da tensão interior e da resistência do meio exterior, fornece bases para considerações sobre a relação entre a sociedade (o mundo exterior) e o artista (tensão interior) e facilita a compreensão do fenômeno artístico como produto de uma síntese dialética dos termos citados." Impossível não reconhecer que, no desvendamento dessas questões, "todo um universo de possibilidades se abre diante do nossa imaginação no pressentimento do conteúdo das relações peculiares da arte concreta com o mundo exterior".

## 2. ARTE, VETOR DA NOVA PRÁTICA

<sup>9</sup> Id., ibid. O argumento citado vem provavelmente via *Repair in the living and the non-living* (1902), obra do físico, fisiologista de plantas e professor de ciências naturais indiano Bose, que Monod-Herzen traduzira para o francês. Talvez tenha chegado a Cordeiro por outra via, já que a mesma idéia comparece em *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, tese defendida por Mário Pedrosa em 1949, que Cordeiro lera (ver capítulo anterior, nota 79). De qualquer modo, o fato atesta que o argumento circulava entre os afeitos à Gestalt.

O início da década de 50 é marcado pela difusão do paisagismo no Brasil, sob a influência renovadora de Roberto Burle Marx (veja-se o último capítulo), que desde 1934, em atenção à flora brasileira, vinha modificando o parâmetro da prática no país – a destacar, nesse contexto, a importância que teve a exposição no MASP, em 1952, para a divulgação da sua obra paisagística. [Em São Paulo, Cordeiro é das primeiras figuras a dedicar-se profissionalmente ao paisagismo, no início dos anos 50, juntamente com Roberto Coelho Cardozo, num campo então preenchido por quase qualquer um – arquitetos, jardineiros...] Pensado no início como meio de subsistência, o paisagismo logo pas-

Roberto e  
Yvone da  
paisagem

saria 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, pinturesco do jardim, imbuindo-se da preocupação de descolar-se da trivialidade própria ao ofício, rumo a uma visão construtiva da paisagem. É 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.

Cordeiro considerava o paisagismo uma "modalidade da arte", cuja "tradição foi esquecida no século XIX, como esta época esqueceu as verdadeiras tradições de todas as outras artes – tudo se tornou imitativo, inclusive o jardim, já que se chegou ao ponto de imitar a natureza"<sup>10</sup>. Sua crítica dirigia-se ao "falso romantismo" naturalista, à mimese da natureza, à imitação artificiosa do jardim inglês, ao equívoco comum em identificar o jardim tropical com o jardim moderno. Destacando as implicações culturais inerentes ao paisagismo, identificava no jardim moderno "uma série de soluções formais ligadas às soluções formais da arte contemporânea". "Fazem, hoje em dia, uma tremenda confusão entre 'jardim tropical' e 'jardim moderno' que, para muitos, são expressões sinônimas. O grande mérito de Roberto Burle Marx é o de ter conferido ao jardim um valor cultural. Encontro, nos seus jardins em tapetes, as modulações barrocas de Miró ligadas ao organicismo de um Arp." Já os projetos de Cardozo e por extensão os da escola californiana eram associados com os postulados formais do cubismo, reconhecíveis "através da interpenetração dos planos, da valorização das texturas e da tendência polimatérica". Nesse momento de aproximação ao ofício, Cordeiro estava "tentando exprimir certos problemas da arte de vanguarda na linguagem do paisagista", desenhando jardins que se diferenciam pela



<sup>10</sup> 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.



[“Jardins de vanguarda”, AD (18), jul.-ago. 1956.]

“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, reque-  
rendo 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.” Considerações que perpassam sua produção: “As plantas no paisagismo, isto é, na paisagem criada pelo homem, adquirem um sentido diferente daquele que tinham na origem, isto é, na paisagem natural. Esse sentido decorre de um certo papel que passam a desempenhar na vida do homem, tanto em termos de função (sombra, demarcação, quebra-vento etc.), assim como elementos de uma composição artística (pela cor, pelo formato de seu conjunto ou por certas características morfológicas), de estrutura e tipo de desenvolvimento.”<sup>11</sup>

Reforça-se o enunciado num texto posterior, em que o manejo topográfico, o processamento do solo, a drenagem são adicionados como fatores importantes para a construção de jardins. Matizando a dialética entre arte e paisagismo, a escolha da vegetação é destacada como “a fase mais característica no processo de criação”, em franca oposição ao cunho sempre ideal do processo artístico. “O caráter vivo, no sentido biológico, do material empregado cria condições de trabalho inteiramente distintas. A alvenaria, com efeito – encontra de imediato a sua formação definitiva. A vegetação, pode se dizer mesmo, nunca encontra a sua forma definitiva, num ciclo inesgotável, onde a própria morte do indivíduo vegetal abre uma crise no conjunto. O diferente desenvolvimento e crescimento das espécies gera uma correlação continuamente nova entre os elementos da composição. Prever esse movimento é essencial à construção consciente do jardim.”<sup>12</sup> O ir e vir da arte ao paisagismo é constante. Situando a topiária como “realização plástica do espaço euclidiano” no jardim, na organização do “verde e seu negativo – o céu – em longas perspectivas”, características da Renascença, observa que “a arte atual também sugere ao paisagismo, depois de um longo período de

Visões sobre o processo paisagístico

<sup>11</sup> CORDEIRO, Waldemar. [S/título: “Qual é a fonte de sua inspiração para uma paisagem urbana? ...”; op. cit.].

<sup>12</sup> Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. “Jardim residencial”. AD – Arquitetura e Decoração. São Paulo (25): s.p., s.ed., set.-out. 1957.



Residência não identificada, c. 1954  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E ANTERIOR]

naturalismo, em que o único problema era a imitação (e que hoje reaparece com o chamado jardim tropical, que outra coisa não é senão a cópia fitogeográfica da submata atlântica), a necessidade de organizar os espaços livres de acordo com certos princípios formais que caracterizam a nossa sensibilidade". É justamente a faculdade estética que incita a vinculação das soluções formais dos jardins às da arte e arquitetura contemporâneas, contribuindo para a singularidade plástico-visual das propostas. Assim comparece em campo aberto o argumento da verdade arquitetônica dos materiais: em nome do "respeito ao material como ele é, e a aspiração a uma arte sincera, que recusa os artifícios de fachada e encontra a sua realização na própria materialidade da estrutura", torna-se inconveniente "abusar da poda, como ocorria no jardim clássico". Para ele, é no respeito à "característica morfológica do elemento" e na "regularidade do plantio que a forma se conservará, digamos, topologicamente igual, embora em escala maior". Em plena época das Idéias visíveis, o paisagismo veicula o desenvolvimento artístico posterior – a arte concreta informal, desenvolvida em campos de cor-luz –, imputando à subestrutura reguladora do plantio o fator distintivo da

relações  
formais

Residência não identificada, c. 1954  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]



proposta formal.

Antes que se pense numa imbricação acrítica de práticas avessas – em que pese algumas imagens dos jardins do período concretista evidenciem um acentuado formalismo –, é importante frisar que, concomitantemente à introdução no ofício, Cordeiro estava empenhado em constituir e operacionalizar um “*novo dicionário paisagístico*”, em recuperar um conteúdo crítico para essa disciplina. Independentemente de correspondências com a atividade artística, preocupava-se em investigar e formalizar procedimentos específicos para o desenho ambiental. A realização desse objetivo era caracterizada como uma construção cultural, como uma tentativa de superar e contrapor-se a um dominante “*naturalismo chocho*”, presumindo que o “*paisagismo não pode prescindir da problemática que reflete, num sentido amplo e histórico, o próprio desenvolvimento da consciência*”<sup>13</sup> – a mencionada mudança na estrutura da experiência. Consequentemente, entendia que “*a concepção do jardim e sua solução formal devem constituir momentos da própria criação, em paridade de condições e responsabilidades com a ar-*

*Objetivo  
Cultura e cultural  
paisagístico  
mudança de  
superar*

<sup>13</sup> Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. “Paisagismo e cultura”. AD – Arquitetura e Decoração. São Paulo (21): s.p., s.ed., jan.-fev. 1957.

quitectura, a poesia, a música e as artes visuais". É na transformação dos homens, na educação dos sentidos, que se sustenta o encontro com a arte, atribuído ao aspecto plástico-visual, à "forma real – resultado final que dispensa os antecedentes e as motivações –", a substância mesma do paisagismo, a qualificá-lo como "uma atividade tão válida e completa quanto as demais atividades que já têm o seu lugar assegurado na cultura", colocando-o em condições de "participar do esforço da arquitetura e das outras artes para a renovação do gosto".

Arquitetura e urbanismo, dada a sua dimensão vivencial, eram tidos como esferas privilegiadas para o desdobramento das suas inquietações artísticas. Já em 1951 saudara nesses termos a iniciativa da Secretaria da Agricultura de incumbir, através do MASP, artistas e arquitetos da qualificação da Exposição da Agricultura paulista, a ser realizada no Parque da Água Branca: "... Está fora de dúvida que a função estética dessas decorações atingiriam diretamente o progresso da educação óptica do público e poderia levar a uma renovação do gosto artístico. Os graus da emocionalidade das obras de grandes dimensões, coordenadas por critérios arquitetônicos e paisagísticos – formas e cores plásticas em choque direto com a organicidade mórfica da natureza – impõem-se com maior resultado à percepção e seu destino interessa a maior número de pessoas que habitualmente não frequentam os lugares privativos onde se travam as lutas artísticas. O encontro, ao ar livre, das tendências artísticas de vanguarda colocaria diferentemente os problemas estéticos e a técnica desse gênero de manifestações se enriqueceria enquanto que noções e experiências injetariam novas energias à arte plástica moderna." <sup>14</sup>

Sobressai de início, portanto, a simultaneidade de práticas e discursos, numa interação produtiva entre artista e paisagista, que não poderia deixar de constituir com o tempo uma reciprocidade de influências, um desdobramento reflexivo, a extrair do exercício paralelo de ambas as atividades os insumos para a reorientação da elaboração teórica, que desempenha o papel de mediadora. Não se trata, pois, tão somente da introjeção de valores artísticos e conceituais no desenho dos jardins, mas fundamentalmente da afluência de contribuições de



<sup>14</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Uma solução para o valor venal da obra de arte". *Folha da Manhã*. São Paulo: 12 jan. 1951.





Residência Schill Kuperman, 1956  
[Acervo Família Cordeiro]

caráter diverso, que se retroalimentam. A arte é vetor – indutora e hospedeira – da nova prática. Atesta-o Pignatari, enfatizando a inter-relação entre artes e ofícios nos artistas concretos: “O mais interessante, porém, é que suas atividades profissionais sugeriam muitos de seus temas e problemas artísticos. Assim é que Sacilotto, durante décadas ligado ao setor de esquadrias metálicas, transpunha para a escultura (e para a pintura) vários dos processos elementares de dobragem e trefilação de chapas; Fiaminghi, que acompanhou na prática, durante meio século, a evolução das artes gráficas, desde a litografia até a rotogravura (começou como aprendiz de litografia na Melhoramentos, em sua primeira juventude), já em 1960 desenvolvia, em pintura e lito-offset, problemas de retícula/alcorluz; Cordeiro, estudando Botânica e preparando-se para a profissão de paisagista ou designer ambiental, levava para a pintura certos ícones transformacionais da estrutura e desenvolvimento das plantas – enquanto Charoux se inspirava (e ainda se inspira) na gama e trama dos fios e linhas de coser, setor onde trabalhou durante a sua vida profissional.”<sup>13</sup>

Pautado o paisagismo pela inter-relação com a cultura, era inevitável – tal como sempre fizera ao longo da sua produção artística – que ao defrontar-se com um novo campo de atuação, Cordeiro debruçasse-se sobre o “estado da arte” desse ofício, como atestam os livros conservados no acervo da família, buscando de saída mapear o conjunto de questões que à época orientavam a atividade paisagística. Entre eles, destacam-se, com amplo desdobramento na sua obra, os de Garrett Eckbo, *Landscape for living* [New York: F.W. Dodge, 1950] e de Peter Shepherd, *Modern gardens: masterworks of international garden architecture* [New York: Frederick A. Praeger, 1955, 2ª ed.]; obras extremamente influentes durante os anos 50, período em que Cordeiro começou a exercer a profissão, decisivas para a constituição de uma linguagem moderna internacional dentro do paisagismo – ancorada fundamentalmente na experiência anglo-americana, em especial a californiana. À compreensão dela, endereça-se o parêntese a seguir:

<sup>13</sup> PIGNATARI, Décio. “Charoux sempre fiel ao concreto”. *Arte Hoje*, Rio de Janeiro (19): 42-5. Rio Gráfica, jan. 1979, p. 42-4.

### 3. A ESCOLA ANGLO-AMERICANA

Um conjunto de abordagens bastante díspares concorre na constituição do paisagismo moderno, opondo o viés formal, beneficiário da ensaística *déco*, aos diversos avatares do jardim inglês, a dissimular os vestígios humanos de afeiçoamento da natureza. Uma primeira tentativa de síntese conceitual, de superação da dicotomia formal-informal que pautava a produção paisagística até então, impregnada com os influxos de ambas as correntes, pode ser atribuída à escola anglo-americana<sup>16</sup>. Dan Kiley, Garrett Eckbo e James Rose frequentam Harvard de 1936 à 1937<sup>17</sup>, vivenciando o contraste entre o ambiente conservador do curso de paisagismo, atrelado à tradição *beaux-arts*, e a atmosfera efervescente vigente no de arquitetura, situado um andar acima, que lhes sugeria respostas ao impasse disciplinar; levando-os a pesquisar por conta própria novas possibilidades formais, instigados pelo contato com as vanguardas internacionais da arte e arquitetura modernas, pela inquietação experimental, pela dinâmica espacial, rumo à postura Bauhaus do desenho como instrumento de reforma social democrática. Contudo, por maior que fosse a vontade de renovação do vocabulário formal, a consolidação da linhagem norte-americana não deve ser dissociada da existência de uma tradição anterior comprometida igualmente com o planejamento urbano, portanto instruída por uma visão sistêmica da paisagem<sup>18</sup>.

Eckbo nos oferece um testemunho sobre o clima acadêmico reinante no final dos anos 30. "Em Harvard encontrei o foco de irradiação do suposto saber paisagista conforme derivado de Le Nôtre, Brown, Repton e Olmsted. Eram fontes notáveis e excelentes, mas suas inspirações tinham se tornado rotina para mentes menos dotadas. Enquanto a arquitetura no Robinson Hall bravamente debatia os méritos relativos e as respostas apropriadas aos novos mestres europeus, a faculdade de paisagismo nos dizia cautelosamente que, já que as árvores não eram feitas em fábricas, não devíamos nos preocupar com um paisagismo moderno."<sup>19</sup> A alteração do curso de paisagismo só ocorreria imediatamente após Eckbo, Kiley e Rose partirem, com a vinda de Christopher Tunnard em 1939,

<sup>16</sup> A assimilação do ideário da arquitetura moderna – uma das fontes a guiar essa vertente – passa por uma série de iniciativas no entre-guerras, tendo como marco a *Modern Architecture International Exhibition* (Museum of Modern Art, New York, 1932), coordenada por Alfred Barr Jr., Henry Russell Hitchcock e Philip Johnson, cujo catálogo intitulava-se *The International Style*. HITCHCOCK, Henry Russell; JOHNSON, Philip (org.). *The international style: architecture since 1922*. New York: W.W. Norton, 1932. Ressalta-se que nos EUA, com o *estilo internacional*, a arquitetura moderna é reduzida a uma questão estilística, cuja pauta exclusivista, alheia à clima, cultura e lugar, avessa ao decorativo, certamente difere da do paisagismo norte-americano, afeiçoado aos valores locais e ao ornamental.

<sup>17</sup> A Harvard Graduate School of Design desempenha um papel ativo como pólo irradiador modernista, sob a gestão de Joseph Hudnut, que, no intuito de superar as limitações do ensino acadêmico, confia a Walter Gropius em 1937 a missão de sintonizar o curso de arquitetura com as novas tendências mundiais, o qual por sua vez convida Marcel Breuer para ali lecionar. Afora a atuação pedagógica, decisiva para o desdobramento futuro da arquitetura norte-americana, e que também precipita a formulação de uma postura paisagística afinada com o modernismo, juntos elaboram a *Gropius House* (Lincoln, Massachusetts, 1939) – assiduamente frequentada pela comunidade acadêmica de Harvard, inserida num pomar de macieiras existente, com o jardim em progressão contínua mantido no curso dos anos por Ise Frank Gropius –, consoante a articulação entre interior e exterior, entre jardim e paisagem, com a pauta moderna do desenho integral comandando o arranjo dos espaços livres. Tanto Kiley como Rose deixam Harvard em 1937, sem obter o diploma; Eckbo apresenta sua tese em 1938.

<sup>18</sup> Conforme sustenta Catherine Howett, através de parques em várias escalas – centrais, de vizinhança –, Olmsted buscara oferecer condições para o desfrute da natureza na cidade, entendido como "essencial para o bem-estar físico e psicológico dos habitantes do novo mundo que a urbanização e a industrialização recentemente tinham trazido à exis-

tência". Acreditava que "a missão do paisagismo era responder às necessidades primárias dos seres humanos de interagir com ambientes em que os elementos naturais mantêm-se dominantes, mesmo se transformados em certa medida através da arte ou outra ação humana", que, em total sintonia com o registro pintoresco, "uma proporção generosa de cenário natural amplo, não comprometido por traços demasiados de intervenção humana, era essencial para a comunhão com a natureza – a experiência de uma sensação eufórica de unidade com o todo da criação – e que a experiência compartilhada da natureza era um instrumento efetivo para cultivar um espírito de fraternidade e responsabilidade cívica dentro de uma sociedade democrática" HOWETT, Catherine. "Modernism and american landscape architecture" In: TREIB, Marc (org.) Op. cit., p. 18-35. Citação cf. p. 21 e 22

<sup>19</sup> ECKBO, Garrett. "Pilgrim's progress". In: TREIB, Marc (org.) Op. cit., p. 206-19. Citação cf. p. 208.

<sup>20</sup> STEELE, Fletcher. "New styles in gardening: will landscape architecture reflect the modernistic tendencies seen in the others arts?". *House Beautiful* (65): mar. 1929; "New pioneering in garden design". *Landscape Architecture Quarterly* (20:3): 158-77, abr. 1930. Republicado in: TREIB, Marc (org.) Op. cit., p. 108-13.

<sup>21</sup> TUNNARD, Christopher. *Gardens in the modern landscape*. London: The Architectural Press, 1938. Revisado e republicado no pós-guerra, em 1948, o livro é ilustrado por Gordon Cullen. Tunnard é signatário de um manifesto conjunto com Claes, de 1937, no qual declaram acreditar "na integridade do ato criador", salientando "a confiança do projetista em seu próprio conhecimento e experiência, e não no simbolismo acadêmico dos estilos ou dos sistemas exauridos da estética, para criar novas formas por experiência e invenção, que são emblemáticas da época em que florescem". Partidário do conceito de jardim funcional, onde o plantio da vegetação é regido pela lógica pura, em Claes podemos reconhecer, antecipados, certos aspectos da produção paisagística inicial de Cordeiro. Dentre seus projetos, sobressai nesse sentido o *Jardim em Woluwe* (Belgium, 1947), encravado num pequeno fundo de lote residencial urbano, cuja retangularidade é enfatizada pela

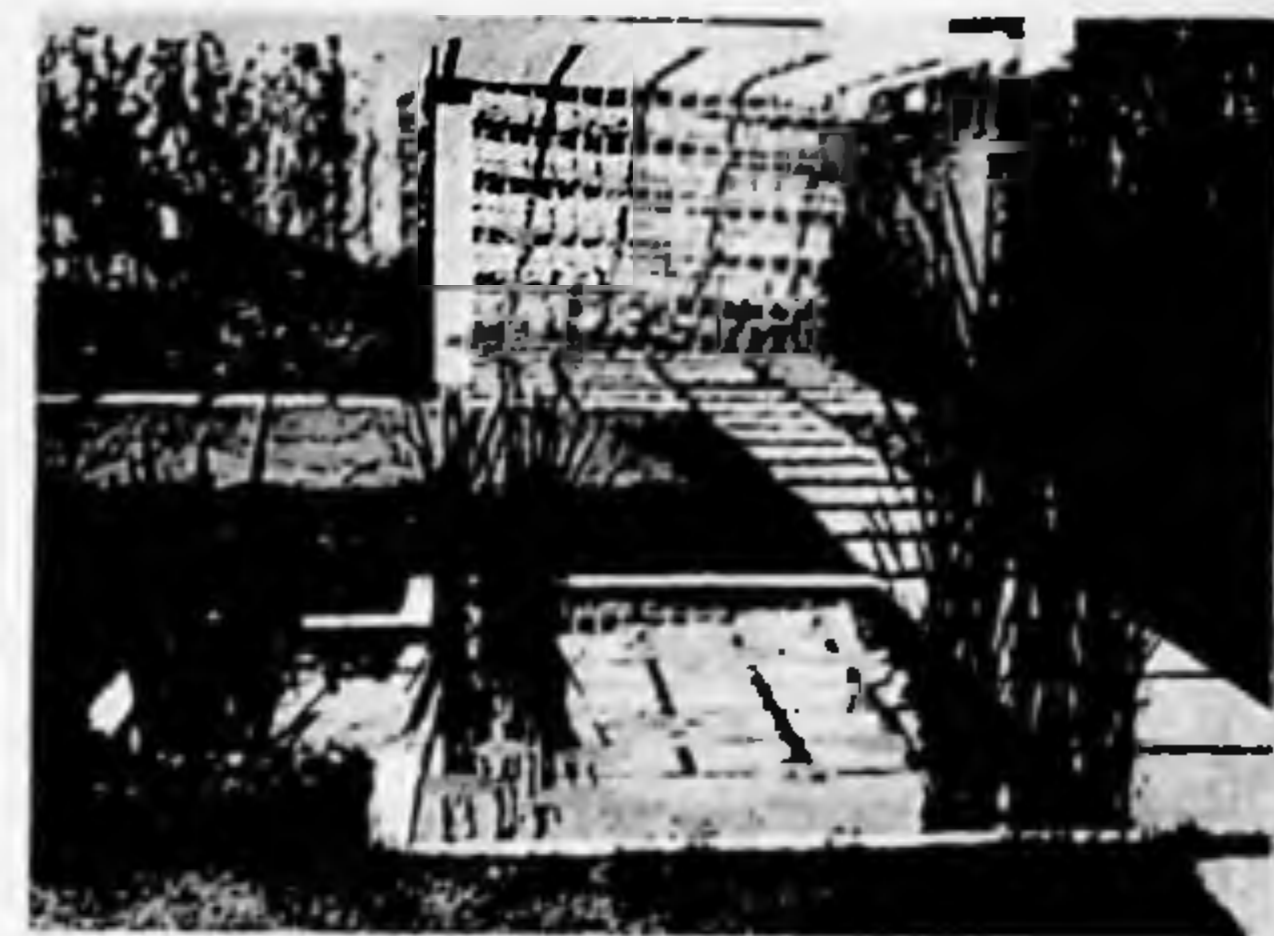
a convite de Walter Gropius. Compelidos a encontrar uma resposta equiparável à arquitetura moderna, voltaram-se à cena paisagística europeia contemporânea, veiculada através de um par de textos de Steele<sup>20</sup> – referentes à produção déco francesa dos anos 20, particularmente importantes para o conhecimento da obra de Legrain –, e uma série de artigos de Tunnard, publicados em *The Architectural Review* (1937-38) e reunidos depois em *Gardens in the modern landscape*, marco de divulgação e teorização do paisagismo moderno no rarefeito contexto da época. A despeito da visão redutora da história, o livro destaca-se pela manifesta adesão moderna e pela tentativa de balanço das tendências emergentes. Além dos seus próprios jardins, comparecem, pela via formal, Gabriel Guevrekian e o belga Jean Caneel-Claes; pelo lado informal, a evidente simpatia pela abordagem naturalista, orgânica, dos paisagistas funcionalistas do Estado do bem-estar europeu (Holanda, Suíça e Suécia), dando vazão a possibilidade paradoxal de conciliação e integração de heranças tão avessas, mas sobretudo refletindo o fato do paisagismo moderno encontrar-se ainda em fase experimental<sup>21</sup>.

Seja em Harvard ou na Yale University (a partir de 1945), Tunnard exerce importante atividade docente, decisiva para a irrupção do desenho paisagístico moderno norte-americano. Apesar da depressão econômica na Inglaterra dos anos 30 inibir iniciativas consideradas supérfluas como a produção de jardins, Tunnard vinha de uma prática profissional autônoma, quantitativamente reduzida, mas diferenciada, desenvolvida desde meados daquela década, a partir do momento em que deixou de trabalhar para Percy Cane, um dos mais destacados paisagistas ingleses da época, ligado à tradição *Arts and Crafts*<sup>22</sup>. Cane ainda estava preso ao modelo da grande propriedade rural inglesa, do qual Tunnard afastaria-se progressivamente, direcionando-se para o planejamento urbano. Ambos compartilhavam a admiração pelo jardim japonês, que teria rebatimento nas formulações posteriores de Tunnard. Pretendendo superar as limitações da jardinaria vigente e apresentar alternativas para o impasse disciplinar, de modo a satisfazer as necessidades artísticas e de planejamento contemporâneos, em *Gardens in the modern landscape* Tunnard situa a pauta paisagística

Para paisagem moderna  
Funcional  
Espaço  
Arquitetura

moderna em torno de três enfoques, o funcional, o empático e o artístico, em atenção às necessidades concretas dos usuários, ao diálogo entre jardim e natureza, às descobertas visuais e formais das modalidades artísticas contemporâneas afins. À crise do modelo pintoresco – do qual retém dois aspectos, o limite indeterminado e a vista emoldurada – responde com uma radicalização que se supõe formalmente austera e racional, em que a arte e arquitetura modernas atuam como vetores para a renovação do ofício, na problematização do paisagismo moderno.

O conservador meio cultural inglês mostrava-se algo mais receptivo em relação ao movimento moderno em meados dos anos 30, em grande parte motivado pela leva de artistas, arquitetos e intelectuais que, ante a iminência da guerra, haviam migrado para Londres. Várias iniciativas pioneiras, como as dos grupos *Twentieth Century* (1930) e *Unit One* (1933), que tentaram sem sucesso dobrar a resistência do público e superar o isolamento inicial, culminavam na exposição *Abstract and Concrete* (galeria Reid and Lefevre, Londres, 1936) e na edição de *Circle* (1937), realinhando a produção britânica com as tendências contemporâneas. Como anota Jane Brown, em sua pesquisa sobre *The modern garden*, ao analisar as possíveis implicações da experiência artística emergente sobre o paisagismo que se seguiria, os ingleses "Henry Moore, Ben Nicholson, Barbara Hepworth e Paul e John Nash estavam profundamente radicados em seus próprios lugares ou paisagens especiais, e todos tinham um pé, metaforicamente e muitas vezes na realidade, no jardim. Simplesmente por associação, elevaram as visões do jardim moderno enquanto debatiam-se por suas próprias artes: através dos seus trabalhos revelaram novas percepções de escala e forma – 'a apurada forma perfeita' do esforço de Barbara Hepworth –, demonstraram as qualidades inerentes dos materiais e – no caso de John Nash particularmente – as características essenciais das plantas."<sup>23</sup> Se o mais abstrato, Ben Nicholson, de acordo com a opinião de Herbert Read, "acredita que há uma realidade subjacente às aparências, e que é seu serviço, ao dar forma material à sua intuição dela, exprimir a natureza essencial dessa realidade"<sup>24</sup>; para Barbara Hepworth "um jardim era – como seria para muitos projetistas, inclusive Garrett Eckbo e Sylvia



Jean Canneel-Claes  
*Jardim residencial* (Woluwe, Bélgica),  
1947  
[SHEPHEARD, *Modern gardens*, p. 32]

geometrização do piso, realizado em quadradinhos modulados de acordo com o passo, entremeados com grama. Fonte iconográfica cf. SHEPHEARD, Peter. *Modern gardens*. London: The Architectural Press, 1953, p. 32-3.

<sup>22</sup> Com o movimento *Arts and Crafts*, revigora-se a estética antiurbana, anticlássica, romântica, naturalista e artesanal, voltada ao gótico e ao pitoresco, que elege os valores anteriores ao clássico, da Idade Média, a vida rural e as casas de campo inglesas, como paradigmas. Cane, por sua vez, a partir da influência de Edwin Lutyens e Gertrude Jekyll, procura recuperar para a modernidade a idéia medieval de jardim. Na Inglaterra, a popularidade do movimento *Arts and Crafts* e a tradição vitoriana do jardim como um espaço de exposição de plantas, arraigada nos aspectos hortícolas, certamente refrearam o processo de assimilação do modernismo.

<sup>23</sup> BROWN, Jane. *The modern garden*. London: Thames & Hudson, 2000, p. 58. Citação incluída de Barbara Hepworth, in: GABO, Naum; NICHOLSON, Ben; MARTIN, J.L. *Circle – international survey of constructive art*. London: Faber & Faber, 1937, p. 113. Com exceção de John Nash, todos haviam participado do movimento *Unit One* – que incluía também o arquiteto Wells Coates e o poeta e crítico Herbert Read –, partidário da arte moderna, de breve duração, mas importante para a revitalização da arte inglesa no entreguerras.

<sup>24</sup> READ, Herbert. "Ben Nicholson and the future of painting". *The Listener*, 09 out. 1935 [republicado in: LEWINSON, Jeremy (ed.). *Circle – constructive art in Britain 1934-40*. Cambridge: Kettle's Yard Gallery, 1982, p. 62-3]. Apud BROWN, Jane. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>25</sup> Id., p. 60.

<sup>26</sup> HEPWORTH, Barbara. *Circle* [op. cit.], p.

113. Apud id., ibid.

<sup>27</sup> Id., ibid. Citação inclusa de Henry Moore,

*The Listener*, ago. 1937. Republicado in:

LEWINSON, Jeremy (ed.). *Op. cit.*, p. 67-8.

Outra admitida inspiração dos paisagistas modernos são os irmãos Paul e John Nash. O primeiro, pela sublimação visionária da paisagem francesa e inglesa – a violação da natureza capturada no campo de batalha da Primeira Guerra Mundial, o muro de contenção do mar em Dymchurch, os megálitos de Avebury e Stonehenge, em Wiltshire, os sítios imemoriais de Dorset e as montanhas gêmeas Wittenham Clumps, em Oxfordshire –, com intenso acento abstrato, inicialmente cubistas e vorticistas, no final dos anos 20 voltadas à síntese de ambas com o surrealismo, sempre sensíveis ao *genius loci*, ao embate humano contra as forças da natureza, mas também por seus *objects trouvés*, flagrantes fotográficos da natureza, processados pelo tempo ou surgidos de algum acontecimento súbito. O segundo, pela fecunda atividade de horticultor, ilustrador de livros de horticultura e professor de desenho botânico, atenta às características estruturais das plantas, em geral exóticas, tem enorme ascendência na definição da paleta moderna de espécies vegetais.

<sup>28</sup> Fundado em 1933 por um grupo de arquitetos e críticos, entre os quais Morton Shand, Wells Coates, Maxwell Fry, Francis Yorke e integrantes do *Tecton*, grupo liderado por Berthold Lubetkin. Lubetkin havia estudado arquitetura em Moscou e Petrogrado com Alexandr Rodtchenko, Vladimir Tatlin e Aleksandr Vesnin. Das suas obras iniciais, destaca-se a *Penguin Pool* (London Zoo, 1934), em que explora as possibilidades do concreto armado, num espaço dinâmico, multifocado, com planta elíptica e rampas espiraladas cruzadas. Algumas obras de Cordeiro indicam uma orientação nesse sentido, mas não sabemos ao certo se Cordeiro conhecia ou não esse trabalho de Lubetkin. Quanto ao MARS, em 1936 passara dos 28 membros iniciais para 58, organizando uma exposição, dirigida ao público e às elites técnicas, econômicas e sociais, que de 11 à 29 de janeiro de 1938 (*New Burlington Galleries*) foi vista por mais de 7.000 pessoas. A exposição anunciava o

*Crowe – o elo entre a forma humana e os materiais elementares dela, o chão interposto [median ground] entre nós e a terra que habitamos"* <sup>25</sup>; o lugar onde se dá uma dupla ocorrência, a aparição da paisagem e a expressão tátil da natureza, que possibilita "a unidade perfeita entre a idéia, a substância e a dimensão" <sup>26</sup>, enfim, entre homem, natureza e paisagem. A preferência em expor as esculturas ao ar livre, o cuidado ao dispô-las num sítio particular; a observação minuciosa e permanente da natureza, a habilitação das formas orgânicas é também a tônica da produção de Henry Moore, que junto com Hepworth infundem novos modelos, que gravados nos olhos dos contemporâneos, passam a circular nos desenhos de plantio e na modelagem do terreno, como demonstra o paisagismo. O explícito vínculo com a natureza em toda essa adesão moderna leva Brown a uma conclusão essencial para a presente investigação, a de que, seguindo o afirmado por Moore sobre a sua escultura, "a aventura essencial do jardim moderno é permitir que a nossa mente 'torne-se condicionada a uma nova forma'" <sup>27</sup>.

Primo de John Tunnard, artista com trânsito no círculo abstracionista, próximo de Raymond McGrath, Serge Chermayeff e membro integrante do MARS / *Modern Architectural Research Society* <sup>28</sup> – brigada britânica dos CIAM / *Congrès International d'Architecture Moderne*, que desempenhou um papel importante na introdução da arquitetura moderna na Inglaterra –, Christopher Tunnard abre seu *Gardens in the modern landscape* com a asserção de que um jardim é uma obra de arte. A premissa, sensibilizada pela escultura e pela arquitetura, pressupõe o espaço fluido e dinâmico, em tensão angular, fruível sequencialmente e em profundidade; a dosagem de luz e sombra; o balanço rítmico da vegetação; a expressão dos valores plásticos concretos dos materiais; o aproveitamento de novos materiais, principalmente nas vedações; a superação da impostura naturalista, do sentimentalismo romântico, dos cânones acadêmicos anacrônicos – mesmo que persista a idéia de embelezamento, numa interpretação livre dos pressupostos funcionais, cuja ambiguidade é emblemática dos momentos de transição dos modelos. Da arquitetura provém a demanda para substituir os traçados convencionais, feita a analogia entre os espaços interiores e exteriores, reconhecido o descompasso entre a produção ar-

quietônica e o tratamento das áreas livres, instalado o conflito entre o edifício e o jardim que o circunda, a indicar a inutilidade da composição axial à vista de uma edificação que se abre integralmente para o exterior. Trata-se de reconsiderar as formas de acomodação dos distintos elementos plásticos na topografia, de implicar arquitetura e lugar; de harmonizar construção e entorno, de redimensionar o paisagismo enquanto disciplina voltada à produção do ambiente moderno. Como diria depois, "a arquitetura não pode ser considerada separada do seu ambiente", visto que "a natureza orgânica do edifício moderno exige que a arquitetura não cesse com a casa, mas prossiga para fora na paisagem [landscape]"<sup>29</sup>.

O dinamismo espacial, derivado de princípios cubistas e neoplasticistas, cauciona igualmente a admiração pelo jardim japonês, motora do enfoque empático – o jardim como experiência, em paridade com a vanguarda inglesa –, cujo balanço oculto – objetos distintos em contraponto assimétrico – é qualificado como uma alternativa à composição clássica. A sutileza do traçado, o manejo dos contornos, a ausência de elementos supérfluos, o vazio e os objetos inanimados como fatos expressivos, a equidade no uso dos materiais, o cuidado com a seleção e disposição de plantas e pedras, o comedimento cromático, o uso da água são outros aspectos a sugerir que a beleza, no jardim japonês, é um desdobramento da necessidade, indissociável da qualidade espiritual a ser atingida. Nota-se que os dois enfoques – artístico e empático – atuam como moderadores do enfoque funcional, bem como este disciplina os excessos formais, a tentação ornamental. Ademais, ambos se estendem à própria apreciação das plantas, selecionadas a partir dos seus atributos estruturais, afora os aspectos hortícolas e sazonais, reconhecidos os valores inerentes e persistentes de forma, cor e textura; direcionada a atenção ao projeto como um todo e não ao indivíduo, ao volume da vegetação e não à massa, à folhagem e não à floração, ao desenvolvimento temporal da espécie, que sugere o plantio isolado ou agrupado – considerações determinantes para a formação da paleta moderna de espécies vegetais.

Sob o influxo da arte, em sintonia com as experiências da vanguarda

Também Japonês  
cubista e  
neoplasticista

Formas do jrd. japonês.  
beleza é um  
desdobramento da  
necessidade

fim do período de experimentação, pretendendo demonstrar as vantagens práticas da arquitetura moderna, comprometendo-a com as demandas sociais e econômicas contemporâneas. Elaboram projetos visionários antes de acabar, em 1957, como o plano para Londres (1942), coordenado por Arthur Korn, baseado na *Ville Radieuse* (1931) de Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Tunnard era um dos membros da equipe, que incluía também Maxwell Fry.

<sup>29</sup> TUNNARD, Christopher. "Modern gardens for modern houses: reflections on current trends in landscape design" [*Landscape Architecture* (32): 57-64, jan. 1942]. In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 159-65. Citação cf. p. 160.

britânica, a transformação cognitiva em andamento contagia não só o modo pelo qual as formas naturais são apreendidas, mas também a percepção da sua suscetibilidade às variações atmosféricas. Kenneth Frampton nos relata que, "influenciado pela pintura contemporânea, sobretudo pelas abstrações de Ben Nicholson e pelos *objects trouvés* de Paul Nash, Tunnard sempre esteve consciente das limitações da luz inglesa, sua tendência ao brilho ou alternativamente à iluminação sem sombras, condições nas quais a cor tende a ser absorvida"<sup>30</sup>. Sensibilidade decantada pela arte, que o induz a dosar a paleta vegetal em face da luz incidente, rebaixando os tons envolvidos, na recusa do variegado canteiro doméstico, do que dá testemunho o próprio Tunnard: "na Inglaterra, a luz incide de cima. Não é a luz branca e clara dos países quentes, mas é dominante; há um resplendor ao meio-dia sobre as folhas lisas e as flores brilhantes e oscilantes que tira a vida da cor, de modo que apenas sob um céu plúmbeo ou sob o crepúsculo pode um efeito planejado alcançar seu valor máximo... Esse é o argumento para o uso de matizes de plantas de um único tom ou daquelas combinações que serão efetivas tanto sob uma iluminação brilhante como apagada. A eliminação do excesso de luz é impossível; portanto é um fato que deveria ser considerado. A eliminação dos verdes incompatíveis é possível em certa medida, de modo que a cor possa ser liberada para realizar sua tarefa."<sup>31</sup> Posteriormente, reitera a necessidade de cuidados especiais para atingir a harmonia compositiva. "Seria preciso recorrer a certos usos da cor inabituais e puramente casuais, tal como a técnica *rembrandtiana* da luz surgindo da escuridão, que pode ser muito bem controlada com a disposição de certas plantas ou pela concentração na folhagem mais do que nos efeitos florais. É preciso lembrar do papel desempenhado pela luz no exterior, aquela qualidade mutante que pode fazer a borda colorida convencional parecer monótona em alguns momentos e em outros deixar o esquema mais cuidadosamente planejado completamente fora de balanço."<sup>32</sup>

O compartilhamento de experiências entre arquitetos, escultores e pintores construtivos é visto como um fator de amadurecimento comum, ao qual o paisagista pretende aderir. Afinado com Gropius, Tunnard acredita que a crescente complexidade dos aspectos incidentes

<sup>30</sup> FRAMPTON, Kenneth. "En busca del paisaje moderno" [1992] *Block*. Buenos Aires (2): 8-23, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporânea – Universidad Torcuato di Tella, mai. 1998. Citação cf. p. 17.

<sup>31</sup> TUNNARD, Christopher. *Gardens in the modern landscape*. [op. cit.], p. 112-6.

<sup>32</sup> TUNNARD, Christopher. "Modern gardens for modern houses: reflections on current trends in landscape design" [op. cit.], p. 164.

num projeto inviabiliza a sua execução a contento se apenas ancorada na iniciativa individual, demandando o trabalho cooperativo para a sua realização. Com a especialização dos saberes e a urgência em re-  
visar-se a relação arquitetura-entorno, em contraposição ao produ-  
tivismo tipológico, revigora-se o ofício, impelido ao planejamento am-  
biental, na retomada da implantação como sustentáculo conceitual  
da arquitetura. Contra o combalido modelo acadêmico, amparado  
em Le Corbusier e Adolf Loos, advoga que a questão primordial a ser  
contemplada no paisagismo moderno é a adequação às necessidades  
efetivas dos usuários<sup>33</sup>. O funcionalismo, fundamento arquitetônico  
modernista, irriga o jardim, transferidas as injunções funcionais e espa-  
ciais para a paisagem imediata, submetido o traçado às determinantes  
programáticas, à demanda crescente por lazer ao ar livre. Na busca  
de paradigmas, o jardim moderno atém-se aos aspectos práticos do  
usufruto do espaço exterior, ao princípio da economia, à baixa manu-  
tenção, à flexibilidade, à receptividade às flutuações do uso, implemen-  
tando a segregação das funções para neutralizar os conflitos. Dessa  
redefinição do habitar contemporâneo decorre a formulação do pai-  
sagismo nascente, voltado simultaneamente às esferas unifamiliar e  
coletiva.

Seria oportuno acompanhar como se ensaia essa atividade teórica.  
Em *Bentley Wood* (Halland, Sussex, Inglaterra, 1934-8), casa que Cher-  
mayeff fez para si<sup>34</sup>, a organização tripartite clássica, revivificada no es-  
tilo *composite*, reaparece sob vestes modernas, como desdobramen-  
to natural das questões intrínsecas à arquitetura, mas também como  
forma de moderar a autonomia do jardim paisagista inglês com rela-  
ção às construções. No plano imediato, a dissolução do limite entre in-  
terior e exterior, a extensão da vivência interna para o terraço, ligeira-  
mente elevado do solo; no plano médio, áreas com intervenções mí-  
nimas, em simulacro naturalista, metáfora do meio rural, obtido pelo  
adelgaçamento imposto ao bosque; no plano de fundo, a mata contra  
o horizonte. A estratégia é reforçada pelo velamento e descortina-  
mento da paisagem através de um muro e uma grade regular. Se em  
Le Corbusier a janela é um duplo do jardim, trata-se de explicitar ain-  
da mais tal mecanismo, reverberando a modenatura da edificação,



Christopher Tunnard (paisagismo)  
e Serge Chermayeff (arquitetura)  
*Bentley Wood* (Halland, Sussex), 1935  
[TREIB, *Modern landscape architecture*,  
p. 147]

*Parlamos a que  
o paisagismo  
deve se ater*

<sup>33</sup> Um dos poucos exemplos de como tais necessidades seriam levantadas é dado por Tunnard no texto de 1942, em que menciona que pesquisas sociais recentes nas áreas habitacional e infantil "indicaram novos modos de desenvolver os espaços livres, baseados em pesquisa sobre as necessidades e desejos humanos de lazer". *Id.*, p. 165.

<sup>34</sup> Lance Neckar atribui o projeto do terraço a Chermayeff, baseado em depoimento deste de outubro de 1989, em que "alega que Tunnard apenas fez sugestões sobre o desbaste das árvores que ocorreu como parte da preparação do terreno" — "eles desbastaram o denso bosque que dominava um canto da propriedade e plantaram um campo colorido de narcisos silvestres, variando do amarelo profundo no primeiro plano ao quase branco no fundo". NECKAR, Lance. "Christopher Tunnard: the garden in the modern landscape". In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 144-58. Citações cf. p. 149 e 157 [nota 19]. Para o presente propósito, é menos importante o problema da autoria do que a correspondência com os princípios defendidos por Tunnard e o fato de casa e jardim terem se tornado ícones modernos desde a sua divulgação.





Christopher Tunnard (paisagismo)  
e Serge Chermayeff (arquitetura)  
Bentley Wood (Holland, Sussex), 1935  
[BROWN, *The modern garden*, p. 57]

especialmente e proporcionalmente, projetada em campo aberto a emulação da fachada, destacada a imagem, cotejado o modelo reduzido contra o panorama. Ao enlace da arquitetura com a paisagem corresponde um marco – *pagus*, paisagem –, registro do próprio ato de discernimento, erigido no embate da percepção com o lugar, assinalando a fronteira entre dois tempos – contra o quadro, uma 'figura reclinada', *Recumbent figure* (1938), de Henry Moore, que "apreciava estar ali", deitada, em repouso no jardim, como "uma mediadora entre a casa moderna e a terra intemporal"<sup>35</sup>.

Na residência Tunnard e Gerald Schlesinger (*St. Ann's Hill*, Chertsey, 1936-8; arquitetura de Raymond McGrath), elabora "uma contratense não só ao antiquado paradigma do pinturesco, mas também contra a leva de casas semidesmontáveis suburbanas que a rodeavam completamente", de modo a "reconciliar três estágios sucessivos de transformações históricas: primeiro, o ordenamento da colina como um parque no século XVIII; segundo, sua ornamentação através da horticultura exótica do século XIX: araucárias raras, rododendros e outros; e por último, seu próprio reordenamento do espaço do jardim como um domínio espacial abstrato"<sup>36</sup>. Mas em Bentley Wood e *St. Ann's*, a dívida de Tunnard com o pinturesco é evidente. A maneira como se intervém no entorno imediato, o contingenciamento topográfico quase invisível, a relação orientada para a paisagem, os ajustes entre a regularidade e a irregularidade dos fatores intervenientes são elementos avalizados do século XVIII que reaparecerão destarte nos jardins modernos – junto com a unidade entre casa e jardim, a adequação da implantação ao sítio, princípios notadamente modernos. Mas se na casa moderna vigora a analogia entre o arranjo interior e exterior, a habitação coletiva obedece a premissa – consoante ao pinturesco – da restauração da tradição urbana e rural norte-americana do campo aberto, dos terrenos sem barreiras até as divisas, segundo a qual o jardim "torna-se uma série de unidades que não só estão integrados com a casa, mas com as casas vizinhas e a paisagem comum", opondo "o velho conceito do jardim privado em lotes" a "estas novas áreas para pessoas que exercem alguma forma de controle grupal e compartilham muito dos seus espaços livres"<sup>37</sup> – como já mostrara no seu estudo para as casas All-

<sup>35</sup> Cf. depoimento do próprio Moore. In: BERTHOUD, Roger. *Life of Henry Moore*. 1987, p. 156. Apud BROWN, Jane. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>36</sup> FRAMPTON, Kenneth. "En busca del paisaje moderno". *Op. cit.*, p. 17.

<sup>37</sup> TUNNARD, Christopher. "Modern gardens for modern houses: reflections on current trends in landscape design" [*op. cit.*], p. 162.

Europe (1939; com Elizabeth Denby), geminadas, com densidade de 20 habitações por acre.

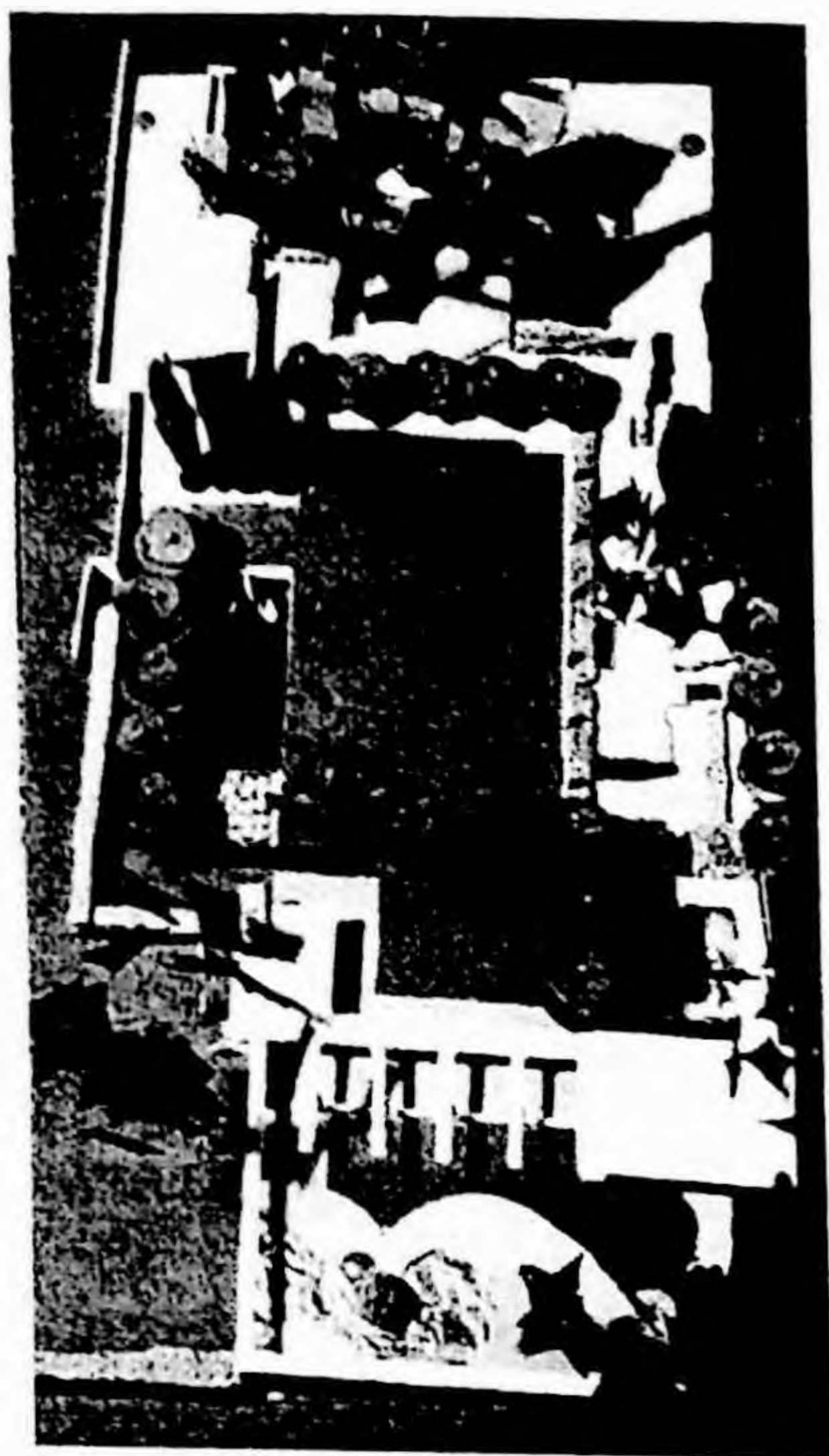
Do reconhecimento inicial do esgotamento disciplinar, Tunnard caminha rapidamente para a constatação de que a superação do impasse histórico e horticultural, corporificado na dicotomia formal-informal, transcende os limites do jardim. Convencido de que "*a arquitetura moderna não é oferecida ao público como um estilo senão como um método*", "*um meio de prover o abrigo indispensável para um grande número de pessoas em comunidades centralizadas, factíveis, a baixo custo*", sustenta que "*o estilo correto para o século XX é nenhum estilo em absoluto, mas uma nova concepção de planejamento do ambiente humano*"<sup>38</sup>. A busca de "*uma paisagem humanizada*" é o compromisso auto-estipulado, levando-o a afastar-se gradualmente da temática mais restrita do desenho de jardins – a semi-invisibilidade dos trabalhos precedentes, esvaecidos pela paisagem, já o anunciava –, numa inflexão radical, determinada pelas demandas contemporâneas reais da sociedade, rumo ao planejamento urbano e territorial, ao manejo do meio ambiente – seguindo aliás a tendência norte-americana da época. De um lado, o desvio indicava as reservas naturais, as áreas produtivas e as grandes obras de infra-estrutura como fontes referenciais para o projeto paisagístico; o reconhecimento da cidade como uma paisagem estimulante; a atenção dirigida ao projeto do espaço urbano; de outro, apontava para a dissolução do jardim no planejamento paisagístico.

→ O influxo das idéias de Tunnard sobre os pioneiros da vertente paisagística norte-americana é notório. Textos e atividade docente infundem sua concepção do paisagismo como uma disciplina alinhada com a arte e a arquitetura modernas, com as condições sociais e tecnológicas contemporâneas, voltada ao planejamento ambiental. Estimulados pelos exemplos de Tunnard e Gropius, no final dos anos 30 os *Harvard Rebels* – Eckbo, Kiley e Rose –, passam a defender na imprensa especializada uma nova agenda social e projetual, a partir das possibilidades abertas pela ruptura moderna no campo paisagístico. No lastro da recuperação econômica propiciada pelo *New Deal*, coeso à difusão da arquitetura moderna pelo país e à consolidação dos extra-



Christopher Tunnard (paisagismo)  
e Raymond McGrath (arquitetura)  
St. Ann's Hill (Chertsey), 1936-8  
[BROWN, *The modern garden*, p. 48]

<sup>38</sup> Id., *ibid.*



James Rose

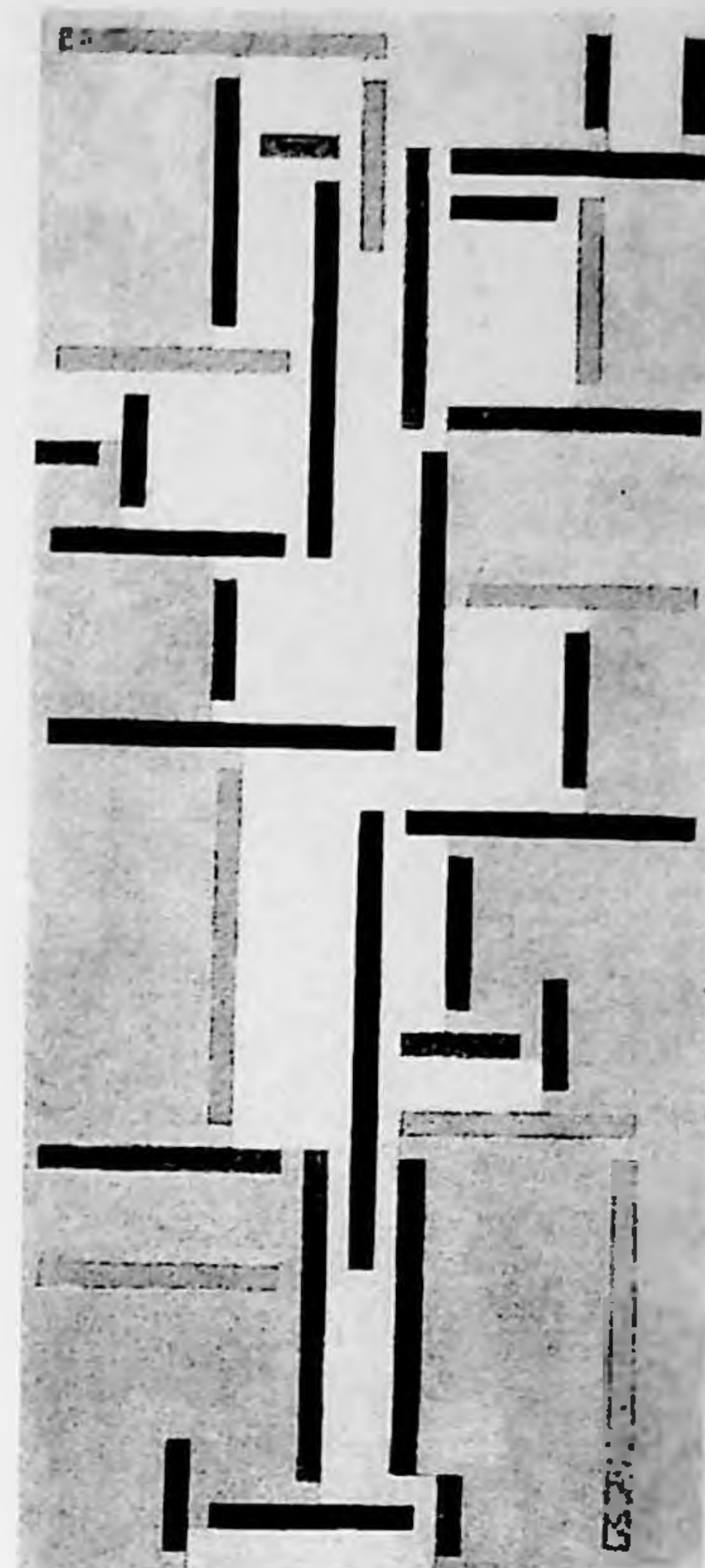
Projeto de jardim, 1938 [apresentado em "Freedom in the garden"]  
[TREIB, *Modern landscape architecture*, p 42]

Características do j.d. moderno

tos médios da população, o paisagismo contribuirá para a redefinição das esferas pública e privada norte-americanas. Da costa oeste, o apelo da vida ao ar livre, insuflado pelo clima ameno do sul da Califórnia, firmado na tradição espanhola, difunde-se como estilo de vida através de revistas como *California Sunset*, *House Beautiful*, *House and Garden* e *Sunset*, cuja repercussão ultrapassa as fronteiras norte-americanas; a consciência de que os espaços livres são elementos essenciais do ambiente humano começa a propalar-se, antecipando o florescimento da questão ambiental nos anos 60. Terminada a Segunda Guerra, com a expansão suburbana e a mudança dos hábitos sociais, redefine-se a pauta paisagística, em face da demanda crescente por espaços descobertos para o lazer e das dimensões minguantes dos lotes suburbanos; o sonho californiano é investido de praticidade, na exigência por jardins de manutenção mínima – a sala de estar externa de caráter informal que pontua a produção paisagística durante os anos 40 e 50, compacta, com piscina, deque ou pavimentada, sombreada, com poucas extensões gramadas. Ao largo desse quadro favorável à experimentação, circulam localmente e internacionalmente as mais díspares referências, do vocabulário local corrente, ligado à jardinaria *Arts and Crafts*; passando pelo cânone *beaux-arts* do tratamento formal do entorno imediato da arquitetura; pelo naturalismo informal ao molde do estilo paisagístico inglês; pela integração oriental entre exterior e interior, consoante especialmente o jardim japonês; pela tradição hispânica do pátio interno. Eckbo, Kiley e Rose, reconhecido o esgotamento do formalismo acadêmico, à procura de modelos alternativos, elegem como fator aglutinador desse quadro sincrético de referências o princípio Bauhaus do projeto integral, alinhando o jardim com a idéia de síntese das artes. A planta livre e os espaços interpenetrantes, os planos e volumes puros, a modularidade ao invés da simetria, a experiência cinética do espaço e o funcionalismo são transplantados para o paisagismo, ditando a forma e distribuição dos paramentos verticais orgânicos e construídos, o modo como a vegetação é apreciada, na perseguição de um jardim fluido, plástico, tridimensional, balanceado, variado e útil.

guintes, a partir de uma série de artigos publicados na revista *Pencil Points* (1938-39). Após ser desligado de Harvard, clama por *Freedom in the garden*<sup>39</sup>, justapondo a pintura *Rythme d'une danse russe* (1918) de Theo van Doesburg à planta da *Landhaus Backsteinbau* ('casa de campo de alvenaria', 1923) de Mies van der Rohe e um estudo de jardim residencial de sua autoria para ilustrar a idéia de continuidade espacial. No texto, situa o paisagismo na fronteira entre a arquitetura e a escultura, no encontro dos aspectos funcionais e estéticos, do uso e fruição do espaço, atribuindo sua especificidade ao enfrentamento da matéria viva e da predominante dimensão horizontal, numa relação a céu e campo aberto, instável no tempo. Rechaçando a objeção de que o "paisagismo não podia mudar", visto que a transformação da arquitetura e do desenho industrial estava associada à "descoberta de novos materiais e métodos de construção", argumenta que na pintura, escultura, música e dança as "mudanças de abordagem – e podemos delinear-las em toda parte, do desenho industrial à poesia – evoluíram independentes a se o desenvolvimento de materiais ou métodos aplicavam-se diretamente a elas". Para Rose, "o projeto contemporâneo representa uma mudança de caráter, uma mudança de concepção, a expressão de uma nova mentalidade derivada dos efeitos das revoluções industrial e econômica" – que "colocaram uma tela transparente porém impenetrável entre nós e o passado; e nós nos descobrimos numa nova atmosfera mental"<sup>40</sup>. A essência da "nova mentalidade" é flagrada nua, em bruto, nos construtivistas, cujo aporte sugere um espaço devassável; particionado, mas desobstruído ao nível do olhar; com múltiplos focos de interesse; adensado pela transparência, pelos planos em sucessão; com a vegetação arranjada e modelada como se fosse uma escultura, vasada, aberta à circulação.

Na polêmica com os padrões acadêmicos – formal ou informal –, impõe-se uma alternativa aos princípios axial e pinturesco. O momento é de experimentação plástica e de crítica às noções preconcebidas – simetria, eixos visuais... –, consideradas anacrônicas e estranhas às atividades fins. "Qualquer coisa que não tenha o atributo da forma é amorfa e sem sentido. Quando o homem arranja a natureza ou a natureza chega a um arranjo perceptível para o homem, a coisa adquire forma e sen-



Theo Van Doesburg  
Ritmos de uma dança russa. 1918  
óleo sobre tela, 135,9 x 61,6 cm  
Museum of Modern Art, New York  
[DABROWSKI, *Contrastes da forma*,  
p. 88]

*Caract. dos  
aspectos tomados  
pelos concretistas  
sobre o paisagismo*

<sup>39</sup> ROSE, James. "Freedom in the garden" [*Pencil Points* (19): 640-4, out. 1938]. In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 68-71. Além de diversos artigos, Rose escreveu ainda os livros *Creative gardens*. New York: Reinhold, 1958; *Gardens make me laugh*. Norwalk: Silvermine, 1965; *The heavenly environment*. Hong Kong: New City Cultural Service, 1965; *Modern american gardens*. New York: Reinhold, 1967.  
<sup>40</sup> Id., p. 68 e 69.



James Rose  
Jardim Anisfield, s.d.  
[<http://www.jamesrosecenter.org>]

<sup>41</sup> Id., p. 70.

<sup>42</sup> ROSE, James. "Plants dictate garden forms" [Pencil Points (19): 695-7, nov. 1938]. In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 72.

<sup>43</sup> Id., *ibid.*

<sup>44</sup> Id., *ibid.*

tido. O arranjo pode ser agradável ou feio, pode ser flexível ou rígido, pode ser simétrico ou assimétrico, mas se o arranjo é perceptível, possui o atributo da forma – e nesse ponto é 'formal'. A informalidade não existe para nós exceto como um efeito advindo da flexibilidade e liberdade no uso da forma; a atitude de 'deixar a natureza em paz' é um romantismo infantil completo, e, mais importante, uma impossibilidade." <sup>41</sup> A postura acadêmica de produzir composições direcionadas apenas para o olhar é igualmente censurada, avaliada como uma forma de decoração exterior. "Não podemos viver em imagens, portanto um paisagismo projetado como uma série de imagens nos rouba a oportunidade de usar aquela área para o estar ativo." <sup>42</sup> O espaço fluido, principal atributo do jardim moderno, formulado em conformidade com os preceitos construtivos – volumétrico e dinâmico –, tem na utilidade e na expressão da vida contemporânea, no uso e na circulação, os seus argumentos essenciais. "A beleza e o significado intrínsecos de um projeto paisagístico vêm do relacionamento orgânico entre os materiais e a divisão volumétrica do espaço para expressar e satisfazer o uso a que se destina." <sup>43</sup>

A crítica ao modelo beaux-arts se reforça noutro empréstimo da arquitetura e da escultura, a noção de verdade dos materiais, princípio organicista endereçado particularmente à vegetação. "O paisagismo do século vinte, embora sequer esboçado, mesmo em teoria, deveria necessariamente resultar no uso honesto dos materiais como na melhor arquitetura e escultura modernas. Plantas não são aplicadas a um padrão de piso preconcebido. Elas ditam a forma tão seguramente quanto o uso e a circulação." <sup>44</sup> Em *Freedom in the garden*, fazia menção a Constantin Brancusi, de quem emergira o vínculo entre a forma e as qualidades inerentes do material. Simetricamente, as plantas deveriam ser observadas, classificadas e exploradas objetivamente pelos projetistas, a partir das suas qualidades inerentes, com o mesmo rigor aplicado a outros materiais – e não contrariadas, tratadas como massa, como na topiária, ou desconsideradas do ponto de vista formal, como na horticoltura. Essa questão é posta em termos definitivos posteriormente, num texto conjunto com Eckbo e Kiley. Na modelação paisagística, afirmam ser decisivo o controle da paleta vegetal, que envolve a pon-

deração dos fatores morfológicos – estruturais e superficiais –, biológicos e sazonais. “As plantas tem qualidades inerentes, como o tijolo, a madeira, o concreto e outros materiais de construção, mas suas qualidades são infinitamente mais complexas. Para usar plantas inteligentemente deve-se conhecer, para cada planta, sua forma, altura na maturidade, taxa de crescimento, rusticidade, exigências de solo, deciduidade, cor, textura e época de floração. Para expressar esse complexo de qualidades inerentes é preciso separar o indivíduo da massa e arranjar os diferentes tipos em orgânica relação com o uso, a circulação, a topografia e os elementos existentes na paisagem. As técnicas são mais intrincadas que nos modelos beaux-arts, mas assim obtemos volumes de espaço organizado nos quais as pessoas vivem e divertem-se, ao invés de ficar paradas e olhar.”<sup>45</sup> Técnicas do repertório construtivo: a valorização plástica da morfologia dos espécimes vegetais; o uso estrutural da vegetação, a construção do espaço com ela; arbustos e árvores empregados como indivíduos e não como massa, para intensificar a eficiência de um plantio – o princípio da economia comandando o efeito escultural –, seja por multiplicar os pontos de observação de um espécime, oferecendo todas as suas faces para o olhar, seja por empregar menos exemplares para obter um determinado efeito. Mas do modelo construtivo é retido sobretudo a idéia de fluidez espacial, como atesta Rose: “um jardim é uma experiência, não flores ou plantas de qualquer tipo. Não é piso, alvenaria, grama, ou cascalhos. Não é uma grelha ou uma tela de fibra de vidro. É uma experiência. Se fosse possível destilar a essência de um jardim, acho que seria a sensação de estar dentro de alguma coisa embora ainda ao ar livre. Essa é a substância dele; pois até que você tenha isso, você não tem um jardim em absoluto.”<sup>46</sup>

Por considerar a prática corporativa demasiadamente restritiva, Rose realizou praticamente só jardins privados, marcados pela influência oriental, pela exploração das particularidades do lugar e pela pauta do desenho integral – seus projetos às vezes abrangiam casa, jardim, escultura e mobiliário. A improvisação durante a execução, o aproveitamento dos materiais disponíveis no local e a utilização de elementos reciclados – como portas, dormentes e grelhas –, são outros traços constantes, progressivamente intensificados. Na sua própria re-



Mensuração de 30 centímetros  
em plantas

James Rose

Jardim Germano, s.d.

[<http://www.jamesrosecenter.org>]

<sup>45</sup> ECKBO, Garrett; KILEY, Daniel; ROSE, James. “Landscape design in the urban environment” [Architectural Record: 70-76, mai. 1939]. In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 78-82. Citação cf. p. 82.

<sup>46</sup> ROSE, James. *Creative gardens*. New York: Reinhold, 1958. Apud “James Rose, Later Built Works – Anisfield Garden”. *The James Rose Center for Landscape Architectural Research and Design*. New Jersey: The James Rose Center, 2001 [http://www.jamesrosecenter.org/anisfieldgarden/index.html].



James Rose  
*Ridgewood*, 1953  
[\[http://www.jamesrosecenter.org\]](http://www.jamesrosecenter.org)

\* ECKBO, Garrett; KILEY, Daniel; ROSE, James "Landscape design in the urban environment" [*op. cit.*], p. 78-82. Citação cf. p. 78. Os outros artigos são: "Landscape design in the rural environment" [*Architectural Record*: ago. 1939]. In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 83-7; e "Landscape design in the primeval environment" [*Architectural Record*: 74-9, fev. 1940]. In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 88-91.

residência (*Ridgewood*, New Jersey, 1953), um laboratório projetual em evolução contínua por quase quarenta anos, define uma armadura inicial, desprovida de detalhes, receptiva às modificações introduzidas ao longo da obra e posteriormente. Concebido como uma pequena vila formada por três edifícios – as residências para a mãe e a irmã e o próprio estúdio –, com o objetivo de integrar casa, jardim e sítio, fundir arquitetura e paisagismo, o conjunto radicaliza a tese de um espaço experienciável, fluido e flexível, de uma arquitetura-escultura penetrável, do estar dentro mesmo a céu aberto, transferindo a metáfora orgânica para a edificação como um todo – casa-jardim. Se no *Pavilhão de Barcelona* de Mies ou nas casas de Richard Neutra, na dissolução mútua da arquitetura e do jardim, a interpenetração dos espaços internos e externos impunha, com a extensão do interior para fora e a desmaterialização dos fechamentos, o desdobramento do construído sobre o entorno e a interiorização do exterior como paisagem, em *Ridgewood* o sinal é invertido, a casa se fende, o exterior avança, o interior se dobra para que a natureza adentre, passando a habitar os meandros da arquitetura.

No esforço de repensar os pressupostos disciplinares, o questionamento é estendido para além do tema do jardim. Três artigos publicados por Eckbo, Kiley e Rose na *Architectural Record* em 1939 e 1940 alinham essas considerações com o planejamento dos diversos ambientes humanos – urbano, rural e natural –, constatado o fato do incremento da produtividade ter tornado o tempo livre "uma realidade para o homem médio" e levantada "uma nova questão: a necessidade absoluta e a possibilidade real do homem controlar seu ambiente tanto para seu prazer quanto para seu trabalho, tanto para a recreação quanto para a produção"<sup>47</sup>. De um lado vislumbram um novo campo de atuação, cuja especificidade é preciso delinear e preencher ao mesmo tempo; de outro impõem-se a tarefa – julgada positiva – da "mesma reconstrução ideológica e metodológica que mudou todas as outras formas de planejamento desde a revolução industrial". O primeiro texto, *Landscape design in the urban environment*, indica o próprio reconhecimento de que o equilíbrio com o meio passava pelas dimensões social e urbana, requerendo para o seu equacionamento um tratamento

sistêmico – no caso, das demandas recreativas –, o estabelecimento de parâmetros programáticos e dimensionais atinentes aos diversos fatores sociais envolvidos, da variedade e transitoriedade dos interesses à compreensão das esferas de relacionamento dentro da cidade. A idéia de um sistema de lazer integrado corresponde um elenco de espaços livres, abrangendo parques distritais, cinturões verdes, parques urbanos, parques de vizinhança, parques infantis, áreas de lazer e vias arborizadas. Já no final dos anos 30, o paisagismo norte-americano quer aderir ao planejamento urbano, assumindo as pautas do controle da densidade populacional; do controle ambiental; da integração das áreas de convívio, de trabalho e de lazer; do sistema de transportes; do acesso dos cidadãos ao sistema de lazer.

Fins de 30 o paisagismo da EIVA veio a formar frente no urbanismo terno

Na busca de uma relação equilibrada com o meio, a abordagem estendia-se a todo território. Em *Landscape design in the rural environment* e *Landscape design in the primeval environment*, tecem ponderações análogas para ambos os domínios, resguardadas as especificidades relativas a cada um. No campo, com a mecanização da agricultura, constatava-se a mudança dos modos de vida e a intensificação da migração rural, demandando um sistema de estradas adequado; a atenção às necessidades tanto de migrantes como de moradores antigos; o agrupamento dos trabalhadores rurais em vilas; a consolidação e a reorganização de escolas e outros equipamentos sociais. Nas áreas pouco processadas do território, por definição praticamente desocupadas, o planejamento deveria dirigir-se à fauna e à flora. Com o crescimento populacional e urbano, a simples delimitação de áreas de preservação não parecia suficiente para estabelecer e controlar o equilíbrio ambiental – exigia-se o controle das fronteiras agrícola e urbana; a diferenciação das áreas de preservação e das posturas a serem adotadas em função das atividades humanas nelas exercidas. Estabelecem para os três domínios uma premissa comum: "o uso dos melhores meios disponíveis para suprir as necessidades específicas dos habitantes específicos; o que resulta em formas específicas"; visto que "o problema real é o redesenho dos ambientes humanos, tornando-os flexíveis no uso, adaptáveis na forma, econômicos no esforço e produtivos em trazer para os indivíduos um horizonte ampliado de integridade cultural,





Garrett Eckbo  
Westaco Unit (Texas), 1939  
[ECKBO, *Landscape for living*, p. 172]

científica e social"<sup>48</sup>. Com tais objetivos, reproduzem a pauta Bauhaus do projeto total, no desejo do planejamento integral do ambiente segundo critérios objetivos – científicos –, cuja trajetória é conhecida – a dimensão técnica é elevada à dimensão estética.

À medida que os textos são publicados, a voz de Eckbo parece destacar-se progressivamente, ao menos se se considerar as respectivas produções contemporâneas e o desdobramento posterior das trajetórias individuais. Nos últimos anos da depressão econômica norte-americana, Eckbo trabalha para a *United States Housing Authority* (USHA), a *Farm Security Administration* (FSA) e a *Federal Public Housing Authority* (FPHA), sucessivos órgãos do governo federal dedicados à questão habitacional, cujas iniciativas seguem ainda o espírito das políticas sociais do *New Deal*, participando com equipes multidisciplinares do planejamento de assentamentos habitacionais, nos quais sobressaem suas propostas para as áreas comuns de lazer. Para a FSA, de 1939 a 1942 elabora os projetos paisagísticos de 50 novos assentamentos para trabalhadores rurais migrantes no *Central Valley* (Califórnia), social e ambientalmente orientados, comportando entre 225 e 350 famílias cada, nos quais "a abundância de terra barata tornou possível amplo espaço livre para socialização, recreação, relaxamento e agricultura de subsistência privada"<sup>49</sup>. À parte sua relevância social, esses projetos – sobretudo os pequenos parques de vizinhança, minimamente equipados, para quarteirões com cerca de 25 casas – permitiram experimentar os pressupostos formais em elaboração, avaliar *in situ* as implicações ambientais e sociais de uma abordagem amplamente apoiada nos motivos formais da arte abstrata. A sintaxe construtiva era aplicada ao plantio da vegetação para delinear estares e caminhos, determinando o isolamento ou o agrupamento de árvores e arbustos de uma mesma espécie, a configurar maciços no formato de linhas, planos verticais e volumes, dispostos em oposição retangular, em tensão dinâmica e em contraponto espacial. As vanguardas modernas – o neoplasticismo do *De Stijl*; o suprematismo de Kasimir Malevitch, como espacializado por Mies, via El Lissitzky (1890-1941), e como visualizado e 'cinetizado' por Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946); o abstracionismo sinestésico de Vassili Kandinsky (1866-1944) – ressurgem im-

<sup>48</sup> ECKBO, Garrett; KILEY, Daniel; ROSE, James. "Landscape design in the primeval environment" [op. cit.], p. 91.

<sup>49</sup> ECKBO, Garrett. "Pilgrim's progress" [op. cit.], p. 218.

15/10/2010  
dos trabalhos de  
paisagismo

pressas sobre a natureza. Após o ingresso dos EUA na Segunda Guerra em 1941, a política habitacional – assumida pela FPHA – orienta-se para os assentamentos relacionados às operações de apoio militar, cuja implantação, à medida que a guerra avança, passa todavia a sofrer as consequências decorrentes da retração de recursos. Para a FPHA, Eckbo participa como coordenador ou colaborador do planejamento de outros 50 núcleos, estendendo a abordagem empregada nos espaços livres da FSA ao espaço urbano, com mais ênfase do que anteriormente, estabelecido com maior rigor o controle da arborização urbana e dos espaços livres domiciliares. A transposição da estratégia projetual de um domínio para o outro é ademais tanto o refreamento do devaneio formalista quanto o encontro da sua razão objetiva, do fundamento conceitual necessário para nortear o ofício, a correspondência entre núcleo estético e demandas reais da sociedade. Fato bastante singular; o planejamento paisagístico e o projeto dos espaços livres integram-se ao planejamento urbano como promessas de qualificação e de legibilidade.

É elucidativo analisar o dualismo do planejamento paisagístico e do jardim na obra de Eckbo. Parte da atividade antes descrita ocorre em paralelo a uma intensa produção projetual dedicada à fatura de jardins privados, em que pesquisas anteriores que tinham o lote urbano como objeto são postas em prática. Diante do ensimesmamento imposto pela compartimentação fundiária, ao sabor de uma programação funcional suave, o enfoque escultórico abstrato intensifica-se, na experimentação de formas, cores e texturas, sob configurações as mais diversas, numa tentativa de ordenar o espaço e estabelecer a unidade do projeto ao largo de qualquer orientação visual dominante – busca desenfreada de um modo de enriquecer (dinamizar) a experiência espacial, multiplicar vistas e descobertas nas áreas residuais liberadas pela implantação das edificações, cujo traço distintivo é a fragmentação formal. *"A superfície retangular era deformada, retorcida e remodelada à vontade para forçar o esquecimento das linhas duras do fechamento. Porções da área são parcial ou inteiramente escondidas para sugerir espaço adicional, pela impossibilidade de ver tudo de uma vez."*<sup>50</sup>

Jardins que se notabilizaram pela preocupação com a tridimensionalidade

<sup>50</sup> ECKBO, Garrett. "Small gardens in the city: a study of their design possibilities". *Pencil Points*: set. 1937, p. 574. Apud TREIB, Marc. "Axioms for a modern landscape architecture". In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 62.

dade e pela afeição aos valores táteis, investida a primeira à modelagem do terreno, ao plantio delineador do espaço, à estratificação e à ordenação dinâmica dos planos edificados e orgânicos, à percorribilidade como valor; a segunda à qualificação dos paramentos horizontais e verticais, no contraste e na diversidade de combinações tectônicas e de materiais, tanto naturais como industrializados, mantidos aparentes. De um lado, a tentativa de superar o constrangimento ditado pelo parcelamento do solo; de outro, o pendor em considerar que "o homem necessita de coisas ao redor e acima dele, bem como aos pés, para sentir aquela sensação de segurança e de isolamento tão essencial para um bom jardim"<sup>51</sup>. A sala externa é concebida e desejada coberta e compartimentada, um quase interior, ainda que em tensão permanente com as divisas do lote. Assim, ao menos em sítio urbano não se comprova o reconhecimento por Eckbo – conforme observado sem qualquer objeção por Brown – do "problema básico e primário do jardim como a integração da geometria cuidadosamente ordenada da arquitetura com a aparente desordem ou, ao menos, a forma fluida e orgânica do sítio natural"<sup>52</sup>. Destacado da sua naturalidade, rendido como lote, o terreno em que se inscreve o jardim é revolvido por formas angulares, geometrizes, tensas em si e em relação à própria arquitetura, esvaziando um dos motes legitimadores fundamentais do discurso. O exercício puro da abstração caminha nesse sentido para o descontingenciamento das intervenções, para o alheamento entre casa, jardim e espaço urbano, para a compreensão do projeto menos como modelo e mais como resposta isolada, em que a consistência toma-se apenas um dado interno ao projeto.

→ A consciência dessa dissociação é manifesta, razão da preferência pela denominação *landscape design*, que "implica uma relação tridimensional entre pessoas e materiais", em relação a *landscape architecture*, visto que esta "implica uma integração com a arquitetura que já não existe mais"<sup>53</sup>. Em *Landscape for living* (1950), Eckbo reposiciona o paisagismo como uma atividade técnica comprometida com o planejamento ambiental, assistida pelos conhecimentos objetivo – social, estatístico, científico – e intuitivo – arte –, expressiva da sociedade democrática, coletivamente orientada, cuja tarefa é qualificar a "relação entre as pes-

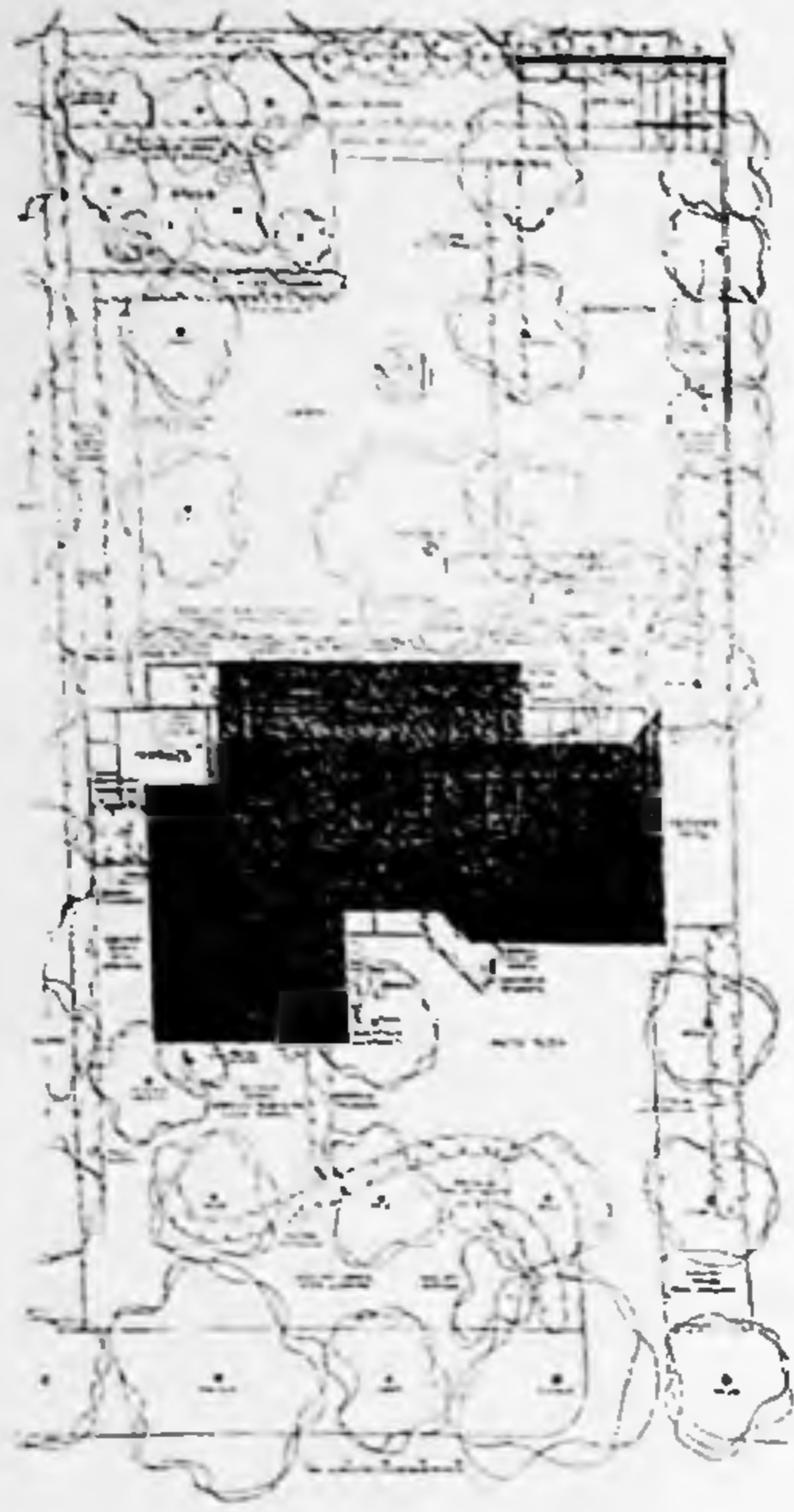
<sup>51</sup> ECKBO, Garrett. "The basic aim should be recreation". In: MERCER, F.A. (ed.). *The Studio gardens and gardening*. London / New York: The Studio, 1939, p. 38-9. Apud BROWN, Jane. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>52</sup> BROWN, Jane. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>53</sup> ECKBO, Garrett. *Landscape for living*. New York: F.W. Dodge, 1950, p. 5.

soas e a paisagem, entre os seres humanos e o espaço externo tridimensional”<sup>54</sup> – qualificar técnica e cientificamente a relação que a sociedade estabelece com o seu suporte físico –, redefinindo as bases teóricas e o escopo disciplinar, num aporte que literalmente corre mundo. Decantando a intensa produção profissional realizada por Eckbo ao longo dos anos 40, o livro é uma importante plataforma de irradiação internacional da teoria paisagística moderna, que se torna desde a publicação uma obra referencial dentro do meio, levando mundo afora o paradoxo do *design* e do planejamento paisagísticos de Eckbo, o contraste entre os fundamentos conceituais e as expressões formais superficiais dirigidas ao lote e à região, aspecto nem sempre captado pela crítica. De um lado a preocupação em renovar a linguagem paisagística, elaborar formas correspondentes aos problemas funcionais, racionalizar o uso das áreas livres, ater-se à praticidade; no intuito de livrar o ofício do restrito formalismo *beaux-arts* e do sentimentalismo, na ânsia de superar a dicotomia formal-informal, na recusa de todo esteticismo ou historicismo, dos valores preconcebidos; cômico que o estilismo é um freio para a percepção da contemporaneidade; mas que recai no tensionamento gráfico dos desenhos de piso, embora moderados pela vegetação, e contidos e flexibilizados em projetos posteriores. Para o uso e para o deleite, funcional e confortável, por mais que se queira incitar a reflexão e não oferecer modelos, mas um método para resolver problemas, são eles que gravam os olhos de quem os vê, disseminando-se enviesadamente como estilo. Assis-tindo o poder de impressão, o poder de persuasão ancora-se no, exerce-se com e expande o discurso funcionalista. Terreno e problema, materiais e programa, os fatores climáticos, espaciais e sociais são os critérios que se impõem à análise, a pauta racional para a produção do ambiente humano, os fundamentos do encontro entre sociedade e território, funcionalismo e projeto ambiental. Nesse ponto o jardim toca o outro lado da questão, a preocupação em conciliar os artefatos humanos com o ambiente natural, empreendendo um salto conceitual significativo, que redimensiona o campo disciplinar a partir da problematização do equilíbrio entre homem e natureza, movendo as fronteiras rumo ao urbanismo, ao planejamento integral do meio ambiente, à gestão dos recursos do território, à consciência social e

<sup>54</sup> Id., *ibid.*



Garrett Eckbo

Jardim em Menlo Park (Califórnia),

1939

[ECKBO, *Landscape for living*, p. 136]

ambiental – numa palavra, ecológica. Das salas externas para a vida ao ar livre adentra-se a esfera do planejamento urbano e regional, que exige a ponderação objetiva dos parâmetros intervenientes no projeto paisagístico, a adoção de uma metodologia de projeto, cujo apelo interdisciplinar: ao concurso de disciplinas afins tendo o paisagista como coordenador, remonta à Bauhaus.

À parte os exemplos citados da FSA e da FPHA, convém analisar outros trabalhos reproduzidos em *Landscape for living*. No Jardim em Menlo Park (Califórnia, 1940; arquitetura de Frederick Langhorst), que abre a sequência de exemplos práticos, adapta a idéia de *continuum* espacial do Pavilhão de Barcelona de Mies para a disposição dos arbustos<sup>55</sup>, buscando dinamizar a plantação regular de pereiras do pomar preexistente. Visualizado da casa por amplas aberturas, o jardim apresenta-se em diversos estratos, verticais e horizontais – copas-teto, arbustos-fechamentos e forração-piso –, formando ambientes sem se valer de qualquer dominante visual; mas retendo ainda, seja pela presença do pomar, seja pela contenção do traçado, um forte acento pinturesco – adverte-se que a aproximação entre espaço moderno e paisagem rural já havia sido habilitada, em visada distinta do pinturesco, pelo modelo artístico. “Na paisagem rural achamos incontáveis formas espaciais rigorosamente tridimensionais tanto em materiais construtivos como naturais: campos retangulares e poligonais cortados de maciças florestas naturais; árvores em fileiras ou arcos formando planos; a regularidade dos pomares; linhas retas de arbustos não podados e cercas vivas, de cercas e muros velhos de pedras, medrados com plantas nativas; grupos isolados de árvores formando pavilhões naturais; planos cruzados dessas linhas de árvores, arbustos e muros formando um arranjo espacial fragmentado. Um espaço que é raramente fechado completamente; sempre há uma sugestão da sua continuidade, algo a seguir, a estimulante impossibilidade de vê-lo todo de uma vez. Esta geometria planar, fragmentada e livre, ordenando o espaço é claramente análoga em planta e efeito ao espírito moderno na arquitetura, pintura e escultura.”<sup>56</sup> Análogia consubstanciada no jardim dos fundos de Menlo Park, em que o plantio hortifrutícola arboreo e os planos arbustivos em oposição retangular restabelecem o contraponto miesiano entre malha estrutu-

<sup>55</sup> A observar o contraste entre o miesiano jardim de fundos e o frontal, no qual os planos arbustivos assumem traçados curvilíneos. Eckbo, na sua tese final defendida em Harvard, já adaptara o Pavilhão de Barcelona para o espaço livre comunitário interno do seu *Hypothetical Superblock Park* (1938). A despeito da apropriação indébita, a tese antecipa, no desenho dos jardins das residências envoltórias à quadra, o miesiano Jardim em Menlo Park. Ver ECKBO, Garrett. *Landscape for living* [op. cit.], p. 136-8; 178.

<sup>56</sup> Id., p. 41. A citação e o vínculo com o projeto de Menlo Park foi sugerida por RAINEY, Reuben. “Organic form in the humanized landscape”: Garrett Eckbo’s *Landscape for living*. In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 180-205. Citação cf. p. 191. No texto, o autor faz uma extensa análise das idéias contidas em *Landscape for living*, detendo-se particularmente no jardim de Menlo Park.

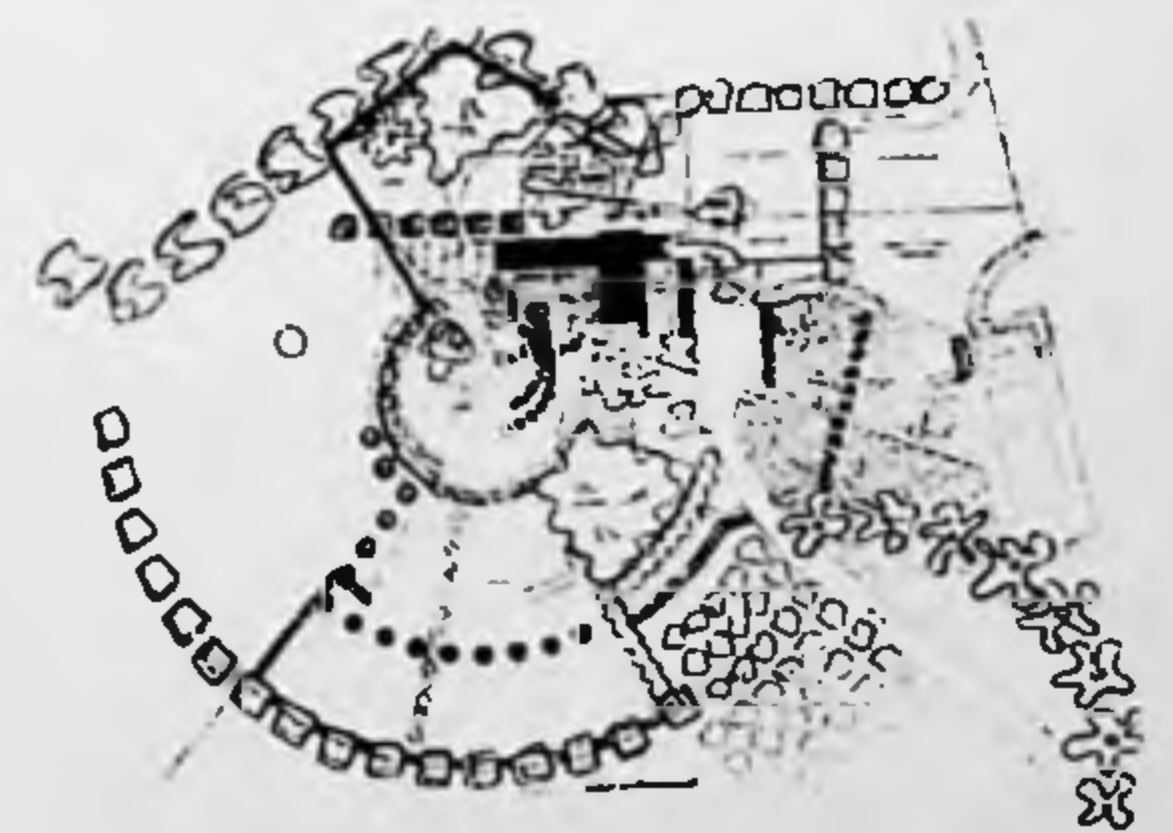
ral e paramentos verticais; os universos agrícola e arquitetônico confluem para constituir um espaço dinâmico, aberto e fluido, que tenciona o vazio central e pretende ser apreendido progressivamente, na sequência dos planos superpostos.

Elementos recorrentes do seu vocabulário formal podem ser apreendidos a partir da observação de uns poucos exemplos. No *Jardim Naify* (Woodside, Califórnia, 1947; com Robert Royston), destinado a uma residência campestre, uma mureta encurvada de madeira contrapõe-se à densa folhagem das colinas de San Mateo, gerando um pátio junto à casa em que figuram três bétulas, constituído por essa curva e um arco menor formado por seis *Stranvaesia davidiana*, a demonstrar a opção pela compartimentação mesmo quando em plena área rural; os canteiros elevados – outro traço característico do repertório californiano que se difunde mundo afora –, eventualmente configurando bancos, reforçam as marcas artificiais projetadas sobre o terreno; diversos materiais são empregados, processados e naturais, na definição de pisos e fechamentos; a representação gráfica, extremamente evidenciada e abstrata, é no entanto bastante atenuada pela vegetação, quando aplicada ao sítio; o espaço expande-se com a ênfase nas vistas diagonais, mas dissocia-se totalmente da casa; a impressão de unidade ou fragmentação varia conforme o ponto de vista, à proporção do avistamento do grande terço de círculo. Para a *Ranch Home* (Central Valley, Califórnia, 1945; com o arquiteto Mario Corbett), pretende-se “combinar uma sensação de envolvimento e segurança com a da radiante integração com o grande espaço circundante e a vista através de trinta milhas de planície até as montanhas Coast Range”<sup>57</sup>; a organização radial, o equilíbrio assimétrico dos agrupamentos de árvores, a geometrização do plantio convêm a dissolução gradual e radiante da intervenção na paisagem rural circundante, pautando o olhar da casa em direção às montanhas. No projeto para uma *Casa de Campo em Westchester* (New York, 1945), busca-se igualmente dar uma feição moderna para o tema da relação da casa com a paisagem, com o uso de muros em serpentina formando terraços patamarizados, que aludem remotamente à paisagem agreste.

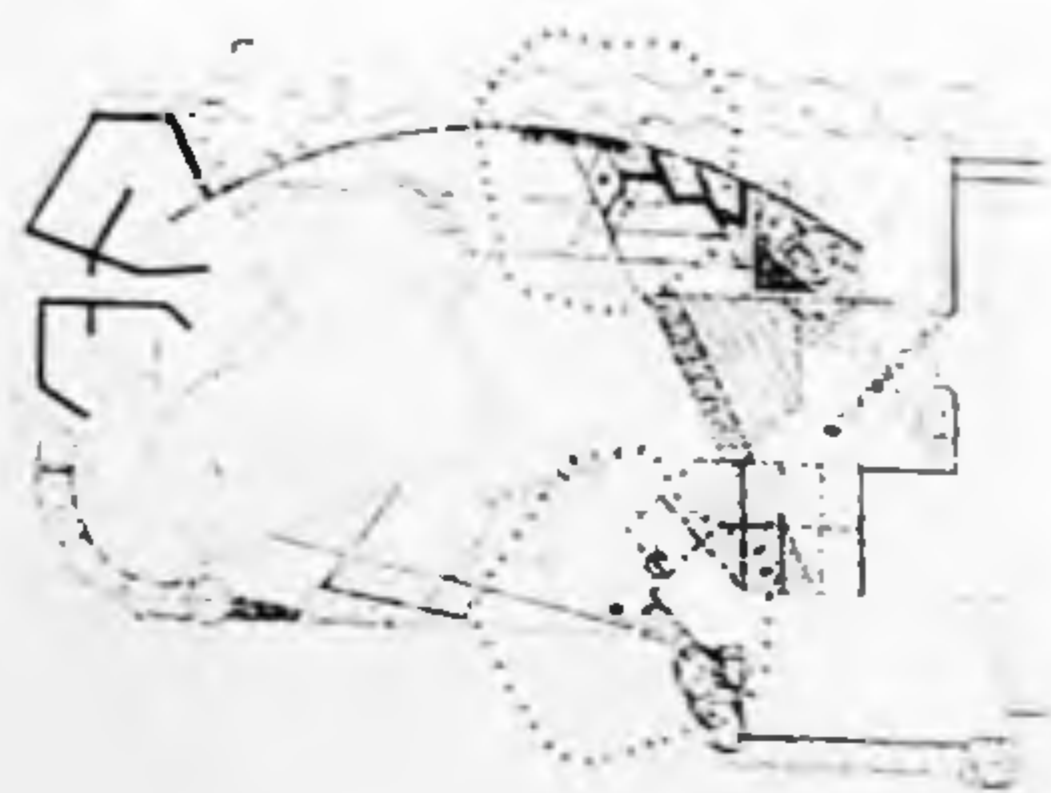


Garrett Eckbo  
*Jardim Naify* (Woodside, Califórnia),  
1947  
[ECKBO, *Landscape for living*, p. 155]

Garrett Eckbo  
*Ranch Home* (Central Valley, Califórnia),  
1945  
[ECKBO, *Landscape for living*, p. 159]



<sup>57</sup> ECKBO, Garrett. *Landscape for living* [op. cit.], p. 59.



Garrett Eckbo  
*Jardim Goldstone* (Beverly Hills,  
Califórnia), 1948  
[ECKBO. *Landscape for living*, p. 147]

Nos jardins urbanos, muito mais radicalmente interiorizados, verifica-se uma atenção dirigida aos detalhes, a preocupação com a qualidade tátil das paredes limítrofes e com o aproveitamento de novos materiais, dentre os quais sobressaem os jardins *Goldstone* (Beverly Hills, 1948) e *Alcoa Forecast* (Los Angeles, 1959), sua própria residência. No primeiro, a variedade comparece no mural em relevo de tijolos, pedra-pomes e garrafas; no contraste entre a curvatura do mural, a geometria derivada de formas puras superpostas da piscina, as marcações de piso e a treliça em desenho angular, lançada em ponta contra a piscina; ações que visam "expandir a sensação espacial dentro do mural estrutural"<sup>58</sup>, pauta fundamental dos projetos de Eckbo. No segundo, o emprego intensivo de aço e alumínio em fechamentos e coberturas, com grades de aberturas e desenhos variados, dosando os níveis de transparência – e de compartimentação.

Com exceção do último, todos esses jardins residenciais, juntos com os projetos para a *FSA* e a *FPHA*, aparecem reproduzidos em *Landscape for living*, disseminando-se como modelos mundo afora. Formas nitidamente dissonantes em relação à arquitetura ou ao entorno, que decorrem de um exercício experimental puramente abstrato, auto-centrado, cuja fonte ética era a profunda insatisfação com os padrões acadêmicos superados, mas que sempre se conceberam como inquietação e problematização e não como estilo a ser indiferenciadamente reproduzido. Nesses jardins, entretanto, a despeito das fotografias em preto e branco, sabe-se – por estudos e pela difusão feita por epígonos como Roberto Coelho Cardozo, importante professor da FAU-USP a partir do início da década de 50, responsável pela introdução dos conceitos de Eckbo no meio acadêmico e pela formação de inúmeros paisagistas paulistas, como Miranda Martinelli Magnoli e Rosa Klüss – que inauguram uma nova forma de ver a natureza, seja por aspectos já mencionados, ligados à morfologia vegetal, à unidade do plantio, ao plantio estruturador do espaço, à preocupação em modular o espaço vertical e horizontalmente com a vegetação; seja pela escolha de uma paleta rebaixada, que raramente usa flores como componente principal, atentando para os valores tonais, cromáticos e de textura das folhagens, para a valorização não-dogmática da flora

<sup>58</sup> Id., p. 147.

nativa. Mas da abordagem de Eckbo, destaca-se sobretudo o fato dele alçar o ofício – “*toda a natureza é um jardim*”<sup>59</sup>, e nesse refluxo dissolve-se o impasse abstrato – para o enfrentamento do crítico quadro ambiental divisado pela sociedade contemporânea, a exigir a transformação total dos preceitos disciplinares. De onde infere-se que o poder da abstração não reside no devaneio gráfico de exercícios diletantes nos jardins, mas na capacidade de apreender o território. Modelos que são concebidos *in visu*, exercitados *in situ*, antes de impregnarem-se em nossas mentes.

A produção de Eckbo entre 1935 e 1965 – desenvolvida em associação com Robert Royston e Edward Williams, e Francis Dean em Los Angeles – é principalmente dedicada à elaboração de jardins privados residenciais, ainda que inclua também projetos habitacionais, de equipamentos culturais e educacionais. A partir do início dos anos 60, nota-se um envolvimento progressivo do escritório, que assume proporções corporativas, com projetos públicos de maior escala – praças, escolas, campus, centros urbanos – e, como seria de se esperar, a defesa ao longo da vida de formas mais equilibradas de relacionamento com o meio leva-o a participar de projetos ambientais – como o plano regional realizado para o Estado da Califórnia, coordenado por Williams (região norte) e Eckbo (região sul). Desses trabalhos – cuja extemporaneidade nos impede de analisá-los aqui – deve-se mencionar o *Downtown Mall* (Fresno, Califórnia, 1963; com Victor Gruen), que envolve a pedestrianização de dez quarteirões de ruas, com a correspondente reordenação do tráfego; a *University of New Mexico* (Albuquerque, 1963-80; com Van Dorn Hooker e Guy R. Johns), projeto de pedestrianização e reordenação do sistema viário do campus universitário, com a remoção dos carros para estacionamentos periféricos; e a *Union Bank Square* (Los Angeles, 1968; com Harrison and Abramovitz e A. C. Martin), amplo espaço livre elevado, realizado sobre um estacionamento.

Outro indicador do impasse formal vem do percurso do terceiro ‘rebelde’ de Harvard, Kiley, cuja produção demonstra uma certa divergência quanto aos pressupostos sustentados pelos três. De uma pos-



Garrett Eckbo  
Residência Thomas (Califórnia), c.1950  
[TREIB, *Modern landscape architecture*,  
p. 104]

<sup>59</sup> Cf. Horace Walpole, a propósito de William Kent. WALPOLE, Horace. “On modern gardening”. *Anecdotes of painting in England*, vol. 4, 1975, p. 22. Apud IMBERT, Dorothee. *The modernist garden in France*. New Haven / London: Yale University, 1993, p. xiii.





Dan Kiley  
Residência Miller (Columbus, Indiana),  
1957  
[TREIB, *Modern landscape architecture*,  
p. 241]

<sup>60</sup>Veja a propósito o ensaio de Gregg Bleam, dedicado particularmente à análise do jardim da casa Miller, em especial ao setor dos adultos, cujo arranjo arbustivo é de nítida inspiração neoplástica. BLEAM, Gregg "Modern and classical themes in the work of Dan Kiley". In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 220-39. Nota-se que em *An introduction to the study of landscape design* (1917), de Henry Hubbard e Theodora Kimball – livro de referência do ensino *beaux-arts* norte-americano no entre-guerras – estimulava-se a adoção do estilo formal no entorno imediato da casa, desenhado como extensão do interior; do informal no perímetro do terreno; conciliados ambos com um gramado transicional. Cf. RAINEY, Reuben. *Op. cit.*, p. 183-7.

tura mais próxima da de Eckbo e Rose, afeita às formas livres, embora bem menos experimental, Kiley passa a ressentir a falta de um princípio regulador, que a pureza geométrica da obra de Le Nôtre vem suprir, levando-o a uma inusitada fusão de procedimentos modernos e clássicos, cujo fundamento reside na modulação. O primeiro sinal manifesto nessa direção ocorre no jardim da residência *Irwin Miller* (Columbus, Indiana, 1955-7; arquitetura de Eero Saarinen e Kevin Roche), releitura paradoxal da sintaxe formal de Le Nôtre à luz do *Pavilhão de Barcelona* de Mies – a própria residência era miesiana –, em que a disposição tripartite, revisitada na relação entre o jardim envoltório da casa, o campo gramado e o bosque pinturesco ao fundo, adjacente ao rio, é temperada pelo equilíbrio assimétrico neoplasticista<sup>60</sup>. Essa afeição por Mies é aliás bem tardia, se comparada à de Rose – seu projeto para *Ridgewood* começou a ser feito em Okinawa, durante a Segunda Guerra – e Eckbo – o *Jardim em Menlo Park* é de 1940 –, e é tomada menos como uma forma de dinamização do espaço do que uma forma de estruturá-lo, seguindo nesse sentido a classicizante recepção norte-americana da obra de Mies. Se em Menlo Park o desenho tendia ao pinturesco, na casa *Miller* sugere o formal, admitido inclusive o uso da topiária, abominada pelos pares, além de aléias, maticos arbustivos e muros para reforçar a horizontalidade da casa ou delinear recintos a céu aberto, providos de vegetação. Tal conciliação entre classicismo e modernismo é facultada pelo cânone clássico da extensão da ordem arquitetônica para a paisagem, revisto como prolongamento da modulação arquitetônica para as áreas livres envoltórias; bem como por uma leitura que identifica a ordem clássica com a malha estrutural moderna, mesmo que reconheça na última uma função não-hierárquica, descentralizadora. Da análise das proporções da casa advém as matrizes espaciais que estruturam o jardim – diversas malhas de linhas, quadrados e retângulos gerando traçados quase auto-suficientes. Relativamente estabilizada pelo princípio clássico, a idéia de *continuum* espacial dilui alguns limites, objetivando o enriquecimento das experiências visual e espacial, a percepção dos diferentes planos em sucessão – embora esse aspecto seja mais notável no jardim dos adultos, a norte, como quer Gregg Bleam, onde de fato ocorre a interpenetração espacial, com linhas de *Ilex crenata* [small

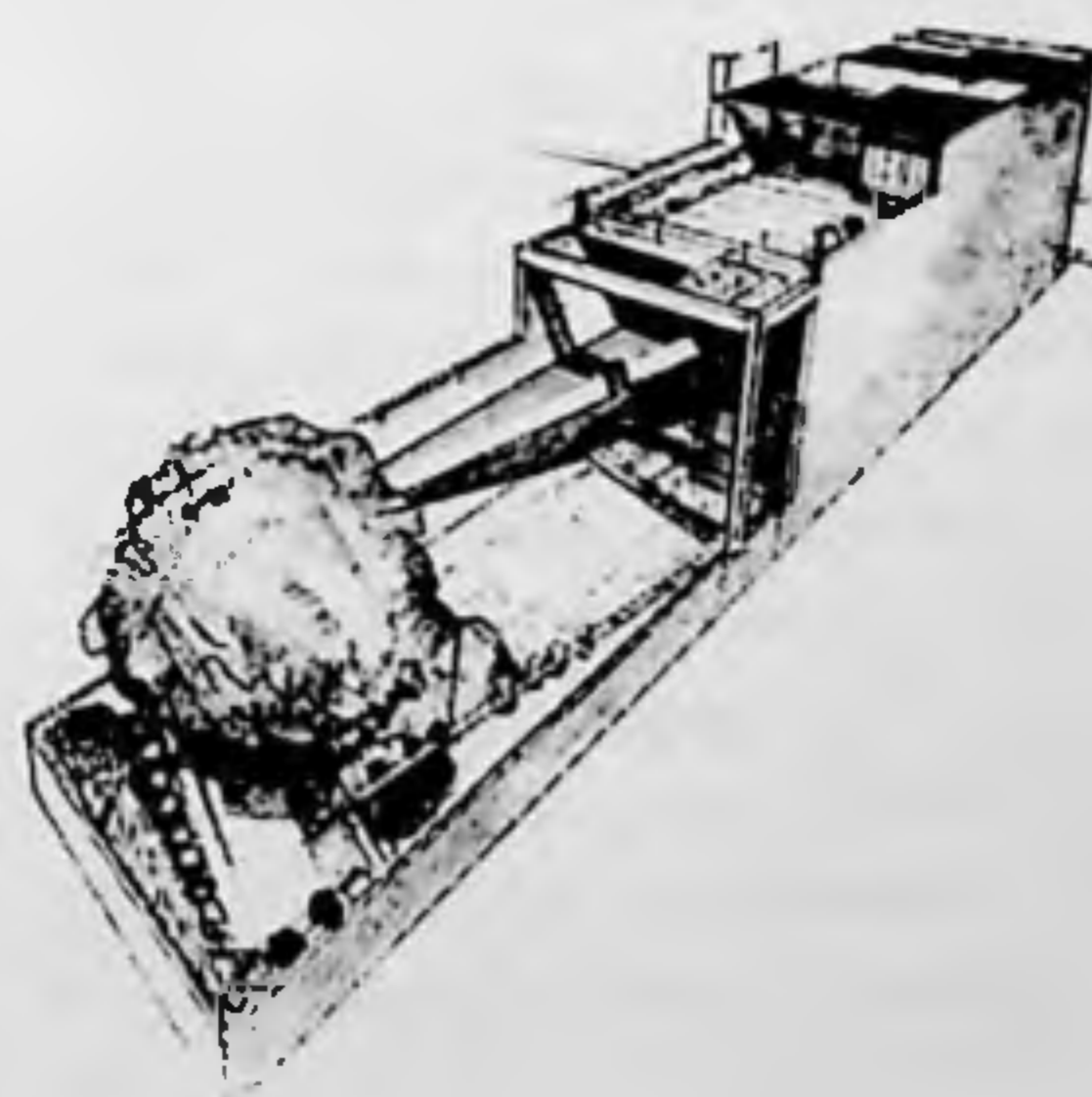
*japanese holly*] em oposição retangular, contrapostas à malha regular de *Cercis canadensis* [redbud]. Irradiando-se da casa, o jardim dissolve-a gradualmente no sítio, dos beirais generosos de Saarinen para o entorno imediato que espelha a planta interna, com vínculos funcionais mais diretos com o interior; percorrendo o retificado plano médio; até o mergulho pinturesco no vale, situado a oeste. Após o jardim *Miller*, o classicismo baseado na extensão da malha arquitetônica torna-se uma constante na produção do autor, que envolve trabalhos das mais variadas escalas, de residências a aeroporto, nos quais se nota também uma importância progressiva da água nos seus projetos. Sobressaem os jardins aquáticos da *United States Air Force Academy* (Colorado Springs, 1956-68; arquitetura de SOM) e da *Chicago Filtration Plant* (Chicago, 1957; arquitetura de C. F. Murphy); o serial *Independence Mall* (Filadélfia, 1963; com Harry Turbott); os jardins suspensos do *Oakland Museum* (Califórnia, 1969; arquitetura de Roche, Dinkeloo and Associates); as cascatas e os ciprestes seriados da *Fountain Place* (Dallas, 1985-7; com Peter Walker); e as estratificadas malhas de pisos, árvores e palmáceas do terraço do *North Carolina National Bank* (Tampa, Flórida, 1988; arquitetura de Harry Wolf).

O relato sobre a escola californiana ficaria incompleto se não se mencionasse o esforço paralelo de Thomas Church, integrante da geração anterior, que autonomamente desenvolve uma abordagem similar, compartilhada aos poucos, mas igualmente decisiva para a definição do jardim moderno, para a iconização da vida ar livre. Figura transicional, Church, até o final dos anos 30 realiza projetos vinculados à prática tradicional, ecléticos, com leve acento francês, até que, incitado pela arte e arquitetura modernas – principalmente pelo cubismo, Alvar Aalto (1898-1976), Jean Arp (1886-1966) e Joan Miró (1893-1983) –, passa a buscar uma expressão correspondente às necessidades estética, emocional e prática contemporâneas. À nova percepção do espaço responde com uma ambiência multifocada, dinâmica e fluida, sem pontos de vista dominantes, concebida como fonte de deleite a partir de qualquer ângulo de observação; com o contraponto de formas orgânicas – curvas reniformes e em forma de piano –, ziguezagues déco e formas puras, de cores e superfícies texturadas; com a ênfase



Dan Kiley  
Residência Miller / jardim dos adultos  
(Columbus, Indiana), 1957  
[TREIB, *Modern landscape architecture*,  
p. 235]

Thomas Church  
Casa urbana e jardim para um lote de  
25 pés, 1937  
[TREIB, *Modern landscape architecture*,  
p. 33]





Thomas Church (paisagista) e Harvey Parke Clarke (arquiteto)  
*Residência Murin* (Aptos, Califórnia),  
1948  
[SHEPHEARD, *Modern gardens*, p. 49]

diagonal, para aumentar a ilusão espacial; com a variedade de estratégias de vedação e compartimentação do espaço, e de afeiçoamento do terreno; com a incorporação de materiais modernos; com a idéia corrente do jardim como pintura viva. À satisfação dos aspectos funcionais associa o desenho solidário com o usuário; a simplicidade dos espaços livres; o incremento das áreas pavimentadas; a adoção de plantas rústicas e aclimatadas, potencialmente estruturadoras do espaço; o aproveitamento de árvores existentes; a proteção do sol e do vento. Mas na fixação desse vocabulário formal nota-se uma recepção difusa, eminentemente visual, da produção artística de vanguarda. Efetivada como estilo, em jardins pautados pelas relações óticas, a própria adesão aos preceitos modernos eventualmente recua, admitindo um feitiço conforme modelos preconcebidos. A noção cubista do espaço multifocado apega-se ao ziguezague e à visão em diagonal; as formas biomórficas de Jean Arp e Joan Miró – o rim, o bumerangue, a ameiba –, favorecidos pelo próprio objeto – a vegetação e a topografia –, viram motivos quase pinturescos, ainda que se imponham a despeito de qualquer naturalismo; a recusa dos pressupostos formais acadêmicos – a simetria, a ordenação axial –, reação ao caráter impositivo da linha reta, compraz-se na boa forma dos motivos particulares, bricolando desenhos distintos e instabilizando o plano geral.

Contudo, a elegância do autor permite realizar com grande desenvoltura esse enlace de formas avessas. Para o presente propósito, sobressaem dois trabalhos amplamente difundidos durante os anos 50<sup>61</sup>. Na residência *Dewey Donnell* (Sonoma, Califórnia, 1948; com Lawrence Halprin; arquitetura de George Rockrise; escultura de Adaline Kent), maior ícone do paisagismo californiano, a implantação do solário-jardim precede a casa, colocando-se a cavaleiro do vale, com a visão do *skyline* de San Francisco ao fundo. Solário contraposto à paisagem, com ela constroem-se os acordos. Parte significativa da área é mantida intacta, minimamente afeiçoada; Church concentra a intervenção entre os carvalhos nativos; o deque de madeira projeta-se, assimilando-os; as formas biomórficas da piscina e dos canteiros remetem remotamente a baía e ao rio<sup>62</sup>; emprega-se a vegetação, existente e introduzida, para moderar a continuidade com a paisagem; o

<sup>61</sup> Veja particularmente SHEPHEARD, Peter. *Modern gardens*. London. The Architectural Press, 1953, p. 44-9. O influente livro de Shephard, como afirmado, consta da biblioteca de Cordeiro.

<sup>62</sup> Ciente da visita que Church fez ao escritório de Alvar Aalto em 1937, Marc Treib cogita que as formas orgânicas da *Villa Mairea* (Noormarkku, Finlândia, 1938-9) – presentes no estúdio do nível superior, na marquise de entrada e na piscina –, teriam influenciado o formato da piscina do jardim *Donnell*. Observa-se que a casa, com planta em forma de 'L', conforma um pátio contra a floresta. Peter Walker e Melanie Simo, entretanto, atribuem o desenho da piscina a influência de Halprin, então interessado em Arp e Miró. WALKER, Peter; SIMO, Melanie. *Invisible gardens – the search for modernism in the american landscape*. Cambridge / London: MIT, 1994, p. 110.

solário, com limites acentuados em alguns pontos, noutros dissolve-se no plano maior: Já no solário-jardim *Martin* (Aptos, Califórnia, 1948-9; arquitetura de Harvey P. Clarke), na praia, forma dura e forma fluida, ziguezague e curva, desenham um jogo entre natureza e construção, ora uma, ora outra retrocedendo; uma maré de formas, que reproduz o ir e vir da areia à construção, daí ao mar. Propagados através das fotos, os jardins-solários *Donnell* e *Martin*, bem como outros projetos e desenhos de Church e Eckbo – ou do seu escritório, como no caso da axonométrica do *Jardim Naify*, realizada por Royston – iconizam-se não só como referências paisagísticas, mas como imagens gráficas – marcações estruturais, contrapontos formais, ritmos, estilizações dinâmicas, árvores em formas ondeantes, axonométricas como meio de projeto tridimensional. Não são apenas os jardins que se disseminam mundo afora, mas o próprio modo de concebê-los e prevê-los. Os jardins formalistas de Church ou a difusão de um modo de representação são expressivos do papel da imagem na irradiação e recepção da arte abstrata, sinalizando que o detonador efetivo da mudança de abordagem encontra-se nessa circulação de formas, coladas ou descoladas dos conteúdos ideológicos que as motivaram.



Thomas Church, Lawrence Halprin (paisagistas); George Rockrise (arquiteto) e Adaline Kent (escultora) *Residência Dewey Donnell* (Sonoma, Califórnia), 1948

[TREIB, *Modern landscape architecture*, p. 63; SHEPHEARD, *Modern gardens*, p. 46]

#### 4. TRANSFORMAÇÕES URBANAS, PAISAGISMO PAULISTANO

A consolidação do paisagismo como atividade profissional no Brasil acompanha o quadro de transformações arquitetônicas e urbanas ocorridas de início a meados do século XX, com a conseqüente redefinição da importância assumida pelos espaços livres na conformação e figuração da cidade. Como assinalado por Nestor Goulart Reis Filho <sup>63</sup>, limitadas inicialmente à redistribuição das construções no lote para a melhoria das condições de aeração e iluminação, as alterações nos modos de implantação das edificações favoreceriam o abrandamento da separação entre exterior e interior, fomentando a continuidade espacial dos ambientes internos com as áreas envoltórias da

<sup>63</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 1970.

Residência Abraão Huck, c. 1956  
(arquitetura de Victor Reif)  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]



casa. Livres da vergonha escravocrata, urbanizados os hábitos, restringidos os quintais, erradicados pomares, hortas e viveiros para a criação de animais, as áreas não edificadas revestiam-se de um novo significado, revalorizadas para o uso social. Se na cidade antiga, com edifícios posicionados no alinhamento da rua, a proteção de olhares alheios fazia-se através da elevação do térreo, com a eliminação do porão alto – o recurso construtivo precedente para contornar a umidade do solo, suplantado pelas novas técnicas de impermeabilização –, deslocada a soleira para o rés do chão, o jardim introjetaria o atributo de elemento qualificador do espaço externo. Junto com essa função, o jardim urbano herdaria o anacrônico papel decorativo das fachadas neoclássicas, desempenhando contemporaneamente o mesmo caráter mediador destas, o de oferecer uma imagem à altura da projeção social dos proprietários, obviamente investida do ornamental. Entrementes, ante a abertura dos paradigmáticos bairros-jardim em São Paulo a partir do final da década de 10, com casas centradas no lote e imersas na arborização, infletia-se radicalmente o imaginário citadino. Frisa-se a importância que a vegetação passa a ter na fi-

["Residência no Jardim Paulista", Acrópole (218): 44, dez. 1956]



*Residência  
no Jardim Paulista  
Acervo Família Cordeiro*

xação de uma imagem urbana antagônica à da vila colonial, de casas geminadas e dispostas no alinhamento, com exíguos espaços públicos, quase sempre secos.

Ao longo dos anos 40 e 50, culminando o processo, a modificação das formas de implantação da residência urbana burguesa reservaria parte significativa do lote para o desenvolvimento de uma hipotética vida ao ar livre – sintoma evidente da penetração dos ideais urbanísticos anglo-americanos –, deslocadas as áreas de serviços para os recuos laterais ou frontais e instabilizada a antiga e quase sempre depreciativa orientação frente-fundo das casas. Com a marcha das inovações construtivas liberando grandes vãos nas empenas, borrava-se o limiar interno, aberto para o espaço livre de edificações, reconhecido como área de estar, extensão potencial do âmbito doméstico. Consolidaria-se nesse quadro o desenvolvimento do paisagismo como campo disciplinar, moderador da pretendida integração interior-exterior, levando a modernização às áreas externas, ambientadas com a redescoberta e recém-afeiçoada flora nativa. A persistência da relação frente-fundo mantinha-se entretanto na oposição entre o jardim frontal ornamental aberto para a rua, a resguardar a intimidade dos olhares avulsos e o pátio-jardim ou quintal situado no fundo ou no meio do lote, sob uma pauta mais variada. Nota-se ademais que, em sintonia com a difusão da arquitetura moderna na década de 50, os recuos imporiam-se como princípio urbanístico predominante para a implantação das edificações, e que, com a verticalização progressiva, as áreas livres comuns passariam a ocupar parte significativa do lote; consequentemente o jardim ganharia maior visibilidade em extensões significativas do espaço urbano, comandando nelas a relação arquiteturalidade. Nesse quadro, a função paisagística redimensiona-se, oscilando entre a manutenção do mencionado caráter emoldurador – ornamental e moderador –, transferido da fachada para o recuo frontal; a de ambientador dos usos coletivos; e a de componente formador do espaço urbano, que articula as frentes de lote vizinhas e a eventual arborização da via pública num todo visual, ambiental e paisagístico.

Com a redefinição das inter-relações interior-exterior e o incremento



*Princípios do paisagismo na década de 50*



da demanda por projetos de qualificação dos espaços livres, a contribuição do paisagista passa a ser mais requisitada, situação que favorece o surgimento de especialistas na área. De saída, dois destacam-se como precursores do paisagismo moderno paulistano: Roberto Coelho Cardozo e Waldemar Cordeiro. No imediato pós guerra, o influxo que mais se faz sentir vem da costa oeste norte-americana. Cardozo atua em São Paulo a partir de 1954, e seria o principal responsável pela introdução local dos preceitos projetuais californianos – assimilados no contato direto a serviço de Eckbo, Royston e Williams – a partir da sua atividade docente na FAU-USP, transmitindo os fundamentos dessa produção a várias gerações de paisagistas. Interessado em parte, desde 1952, também por Burle Marx, seus trabalhos distinguem-se entretanto pelo emprego de uma paleta vegetal cromaticamente mais suave – em texturas nuançadas pela luz natural, no apreço pelo desenho das sombras –, contraposta à forte geometrização do traçado (em ângulos ou arcos), ambos mobilizados para a dinamização do espaço, em pisos recortados, em níveis, resolvidos com uma diversidade de desenhos e materiais – avaliados segundo os graus de reflexão sonora e luminosa, absorção de água, forma, tamanho, técnica de aplicação (juntas abertas ou fechadas), textura, cor, grau de processamento técnico, resistência ao uso, manutenção e conforto. Nota-se contudo que o jogo de luz e sombra dos elementos verticais (naturais e artificiais, como bancos e muretas) acentua ainda mais o tensionamento (a fragmentação) dos seus traçados, comprometendo algo da pretendida fluidez espacial. Particularmente significativo para a definição de uma sintaxe paisagística com amplas implicações no ensino é o fato da vegetação receber igualmente considerações objetivas, sendo problematizada segundo três zonas – radicular, superficial e superior –, e aplicada como forrações, arbustos e árvores na modelagem do espaço, por analogia com a arquitetura: a definição dos pisos, das compartimentações e das coberturas-copas.

➔ No paisagismo paulista dos anos 50, à parte a evidente proscrição da topiária, constata-se o uso moderado de aclimatadas e uma predileção pelas espécies nativas, com particular atenção para a vegetação tropical, em suma, a difusão de plantas com folhas largas, notadamen-







te as aráceas (os gêneros *Anthurium*, *Caladium*, *Colocasia*, *Monstera* e *Philodendron*, com grande resistência a condições desfavoráveis), além de certas musáceas (*Heliconia*, *Musa* e *Strelitzia*) e marantáceas (*Maranta*). Da pauta tropical, comparecem ainda regularmente os gêneros *Acalypha*, *Cycas* e *Dracaena*, além das palmeiras em geral. Priorizado o fato estético nessas "plantas bienais" em voga à época, afeição à frente, um número reduzido de produtores de mudas atrás, a padronização da paleta de espécies vegetais tornaria-se mesmo inevitável, moderando a revisão botânica da natureza do país, o espectro de plantas nacionais credenciadas a frequentar os jardins contemporâneos. Ademais, o uso dos espaços livres ainda é difuso, sem funções claramente definidas, em lotes com tamanho gradualmente menor. Nesse contexto, o jardim mantém-se entre o funcional e o estético; desenvolve-se uma afeição pelo subespaço; integra-se o recuo à calçada; proliferam os canteiros californianos em níveis; imperam algumas predileções arquitetônicas como a do mosaico português; pequenos espelhos d'água ornamentais concedem um toque de graça paradisíaca; emerge cá e lá as alusões ao essencial jardim japonês; a vegetação alterna papéis de elemento estruturador do espaço e de figurante secundário e ornamental.

Ao examinar o conjunto de projetos realizados por Cordeiro, sobressai a predileção por certos gêneros ou espécies. Na visita à natureza com a bagagem artística no olhar, a seleção botânica é fundamentalmente uma ação estética em face da ocorrência natural. Na sua paleta vegetal destacam-se entre as forrações, *Hedera* sp, *Hemerocallis flava* (lírio-amarelo), *Kleinia ficoides*, *Lobelia metalica* (lobélia), *Ophiopogon japonicus* (grama-preta), *Pennisetum rueppellii*, *Pilea cadierei* (piléa), *Ruellia coccinea*, *Sedum* sp (dedinho-de-moça), *Tradescantia* sp, *Vinca major* (avenca-maior) e *Wedelia paludosa* (vedélia); entre as gramíneas, *Paspalum notatum* (grama-batatais) e *Stenotaphrum secundatum* (grama-inglesa); entre as folhagens, *Canna indica* (biri), *Cordyline* sp (dracena), *Cyperus papyrus* (papiro), *Dracaena* sp, *Monstera deliciosa* (costela-de-adão), *Musa ensete* (bananeira-de-jardim), *Philodendron bipinnatifidum* (guaimbê), *Phormium tenax* (fórmio), *Sansevieria* sp (espada-de-são-jorge), *Scindapsus aureus* (jibóia), *Strelitzia augusta* e *Strelitzia reginae*

(aves-do-paraíso); entre as arbustivas, *Acalypha wilkesiana* (acalifa), *Alpinia albolineata*, *Bambusa gracilis* (bambuzinho), *Calliandra tweedii* (esponjinha), *Ficus aspera*, *Pedilanthus tithymaloides* (dois-irmãos), *Pittosporum tobira* (pitósporo) e *Yucca angustifolia* (iúca); entre as arbóreas, *Aglaia odorata* (aglaia), *Caesalpinia ferrea* (pau-ferro), *Caesalpinia peltophoroides* (sibipiruna), *Erythrina crista-galli* (suinã), *Ficus elastica* (seringueira), *Ficus lyrata* (figueira-pandurata), *Lagerstroemia indica* (resedá) e *Plumeria alba* (jasmim-manga); entre as palmiformes, *Alsophila atro-virens* (pau-cardoso), *Archontophoenix cunninghamii* (seafórtia), *Areca lutescens* (areca-bambu), *Phoenix roebelenii* (tamareira-de-jardim), *Rhapis excelsa* (palmeira-ráfia) e *Syagrus romanzoffiana* (jerivá). Nota-se o pendor inicial pelas plantas com caule pronunciado, formando hastes verticais, empregadas individualmente ou em conjunto como marcadores espaciais; o destaque escultórico dado a alguns espécimes; o apreço por delicadas forrações coloridas e variegadas na composição dos canteiros, pelas "plantas bienais" de folhas largas e escuras, pelas folhagens com folhas agudas, pelos arbustos compactos e variegados, de formato irregular; o uso moderado de árvores, em face da exiguidade dos terrenos; a opção em mesclar a flora tropical e subtropical, com especial acento na de procedência oriental <sup>64</sup>.

## 5. A SÍNTESE DAS ARTES

A ênfase na arte e na cultura como premissas projetuais não se limitava entretanto à esfera imediata de atuação profissional. Em meados dos anos 50, Cordeiro lançava-a 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" <sup>65</sup>. 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



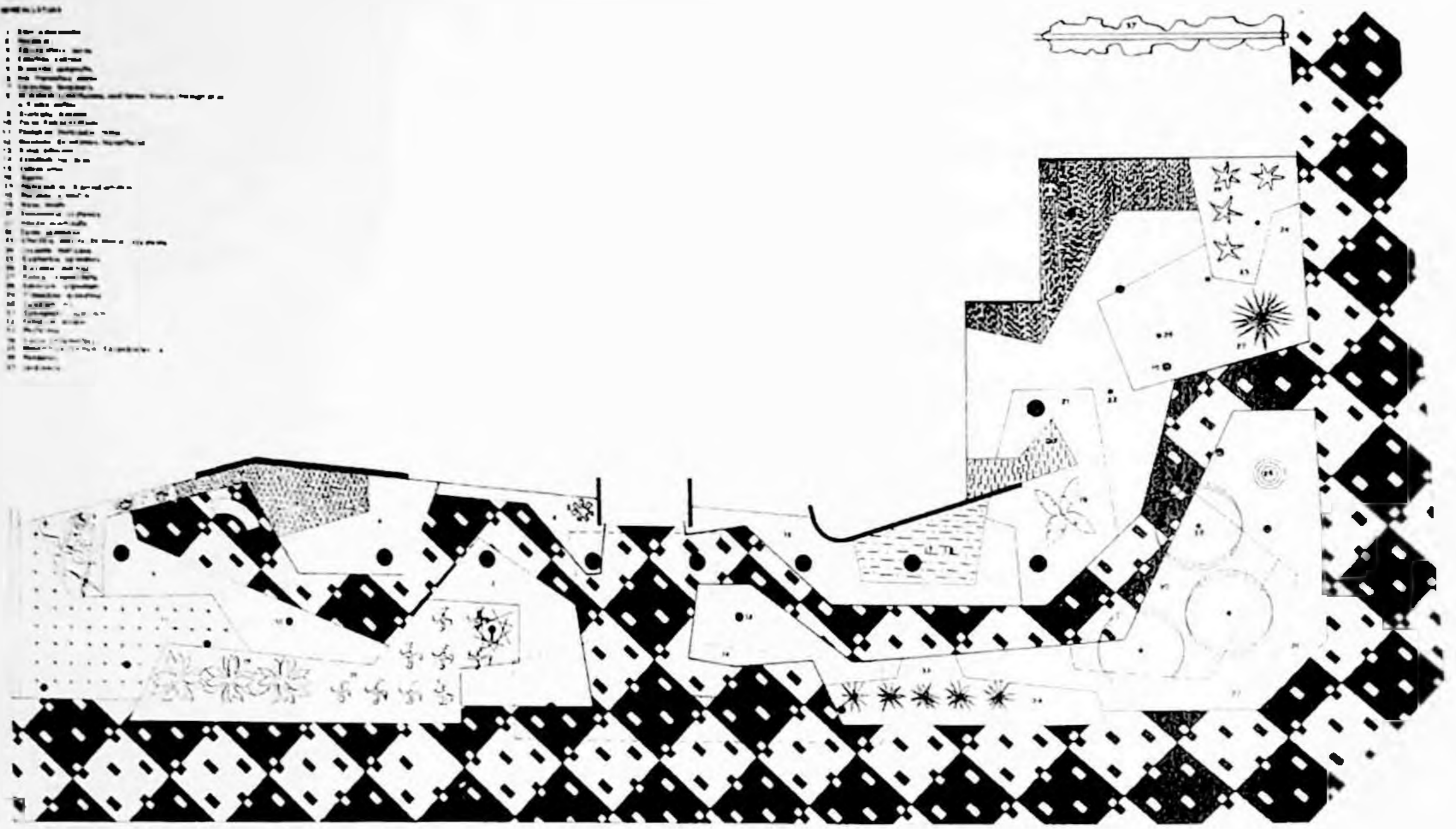
Edifício Mainumbi (São Vicente), c.1955  
(arquitetura de Lauro da Costa Lima;  
painel de Luiz Sacilotto)  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]

<sup>64</sup> Cf. projetos acervados na FAU-USP. Carlos Alberto Cardoso, dentro das atividades do Projeto QUAPÁ / Quadro do Paisagismo, observa uma modificação da paleta no curso dos anos, com a diminuição progressiva do uso de dracenas e palmáceas, espécies referenciais da fase inicial, bem como a opção crescente por plantas volumetricamente mais encorpadas, agrupadas em massas. A seleção estética, ao invés de ater-se à feição particular dos espécimes isolados, passa a pautar-se pelo aspecto final do conjunto. Verifica-se também a substituição de herbáceas por forrações e arbustos coloridos, consequentemente, o deslocamento do foco de interesse da floração, evento sazonal, para a perenidade cromática da folhagem. Ademais, considera-se que as espécies empregadas apontam para a formação no curso dos anos de jardins densos e exuberantes. CARDOSO, Carlos Alberto. "Waldemar Cordeiro". São Paulo: Acervo Quapá / FAU-USP, 1998.

<sup>65</sup> Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. "Arquitetura e arte". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957.

- LEGENDA**
- 1. Zona de reserva
  - 2. Zona de cultivo
  - 3. Zona de vivienda
  - 4. Zona de recreación
  - 5. Zona de servicios
  - 6. Zona de transporte
  - 7. Zona de saneamiento
  - 8. Zona de energía
  - 9. Zona de comunicaciones
  - 10. Zona de industria
  - 11. Zona de comercio
  - 12. Zona de educación
  - 13. Zona de salud
  - 14. Zona de cultura
  - 15. Zona de deporte
  - 16. Zona de turismo
  - 17. Zona de recreación
  - 18. Zona de servicios
  - 19. Zona de transporte
  - 20. Zona de saneamiento
  - 21. Zona de energía
  - 22. Zona de comunicaciones
  - 23. Zona de industria
  - 24. Zona de comercio
  - 25. Zona de educación
  - 26. Zona de salud
  - 27. Zona de cultura
  - 28. Zona de deporte
  - 29. Zona de turismo
  - 30. Zona de recreación
  - 31. Zona de servicios
  - 32. Zona de transporte
  - 33. Zona de saneamiento
  - 34. Zona de energía
  - 35. Zona de comunicaciones
  - 36. Zona de industria
  - 37. Zona de comercio
  - 38. Zona de educación
  - 39. Zona de salud
  - 40. Zona de cultura
  - 41. Zona de deporte
  - 42. Zona de turismo
  - 43. Zona de recreación
  - 44. Zona de servicios
  - 45. Zona de transporte
  - 46. Zona de saneamiento
  - 47. Zona de energía
  - 48. Zona de comunicaciones
  - 49. Zona de industria
  - 50. Zona de comercio
  - 51. Zona de educación
  - 52. Zona de salud
  - 53. Zona de cultura
  - 54. Zona de deporte
  - 55. Zona de turismo
  - 56. Zona de recreación
  - 57. Zona de servicios
  - 58. Zona de transporte
  - 59. Zona de saneamiento
  - 60. Zona de energía
  - 61. Zona de comunicaciones
  - 62. Zona de industria
  - 63. Zona de comercio
  - 64. Zona de educación
  - 65. Zona de salud
  - 66. Zona de cultura
  - 67. Zona de deporte
  - 68. Zona de turismo
  - 69. Zona de recreación
  - 70. Zona de servicios
  - 71. Zona de transporte
  - 72. Zona de saneamiento
  - 73. Zona de energía
  - 74. Zona de comunicaciones
  - 75. Zona de industria
  - 76. Zona de comercio
  - 77. Zona de educación
  - 78. Zona de salud
  - 79. Zona de cultura
  - 80. Zona de deporte
  - 81. Zona de turismo
  - 82. Zona de recreación
  - 83. Zona de servicios
  - 84. Zona de transporte
  - 85. Zona de saneamiento
  - 86. Zona de energía
  - 87. Zona de comunicaciones
  - 88. Zona de industria
  - 89. Zona de comercio
  - 90. Zona de educación
  - 91. Zona de salud
  - 92. Zona de cultura
  - 93. Zona de deporte
  - 94. Zona de turismo
  - 95. Zona de recreación
  - 96. Zona de servicios
  - 97. Zona de transporte
  - 98. Zona de saneamiento
  - 99. Zona de energía
  - 100. Zona de comunicaciones

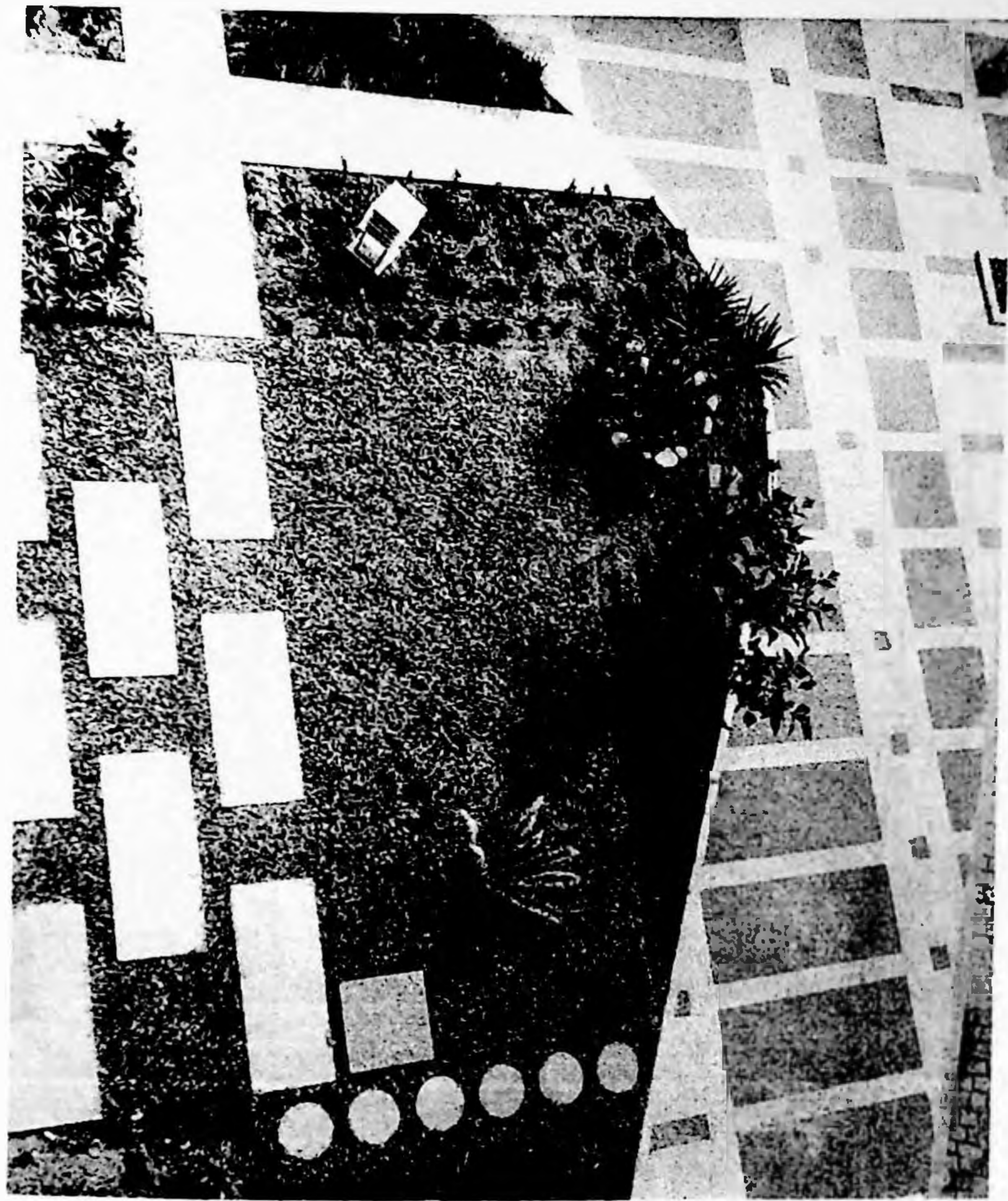






unicamente à fruição direta da obra arquitetônica, a ausência de uma visão crítica do significado cultural desta restringia o alcance de qualquer intervenção. *"Falta-lhes – e não somente a eles – um conhecimento mais profundo e também mais geral, que destaque os conteúdos dos fatos mais característicos, 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."* Ao revés, *"somente um tecnicismo absolutamente míope poderia conceber uma história da arquitetura moderna sem referências ao suprematismo, ao neoplasticismo, ao construtivismo e a outras tendências das artes visuais"*. 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 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."*

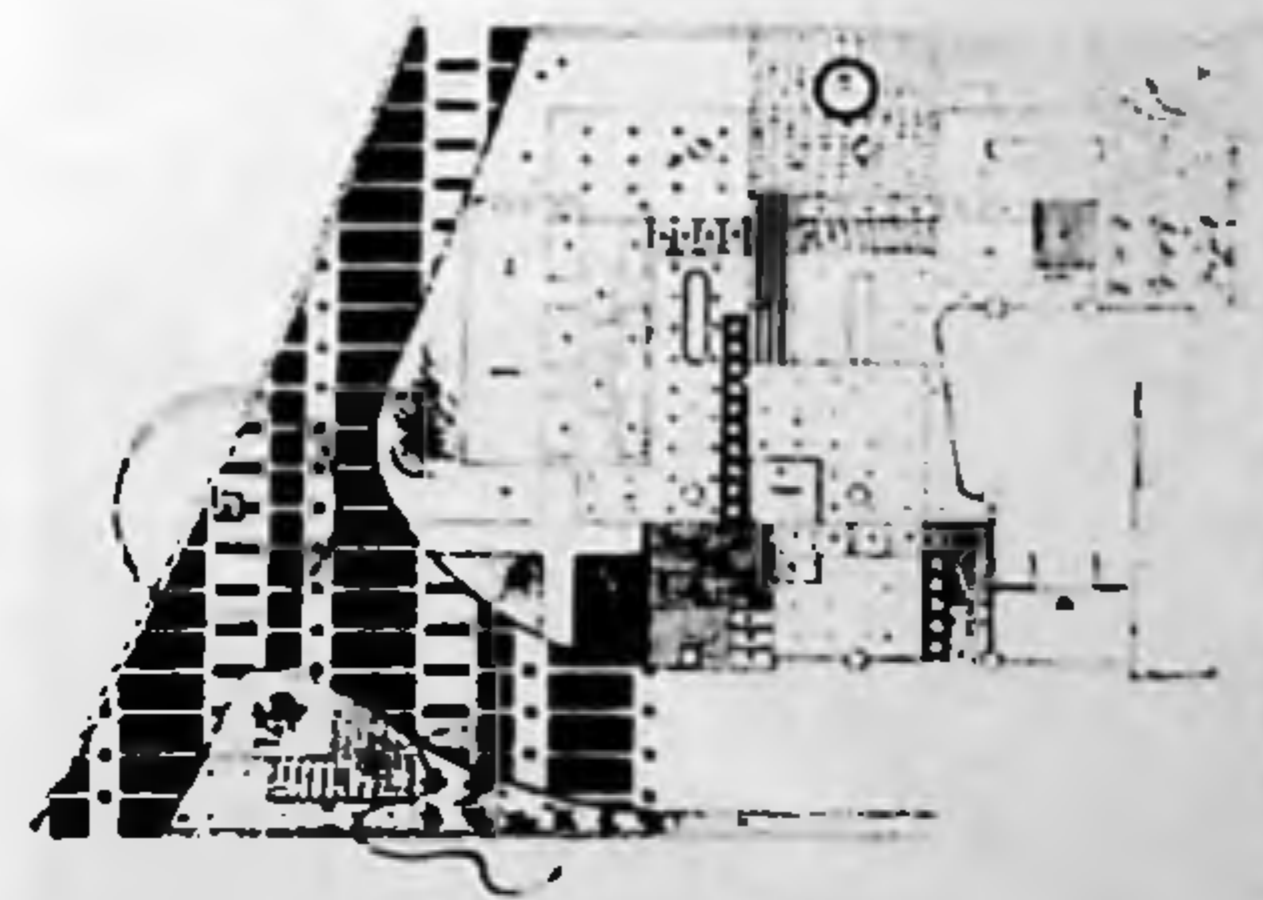
Como declarara no início da década, *"quando se considera o problema plástico, não é possível estabelecer hegemonias entre as atividades humanas que tendem à resolução do mesmo. A concepção moderna nos ensinou a aceitar todas as soluções, ainda que provenham de atividades que, na concepção tradicionalista, 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 arqui-*



Edifício Itapoan (São Vicente), c.1957  
(arquitetura de Lauro da Costa Lima)  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]

tetura são divisões escolásticas do indivisível: o plástico é sempre pintura, escultura e arquitetura." 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. E analogamente ao que anunciava quanto à conjunção arquitetura-escultura – que esta "não se realizou fora dos domínios da arquitetura, não foi uma aproximação convencional e arbitrária, pelo contrário, operou-se dentro da síntese construção e escultura"<sup>66</sup> –, pode-se afirmar que sua obra 'artepaisagística' não se realizou fora do domínio do paisagismo, não foi uma aproximação convencional e arbitrária, pelo contrário, operou-se dentro da síntese horticultural e artística. Seria precisamente através do paisagismo que a atração pela arte polimatérica, questão que o interessava sobremaneira, bem como o desejo de realizar esculturas de água e luz e o interesse por fontes luminosas ano-



[CORDEIRO. "Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres". *Acrópole* (223): 246. mai. 1957]

<sup>66</sup> CORDEIRO, Waldemar. "O problema da expressão plástica". *Folha da Manhã*. São Paulo: 04 jan. 1950, p. 6.



<sup>67</sup> PIGNATARI, Décio. "A arte de um revolucionário" [op. cit.], p. 44.

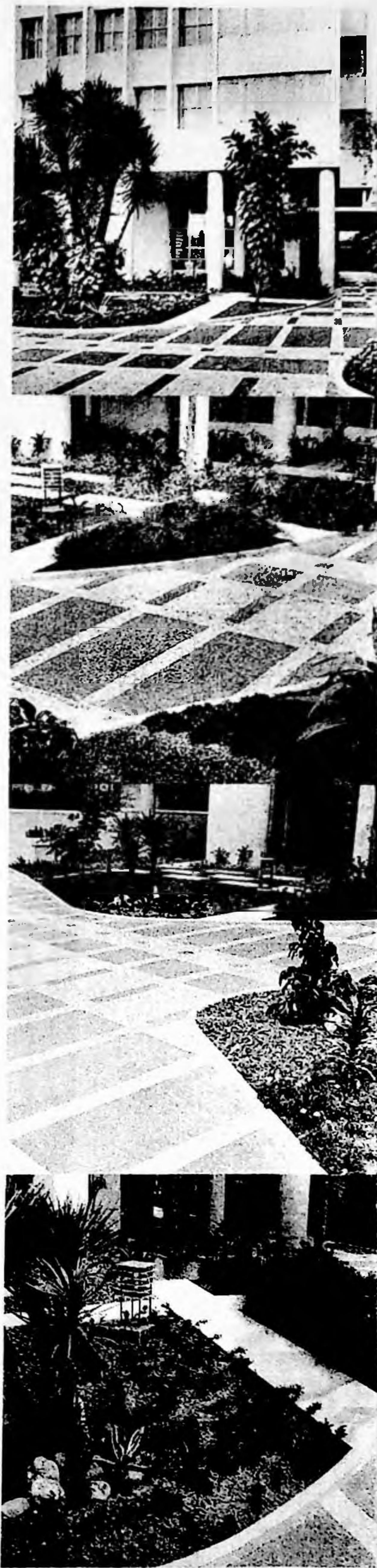
<sup>68</sup> "Colando cartões de visita, pedaços de jornais e outras coisas estava-se longe de procurar as efêmeras 'ilusões' da pintura vestida. Criava-se a matéria, umã xifópaga da cor, cuja emotividade é elemento de último plástico." Demais citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. "A arte polimaterica". *Folha da Manhã*. São Paulo: 20 ago. 1950, 5º cad., p. 7 e 1. O artigo parte do seguinte pressuposto: "O singular interesse dos artistas contemporâneos pela valorização do papel da matéria na plástica orientou as pesquisas que, através da experiência feita em contato com o aspecto rítmico-espacial da camada pintada e pelas exigências das novas técnicas, levou ao aproveitamento de materiais heterogêneos [à] obra de arte. Comprometendo particularmente para o sentido tátil-visual, chegou-se a um estágio intermediário entre a escultura e a pintura e, em seguida, conquistou-se um novo gênero artístico: a Polimatérica."

tados por Pignatari <sup>67</sup>, encontrariam 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.

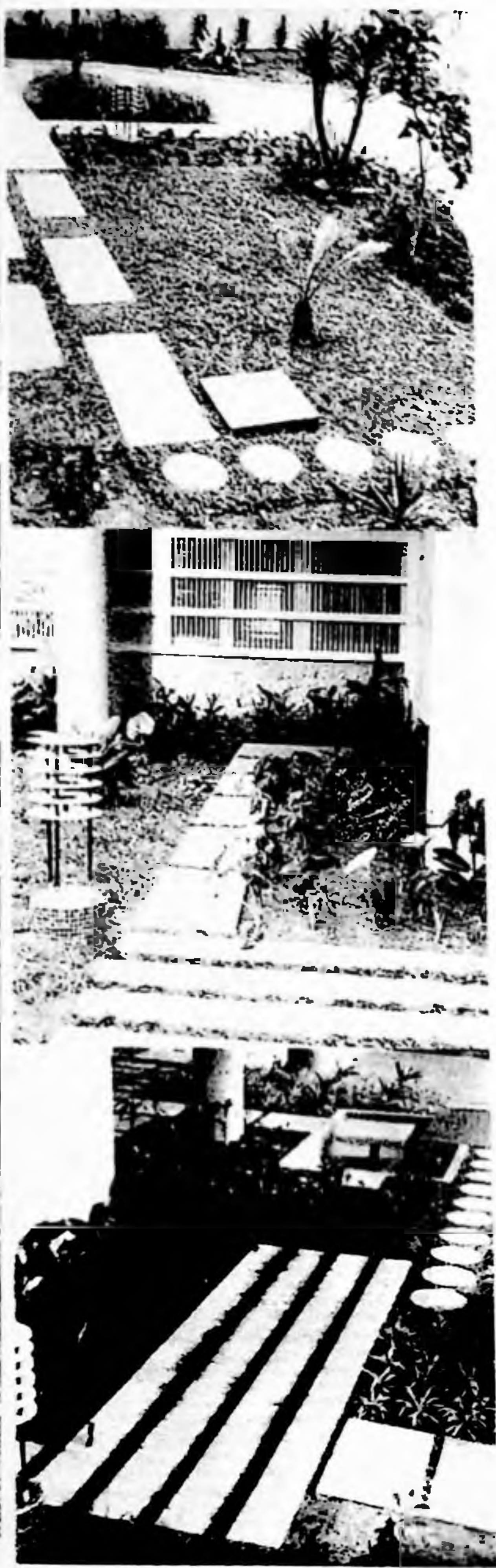
Em artigo do início dos anos 50, a despeito da ênfase puro-visibilista da sua obra imediatamente subsequente, Cordeiro reconhecia a importância da matéria na obtenção da expressão plástica, na adequação dos "meios expressivos aos novos conteúdos, para o equilíbrio entre a fatura física do objeto plástico 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" <sup>68</sup> –, através do concurso da matéria potencializara a gestação de valores rítmico-espaciais, acentuan-

do 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 seu anseio arquitetural, a urgência de mediação com a arquitetura – vários dentre eles desenvolveram atividades profissionais paralelas ligadas à arquitetura, introjetando o caráter do totalizante do projeto. 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







[Acervo Família Cordeiro: CORDEIRO, "Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres". *Arquitetura* (223): 246, mai. 1957]

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, fazê-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.

Reconhecendo porém as limitações de uma prática ancorada em jardins residenciais privados, Cordeiro afirmaria que “*o paisagismo, como atividade complementar da arquitetura, só encontra condições favoráveis ao seu desenvolvimento quando o equilíbrio entre volumes construídos e espaços livres vem criar o problema do planejamento de áreas verdes. Diversamente, o parcelamento miúdo da cidade limita a nossa atividade a pequenos jardins privativos, quase que insignificantes. A Carta de Atenas preconizou a construção vertical, para a criação de grandes zonas verdes. Vieram as construções verticais, mas as zonas verdes quase que desa-*

pareceram. Onde estava uma habitação, hoje se constrói um arranha-céu com dezenas de habitações, reservando dois canteiros minúsculos à vegetação. Cabe lembrar que a presença ou não do jardim não é uma questão de gosto, mas de higiene e também de cultura." <sup>69</sup> Para Cordeiro, tratava-se de verificar "em que medida as novas formas de viver e de pensar possam prescindir das 'condições da natureza'", ao largo de fórmulas meramente convencionais. "Na prática, no entanto, os interesses imobiliários, não se deixam guiar pelo lirismo bucólico. Somente leis precisas poderiam melhorar a situação. Ou então esperemos que o Brasil, como Brasília, seja refeito, 'ex-novo'. Por enquanto, assinalamos que a 3-D na construção – como de resto muitas outras conquistas técnicas – não está servindo aos interesses do homem genericamente falando."

➤ Nessa ida de Cordeiro ao paisagismo, o propalado mito do diferencial industrial paulista como fator propulsor e condicionante da arte local, sugestivo do 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 <sup>70</sup>. 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, executados por vezes até mesmo com *têmpera a ovo* <sup>71</sup>. 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 fato-



Residência Luiz Milani Sobrinho, c.1957  
(arquitetura de Lauro da Costa Lima)  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE(S)]

<sup>69</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres" [op. cit.], p. 244.

<sup>70</sup> Como atesta a observação de falta de rigor endereçada aos concretos paulistas por Antônio Maluf. BARROS, Regina Teixeira de; LINHARES, Taisa Helene P. Antônio Maluf. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002, p. 12.

<sup>71</sup> Na década seguinte, quando já era flagrante a necessidade de inflexão nos pressupostos concretistas, a questão seria colocada nos seguintes termos: "O novo 'medium' permite passar da reprodução para a multiplicação industrial. A arte concreta histórica e, atualmente, as Novas Tendências europeias formulam dentro dessa possibilidade técnica. Essa atitude, adequando a técnica da arte aos novos meios de produção, revela um espírito dinâmico; não resolve, todavia, o problema humanístico, por razões que se situam, mais uma vez, fora do campo específico da arte. Com efeito, a multiplicação de obras de arte ficou como uma possibilidade meramente virtual. Na prática, os que detêm a propriedade dos meios de produção preferem multiplicar objetos utilitários. E quando algum pequeno industrial se dispõe a produzir 'obras de arte', prefere reproduzir obras consagradas – e degradadas – da cultura tradicional, contribuindo para o já vasto reino do Kitsch." CORDEIRO, Waldemar. "Realismo ao nível da cultura de massa". *Propostas* 65. São Paulo: FAAP, 14 dez. 1965, p. 16.



"Nas engenhagens da chamada operação executiva, cujos movimentos são previamente estabelecidos, toda iniciativa pessoal é abolida. O objeto fabricado pela indústria resulta diretamente desse processo, sem sofrer alterações no decorrer da fabricação – exatamente como na arte concreta, em que os traçados reguladores da harmonia estabelecem uma analogia e igualdade de correlação para todos os elementos. Estabelecida a idéia e adotado o método de execução, as solicitações sensibilísticas e empíricas, que surgem espontaneamente, na medida em que os primeiros elementos visuais tomam corpo, não são tidas em conta. Visa-se estritamente a construção como foi concebida. No que se refere ao elemento, a arte concreta apresenta mais uma identidade com a indústria. O elemento perfeitamente caracterizado obedece a poucos grupos de tipos, correspondentes a formas geométricas elementares. Tende-se à estandardização do elemento." CORDEIRO, Waldemar. "Arte industrial" [op. cit.].

res mesológicos. Publicado junto com *Arte industrial*, no mesmo número de *AD / Arquitetura e Decoração*, a *Residência Luiz Milani Sobrinho* (c.1957; arquitetura de Lauro da Costa Lima) oferece um contraponto radical ao princípio tipológico-serial então advogado<sup>24</sup>. A vegetação tropical toma exuberantemente o terreno reduzido; a pavimentação é objeto de desenhos discretos; a *Beaucarnea recurvata* (nolina) figura escultoricamente em contraponto com a *Musa ensete* (banana-de-jardim). Não obstante, procurando harmonizar a arquitetura com a vegetação, quatro exemplares de *Dracaena indivisa* (dracena) dialogam com o intercolúnio, alinhadas e seriadas, destacando-se na visão da rua. Na contemporânea *Residência Alvino Slaviero* (1958; arquitetura de Miguel Juliano; mural de Maurício Nogueira Lima), predomina igualmente a presença viçosa da vegetação, *Dyopsis lutescens* (areca-bambu) à frente, com a incrustação de um espelho d'água geométrico entre ela.

Arte da industrialização necessária – como dizia Pignatari –, o concretismo era para Cordeiro sobretudo uma visão dialética da industriali-

zação 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, o seu lugar como elaborador ativo 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 30, 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,*





estabelecimento  
original  
a mix entre  
paisag. e arte

é sinônimo de conteúdo) não pode absorver toda a capacidade de criação das artes, que ainda encontram na idéia-objeto autônoma a mais consequente 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.”<sup>73</sup> 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 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 or-

Condição de projeto  
original  
Arte e paisagem  
construção cultural

<sup>73</sup> PIGNATARI, Décio. “Forma, função e projeto geral”. AD – Arquitetura e Decoração. São Paulo (24): s.p., s.ed., jul.-ago. 1957.

ganização 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, estimulando-se como infra-estrutura física e cultural do desenho ambiental.

## 6. IDEIAS VISÍVEIS NO JARDIM

A primeira fase da produção paisagística de Waldemar Cordeiro, a partir do início da década de 50, tem nitidamente no universo artístico o motor das suas especulações teóricas. A construção da paisagem efetua-se pela transposição das idéias oriundas das artes plásticas, fazendo com que as analogias tornem-se inevitáveis: a pintura como realidade construída é simétrica ao jardim como realidade construída. Ambos objetivam-se não como uma representação ou uma expressão, mas como um produto, um objeto. "O conteúdo não é um ponto de partida, mas o ponto de chegada", dizia Cordeiro, ressoando a afirmação de Fiedler: "O homem deve persuadir-se de que nas palavras ele não possui uma expressão, mas um produto da própria vida interior. A linguagem artística não é expressão do ser, mas forma do ser."<sup>74</sup> Ou ainda, como afirmaria depois, assinalando a necessidade de "diferenciar uma arte de expressão, de uma arte de criação": "Acreditar que a arte possa ser resposta a uma pergunta antes de ser problema, significaria, em última análise, ter o conteúdo da arte antes da existência da própria arte. Para nós, a arte é a solução formal de um problema formal e o conteúdo da solução desse problema é o único conteúdo da arte. Sendo formal, o conteúdo pode ser visto. ... O artista parte de um problema concreto e chega a uma forma concreta." Portanto, "a arte não é expressão de coisa alguma. Esse é um falso realismo. O real não é um empréstimo do modelo, mas um valor intrínseco à obra. ... Daí a nossa frase segundo a qual a imaginação na arte não consiste em saber achar a expressão de um objeto, mas o objeto, concretização visual, de uma expressão, de um conteúdo."<sup>75</sup> Analogamente, o desdobramento prático sobre o ambiente



Residência Alvaro Slaviero, 1958  
(arquitetura de Miguel Juliano; mural  
de Maurício Nogueira Lima)  
[ACAYABA, *Residências em São Paulo*,  
p. 117]

<sup>74</sup> CORDEIRO, Waldemar. "O objeto" [op. cit.]. A segunda declaração, de Konrad Fiedler, aparece no mesmo texto.

<sup>75</sup> CORDEIRO, Waldemar. "IV Bienal - arte concreta". *AD - Arquitetura e Decoração*. São Paulo (25): s.p., s.ed., set.-out. 1957.



Residência Schill Kuperman, 1956  
 (arquitetura de Victor Reif)  
 [MERAVIGLIA. "Totalidade como idéia  
 de estética". *Casa e Jardim* (24): 14 e  
 17, abr. 1956; "Jardins de vanguarda",  
 AD (18): jul.-ago. 1956]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]

\* CORDEIRO, Waldemar. "Teoria e prática  
 do concretismo carioca" [op. cit.].

– ou sobre a poesia, a comunicação visual... – é por assim dizer uma concretização do conteúdo infra-estrutural elaborado na arte. Com o paisagismo, a arte aplica-se à vida cotidiana; as formas livres aderem ao meio físico.

Cordeiro desenvolve ao longo do seu percurso artístico um conjunto de idéias associadas à investigação da infra-estrutura da linguagem, com ênfase eminentemente sintática, em que sobressaem as noções da pura visualidade e da *Gestalt*, a problematização das leis objetivas da forma, ancoradas na faculdade universal de percepção por imagens. Mas "o interesse pela *Gestalt* – tantas vezes mal compreendida e mal empregada – tem por base a indagação sobre a racionalidade da forma, tanto comum como artística, indistintamente, sem diferenciações idealísticas. A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real." <sup>76</sup> Via paisagismo, à luz da botânica e da horticultura, promove-se o encontro da fisiologia do olhar com as leis morfológicas de constituição da matéria, das formas da cultura com as da natureza, da arte concreta com o mundo exterior. Os jardins de vanguarda desses anos destacam-se pelas tensões óptico-espaciais, pela sugestão de movimento, na configuração positivo-negativo das áreas pavimentadas e não pavimentadas. São predominantemente visuais, em grande parte voltados mais para o olho do que para o percurso – quadros-jardins, como diria Dorothee Imbert (ver adiante); escarificações *in situ*, nos termos de Alain Roger. Mas a despeito do rigor geométrico do traçado regulador, as plantas são reconhecidas como organismos vivos, agregando ao contraste óptico característico do concretismo um outro: o contraste entre os elementos construídos e orgânicos, a dualidade entre artifício e natureza, seja pelo contraponto entre arquitetura e paisagismo, entre intervenções minerais e orgânicas, seja no arranjo mesmo das plantas – desnaturadamente seriadas e aplicadas ao sabor dos contrastes cromáticos e de texturas –, intensificando a tensão entre plano e espaço, entre desenvolvimento vertical e horizontal, entre o arrasamento do piso e a desenvoltura da volume-

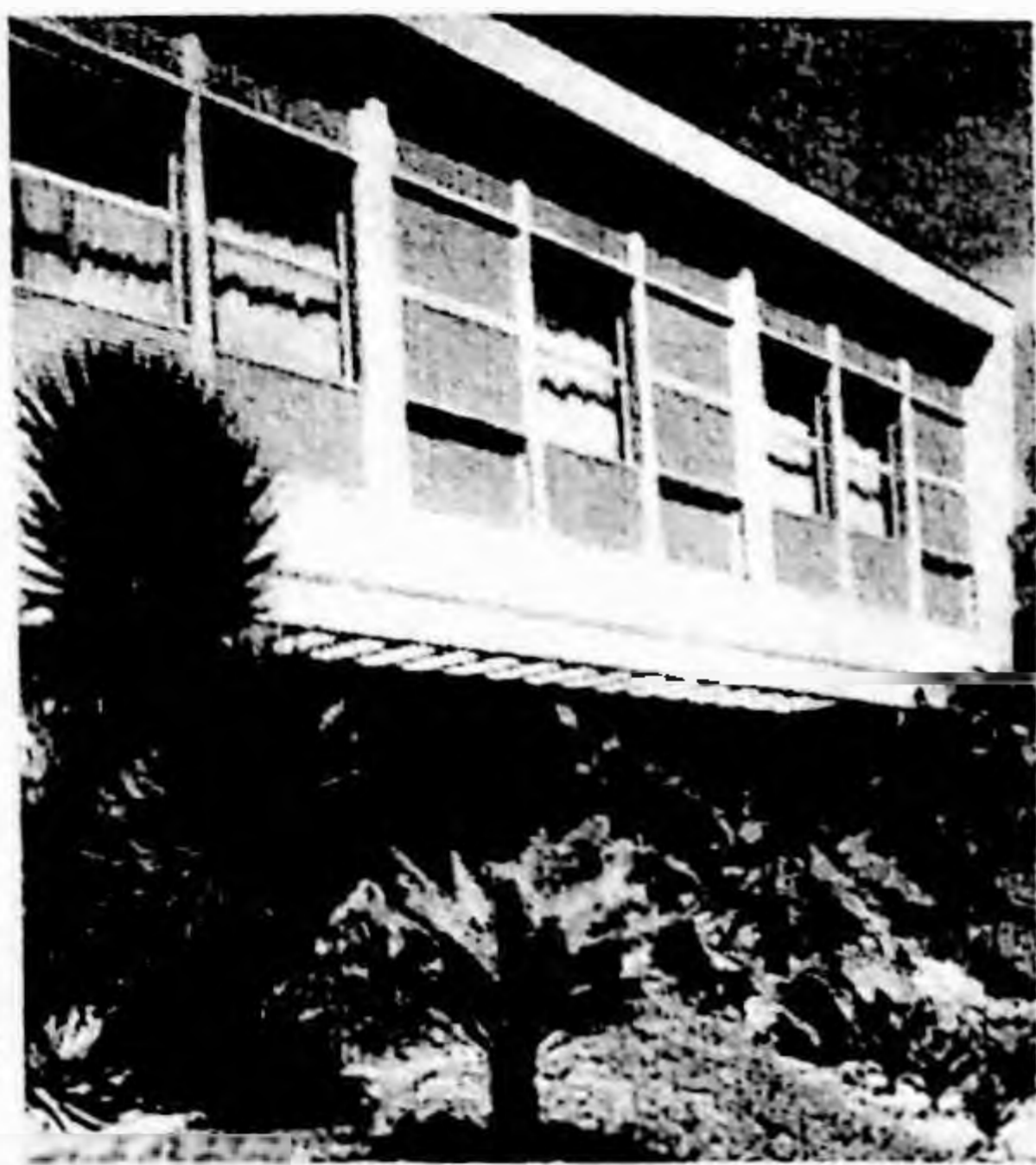
*Construção  
 do espaço  
 através  
 da paisagem*





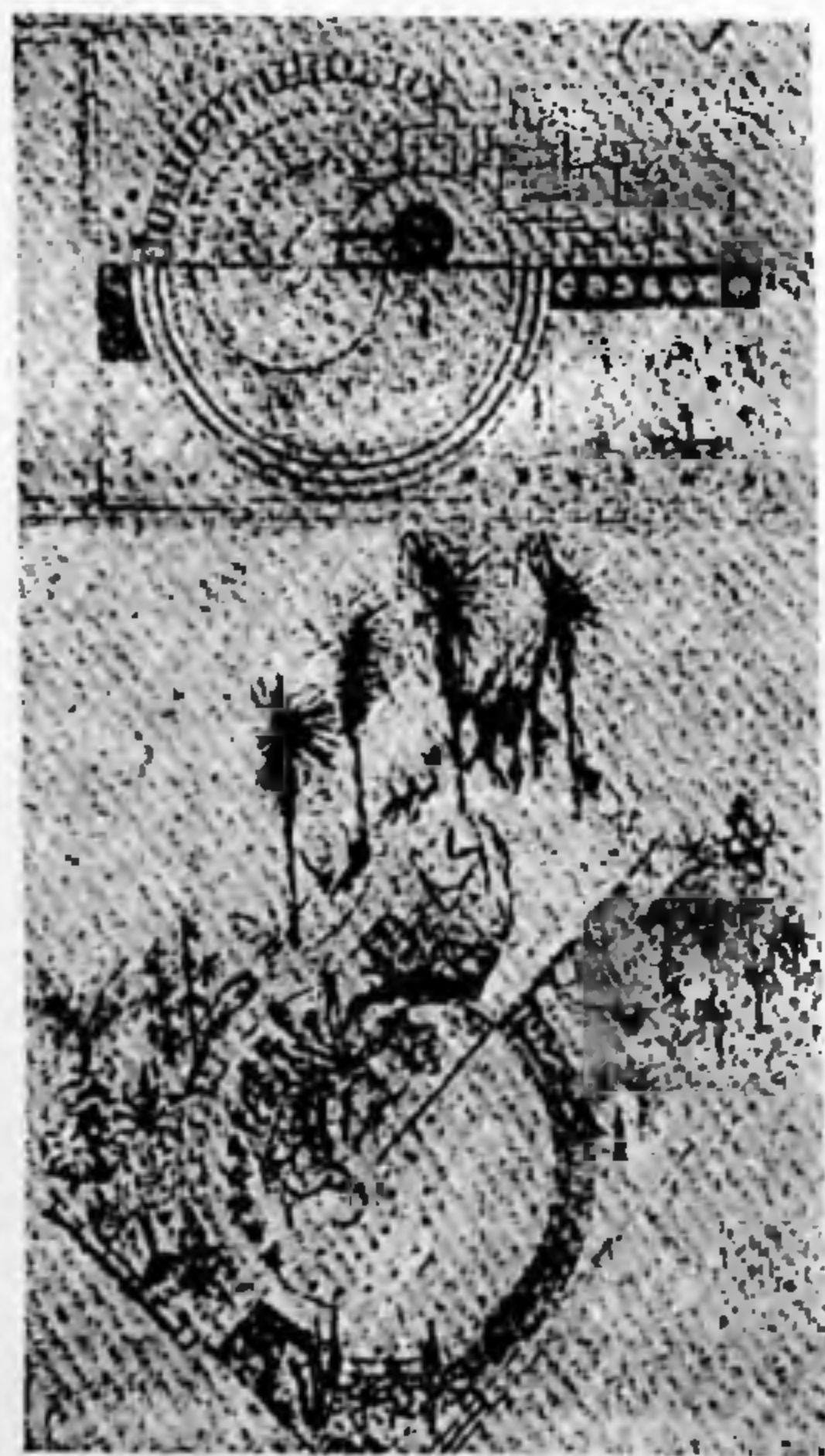






Residência Ubirajara Keutenedjian, 1955  
(arquitetura de Lauro da Costa Lima)  
Acervo Família Cordeiro  
[“Residência no Jardim Europa”, *Acrópole* (237): capa e 433, jul. 1958; JEAN, “Estou tentando exprimir certos problemas da arte de vanguarda na linguagem paisagística”, *Folha da Manhã*: 17 jun. 1956, p. 60.]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE(S)]

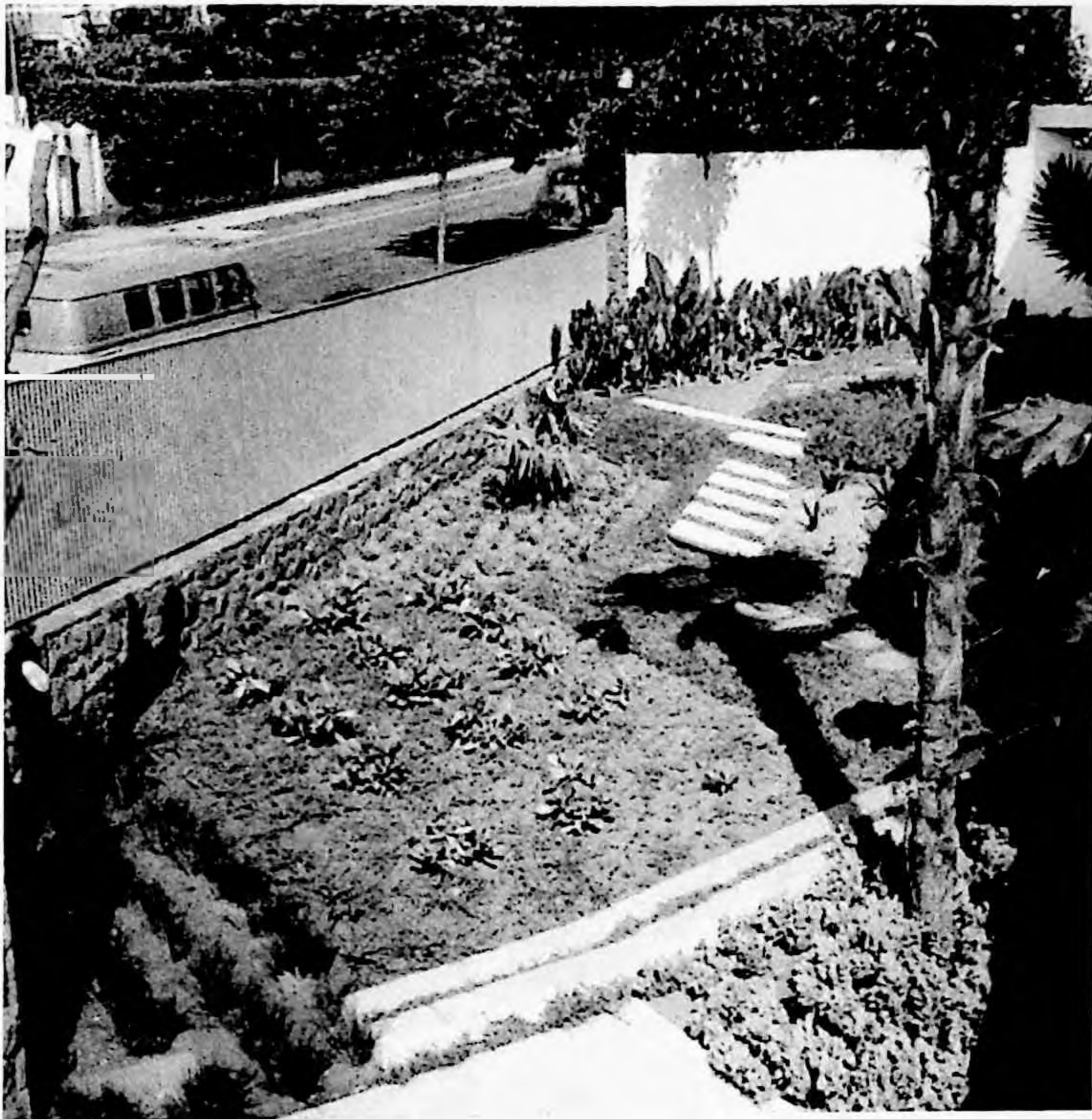


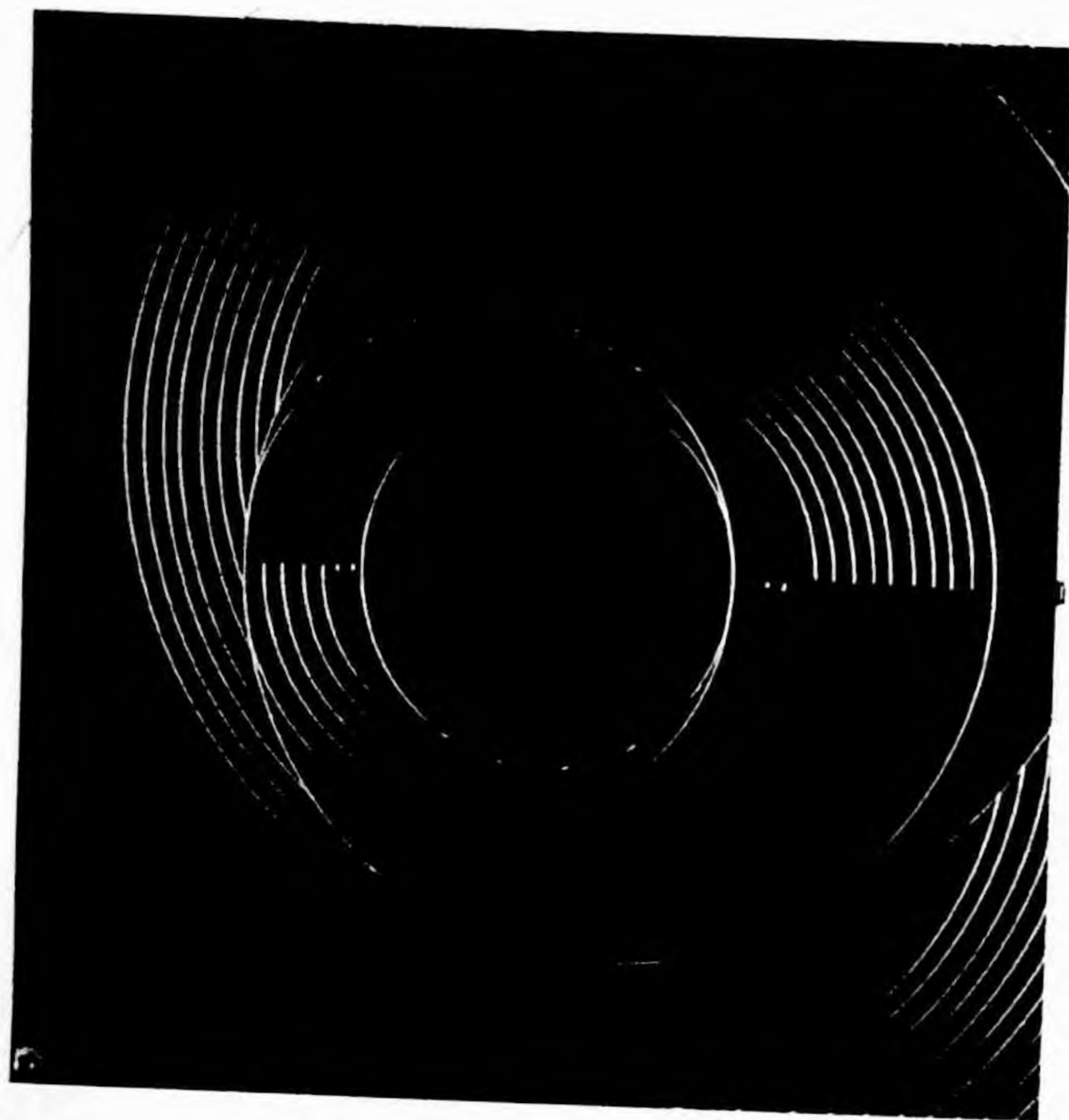
7 Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. “Jardins de vanguarda”. *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (18): s.p., s.ed., jul.-ago. 1956.

tria vegetal, entre a pureza das formas geométricas e a exuberância da cobertura vegetal, no conflito entre a forma aplicada e a matéria viva.

Reconhecida a simultaneidade de estratégias, pode-se associar certas manifestações artísticas com algumas das suas realizações paisagísticas da década de 50. A modulação com faixas horizontais, presente no quadro *Movimento* (1951), que gera a sensação de deslocamento dos planos pela alteração dos valores cromáticos de cada campo, guarda semelhança com a distribuição modulada do piso, um conjunto de retângulos em ritmo alternado, do jardim frontal ortogonal da *Residência Schill Kuperman* (1956; arquitetura de Victor Reif), onde se pretende o “*aproveitamento de um tema plástico único, que tende a solucionar de modo harmônico a circulação, a contornação dos canteiros e distribuição das plantas isoladas*”<sup>77</sup>. Na série de pequenos jardins predominantemente residenciais contemporâneos às *Idéias visíveis*, nos quais a função decorativa é proeminente, explora-se plasticamente as características morfológicas da vegetação – forma, cor e textura –, tirando proveito do contraste simultâneo, o fundamento cromático objetivo da tentativa de arte concreta informal de início dos anos 60 – “*as cores do canteiro agem por contraste mediante o uso das complementares*” –; tramas superpostas de mudas regularmente plantadas definem o padrão óptico-tátil do canteiro; à regularidade serial da forração contrapõem-se exemplares verticalmente pronunciados, com nítido acento escultórico; orienta-se a distribuição da vegetação para “*criar uma perspectiva espacial com a finalidade evidente de aumentar, na percepção, a proporção real do terreno*”; busca-se uma unidade espacial dinâmica, alternando composições em maior ou menor tensão com a arquitetura; pisos e canteiros contrapõem-se gestalticamente em fundo-figura; multiplicam-se os materiais aplicados sobre pisos e empenas.

Outra obra chave na produção de Cordeiro, *Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes* (1952), que seria retomada na montagem tridimensional de *Idéia visível* (1956), encontra seu avatar paisagístico na *Residência Ubirajara Keutenedjian* (1955; arquitetura de Lauro da Costa Lima). No jardim-manifesto interno, a compasso com os aforis-





*Idéia visível*, 1956  
plexiglass, diâmetro de 40 cm (réplica)  
Acervo Família Cordeiro  
[BELLUZZO, *Uma aventura da razão*,  
p. 25]





mos do texto *O objeto*, "o desenvolvimento de uma composição de círculos concêntricos e tangentes reflete a preferência por uma estrutura dinâmica, visando um efeito de movimento contínuo, como na arte barroca. O número de materiais e espécies vegetais é o estritamente necessário a articular a estrutura plástica." A flor concretista ressurgiu escarificada *in vivo* sobre o jardim. Geometrizada ao extremo, em espiral sem qualquer adoçamento, tornaria-se a obra mais emblemática do período, legando para a posteridade uma noção deformada da inter-relação entre arte concreta e paisagismo, reduzida grosseiramente a uma aplicação literal das imagens da pintura no jardim. Nesses termos, a espacialidade diluiria-se ante a evidência e rigidez do campo gráfico, bidimensionalizando-se como um quadro-jardim, num renovado e mineralizado *parterre*, afeito aos jogos ópticos. Descolados porém os olhos do plano do piso, o espaço e a vegetação fazem-se presentes, esta segue um arranjo sutil; sobressai uma interessante escultura de ferro, construtivista, concebida originalmente como núcleo do vórtice concretista – com um fim prosaico, por certo, abrigaria passarinhos de sol e chuva com uma cobertura de *plexiglass* azul; arrefece-se o campo óptico. Deslocando-se para a outra área livre na mesma residência, depara-se com um moderado jardim frontal, onde a diversidade de texturas aplicadas ao rés do chão submete-se a uma composição em "inclinações de 45 graus, obedecendo a um tema geral, que determina a forma dos pisos e o tipo de agrupamento da vegetação numa unidade geométrica e rigorosa"<sup>78</sup>.

A série de *Idéias visíveis* segue sendo explorada intensamente em diversos jardins, como o demonstram o traçado angular inscrito no recuo frontal da *Residência Abraão Huck* (c. 1956; arquitetura de Victor Reif) e as marcações de piso do *Edifício Mainumbi* (c. 1955; arquitetura de Lauro da Costa Lima) e *Edifício Itapoan* (c. 1957; arquitetura de Lauro da Costa Lima), ambos em São Vicente. No segundo, abre-se o jardim para o passeio; o motivo concretista do piso em mosaico português coabitando com a vegetação tropical. No último, dispõe luminárias-escultura de alumínio lado a lado com plantas-escultura – *Yucca angustifolia* e *Cycas circinalis* – sobre forrações de grama ou suculentas, pontuadas com lajotas circulares e retangulares de arenito

<sup>78</sup> "Residência no Jardim Europa". *Acrópole*. São Paulo (237): capa e 432-5. Acrópole, jul. 1958. Citação cf. p. 433.

rosa. "As mudas são plantadas a distâncias rigorosamente geométricas, de acordo com a composição", que "obedece a um esquema ortogonal". Justifica afirmando que "a forma retangular é a mais precisa do ponto de vista do plantio dos canteiros (veja-se a horta)". Feito também para olhos que vêm de cima, do passeio em mosaico português branco e preto – uma retomada prosaica de *Sem título* (1950) – comenta que "sua composição se baseia nos fatores de proximidade e semelhança dos elementos pretos, de modo a criar a sensação visual de linhas retas em positivo e negativo."<sup>79</sup>

A partir de um certo momento, as relações entre arte e paisagismo deixam de ser tão explícitas. Sem uma evidência formal que estabeleça vínculos imediatos, e dada a impossibilidade de definir seguramente a genealogia de certos procedimentos, interessa menos investigar a precedência das ações – se artística (o que pareceria mais evidente) ou paisagística –, mas percorrer a hipótese do paisagismo também ter contribuído para a inflexão de certas concepções do artista e, sobretudo, sem invalidar o afirmado, entender tais formulações como manifestações análogas de uma mesma idéia, concretizadas e circunstanciadas em âmbitos diversos. Tanto o desenvolvimento da série de *Idéias Visíveis* como o dos jardins contemporâneos atestam a busca da equivalência entre os elementos atuantes no espaço, ensejando a dissolução da relação fundo-figura e a moderação da relação artifício-natureza – a afeição pelo jogo ótico arrefece-se. A produção artística, seja na precisão dos quadros da fase da *Contradição espacial* (1958), mas principalmente na incerteza das construções pela cor, encontra uma correlação na obra paisagística não mais pela analogia visual com os elementos construídos, minerais, inseridos nos jardins, mas justamente pela disposição dos elementos orgânicos. Se em diversos trabalhos sobressai o acento formal dos elementos construídos, em silêncio afluía a subestrutura a regular o traçado do jardim. O canteiro de forrações é o outro do campo cromático: formas que não são contornos, mas campos e relações, vegetação em cores e texturas, associáveis por fatores de proximidade, frequência espacial e semelhança. Flexiona-se assim a premissa concretista original, moderada a imposição formal, transferida a ênfase do plano da evidência – o jardim



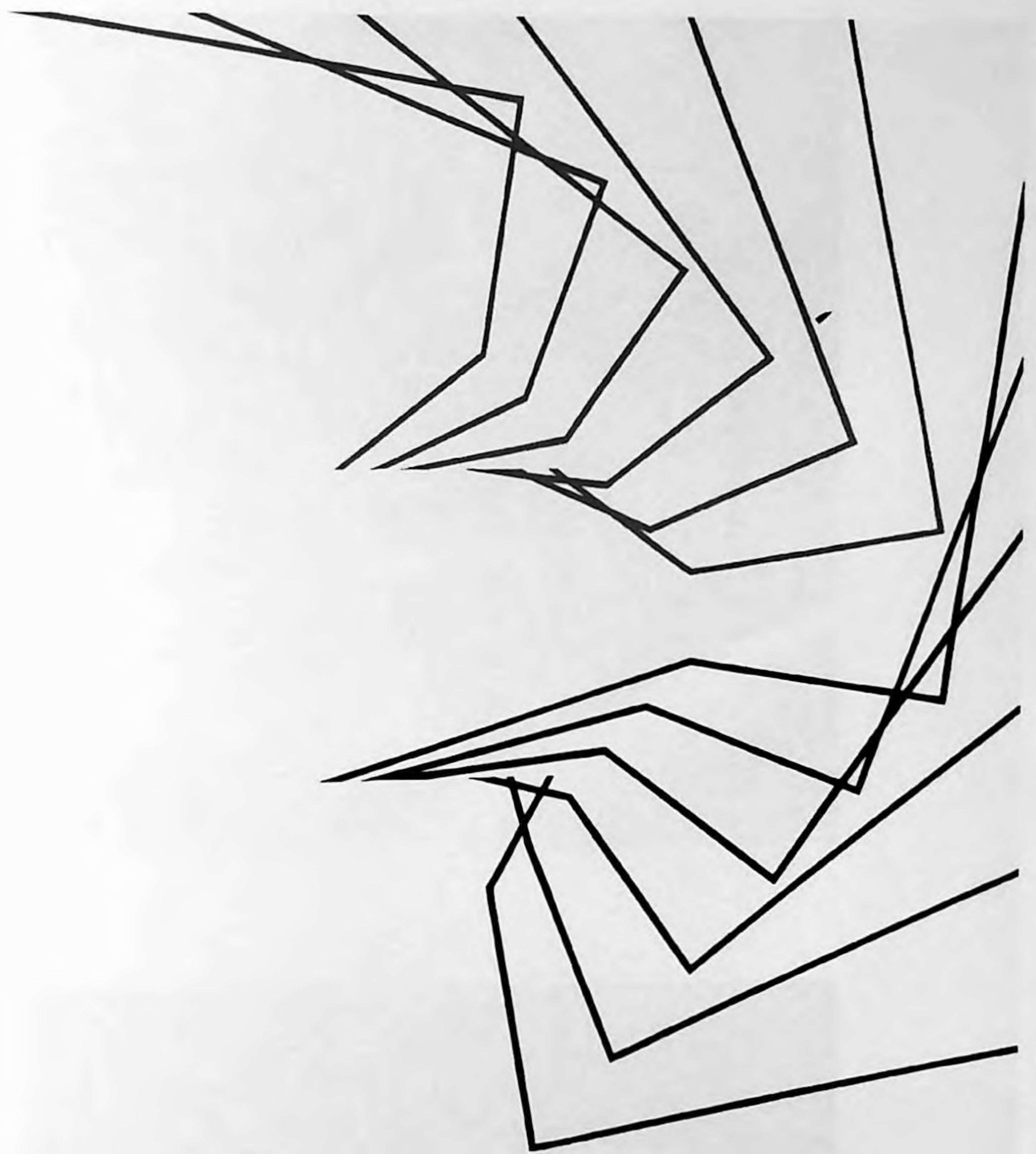
Edifício não identificado, s.d.  
[Acervo Família Cordeiro]

<sup>79</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres" [op. cit.]. Citações cf. p. 245-6.





*Residência José Papa, c.1957*  
[Acervo Família Cordeiro]



*Idéia visível*, 1957  
esmalte sobre aglomerado de madeira,  
100 x 100 cm  
Pinacoteca do Estado de São Paulo  
[BELLUZZO, *Uma aventura da razão*,  
p. 44]







Residência Sigmundo Golombek, c. 1959  
(arquitetura de Gilberto Junqueira  
Caldas; mural de Mário Zanine)  
["Residência no Sumaré", *Acrópole*  
(253): 15 e 16. nov. 1959; "Casa de  
3 níveis", *Casa e Jardim* (76): 33, mai.  
1961]

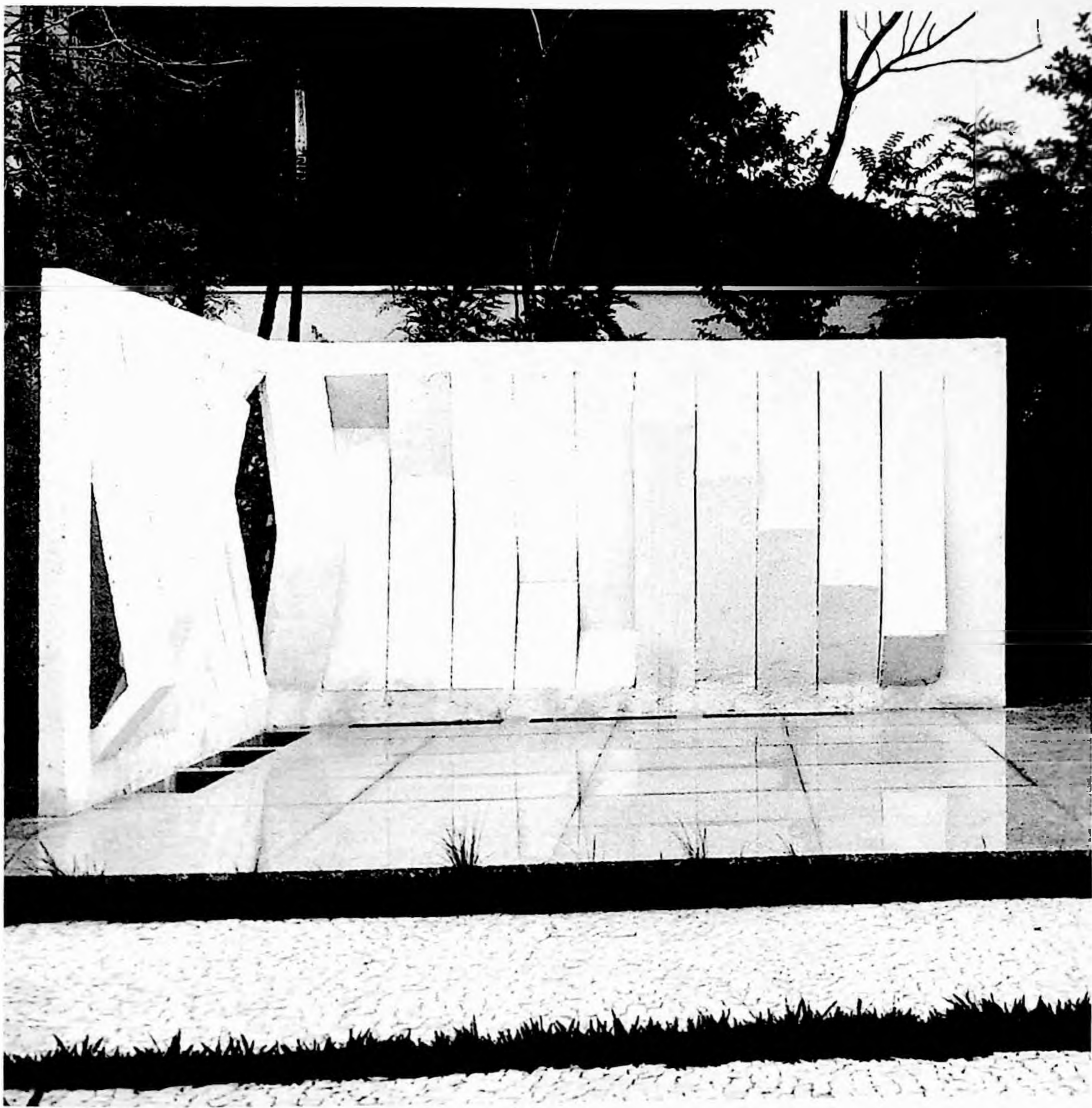
<sup>80</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Arte concreta, retrospectiva 1951-1959* [op. cit.].

<sup>81</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Mural cinético estrutural". *Acrópole*, São Paulo (302): 56, Gruenwald, jan. 1964.

tendia a ser apreendido como campo gráfico – para o relacional. Como citado acima, é na "regularidade do plantio, que a forma se conservará, digamos topologicamente igual, embora em escala maior"<sup>82</sup>; "as cores do canteiro agem por contraste mediante o uso das complementares"<sup>83</sup>; ou conforme destacado no capítulo anterior, "pode-se construir com rigor mas sem contornos rigorosos. Forma não é contorno nem invólucro, mas relação."<sup>84</sup> Ilustram a abordagem a Residência José Papa (c. 1957) e a Residência Sigmundo Golombek (c. 1959; arquitetura de Gilberto Junqueira Caldas).

É importante frisar que as intervenções não se limitam à mera constituição de um campo gráfico. O cuidado com a seleção da paleta vegetal indicava o desenvolvimento em curso, no qual os próprios procedimentos concretistas tridimensionalizam-se, levando a tensão entre o construído e o natural para os planos verticais, para o âmbito volumétrico, através da elaboração dos paramentos murais, a evitar a aplicação pictórica em prol da polimatérica. Ao mural cinético estrutural do jardim da Residência Annibal Haddad (1961; arquitetura de Lauro da Costa Lima), Cordeiro agregava o argumento de que "a tese da participação da arte visual na arquitetura em termos de revestimento é falsa e superficial, contradizendo a simplicidade da arquitetura contemporânea, e prejudicando a arte pura cujo destino, absolutamente válido, é outro". Com a experiência, "nas condições dadas pela necessidade de limitar uma área e criar um espaço independente com respeito à vizinhança", a incontornável presença do muro ganha uma tradução plástica e tridimensionaliza-se a arte concreta, "mediante elementos seriados nas três dimensões", no desejo de obter "uma estrutura formal em contínuas transformações em virtude das mudanças da luz (inclusive artificial) e do movimento do espectador"<sup>85</sup> – tratava-se de um espaço para a dança. E novamente em contraponto ao jardim interno, o frontal seguia um contido e oriental tema compositivo, mostrando ademais alguns aspectos característicos das suas obras paisagísticas: a atenção aos pormenores construtivos, à escolha dos materiais; a presença recorrente da água e de elementos descolados do solo.

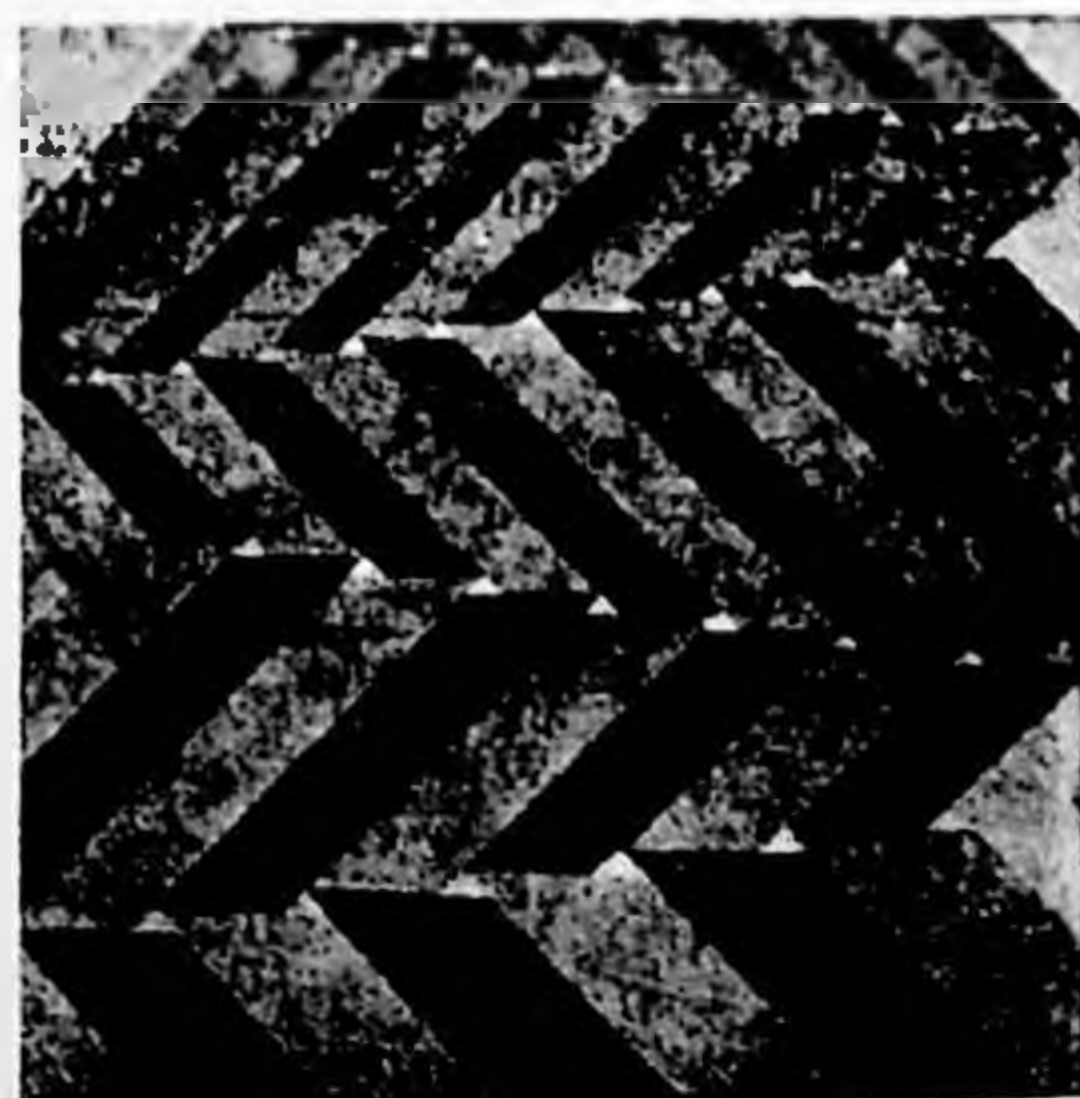
A abordagem polimatérica do tema do mural reapareceria no Grupo

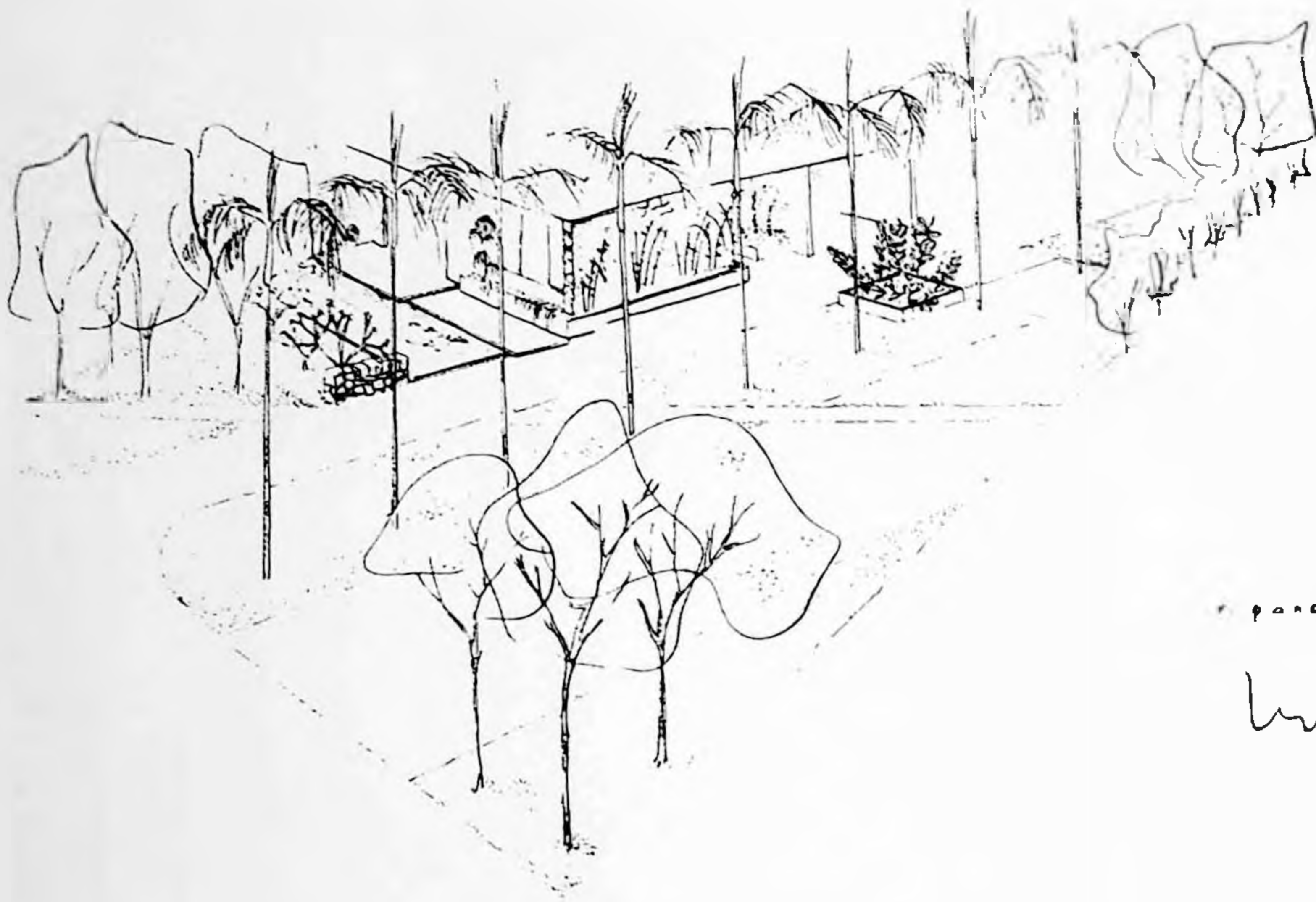


*Residência Annibal Haddad, 1961*  
 (arquitetura de Lauro da Costa Lima)  
 [Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]

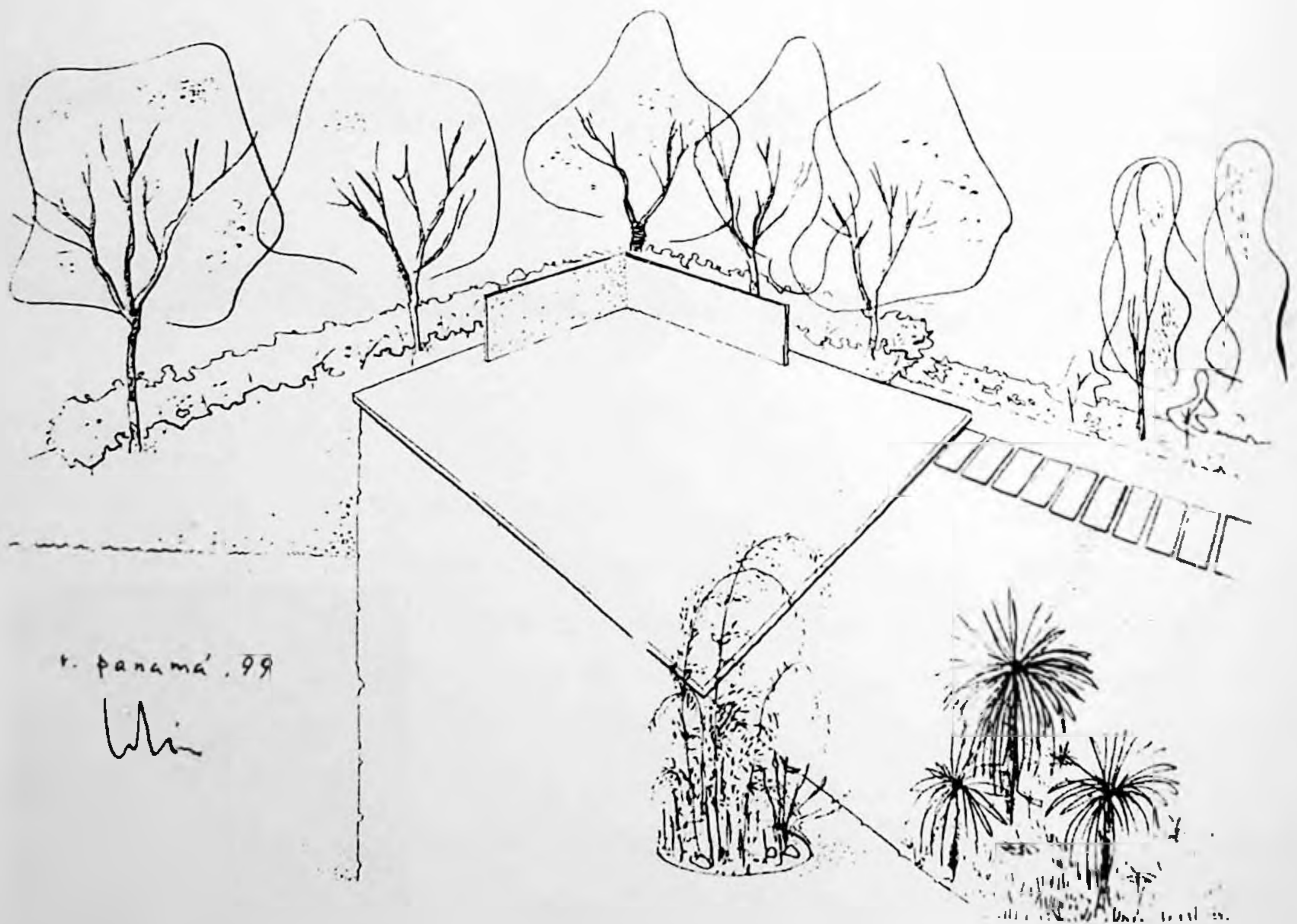
*Construção vetorial, 1958*  
 [sem dados]  
 [MARANCA, "O que acontece quando se trata de escolher artistas...", *Correio Paulistano*, 27 jun. 1962]





r. panamá '99

Wli



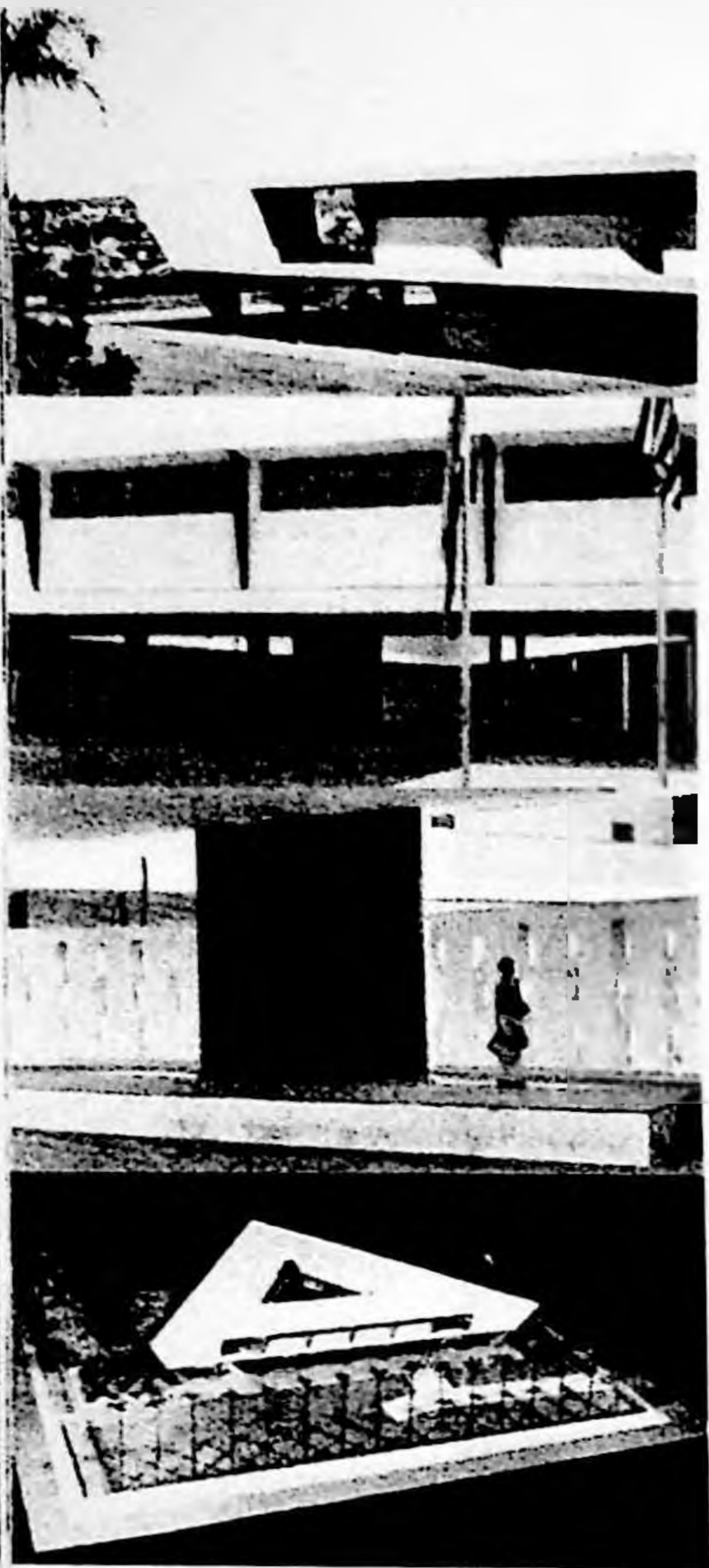
r. panamá '99

Wli



f  
e  
)  
]





Grupo Escolar de Presidente Prudente,  
1967 (arquitetura de João Clodomiro  
B. de Abreu)  
[“Grupo escolar”, *Acrópole* (340): 34 e  
36, jun. 1967]

Residência Gilberto de Souza Meirelles,  
1972 (arquitetura de José Luiz Fleury  
de Oliveira)  
[*ACAYABA, Residências em São Paulo*,  
p. 320]

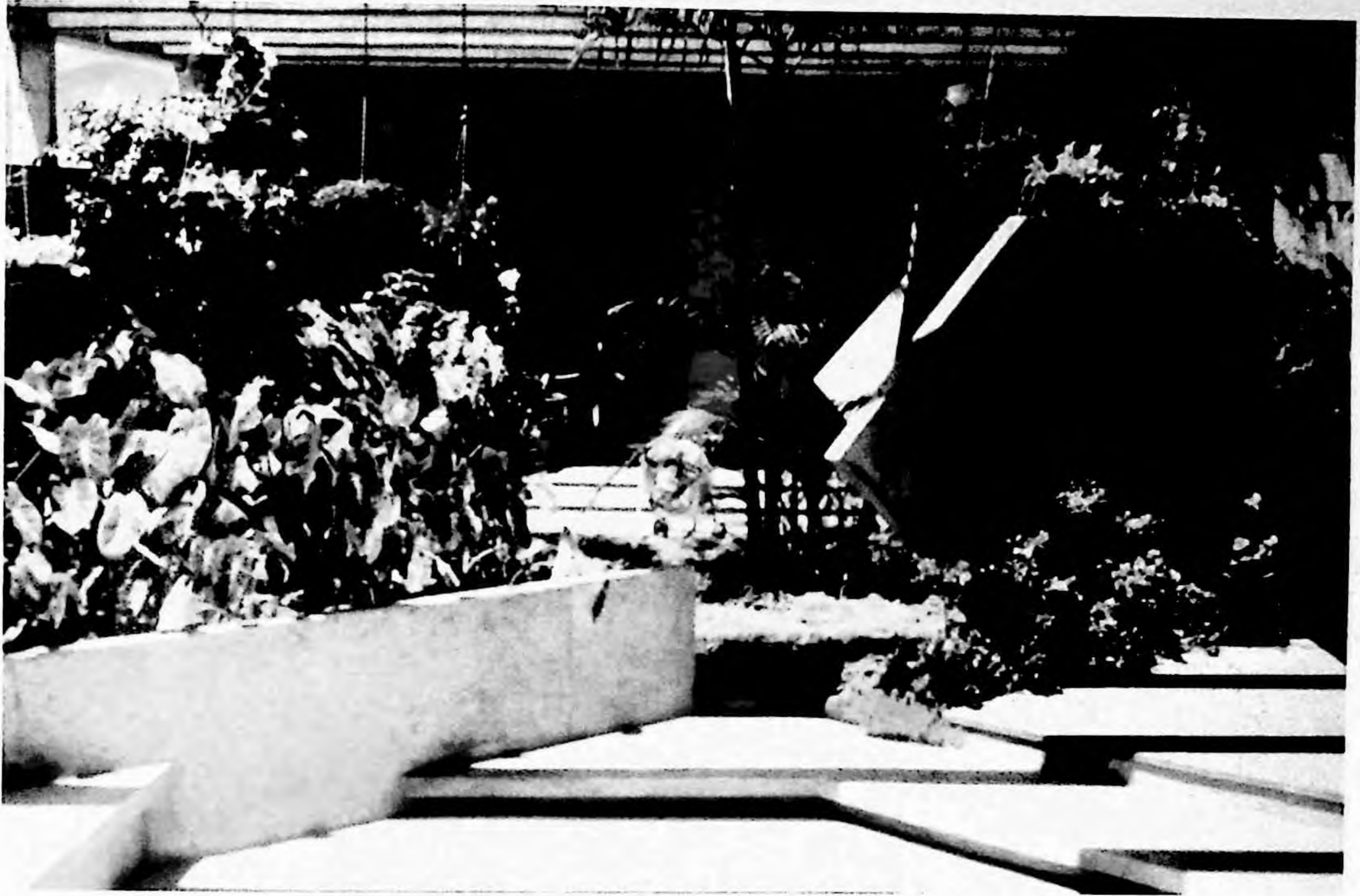
[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]



<sup>82</sup> “Grupo escolar”. *Acrópole*. São Paulo (340):  
34-6, Gruenwald, jun. 1967. Citação cf. p. 36.

*Escolar de Presidente Prudente* (1967; arquitetura de João Clodomiro B. de Abreu), onde afora a proposta de um paisagismo didático, composto por canteiros patamarizados e voltados às aulas práticas de agricultura, no pátio central ajardinado figura um painel curvo, realizado com placas torcidas de concreto branco, que serve como fundo de palco e busca obter “ritmo e transparência com grande simplicidade”<sup>82</sup>. Manifestação igualmente tardia do princípio polimatérico, demonstrando a resistência do poder formativo concretista no curso dos anos, é *Residência Gilberto de Souza Meirelles* (1972; arquitetura de José Luiz Fleury de Oliveira), destacável sob dois aspectos. No jardim interno, sob pergolado, o conceito de sala ao ar livre encontra um desdobramento efetivo, franqueada totalmente a passagem entre os ambientes – o desnivelamento do piso joga entretanto com a projeção da sombra do teto vazado, dissimulando-se perigosamente –; no jardim dos fundos, a relação entre arte e indústria finalmente encontra par: afinando-se com o partido estrutural da residência – a primeira a ser construída em São Paulo com perfis usinados de concreto –, a ambiguidade figura-fundo da derradeira fase concretista materializa-se em dois painéis ortogonais, compostos a partir de três módulos pré-moldados de concreto armado, quadrados, com 0,5 metros de lado, em duas espessuras, um deles diagonalmente desnivelado, formando um relevo de triângulos, quadrados, trapézios e sombras, entre pendentes e forração de trepadeiras.

Justapondo-se aos influxos concretista e botânico, um apreço menos pelos modos de compartimentação, fracionamento e dinamização do espaço típicos da escola californiana do que por alguns dos seus detalhes característicos, como os canteiros construídos e destacados do solo, a diversidade de pavimentações e a conformação do piso em níveis. Além de diversos exemplos já mencionados, o aspecto é reconhecível na *Residência Ezio Gardano* (c. 1961; arquitetura de Eduardo Corona) e na *Residência Munir Abud* (1967; arquitetura de Eduardo Corona), ambas mesclando materiais e níveis. A ressaltar, os canteiros elevados são quadrados, figurando como pontos isolados. Diversos trabalhos atestam o apreço pela suspensão do canteiro, objetualizando o jardim, como a *Residência Roger Zmekhol* (c. 1961; arquitetura



64  
de  
ira)  
64]

Sem título, 1958  
tinta industrial sobre madeira,  
51 x 51 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM.WC]



[Acervo Fleury, nov. 1975]

233

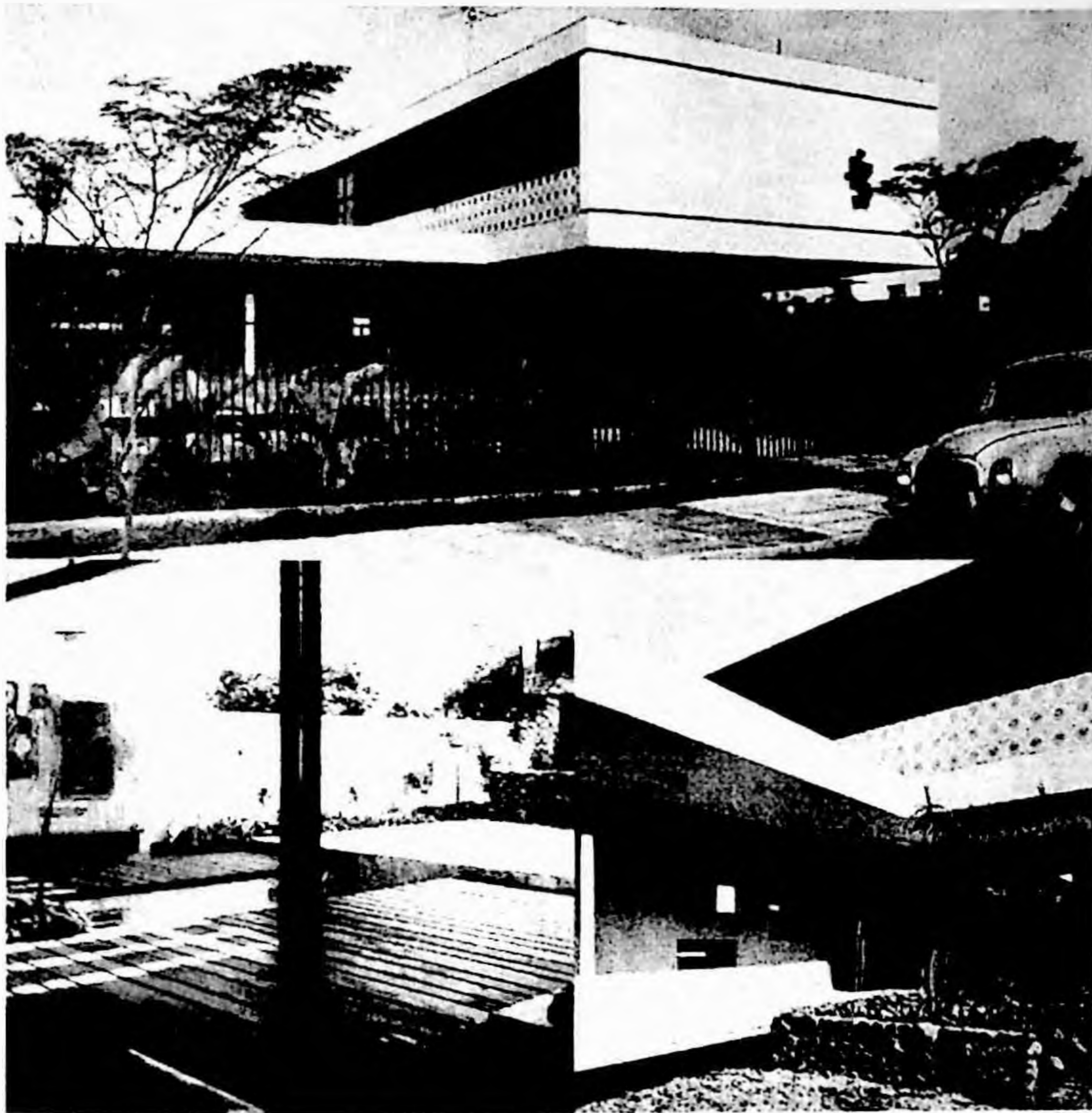


*Residência Ezio Gardano, c. 1961*  
(arquitetura de Eduardo Corona)  
[“Natureza e arquitetura”, *Casa e Jardim* (80): 32-3. set. 1961]

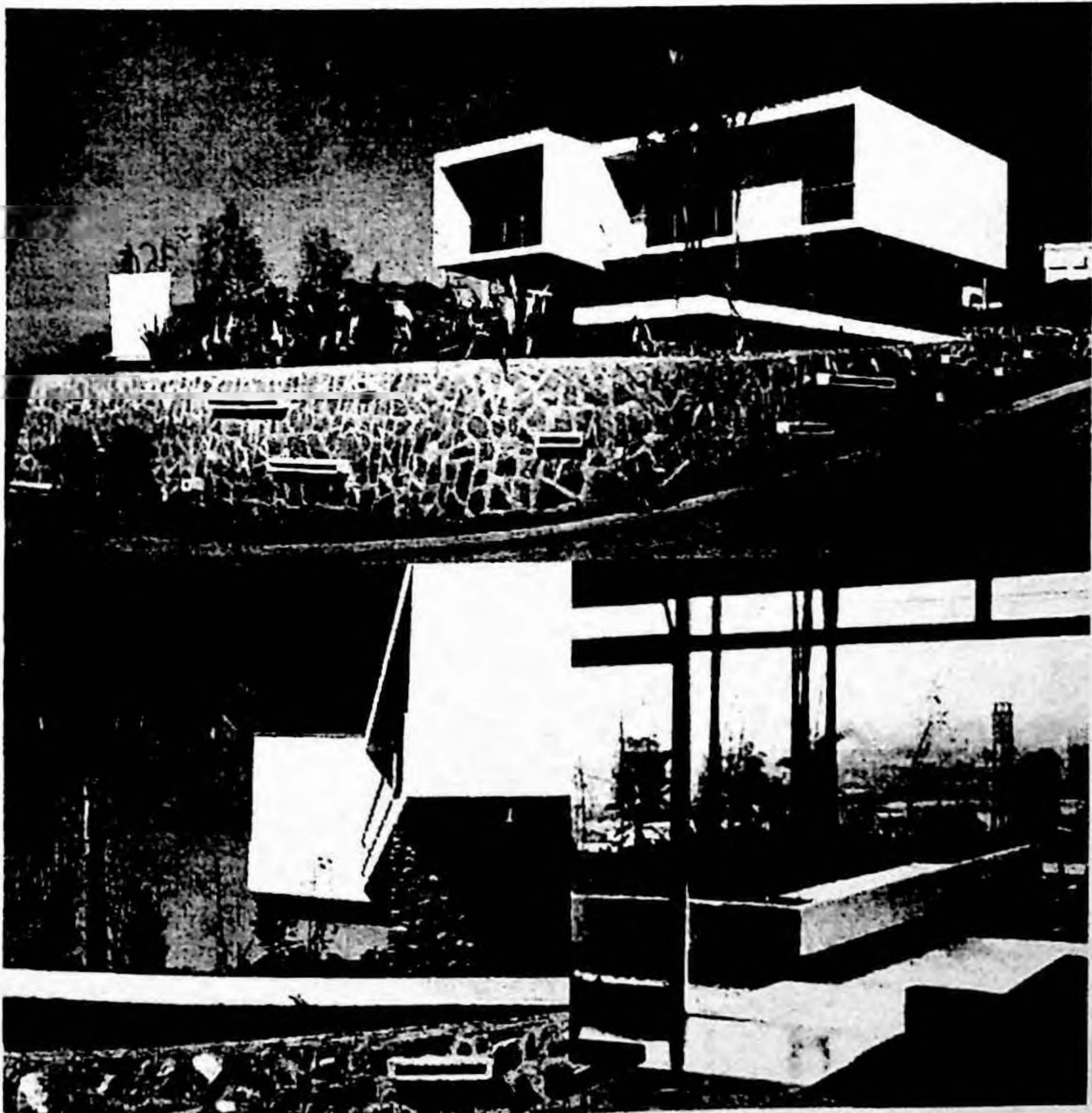
<sup>81</sup> “Edifício de apartamentos e escritórios”.  
*Acrópole*. São Paulo (304): 42-3, Gruenwald,  
mar. 1964. Citação cf. p. 43.

de Roger Zmekhol) e a *Residência Dino Destri* (1961-2; arquitetura de José Luiz Fleury de Oliveira). Nesse sentido, o térreo do *Edifício da Alameda Campinas* (1964; arquitetura de José Luiz Fleury de Oliveira) recebe um tratamento singelo, predominantemente mineral, alternando os valores cromáticos e de textura do piso. “O jardim representa uma solução simples como composição e manutenção. Retângulos requadrados com alumínio, cheios de pedras moídas, em colorações diversas. Placas de ardósia serrada e polida como piso. Vasos de cimento-amianto e tubos pré-moldados para cisternas cheios de terra. É uma experiência para jardim sobre laje.”<sup>81</sup> Jardim em contrastes minerais, cromáticos e de texturas, nas placas verdes de ardósia depositada sobre o canteiro branco de dolomita; com a vegetação informe em vasos pedestais ritmados ao sabor da série. Conjugado ao princípio da seriação, em sintonia com a pragmática fase de *Ambiguidade* (1963) e *Ópera aberta* (1963), o canteiro quadrado reaparecia demarcando espaços coletivos, como o *Edifício João Ramalho* (1962; arquitetura de Plínio Croce, Roberto Aflalo, Salvador Candia) e a *Praça Universitária* de Goiânia (1967; arquitetura de Heitor Ferreira de Souza, José Magalhães Jr. e Massimo Fiocchi). Naquela, nota-se uma sensível qualificação dos planos horizontais e verticais, moderando as visuais, articulando e diferenciando as diversas áreas para convívio e estar – destacam-se as situadas na entrada e a ambientada por quatro *Caesalpinia peltophoroides* (sibipiruna), mais recuada –; é significativa a variedade de folhagens, arbustos e forrações, com destaque especial para o xadrez de grama japonesa e comum. Já em Goiânia, o intuito era reforçar a dupla condição da praça, cultural, enquanto core da Cidade Universitária, e cívica, como logradouro franqueado ao público. O paisagismo desenvolve-se em níveis; o edifício projetado para museu visa a integração horizontal entre interior e exterior, mas dissimula-se verticalmente, com o rebaixamento da construção.

Na produção do período, seja a de Cordeiro, de Cardoso ou de outros paisagistas, o uso é eminentemente residencial e unifamiliar; a edificação isolada no lote comanda o traçado do jardim. A tentativa de romper essa subordinação – a superação da condição restritiva e ornamental de moldura –, ante a exiguidade crescente dos terrenos,



*Residência Munir Abud, 1967*  
 (arquitetura de Eduardo Corona;  
 mural de Taccari)  
 ["Residência em Indianópolis", *Acrópole*  
 (340): 37 e 39, jun. 1967]



*Residência Roger Zmekhol, c. 1961*  
 (arquitetura de Roger Zmekhol)  
 ["Residência do arquiteto", *Acrópole*  
 (278): 54-6, jan. 1962]

4  
 de  
 a)  
 4]

Residência Dino Destri, 1961-2  
(arquitetura de José Luiz Fleury de  
Oliveira)  
[Acervo Fleury, mai. 1964]

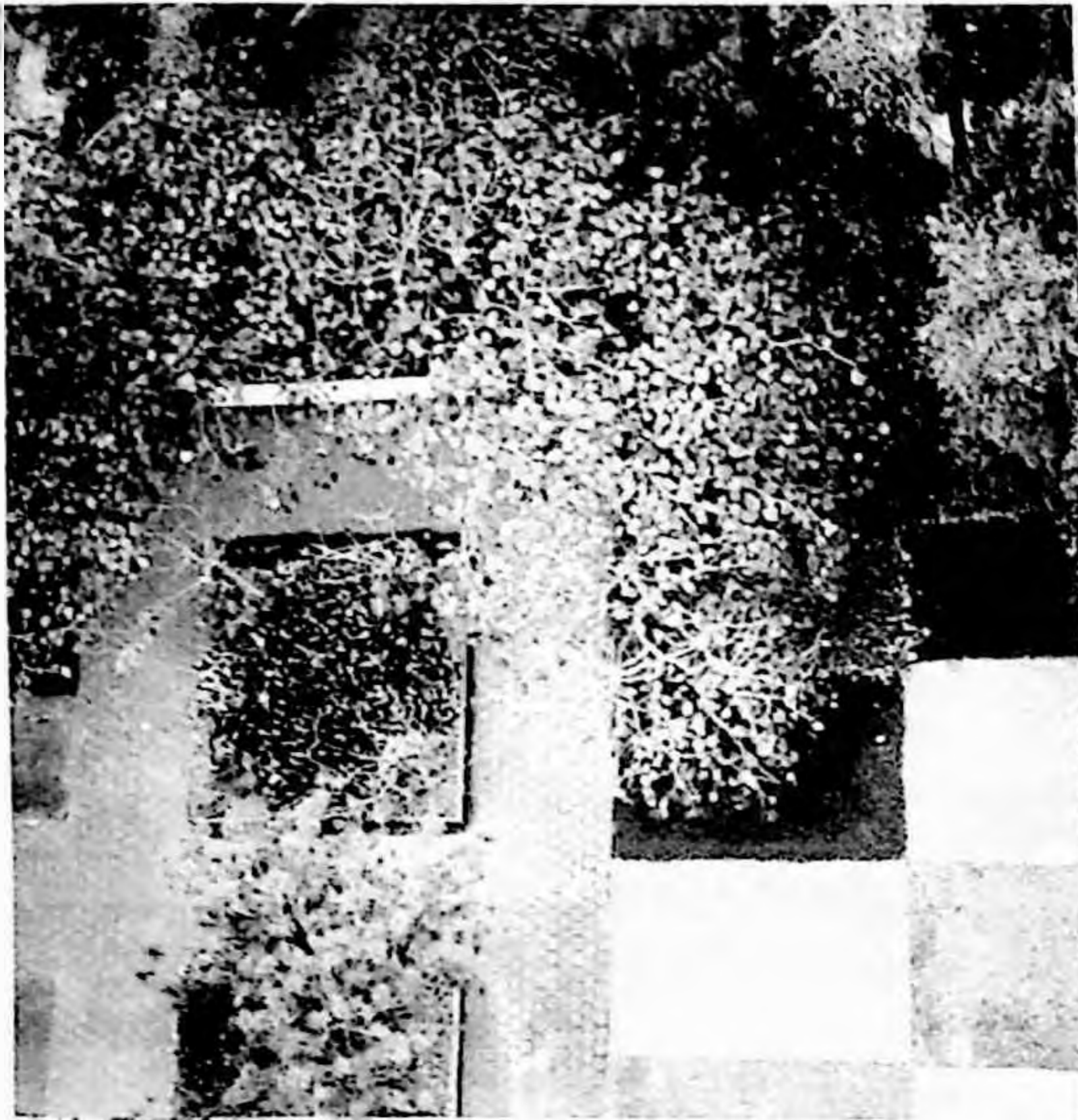




*Edifício Cambuí, 1962*  
(arquitetura de Lauro da Costa Lima)  
[Acervo Família Cordeiro]



*Edifício da Alameda Campinas, 1964*  
(arquitetura de José Luiz Fleury de  
Oliveira)  
[Acervo Fleury, fev. 1964]



*Edifício João Ramalho, 1962*  
(arquitetura de Plínio Croce, Roberto  
Aflalo, Salvador Candia)  
[MEDEIROS, 09 set. 2000]



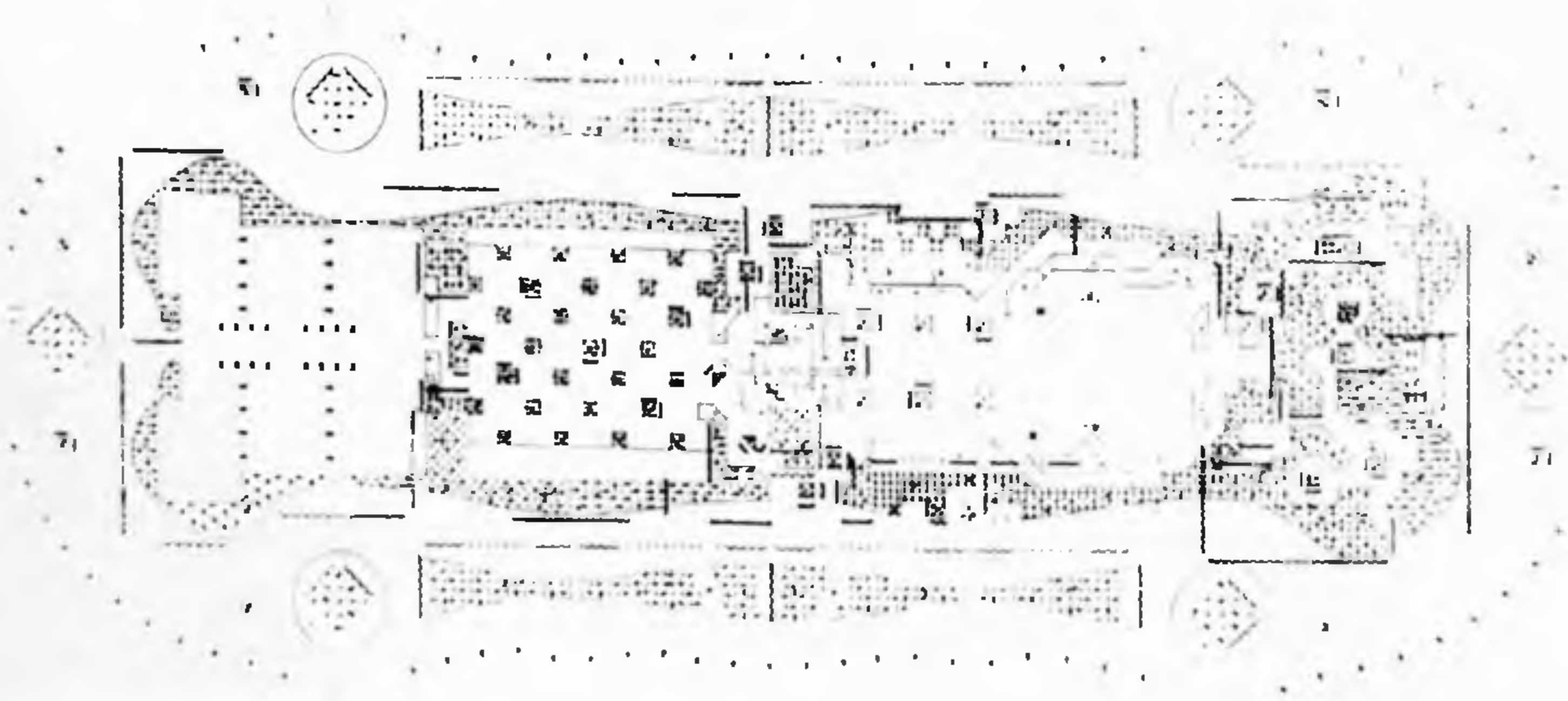
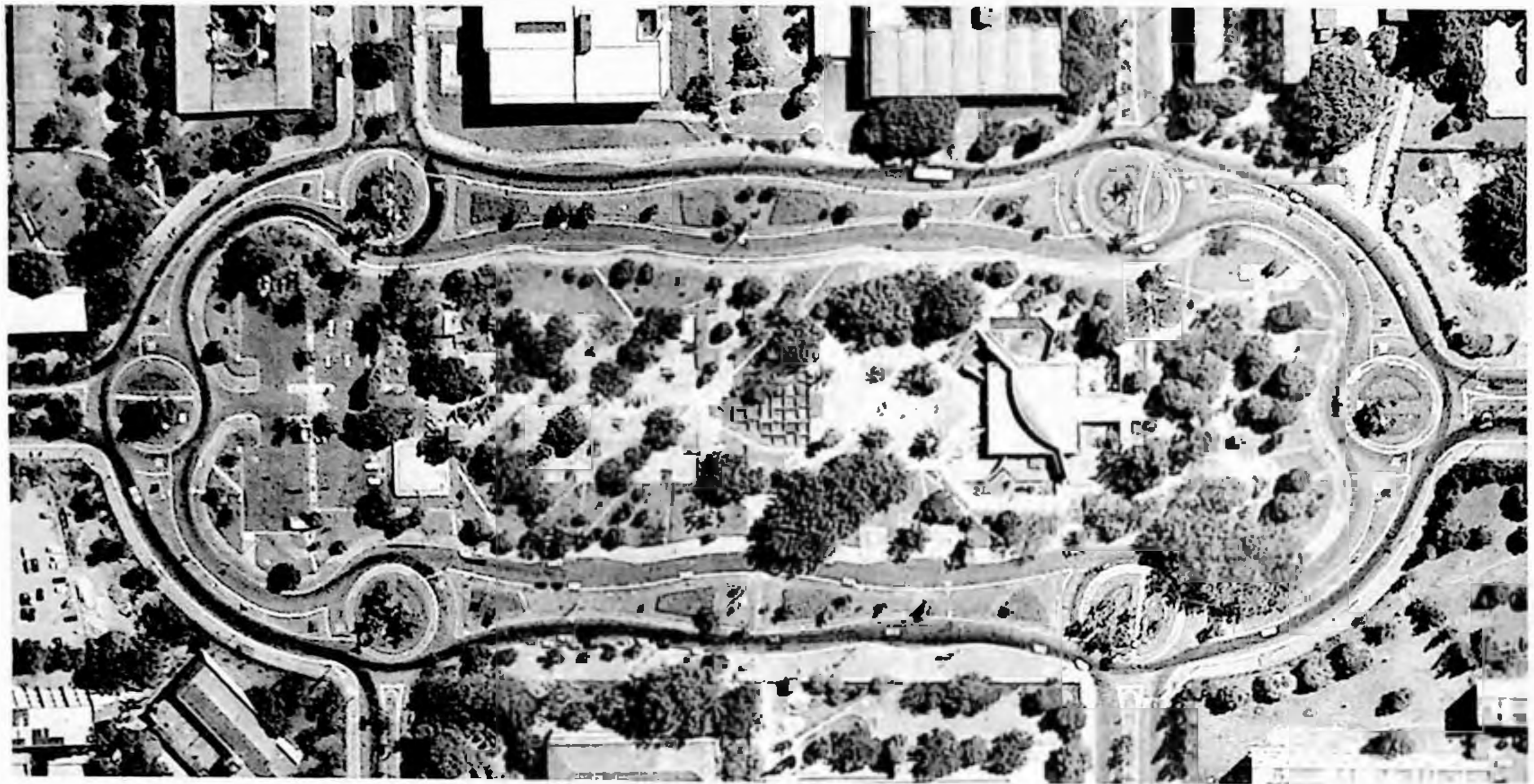




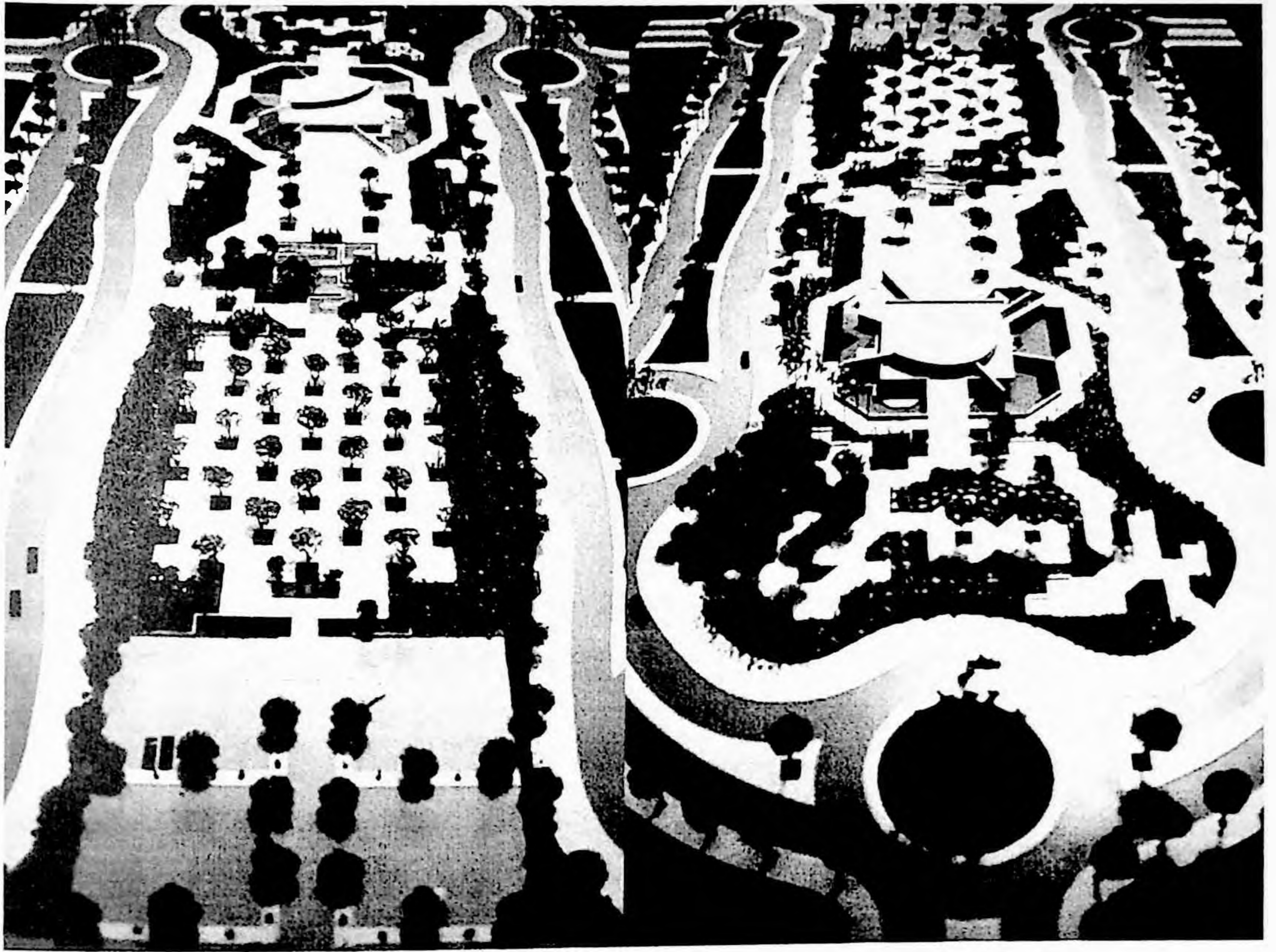
*Edifício não identificado, s.d*  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]





*Praça Universitária de Goiânia, 1967*  
 (arquitetura de Heitor Ferreira  
 de Souza, José Magalhães Jr. e  
 Massimo Focchi)  
 [Mapa urbano básico digital de Goiânia,  
 dez. 1996; Acervo Família Cordeiro;  
 ROBBA, *Praças brasileiras*, p. 248  
 (levantamento em fev. 1995)]



conduz ao rebuscamento dos desenhos e à conseqüente fragmentação do espaço. Solicitado no fim dos anos 60 a esclarecer a especificidade da relação entre arte e paisagismo no Brasil, Cordeiro afirmaria que essas manifestações – a partir da experiência modernista – *“inicialmente aparecem no contexto. Nos primórdios da arquitetura e das artes visuais, beneficiando-se desse contato estreito. No entanto, nesse período ... faltou uma compreensão objetiva das peculiaridades da natureza do paisagismo, isto é, do modo como este se comunica com o homem. Prevelem de fato os murais horizontais feitos com plantas, os tapetes coloridos e campestres, sem uma visão correta do espaço. Posteriormente, cronologicamente falando, houve uma influência acentuada do paisagismo californiano, correto na sua colocação espacial e informado tecnicamente, que acabou todavia ficando uma academia das mais áridas e alienadas do desenvolvimento geral da cultura. Sempre as mesmas escadas e jardineiras.”*<sup>84</sup> A superação efetiva desse contingenciamento pela arquitetura e pelo parcelamento urbano daria-se apenas na escala de praças e parques públicos e com o deslocamento do paisagismo do âmbito do jardim para o do planejamento, impondo-se como uma anterioridade a ela, ainda que destarte submissa à lógica planificadora. Seria igualmente através dessa inflexão que a noção de paisagem cultural adquiriria um significado muito mais amplo, ao defrontar-se com a cidade.

<sup>84</sup> CORDEIRO, Waldemar. [S/título: "Qual é a fonte de sua inspiração para uma paisagem urbana? ..."; op. cit.].

<sup>85</sup> Organizado por César Pires de Mello, Antonio Antunes Netto, Clementina de Ambrosio, Haron Cohen, Jorge Wilhelm, Rosa Kliass e Waldemar Cordeiro, o seminário desdobrava-se em seis sessões temáticas: "A paisagem natural", "O desenvolvimento da paisagem paulistana", "A atual paisagem urbana – I", "A atual paisagem urbana – II", "A prática profissional", "A formação de paisagistas". Cordeiro participou da terceira sessão, "A atual paisagem urbana – I", com a comunicação "A arte na paisagem"; da quarta sessão, "A atual paisagem urbana – II", com as comunicações "O tempo livre", "O equipamento urbano" e "Gabaritos dimensionais"; e da sexta sessão, "A formação de paisagistas", com a comunicação "O ensino de paisagismo".

## 7. O HOMEM E A PAISAGEM MODERNA

Em novembro de 1964, a seção paulista do IAB promovia o seminário *O homem e a paisagem paulistana*<sup>85</sup>, reunindo 123 participantes – computavam-se, afora arquitetos, paisagistas e urbanistas, geógrafos, agrônomos, botânicos, assistentes sociais, antropólogos, engenheiros, artistas, professores e estudantes – para um debate em torno do desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo. A iniciativa inscreve-se nos primórdios do planejamento físico brasileiro – constituindo talvez

o primeiro esforço interdisciplinar do gênero –, assinalando sua importância, mas igualmente a escassez de experiências na área, numa postura crítica de arquitetos, urbanistas e paisagistas com relação ao desenvolvimento urbano da capital. Procurava-se, em face das recentes experiências práticas, reavaliar as teses urbanísticas contemporâneas, diagnosticada a distância entre o planejamento e o cotidiano dos indivíduos comuns. Os desequilíbrios na expansão urbana, acentuados pelo processo especulativo e o processo de adensamento, patentes no conflito das formas de ocupação do solo com a base física natural; os aspectos constitutivos da paisagem urbana, naturais ou antrópicos, geográficos, históricos ou culturais; a carência de áreas verdes e de equipamentos recreativos; as implicações multidisciplinares do planejamento; as responsabilidades públicas e privadas; as atribuições e o problema da capacitação profissional; compunham a pauta que nortearia a discussão, com vista à melhoria das condições de vida nas cidades. A destacar entre os desdobramentos do evento, a recomendação de criação de organismo autônomo para o planejamento regional e intermunicipal de São Paulo (com reflexos no PMDI); a definição de uma agenda centrada na preparação de um seminário nacional sobre o tema (*I Encontro de Arquitetos Planejadores*, realizado em Curitiba, em maio de 1966). Encontram-se anotados, entre outros aspectos, na *Proposta de "Conclusões do Seminário"*<sup>86</sup> que "toda paisagem, mesmo quando composta apenas por topografia, vegetação, clima e drenagem, será cultural a partir do momento em que o homem tenciona fruí-la"; que "o processo histórico do desenvolvimento socioeconômico é condicionante fundamental da paisagem urbana"; a importância da velocidade na análise da paisagem urbana, levando "a considerar o paisagismo como uma montagem de elementos na qual se acentua a importância do 'sujeito', do fruidor", seja pedestre ou motorizado; "a total inadequação das áreas verdes" existentes; "o descaso dos paulistanos pelos elementos componentes da paisagem de sua cidade"; a utilização de critérios de "harmonia e caráter definidos por parâmetros artísticos contemporâneos e não por superadas definições acadêmicas".

Cordeiro teve participação destacada no seminário, apresentando diversas comunicações para as sessões temáticas. Sob o título *A arte*



*Massa ou indivíduo*, 1964  
lupa e fotografias, 32 x 22,5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

<sup>86</sup> Citações a seguir cf. "Proposta de 'Conclusões do Seminário'", *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, nov. 1964.

na paisagem<sup>87</sup>, Cordeiro sustenta que esta "deve ser encarada à luz de uma nova concepção de arte e da nova concepção da paisagem" – "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, corresponde à aspiração do novo humanismo preconizado entre outros por P. Restany, para a sociedade urbana e seu novo folclore, o folclore industrial". Nesses termos, seria arte e seria paisagem todos os elementos que comunicassem valores e integrassem o cotidiano da cidade – o carro, o cartaz... –; a "imagem da arte na paisagem se assemelha mais a uma obra de pop art". Ao largo de qualquer concepção naturalista – "na paisagem urbana há mais janelas do que flores, mais paredes do que horizontes" – ou tradicionalista da paisagem, que engessaria a dinâmica cultural, essa idéia pressupõe o deslocamento, o refinamento, a atualização do sentido atribuído à harmonia paisagística, a ponderação do grau de unidade ou variedade admitido, visto que a arte contemporânea atesta – refere-se à *pop art* e à premiada participação de Adolph Gottlieb na VII de Bienal São Paulo – que "a desordem, a confusão, o heteróclito é, por outro parâmetro, ordem, organização e unidade também. É que a idéia de unidade também evolui."

Entre as premissas para a formulação dessa abordagem paisagística alinhada com o "novo humanismo", está a necessidade de um encaminhamento eminentemente político, mais do que técnico, para o tempo livre<sup>88</sup>. Aos interesses da indústria da diversão, que reduzem o indivíduo à condição de mero espectador, Cordeiro contrapõe – entendendo que a "verdadeira solução terá que vir do Poder Público" – uma noção de "tempo livre não como tempo vazio, mas momento de 'qualificação' (Le Corbusier), tempo da existência enquanto realidade individual da vida, condição para o ideal que nem sempre se identifica como o real do trabalho, parcela de tempo dedicada às causas mais elevadas do indivíduo e desinteressadamente da coletividade". Na persistente crença da função redentora da arte, ante o paradoxo do aumento do tempo livre na sociedade industrial vir lado a lado com o crescimento da alienação dos indivíduos, da inércia e passividade, a "demonstrar que o desenvolvimento tecnológico não é por si só o caminho da sociedade ideal",

<sup>87</sup> Citações a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. "A arte na paisagem". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 17 nov. 1964.

<sup>88</sup> "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. É o conto '1º de maio' de Mário de Andrade. A solidão do pequeno burguês é talvez a mais árida entxada na residência, está sentenciado a passividade: passivo no esporte (que assiste pela TV); passivo nos espetáculos (cineminha de bairro); passivo na opinião (vítima fácil da propaganda) e no restante também, por preguiça e pusilanimidade. A coletividade de São Paulo trilha segura o caminho já percorrido pela sociedade norte-americana, cujo destino Riesmann definiu como o da 'massa sozinha'." Citações do parágrafo tb. cf. CORDEIRO, Waldemar. "O tempo livre". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 18 nov. 1964.

Cordeiro assegura que "a política do tempo livre se confunde com a política da cultura e da arte. Com efeito, quando as atividades diretamente produtoras cessam é que a consciência se volta sobre si mesma e a arte a socorre com o instrumental adequado a essa nova atividade cujos produtos nem sempre são visíveis." Redefine-se assim o escopo disciplinar do paisagismo na sociedade contemporânea, ao largo do ornamental e do privado, como agente da informação e comunicação de valores culturais no meio urbano, inscrevendo-se como e junto aos "lugares próprios para o diálogo ao vivo, a discussão das opiniões, livre, sem o controle de uma oligarquia misoneísta, medieval e provinciana". Ambientes enfim favoráveis à vida comunitária, ao exercício da faculdade crítica, que ofereçam a oportunidade do homem complementar sua formação, ameaçada pela subcultura dos veículos de comunicação de massa.

Por um lado, orientado para o planejamento ambiental, o paisagismo passa a identificar-se com os *Gabaritos dimensionais*<sup>89</sup>, o máximo de expressão com o mínimo de recursos – "a questão dos gabaritos dimensionais resume-se a dos mínimos 'standards': mínimas superfícies necessárias, mínimo equipamento para essas superfícies, mínimo pessoal especializado para conservação e administração, mínimo custo de instalação, mínima distância com relação à localização e o máximo de resultado do ponto de vista do interesse coletivo" –, que objetivamente assistiriam o diagnóstico dos problemas e a implementação das ações na cidade; por outro volta-se para *O equipamento urbano*<sup>90</sup> – que "quer dizer técnica e racionalidade, mas também humanismo", "quer dizer equipamento a serviço do corpo e do espírito" – indispensável para a expressão criativa do indivíduo durante o seu tempo livre. Como tal, "abrangendo jogos, esporte ativo e cultura, só pode ser público e deveria obedecer a um planejamento aberto. 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." Afora os aspectos mais pragmáticos – dimensionamento, acessibilidade, hábitos locais, custo de implementação e manutenção –, quantitativos, a postura pressupõe um elenco qualitativo de usos e critérios para seu agrupamento em complexos distribuídos em rede pela cidade, envolvendo cinco níveis de atuação (tal como



*Indivíduo sobre massa*, 1966  
lente de aumento, madeira, vidro e  
fotografia  
Obra não preservada  
[CD-ROM WC]

<sup>89</sup> Citação a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. "Gabaritos dimensionais". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 18 nov. 1964.

<sup>90</sup> Citações a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. "O equipamento urbano". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 18 nov. 1964.



Desenho de São Paulo, 1966  
nanquim sobre papel, 32.5 x 47 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

[PÁGINA SEGUINTE]

Desenho de São Paulo, 1966  
nanquim sobre papel, 32.5 x 47 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

Desenho de São Paulo, 1966  
nanquim sobre papel, 32 x 47 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



endereçados à cidade de São Paulo): "parques livres" mais afastados, "constituídos por simples gramados e vegetação de grande porte, sem construções"; grandes parques públicos urbanos, "em grande parte tratados a parque livre, com grandes gramados e espelhos d'água, naturais ou artificiais, onde seria permitido tomar banho"; "áreas para jogos e esportes de meninos até 14 anos, equipados com gramados, tanque de água, tanque de areia e jogos ativos, laboratórios científicos e ateliês para artes, palco para representações infantis e concertos" – entendia que "as crianças, longe dos determinismos da escola e da família, encontrariam no equipamento o suporte material para o desenvolvimento de tendências e vocações" –; "áreas para moços e adultos com mais de quinze anos de idade, com piscinas, campos para esporte ativo, laboratórios, ateliês, recintos para exposições e bibliotecas"; e "áreas para o repouso, para ficar, conversar e namorar, nos bairros, em terrenos muito arborizados".

Tais considerações seriam vertidas sobre *O ensino de paisagismo*<sup>91</sup>, arrematado com a sugestão da criação, em São Paulo, de uma escola de paisagismo, a partir de um convênio entre uma faculdade de arquitetura e uma escola de agronomia, embora com funcionamento totalmente autônomo, em "absoluta liberdade com relação a outras disciplinas limítrofes". Com a proposição, não pretendia negar a importância dos cursos existentes, que poderiam coexistir com o proposto, atuando

<sup>91</sup> Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. "O ensino de paisagismo". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 19 nov. 1964.



6



7



8



9



10



11



12



13

do na complementação da formação de arquitetos e urbanistas, mas sobretudo partia "da premissa de que o paisagismo possui linguagem própria, uma semanticidade específica, que redimensiona todos os elementos naturais e artificiais que intervêm em sua montagem, e que mesmo as expressões arquitetônicas e as questões agronômicas que surgem na paisagem devem merecer uma apreciação nova do ponto de vista paisagístico". Impunha-se a formação de um profissional especializado, voltado às questões ambientais, com formação científica, técnica e artística; a constituição de um organismo não só dedicado ao ensino, como igualmente capacitado para a "pesquisa profunda dos problemas do paisagismo em termos reais e críticos", inabarcáveis pelos profissionais isoladamente. O campo de conhecimento – as questões relativas ao planejamento da paisagem urbana –, decerto era o mesmo da arquitetura e do urbanismo, "mas o fato do paisagismo ter problemas comuns (comuns à geografia humana, à sociologia, à arte etc.) demonstra que ele pode se inserir na realidade diretamente, porém – e é o que conta –, de modo peculiar. Analogamente às considerações de Gamberini sobre a correlação entre os 'signos' arquitetônicos e seus respectivos 'significados', compete à pesquisa teórica e crítica do paisagismo, e consequentemente ao ensino, o estudo da semântica da linguagem paisagística, semântica específica, e o envelhecimento e superação da semanticidade, a perda da 'carga lírica' (G. K. Koenig). Isso tem íntima relação com a análise fundamentada nos elementos comunicativos-simbólicos, mas também da semanticidade vinculada à função, que é peculiar e sofre um tipo de consumação histórica diferente. Consumida a função, permanecem elementos formais semânticos (Dorfles) em que ainda conseguimos ler o valor formal, estético, mas a 'simbolização da função' torna-se às vezes incompreensível. O mesmo que acontece com instrumentos antigos. E é nesse aspecto semântico-simbólico que dever-se-ia basear o caráter autônomo do ensino do paisagismo, mesmo quando são tratados problemas técnicos, gestaltianos e de funcionalismo." A atividade paisagística partilha da mesma necessidade de comunicação que orienta sua arte; a popcretamente flagrada obsolescência dos objetos cotidianos, fissura da industrialização, subjaz ao olhar que divisa a metrópole.

A noção concretista de paisagem cultural adquire assim um sentido

[PÁGINA ANTERIOR]

Desenho de São Paulo, 1966  
nanquim sobre papel, 32 x 47 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

Desenho de São Paulo, 1966  
nanquim sobre papel, 32 x 47 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

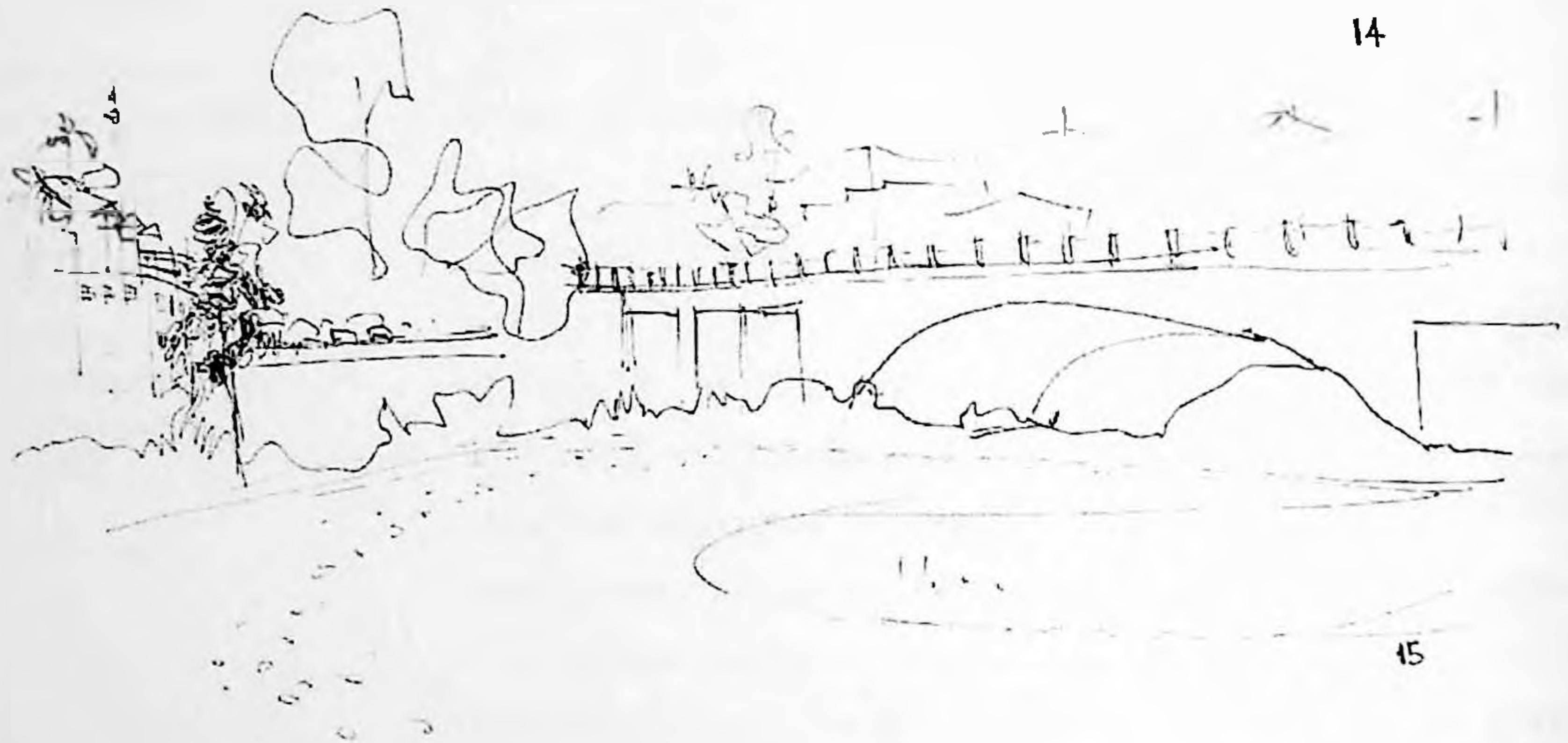
[PÁGINAS SEGUINTE]

Desenho de São Paulo, 1966  
nanquim e hidrográfica sobre papel,  
48 x 33 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

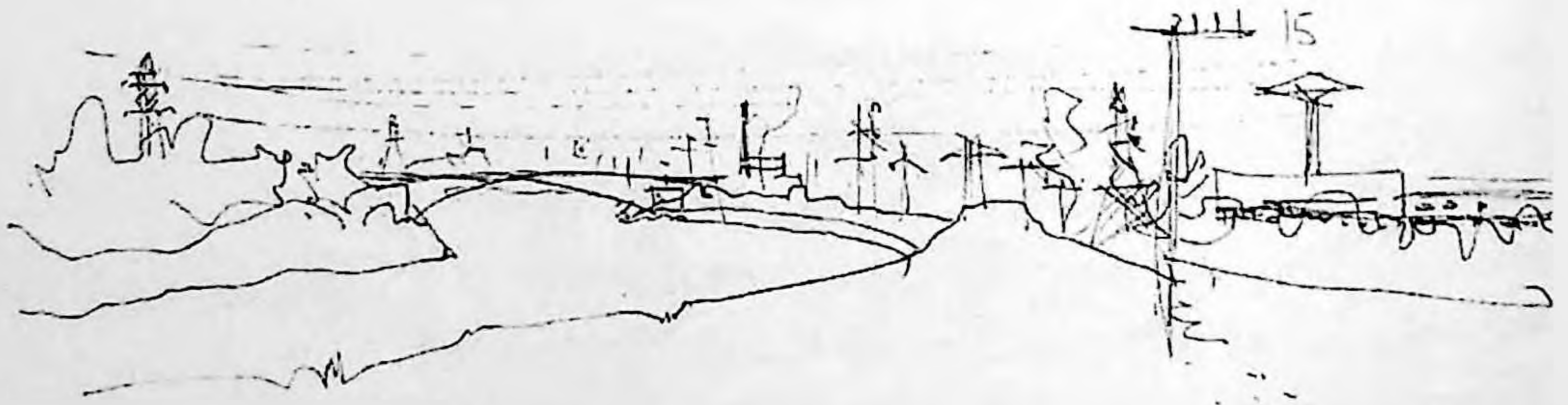
Desenho de São Paulo, 1966  
nanquim sobre papel, 47 x 32 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]



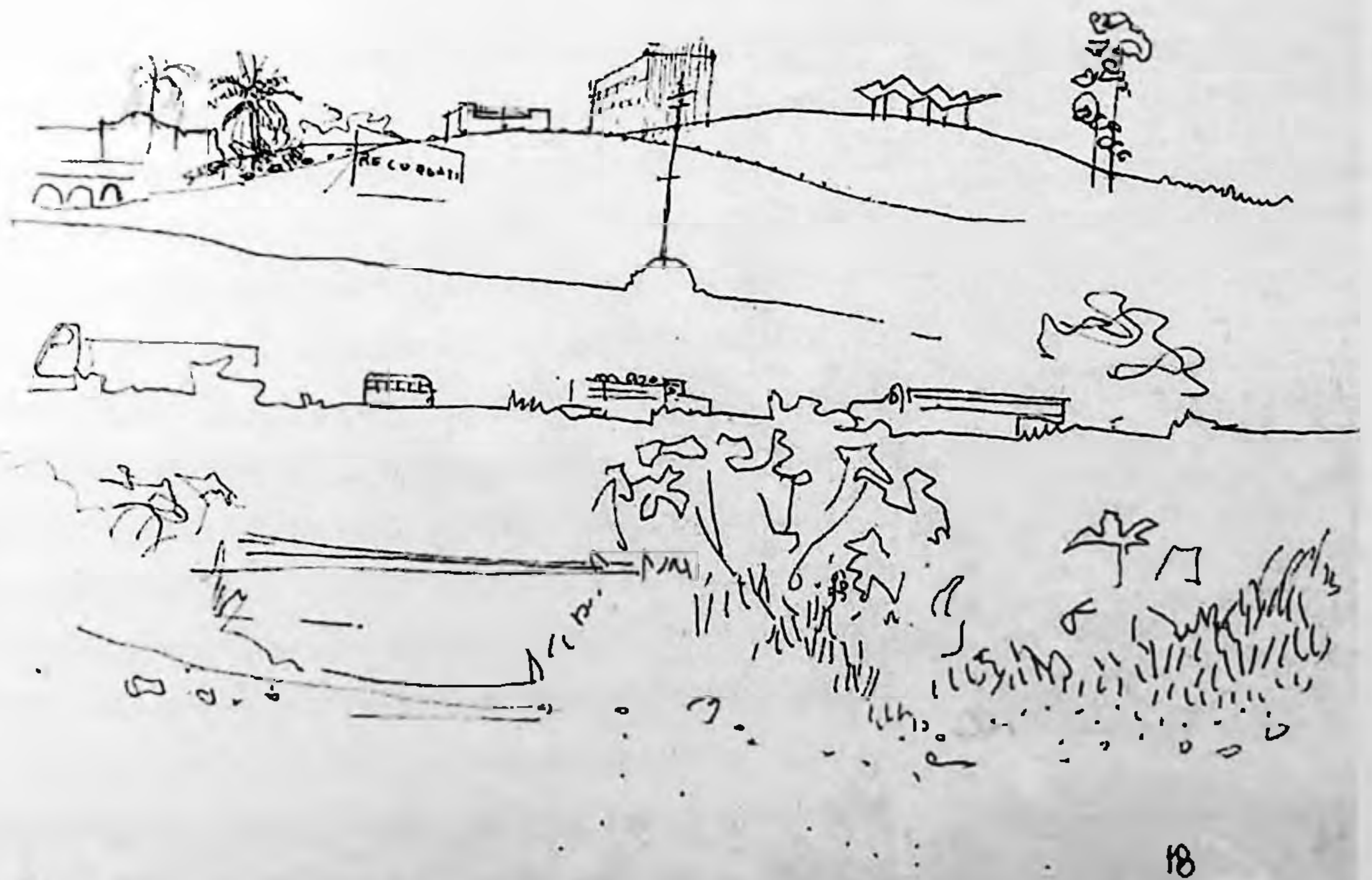
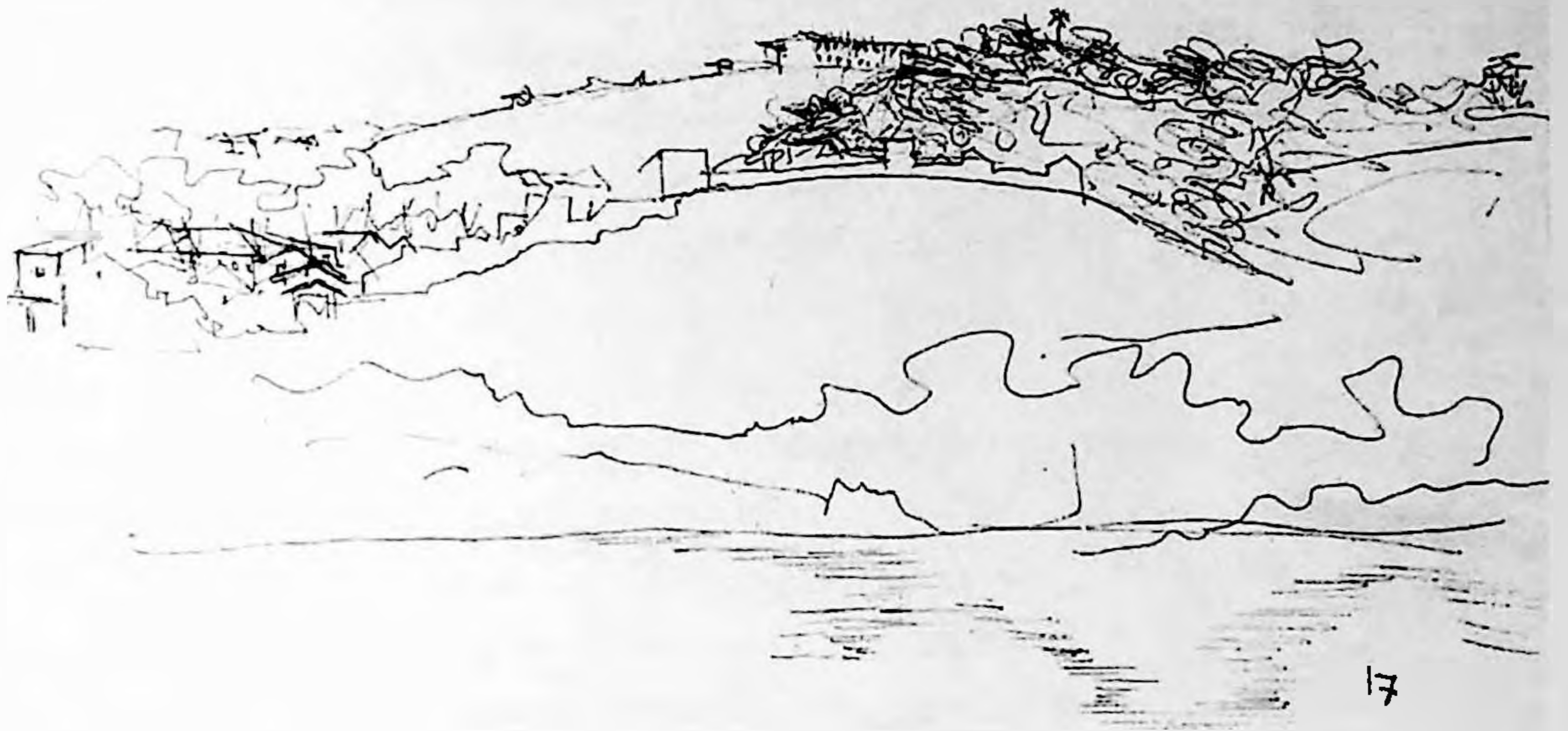
14



15



16





Desenho de São Paulo, 1966  
nanquim sobre papel, 48 x 33 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

renovado, a partir do influxo da teoria da comunicação. Em texto avulso, mas contemporâneo, afirmaria consoante Max Bense que o "paisagismo é atividade criadora que, mediante os processos objetivos que lhe são peculiares, transforma a realidade material em realidade cultural. Esses processos constituem uma técnica adequada à natureza dos elementos que intervêm na sua montagem. Essa montagem pode ser definida como linguagem autônoma, fundada numa semanticidade (função) específica."<sup>92</sup> No complexo de questões que incidem sobre o ambiente, a especificidade do paisagismo exprime-se "em termos de imprevisibilidade e informação (teoria da comunicação) com respeito a um contexto redundante. Por isso, escapa de todo determinismo mecânico, mesmo quando apresentado em termos os mais amplos, nacionais e internacionais." Enquanto ação dirigida para a produção do ambiente, na afirmação da especificidade disciplinar, a noção de cultura, relativizando o significado das coisas no meio, contrapõe-se a de natureza como fator condicionador do comportamento do homem. "O paisagismo em síntese transcende as condições materiais em que vive, para comunicar 'signos' semânticos e, em grau mais elevado, 'signos estéticos', para um novo humanismo nas condições da sociedade industrial urbanizada."

Avizinhando a institucionalização pedagógica dessas considerações, Cordeiro elaboraria para a Unicamp, em 1973, uma proposta de uma Faculdade de Comunicação, Desenho Industrial, Programação Visual, Desenho e Plástica – descontinuada com a sua morte –, que tinha "como objetivo o ensino, desenvolvimento e pesquisa da comunicação visual, dos aspectos comunicativos da produção industrial e da construção do ambiente", pretendendo "devolver à arte a sua função social plena" e "devolver ao artista a responsabilidade de uma participação substantiva na formação do novo Humanismo da sociedade moderna". O projeto previa a existência de Bacharelado nas áreas de Comunicação Visual, Desenho Industrial, Programação Ambiental e de Licenciatura em Desenho e Plástica. Na visão de Cordeiro, o âmbito da comunicação visual, um dos desdobramentos práticos da arte concreta, articulava-se com o da paisagem. O Bacharelado em Programação Ambiental, construído em torno do tópico "A arte do Ambiente", partia do pressuposto que "finalmente uma nova problemática cuja solução não po-

<sup>92</sup> Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. [s/título: "Paisagismo é atividade criadora..."]. São Paulo: 1964 [Texto avulso, pertencente ao conjunto de reflexões suscitadas pelo seminário *O homem e a paisagem paulistana*].

derá dispensar a participação do artista surge nas condições críticas do desenvolvimento urbano: a do Ambiente. A degradação das condições ambientais é responsável pelo desgaste crítico do sistema psicofísico dos urbanizados e em face da sua gravidade está a exigir soluções integradas. Ora, considerando que a comunicação visual é nas nossas cidades um dos fatores da poluição ambiental, o artista com a sua sensibilidade e cultura não poderá ser excluído da tarefa coletiva de planejamento e programação da paisagem moderna."<sup>93</sup>



Luz semântica, 1966  
aço inox e lâmpadas.  
102 x 170 x 61.5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[Acervo Família Cordeiro]

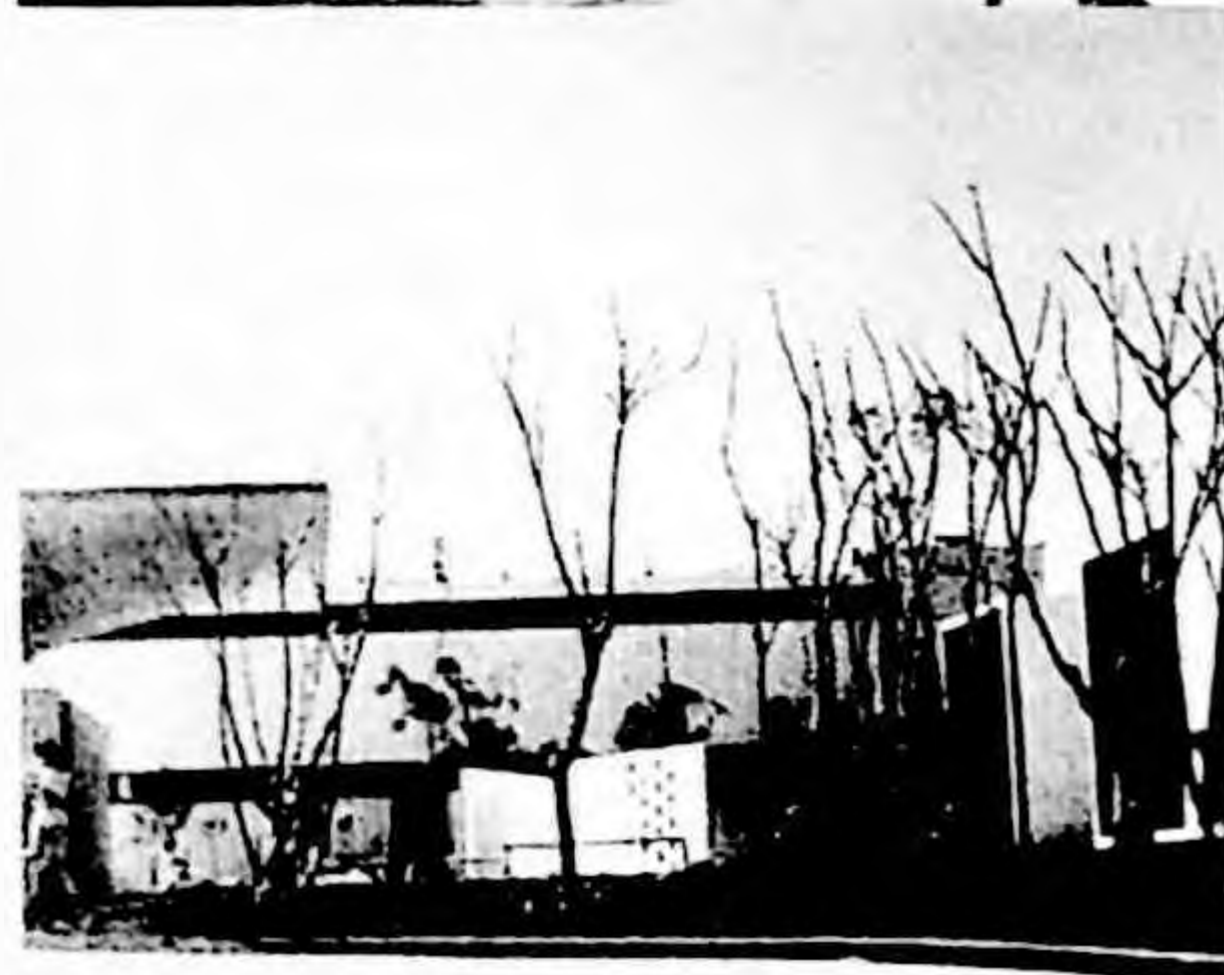
## 8. JARDINS POPCRETOS

Os trabalhos paisagísticos realizados nos anos 60 acompanham o deslocamento da atenção do artista para a superestrutura da linguagem, diminuindo a ênfase nos elementos sintáticos pela absorção de aspectos semânticos. O artista passa a abordar o problema contingente dos acontecimentos sociais, encaminhando-se para a participação e para a inter-relação comunicativa. Os popcretos são concreções semânticas feitas com as coisas da vida real. Já em 1957, ao considerar a relação entre arte, arquitetura e vida, Cordeiro indicava "a necessidade de ampliar e vulgarizar a noção de forma (forma de um gesto, forma de uma relação humana, forma de um modo de produzir, de comer, de conversar, de pensar etc.)", e que "a relação arte-vida deve ser vista como produto criativo de relações as mais amplas, sempre encaradas de um ponto de vista humano e não meramente técnico (produto das relações humanas e não da produção; produto das relações com o mundo exterior e não do mundo exterior)", alertando que "se essas considerações forem verdadeiras com relação à arquitetura, não o serão menos para as artes de vanguarda, cujo trabalho se concentra hoje numa transferência de valores do domínio da contemplação para o domínio da contingência"<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> Entre outras disciplinas, eram previstas as sequências Paisagismo I, II, III e IV, voltadas ao "projeto e planejamento dos aspectos físicos da paisagem urbana e regional; paisagem natural; uso do solo e áreas verdes; paisagem artificial dos centros terciários; verde e equipamentos comunitários; paisagem e sociedade de massa; ambiente urbano"; Introdução às Ciências Ambientais, visando "a tomada de consciência das degradações do meio ambiente e as técnicas para a análise, o diagnóstico e as transformações ambientais; relação homem-natureza; as degradações do sistema natural; o artificialismo industrial e a ecologia humana; a poluição"; Sistema Físico e Comunicativo Ambientais, voltada à "pesquisa a respeito do uso do espaço", a partir do "conceito de ambiente não-físico, constituído pela rede mundial das telecomunicações". Para as ementas das disciplinas de Paisagismo, indicam-se as seguintes referências bibliográficas: CULLEN, Gordon. *Townscape*. London: The Architectural Press, 1961; JELICOE, G. A. *Studies in landscape design*. Oxford University, 1960; LYNCH, Kevin. *The image of the city*. MIT Press, 1960. Cf. CORDEIRO, Waldemar. "Faculdade de Comunicação, Desenho Industrial, Programação Visual, Desenho e Plástica". Campinas: mar. 1973.

<sup>94</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Arte, arquitetura e vida". *AD - Arquitetura e Decoração*. São Paulo (26): s.p., s.ed., dez. 1957.





Parque Infantil do Clube Espéria, 1963  
[Acervo Família Cordeiro]

[ESTA PÁGINA E SEGUINTE]

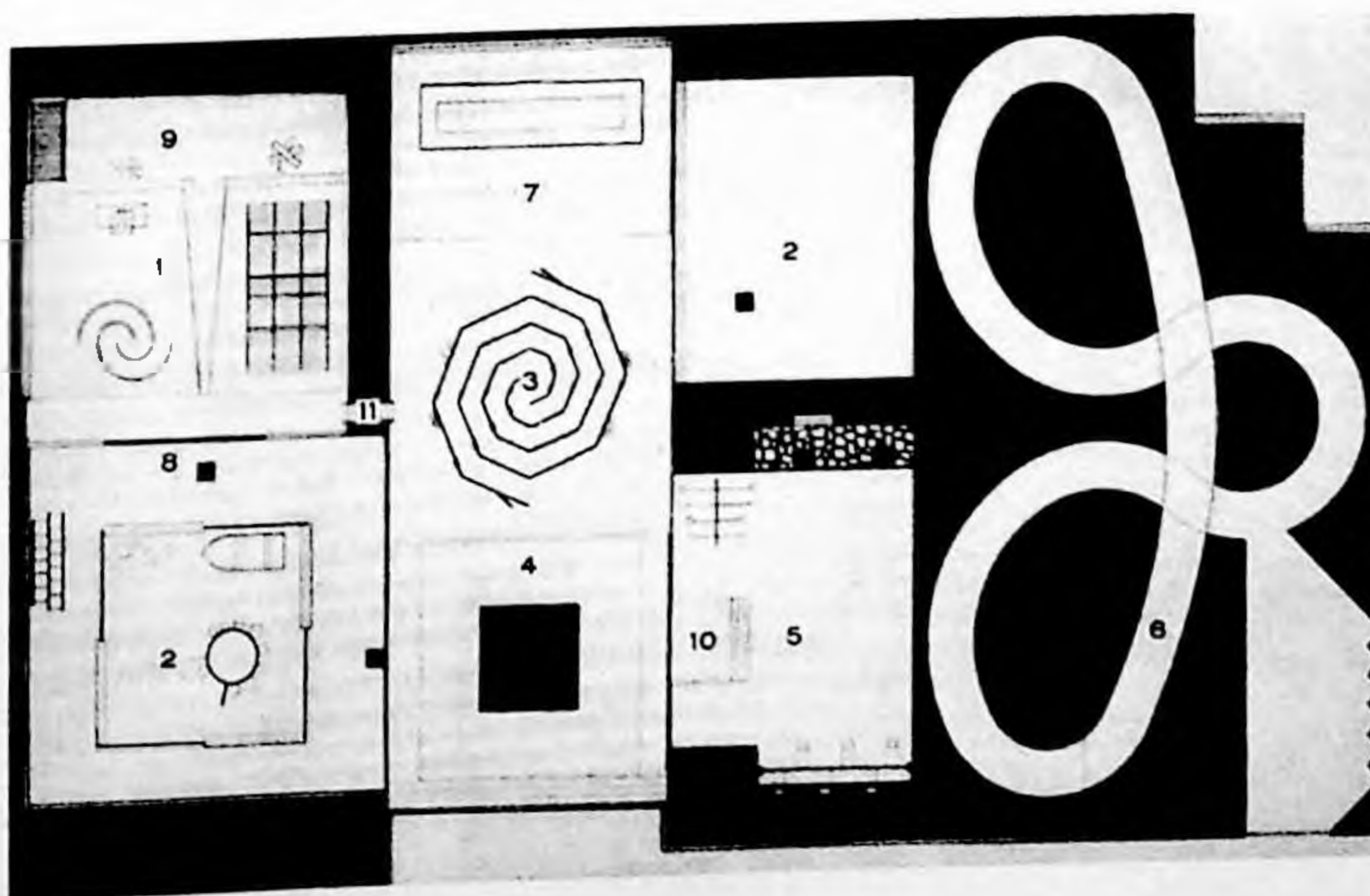
\* CORDEIRO, Waldemar. "Realismo – 'musa da vingança e da tristeza'". *Habitat*. São Paulo (83): 45-8, Habitat, mai.-jun. 1965. Citações do parágrafo cf. p. 46.

que a arte abstrata "resultou de um processo de abstração que partia da representação das coisas, cada vez menos reconhecíveis, até a criação de uma linguagem artificial autônoma. Agora essa mesma linguagem realiza o percurso inverso, empolgando a materialidade, transformando a banalidade em signos improváveis. Isso não é retornar ao figurativismo, mas ir para além, para um terreno desconhecido." \* "Redimensionando o domínio da imagem com respeito ao do conceito, estruturada a linguagem visual de acordo com as necessidades comunicativas do homem moderno nas condições da revolução industrial, a arte de vanguarda engaja-se agora na luta para um novo humanismo." Nessa luta, o projeto paisagístico identifica-se com 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. Enganam-se portanto aqueles que abordam a obra paisagística de Cordeiro apenas formalistamente, interpretando o concurso da arte como uma estetização artificiosa, no sentido reduzido de importação e aplicação gráfica e superficial de formas estranhas ao meio. Ao contrário, como recém-exposto, 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.

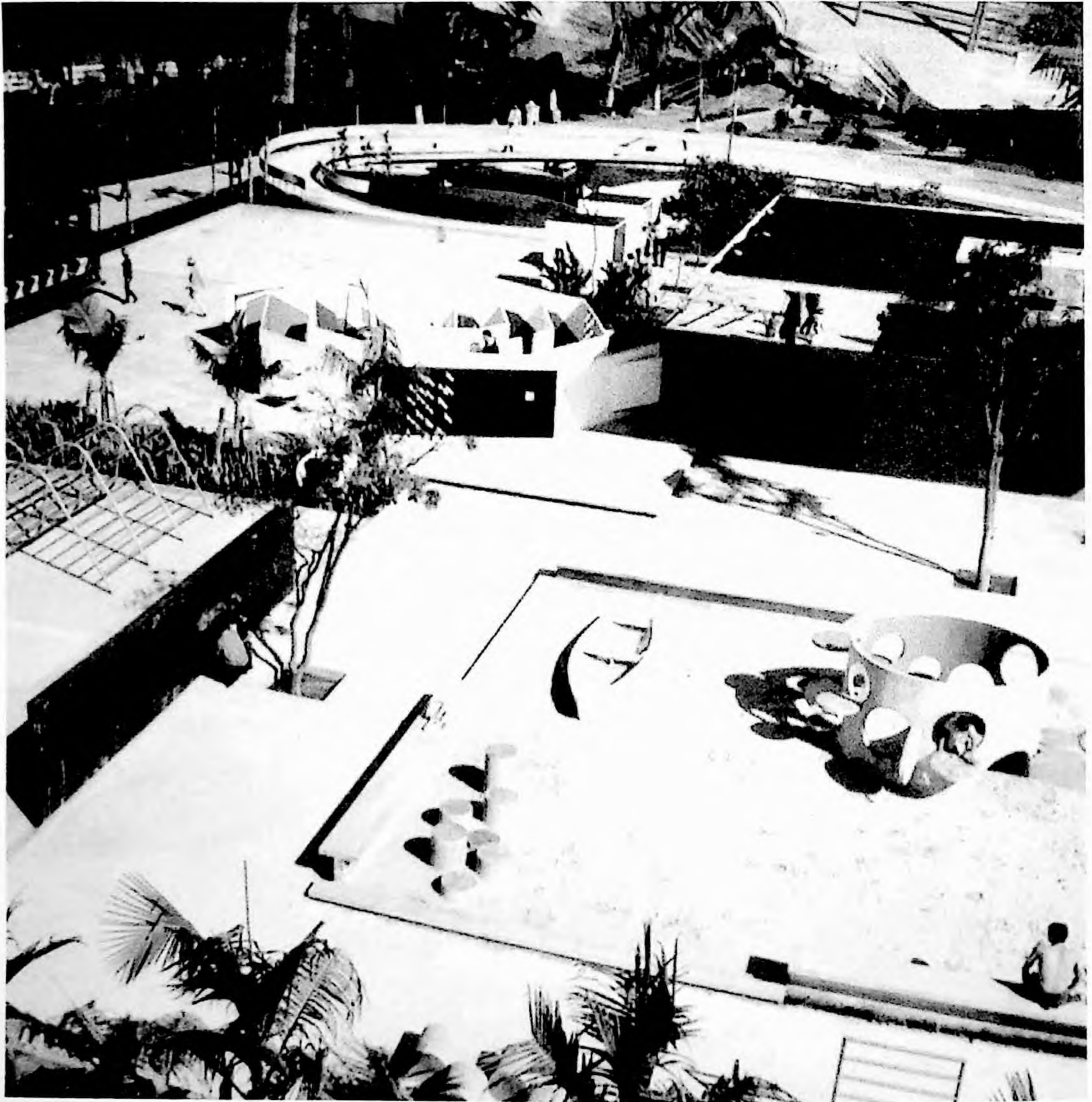
Ainda sob o influxo do seminário *O homem e a paisagem paulistana*, ao apresentar o *Parque Infantil do Clube Espéria* (1963), Cordeiro posiciona-se sobre as transformações em curso, o impacto da industrialização e do fenômeno da metropolização descontrolados sobre o desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo: "O desenvolvimento industrial transformou profundamente a cidade de São Paulo, que vem adquirindo as características de grande metrópole, num processo em que, embora de maneira empírica e desordenada, a urbanização é levada até as últimas consequências, substituindo o natural pelo artificial, a fim de proporcionar condições de sobrevivência a um número cada vez maior de cidadãos. Vivemos sob o signo do uso quantitativo. Novos princípios econômicos regem a vida social e determinam uma nova noção de tempo, atuante também na esfera subjetiva. Desse modo as transformações sócio-econômicas em ato alteram o comportamento do homem. E essa



- 1 Jogo de águas
- 2 Areia
- 3 Labirinto
- 4 Sanitários
- 5 Jogos ativos
- 6 Pista
- 7 Bonde
- 8 Quadro-negro
- 9 Piscina
- 10 Palco
- 11 Túnel
- 14 Casas de boneca



["Parque Infantil", Acrópole (325): 23, jan.-fev. 1966.]



*transformação não diz respeito apenas às atividades econômicas mas se revela em todos os níveis e campos e, evidentemente, também no chamado tempo livre."*<sup>96</sup>

O *Parque Infantil do Clube Espéria*, embora seja uma intervenção condicionada ao viés recreativo típico de clubes sociais, cumprindo um programa de adaptação de uma entidade esportiva tradicional às novas funções recreativas suscitadas pela ampliação do quadro social, pretendia também ser um contraponto exemplar diante da ausência de iniciativas por parte do poder público para o problema do tempo livre, ilustrando o potencial paisagístico contido nesse âmbito. Constituiria um modelo para a implantação em larga escala de parques infantis racionalmente planejados, voltados para a motivação criadora das crianças, como se comprova em outros projetos do paisagista. Dentre os trabalhos do período, é o que melhor expressa a introdução de práticas semânticas no desenho dos jardins, a estratégia da recreação ativa contra o entretenimento da indústria cultural, tendo grande repercussão tanto no meio artístico como no arquitetônico. *"A representação da semanticidade das construções tem evidentes intenções expressivas, adotando uma forma de comunicação direta, característica da arte de vanguarda. 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."*<sup>97</sup> Operação sob a lição concretista, mas já plenamente integrada à pauta popcreta: *"Os signos visuais, característicos da civilização industrial e urbana, foram adaptados e desenvolvidos no âmbito da arquitetura, chegando-se a formas simples, conhecidas das crianças. Forma e cor, intimamente relacionadas, criaram um universo próprio."*<sup>98</sup>

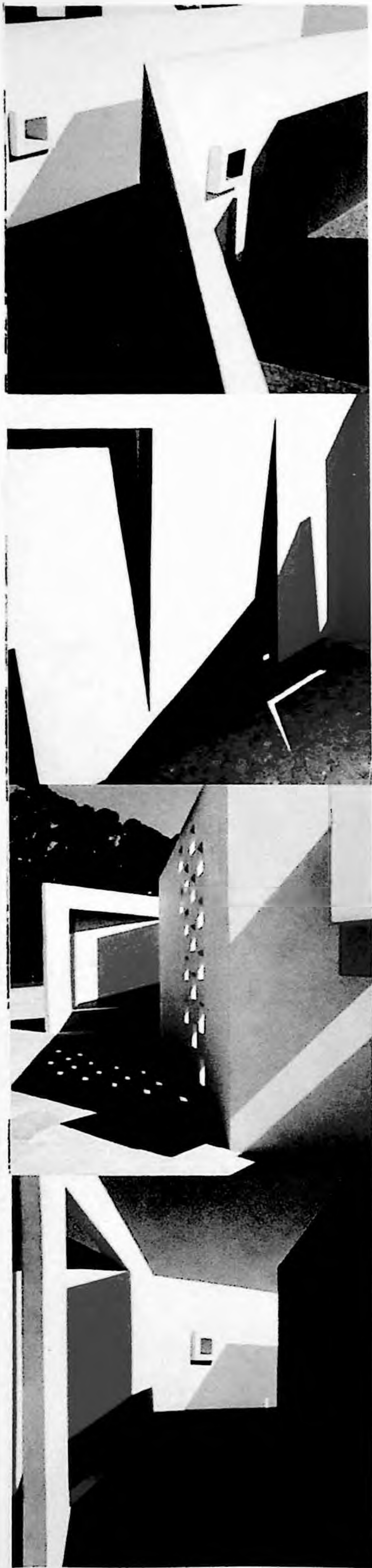
*"Subdividido virtualmente em áreas para crianças de diferentes idades, o Parque foi pensado como um clube autônomo dentro do clube, governado por crianças – assessoradas por educadoras experimentadas. Longe da coerção dos adultos, as crianças desenvolveriam sua própria consciência."*



<sup>96</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Parque Infantil". *Acrópole*. São Paulo (325): 22-5. Gruenwald, jan.-fev. 1966. Citação cf. p. 22.

<sup>97</sup> *Id.*, p. 23.

<sup>98</sup> "Recreação ativa é desafio para o poder público". *O Dirigente Municipal*. São Paulo (2): 28-30, Servitel, set. 1966. Citação cf. conteúdo redacional à p. 28.

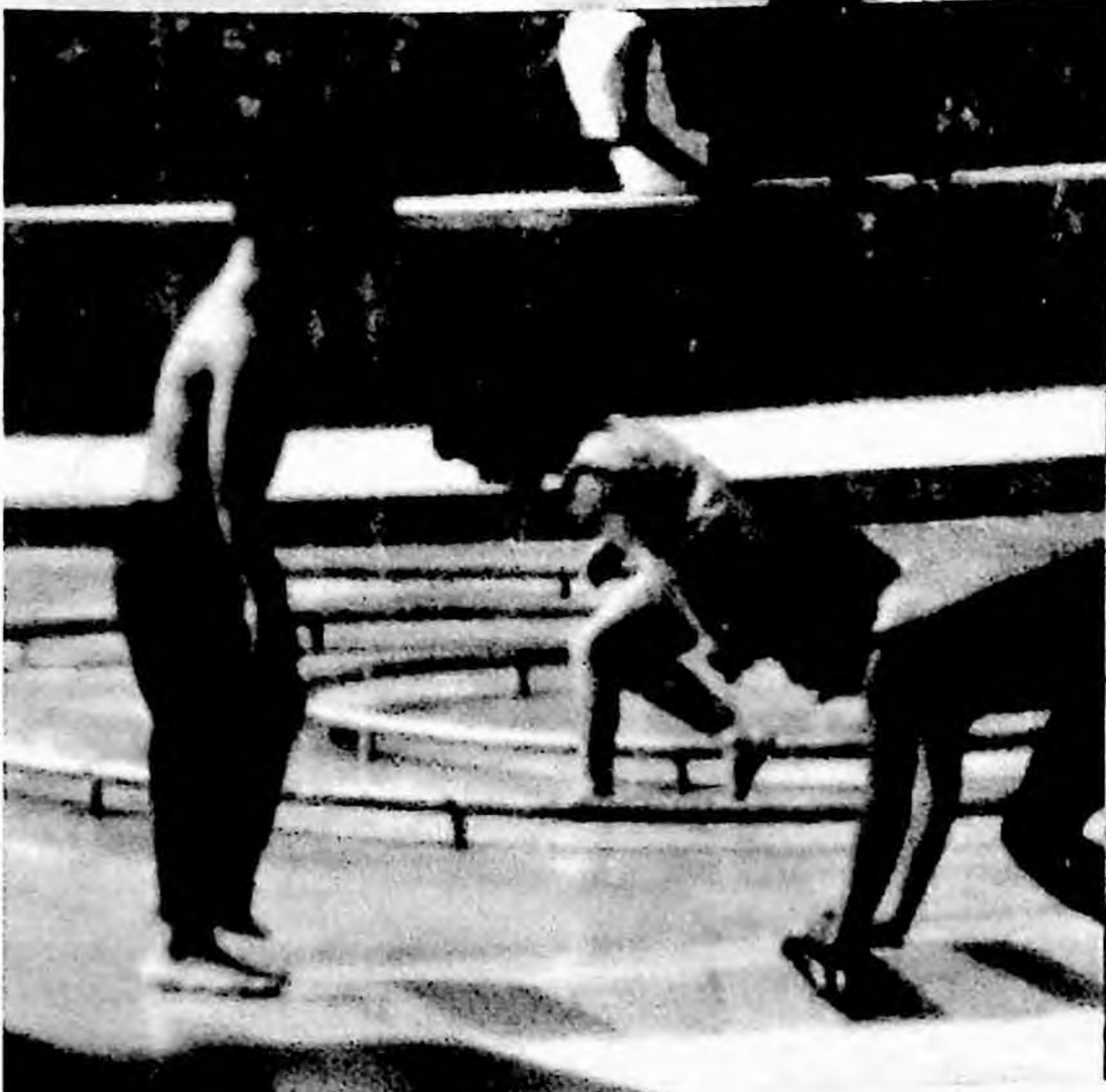
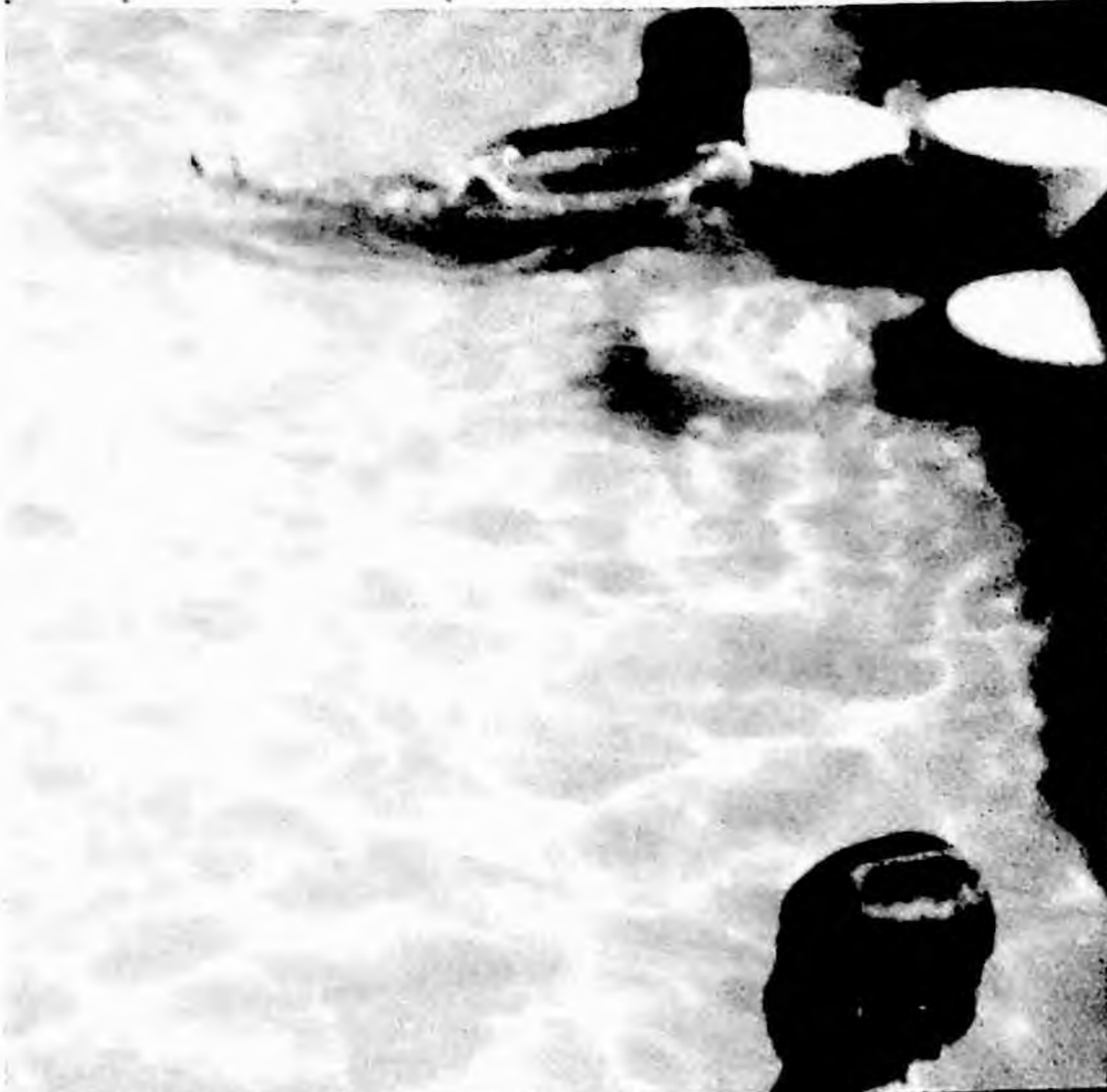


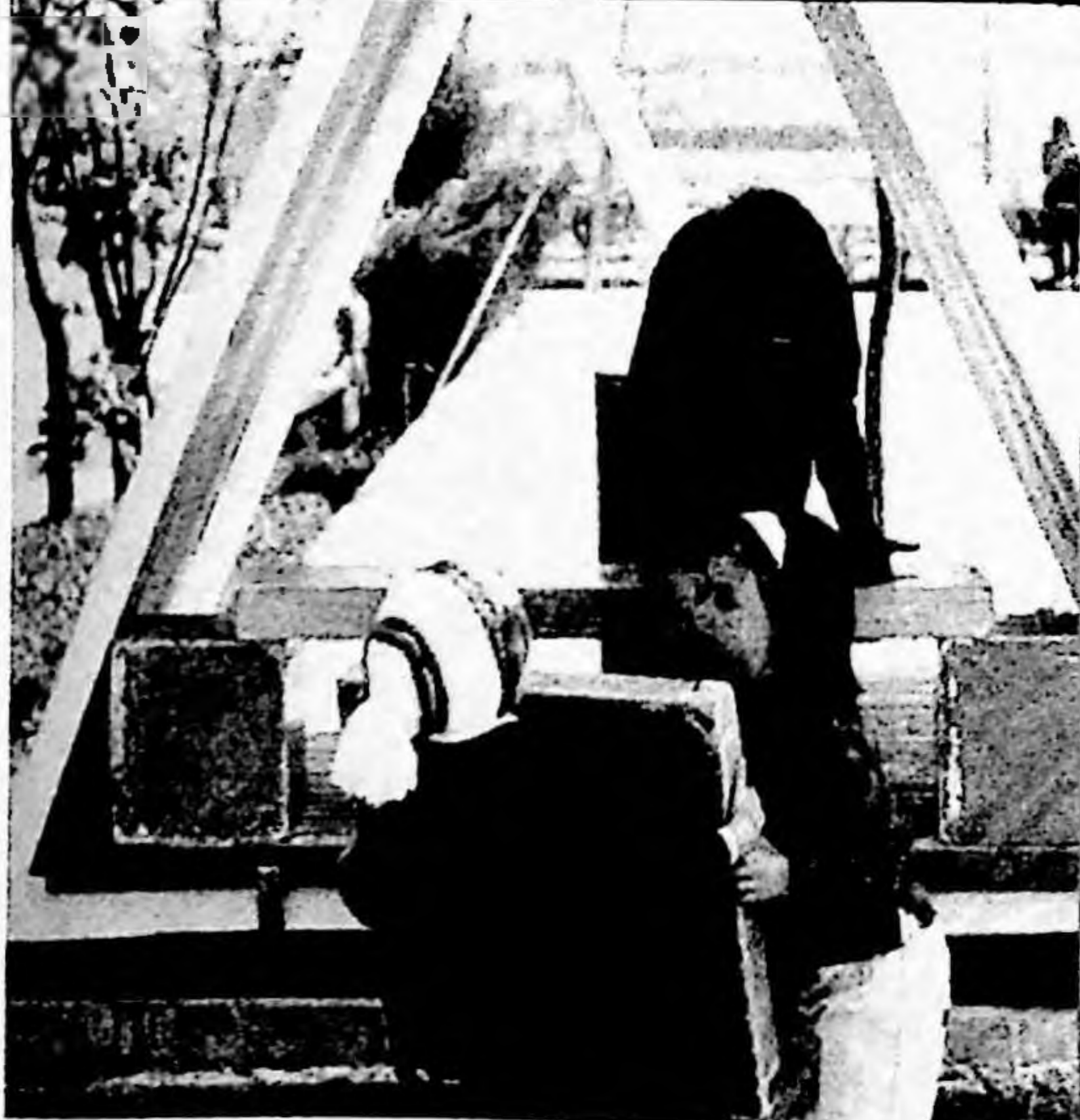
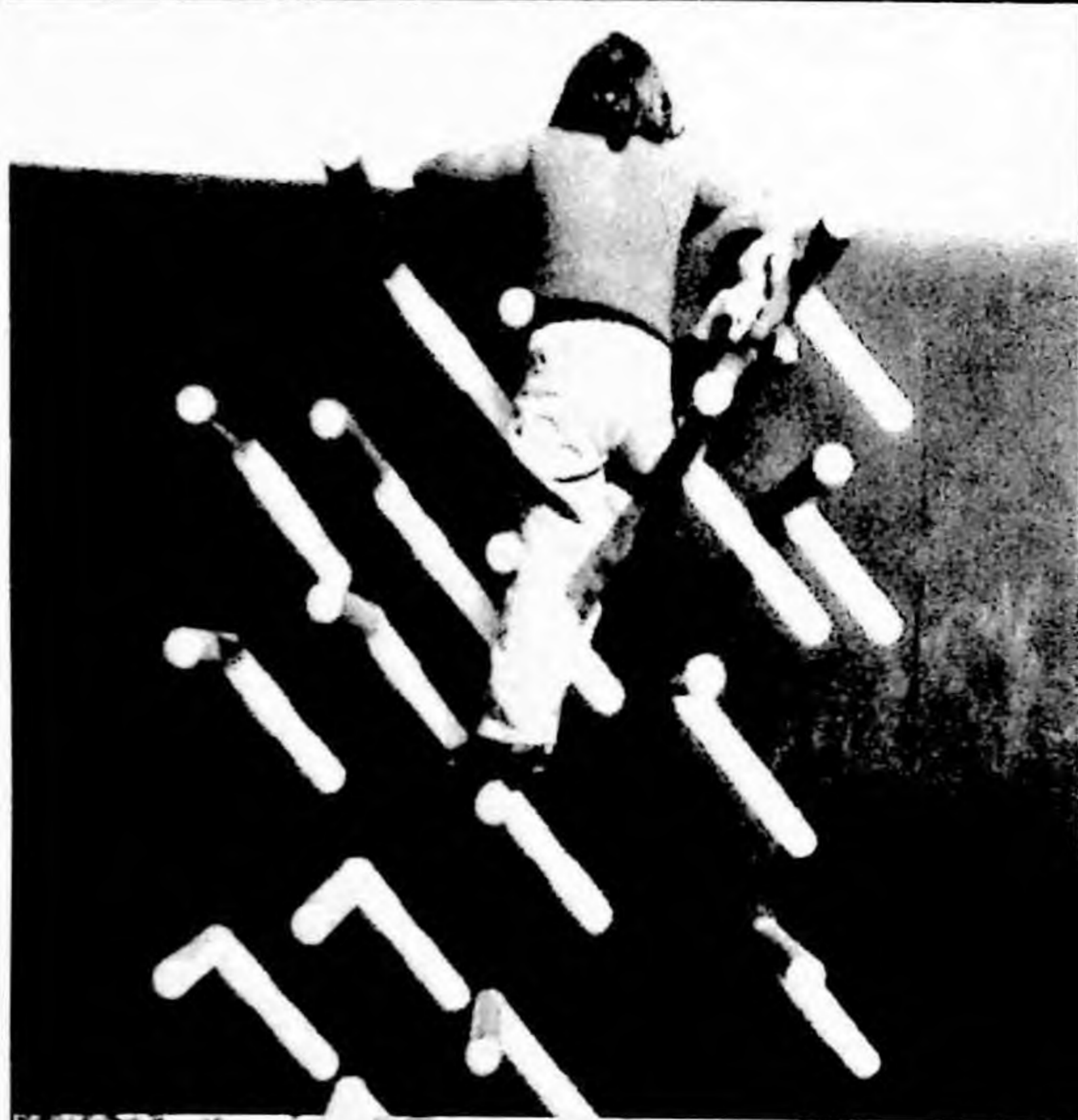
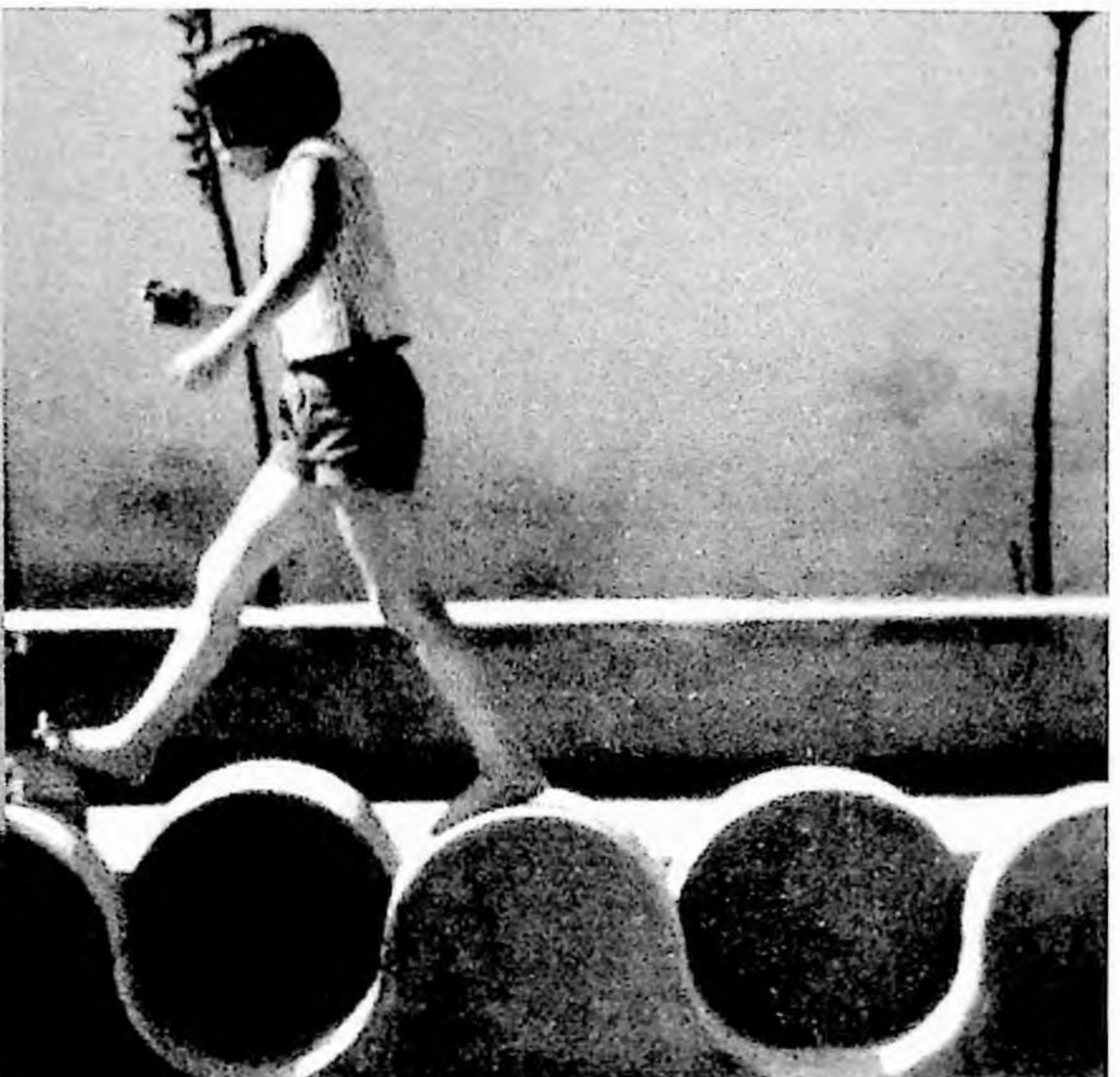
A idéia de cidadela induziu a elevação do piso a um patamar 76 cm acima do nível da circulação externa, a partir do qual se desdobram outros níveis, organizando as distintas funções e dinamizando o conjunto plasticamente. Com cerca de 2.500 m<sup>2</sup> destinado às crianças, o planejamento físico do local mescla atividades lúdicas e pedagógicas, setoriza os variados equipamentos etariamente – previa-se a substituição deles ao longo do tempo, renovando o pressuposto de integrar a criança no mundo moderno –, alterna extensões pavimentadas, arenosas, hídricas ou gramadas, que diversificam as sensações ao sabor do deslocamento: elementos de aspersão d'água, piscina rasa e deque para banhos de sol na área de jogos aquáticos; escultura habitável, cilindros escaláveis, barco e mesa de modelagem nos dois tanques de areia; parede quadro-negro, aparelho para ginástica, túnel e bairro de casas de bonecas em prismas abertos nos interstícios; palco, balanços, gangorras, cavaletes para desenho e elementos modulados de madeira para construções na área de jogos ativos; bonde; pista com sinalização de trânsito e estacionamento para pequenos carros motorizados. No centro do conjunto, o labirinto, recinto penetrável que integra múltiplos usos, contando com tubos, aberturas e volumes escaláveis como torre sueca; vigias que atravessam todas as paredes internas e oferecem visão livre através delas; tratamento cromático dos pisos e paredes, "a fim de oferecer um espetáculo dinâmico, que se revela à criança ao percorrer o labirinto". Tal qual os popcretos, imagens e sombras interagem nos planos-pintura verticais; a escada de tubos galvanizados proporciona um jogo cinético entre as sombras naturais, em contínua transformação, e as artificiais, pintadas em negativo. Complementa o conjunto edificado, reforçando sua autonomia, um bloco de sanitários com cobertura em parabolóide. A vegetação foi empregada pontualmente, para dosar a luz, proteger do vento, organizar a circulação e substituir o gradil, contribuindo com "a exuberância de formas e coloridos que lhes são peculiares para a representação geral da obra" <sup>99</sup>.

*Debruços e Paredes*

<sup>99</sup> Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. "Parque Infantil" [op. cit.], p. 22-3.

Nota-se contudo que a proposta não é totalmente original no seu fei-  
tio e nos seus particulares – original é o modo como concebe a inter-  
relação entre arte e paisagismo, como ambiente que participa, inscre-





ve-se, semanticamente pautado, pedagogicamente orientado, na vida cotidiana. Ressoam algumas experiências locais e internacionais precedentes, colocando-se em vizinhança lúdica, mas sob acento artístico próprio, com o tom imprimido por Burle Marx nos projetos para a Praça Bernardelli (Rio de Janeiro, 1955) e para o *Pampulha late Clube* (1961); igualmente partilhando espírito e pormenores de alguns trabalhos europeus publicados em *Campi di giochi e centri comunitari*, de Alfred Ledermann e Alfred Trachsel [Milano: Edizione di Comunità, 1959], obra do seu acervo bibliográfico, particularmente no que se refere ao desenho das esculturas de tubos que aspergem água.

No levantamento feito em 1998, a estrutura espacial permanecia praticamente como fora concebida. A se notar, a ocupação de uma área anteriormente reservada para jogos ativos ao ar livre, eliminada com a edificação de uma escolinha. Quanto ao tratamento cromático, as intervenções mostraram-se muito mais drásticas, modificando sensivelmente a percepção de diversos componentes, a ponto de comprometer a avaliação plástica do conjunto. Surpreendia entretanto o estado de conservação das esculturas habitáveis de ferro e água, ainda que destituídas dos lúdicos efeitos de aspersão. Ademais, a área das piscinas não era mais utilizada para jogos aquáticos, embora a possibilidade permanecesse latente. O mais significativo entretanto era a alteração da espacialidade original pelo crescimento excessivo da vegetação, particularmente na área envoltória da pista para carros (nunca utilizada para esse fim).

O *Espéria* é a visão popcreta transformada em jardim, um passo adiante, no sonho cinético de uma máquina lúdica; uma versão prosaica da obra de arte total; uma visão semanticamente aparelhada e tridimensionalmente orientada do projeto concretista de produção do ambiente. Como os popcretos, o *Espéria* é um discurso coisificado, descontextualizador das formas cotidianas, primárias – signos urbanos e do imaginário infantil –, superpostas a elementos de maior rigor formal, reguladores do espaço. Imbricação fora do recinto fechado de galerias e museus de "coisas do consumo prático e coisas do consumo teórico", no dizer de Max Bense. "Se de um lado a sociedade de massas exige





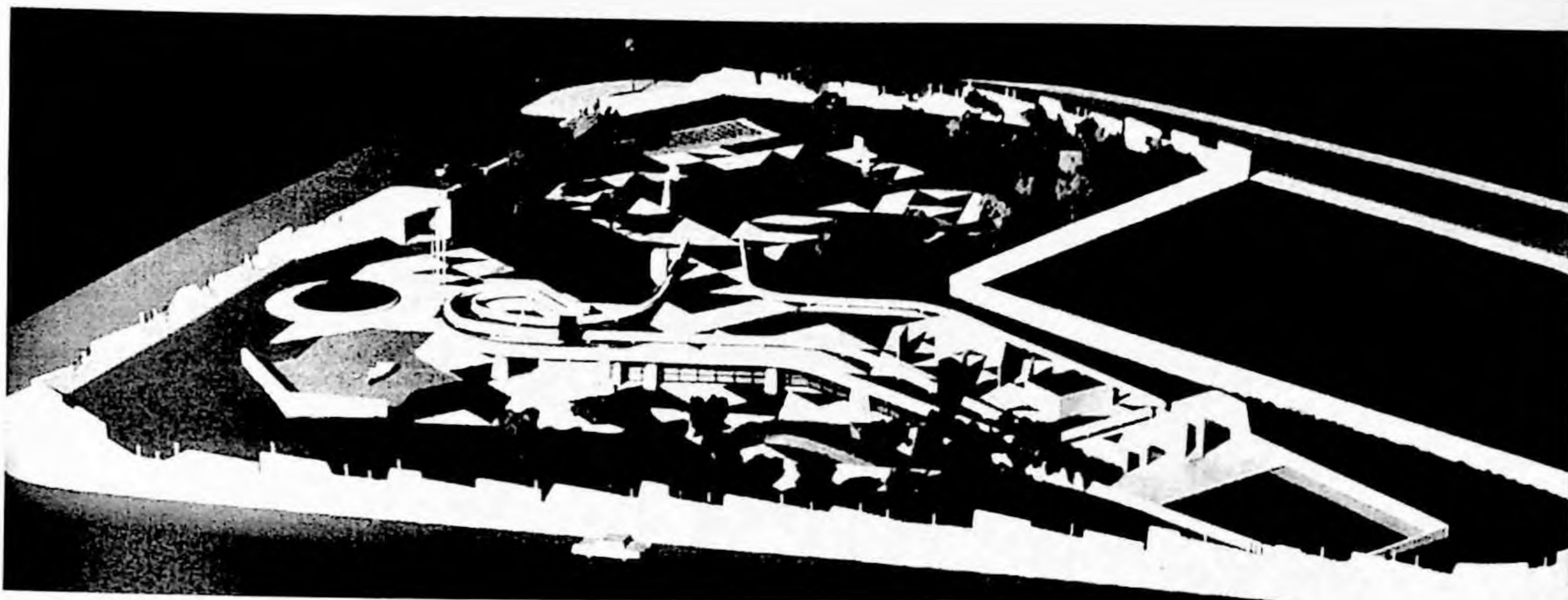


novo planejamento, objetivando um uso mais racional das áreas livres, a cultura de massas, por outro lado, cria novos problemas para a comunicação de valores, que é a finalidade do paisagismo como arte. É desta forma que o novo conceito de paisagismo se insere na problemática geral dos dias que correm, que é a de um novo humanismo, como consequência das condições impostas pela tecnologia moderna; assim, à imagem tradicional da paisagem bucólica, é contraposta uma outra, mais atuante. ... Desse modo estamos chegando a uma idéia de paisagem que nada conserva da paisagem natural." <sup>100</sup> No entanto, a dispersão espacial e o uso recreativo enfraquecem o vórtice semântico. A distribuição dos elementos no Parque objetualiza-os, despotencializando o efeito de colagem, enquanto o uso distraído das crianças naturaliza a abordagem bricoleur.

Essa concepção paisagística pautada pelo popcreto seria ao que parece retomada no *Centro Integrado de Educação Pré-Primária de Vila Alpina* (1971; arquitetura de Vilanova Artigas), experiência à primeira vista não levada totalmente a termo. Respondendo às recentes diretrizes educacionais, que atribuíam ao município a responsabilidade pela fase pré-escolar, a Prefeitura de Santo André reuniu uma equipe de sociólogos, economistas, assistentes sociais e psicológicos, que formularam uma proposta diferenciada de ensino, voltado à preparação da criança para o convívio social. Segundo o arquiteto Rodolpho Mansueto Dini, então à frente do Departamento de Planejamento Urbano municipal, "a idéia para a construção do *Centro Integrado* surgiu a partir da reformulação de vários conceitos: *parque infantil, lazer infantil, escolinha*", caminhando para o de "uma escola que incentivasse a integração social com as demais crianças, tendo em vista a sua participação na sociedade, da qual ainda não faz parte" <sup>101</sup>. Com ênfase nas atividades coletivas, em contraponto ao individualismo próprio ao núcleo familiar, buscava-se "encontrar um novo tipo de escola que oferecesse à criança não uma simples recreação, mas [que] a preparasse também para o convívio escolar". A meta era ambiciosa: construir 25 unidades num prazo de 4 anos. Unidade piloto desse sistema de ensino, com assumido caráter experimental, a de Vila Alpina, ocupando um terreno de quase 8 mil metros quadrados, com mais de 80% reservados para áreas verdes,

<sup>100</sup> "Recreação ativa é desafio para o poder público" [op. cit.]. Citação cf. conteúdo redacional à p. 30.

<sup>101</sup> "Santo André tem escola com arquitetura especial". *A Construção*. São Paulo (1306): 4-6. Pini, 19 fev. 1973. Citação cf. p. 4.



organizadas em platôs, previa o atendimento de 300 crianças por período (manhã e tarde). Com 730 m<sup>2</sup> de área construída, integrando os diversos aspectos do ensino numa única unidade, a própria arquitetura agregava-se à proposta pedagógica.

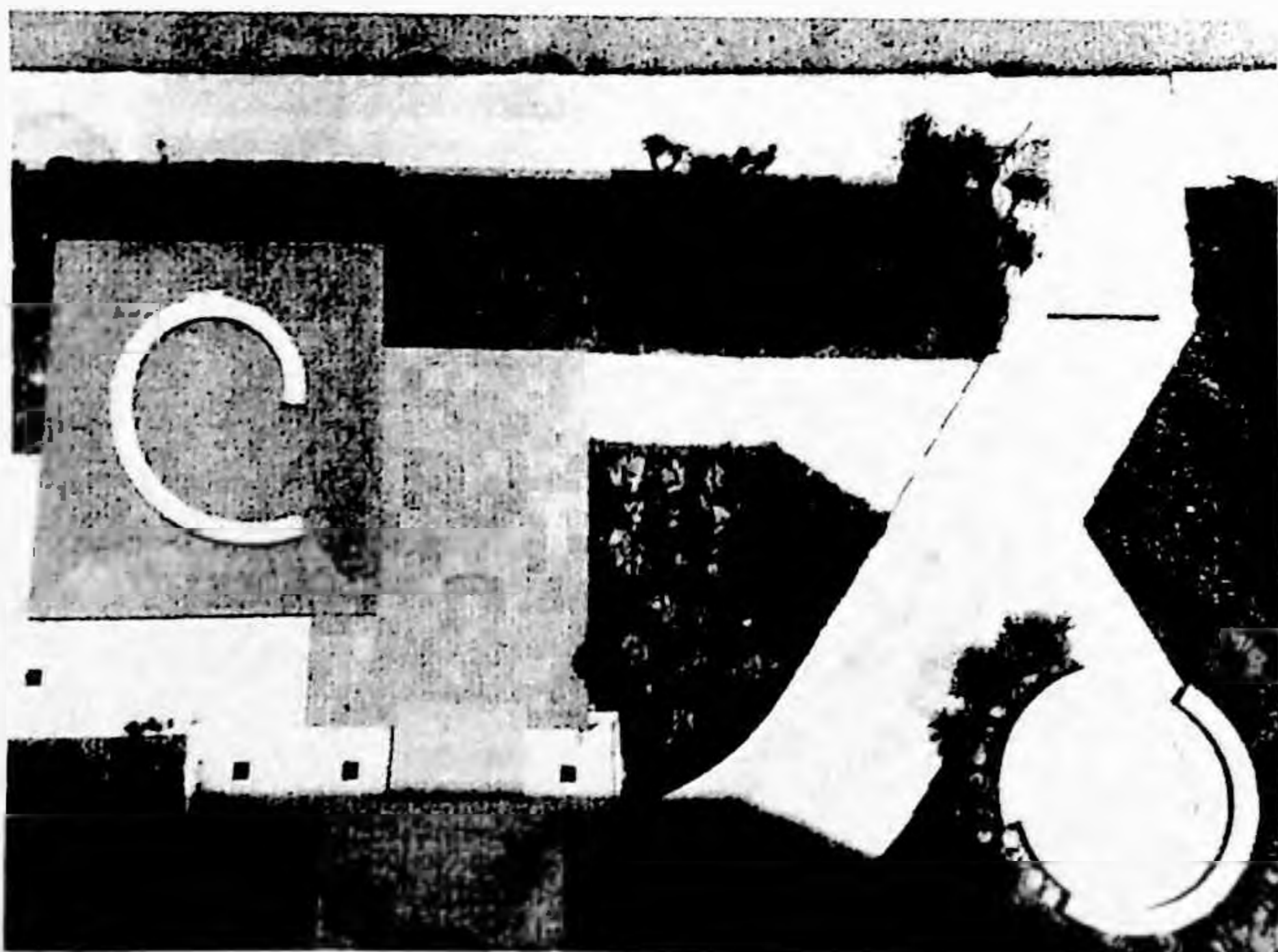
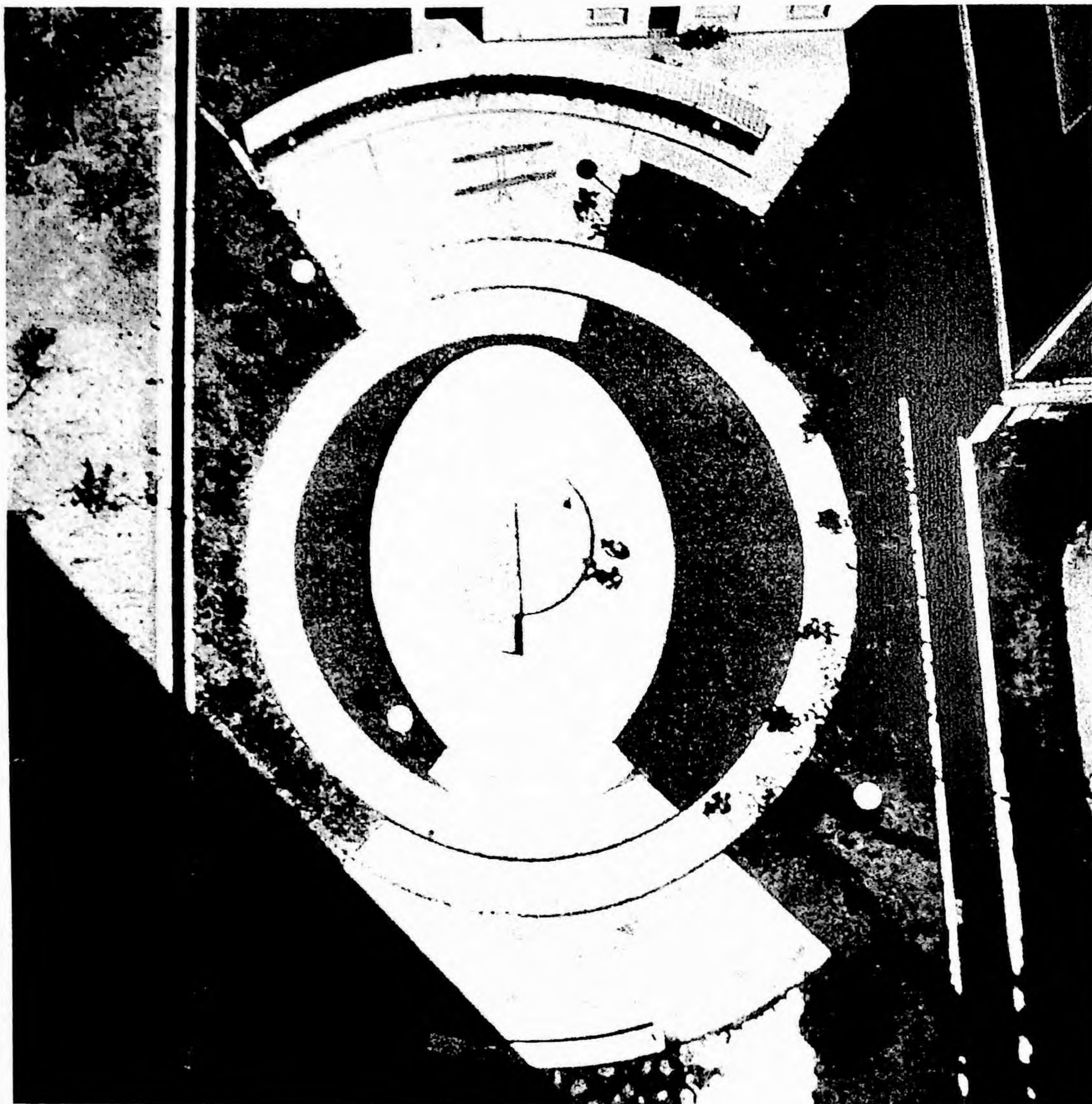
*Centro Integrado de Educação Pré-Primária de Vila Alpina, 1971*  
(arquitetura de Vilanova Artigas)  
[KATINSKY, *Vilanova Artigas*, p. 219.  
"Santo André tem escola com arquitetura especial". *A Construção* (1306): 4,  
19 fev. 1973]

Contratado para desenvolver o trabalho sob essa orientação geral, Artigas declararia tratar-se não mais "de construir um parque infantil numa praça, mas integrar estes dois aspectos, praça e parque, mais as conotações possíveis decorrentes da longa experiência social com os parques infantis, para propormos unidades urbanísticas consentâneas com o esforço que vimos fazendo para tratar a cidade como o meio ambiente mais significativo dos tempos em que vivemos."<sup>102</sup> Em outro local, parte dessa declaração é mostrada com a seguinte complementação: "O meu projeto trata de uma reorganização dentro da tradição republicana da escola pré-primária. Dei aos grandes espaços abertos prioridade sobre as salas de aula. Estas não seguem um esquema rígido, ao contrário, têm formas bastante irregulares, evitando a solução convencional de salas quadradas ou retangulares e quase sempre voltadas para corredores fechados."<sup>103</sup> O projeto coordenado por Artigas desenvolvia-se em níveis: sob a laje, três salas de aula, cozinha, despensa, consultórios médico e odontológico, administração, espaço de atividades múltiplas, vestiários, sanitários; sobre a laje, no teto-jardim infantil, miniquadra de basquete, equipamentos destinados às crianças maiores; previa-se ainda um muro todo recortado e com esculturas de concreto. Projeto singular dentro da obra arquitetônica de Artigas, o tratamento archi-



<sup>102</sup> Id., *ibid.*

<sup>103</sup> In: ARTIGAS, Rosa. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997, p. 170-1. Citação cf. p. 170. Esse *caput* é parcialmente reproduzido tb. in: KATINSKY, Julio. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 216-9.



Têreos de Edifícios não identificados. s.d.  
[WILDER, Waldemar Cordeiro...  
p. 171; Acervo Família Cordeiro]

tetônico imprimido é "na sua essência paisagístico. A topografia da região pede cuidados especiais para as coberturas de áreas e uso específico de ensino e vivência. É preciso evitar o risco de termos de contemplar telhados no arranjo da área."<sup>104</sup> Assim, a laje de cobertura era considerada tanto uma fachada como um prolongamento do piso: no edifício, afora a interação arquitetura-jardim, perfaz-se uma assimilação do movimento topográfico do terreno, "o chão inclinado se transforma em laje solta e depois de curvas e contracurvas, torna a ligar-se a ele por meio de uma escada, que arremata um elegante vazio. O desenho dos jardins – autoria de Waldemar Cordeiro –, dos equipamentos de esporte, dos passeios e calçadas, tanto se prolonga pelo terreno inclinado como permanece na laje elevada, constituindo uma verdadeira integração paisagística."<sup>105</sup> A despeito da eventual autoria – se Cordeiro ou se Artigas –, pode-se inferir pela maquete que no terraço suspenso equipamentos infantis espalhariam-se popcretamente sobre o piso concretista.

## 9. VERDE NA CIDADE, PAISAGEM CULTURAL

No processo de constituição do planejamento urbano como campo disciplinar no Brasil, a diversidade de influxos atenua-se progressivamente, adquirindo, com a instrumentalização do plano enquanto agente de regulação das cidades e das políticas urbanas, um caráter homogêneo que dissimula a complexidade genealógica dos discursos constituídos sobre a cidade, por vezes afeitos ao problema formal urbanístico, eventualmente às questões estruturais socioeconômicas subjacentes à urbanização ou ainda escudados nos ditames técnicos relativos às infra-estruturas urbanas. Diluídos no enredamento normativo inerente ao plano, os discursos sustentam com a sua face legal uma aparente neutralidade ideológica, encobrendo a origem conflituosa de muitas das motivações que o compõe. Já Manfredo Tafuri, em *Para una critica de la ideologia arquitectónica*, ao analisar a decantação das

<sup>104</sup> "Santo André tem escola com arquitetura especial" [op. cit.], p. 5.

<sup>105</sup> Cf. XAVIER, Alberto; CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983, p. 136. Outro fato que atestaria a participação destacada de Cordeiro é a organização da área em duas zonas etárias, com uma série de itens do seu repertório: uma para crianças de quatro a sete anos, com banco, auditório, piscina, barco, balanço, gangorra, tronco de árvore, túnel, mesa, escultura ambiental, escorregador, rede, torre sueca, areia, avião, pista para triciclos; e outra para crianças de oito a doze anos, com canteiros, estufa, basquete, vôlei, futebol, banco, saltos em altura e em distância, trava de equilíbrio, barra, labirinto, auditório, sinais cibernéticos, elementos para construção, casas de boneca, paisagem urbana, veículos, rua sinalizada, marcação de trânsito, nascente de água, jogos de água, piscina, duchas, patinação.

vanguardas no seio das utopias funcionais do *design* e do plano, advertia que, "uma vez aceito o objetivo da reorganização produtiva no geral, a arquitetura e o urbanismo serão objetos e não sujeitos da planificação", a implicar portanto o aceite simultâneo da morte da "aura" e a "função puramente técnica do intelectual"<sup>106</sup>. Com a consolidação do planejamento como campo disciplinar, abria-se um novo horizonte para a inserção profissional da atividade paisagística, com o qual é possível matizar essa afirmação.

Na análise da obra urbanística de Cordeiro sobressai um aspecto peculiar do planejamento urbano desenvolvido no Brasil no final dos anos 60, o fato do entrelaçamento dos vários campos disciplinares envolvidos ensejar o aparecimento de fundamentações contrastantes sobre a cidade. No rastro do apreço contemporâneo por preceitos multidisciplinares, aspecto aliás intrínseco à atividade de planejamento, o paisagismo foi incorporado a uma infinidade de planos então realizados, com resultados nem sempre uniformes, na tentativa de uma maior intelecção e interlocução com o meio físico-territorial, bem como pela compreensão de que o espaço urbano também configura paisagem. O resgate dessa produção tem sido pouco explorado pela historiografia, legando pouca experiência quanto aos conteúdos eventualmente acumulados. É notório que a literatura paisagística brasileira detém-se nos poucos mestres, senão no único, que conformaram um determinado fazer, valorizado pela dimensão concreta que a realização ilustra, mas que quase sempre se mantém circunscrito à escala de parques e jardins. A propósito, em recente depoimento no evento *Gerações de Arquitetos*, promovido pelo IAB-SP, Rosa Kliass relatou – após lembrar que os paisagistas que se notabilizaram em São Paulo nos anos 50 foram dois, Cardozo e Cordeiro – que, quando da participação dela no *Plano Preliminar de Curitiba* (coordenado pela sociedade Serete e por Jorge Wilhelm), aprendia ao mesmo tempo que formulava sua contribuição, que o conhecimento para o exercício dessa atividade era adquirido no ato mesmo de realizá-la<sup>107</sup>. Àquela época portanto, o instrumental técnico-profissional do planejamento paisagístico era essencialmente autodidata, sendo construído e aferido na própria prática. A demanda pelo trabalho precedia a aquisição do

<sup>106</sup> TAFURI, Manfredo. "Para una crítica de la ideología arquitectónica". In: TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metropoli – crítica radical a la arquitectura* [op. cit.]. Citações cf. p. 48, 49 e 50.

<sup>107</sup> KLIASS, Rosa. *Ciclo de Debates Gerações de Arquitetos*. São Paulo: IAB-SP, 26 out. 2011.

conhecimento necessário para exercê-lo. Acrescentou ainda que ela e Cordeiro alternavam-se nas solicitações coordenadas por Wilhelm, sendo ora um ora outro invocados a colaborar. Para contextualizar essa contribuição de Cordeiro, segue uma breve súmula da constituição do planejamento urbano como campo disciplinar no Brasil.

\*

Desde final do século XIX até meados dos anos 30, diversos exemplos demonstram o modo como a cidade passava a ser problematizada com maior rigor no Brasil, em intervenções que, embora circunscritas a planos de melhoramentos e embelezamento, indicavam a premissa por uma abordagem global, estimulada pela demanda crescente pela regularização das relações entre os espaços público e privado, e destes entre si; pela busca de padrões de habitabilidade para as edificações, que fatalmente se imporia na cidade como um princípio de normatização do uso do solo urbano; por ações saneadoras que mediavam a relação com a natureza e definiam as correções sanitárias básicas para recuperação do organismo urbano; por qualificações de recintos públicos significativos. Essas intervenções, em geral de domínio da engenharia sanitária ou do transporte urbano, eventualmente envolvendo o desenho de passeios públicos, adquiriram corpo progressivo durante o período subsequente, mudando seus tom e abrangência, que de notadamente pontuais passaram a adquirir ares de planos de conjunto. Às exceções temporais representadas pelo pioneiro plano urbanístico elaborado por Aarão Reis para Belo Horizonte em 1895 e pelas intervenções articuladas dos governos municipal e federal durante a gestão Pereira Passos no Rio de Janeiro (1903-6), encadeiam-se os planos gerais de Alfred Agache para o Rio de Janeiro (1927-30) e Curitiba (1943), Francisco Prestes Maia para São Paulo (*Plano de Avenidas*, 1930), Atílio Corrêa Lima para Goiânia (1933; revisado por Armando de Godoy em 1936), EPUCS / Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador para Salvador (1943-7) e, mais adiante, Lucio Costa para Brasília (1957).

Na São Paulo de fins dos anos 40, é possível acompanhar essa difusão

do conceito de plano. O crescimento demográfico, o congestionamento do centro, o colapso do sistema de transporte coletivo demandavam crescente atenção do poder público para os problemas urbanos, levando à constituição em 1947 do Departamento de Urbanismo da capital, cuja principal atribuição seria a confecção de um plano para a cidade. Sob a guarda de um convênio firmado pelo governo estadual, foi contratado pela prefeitura o IBEC / International Basic Economic Corporation, que sob a direção de Robert Moses apresentou em 1950 o *Programa de Melhoramentos Públicos para a Cidade de São Paulo*. Paralelamente, a ação coordenada entre prefeitura e governo do Estado, voltada à comemoração do IV centenário da cidade, resultaria num *Programa de Melhoramentos Públicos*, elaborado em 1951 por equipe liderada por Ícaro de Castro Mello e Eduardo Kneese de Mello. Nos anos seguintes, a divergência quanto aos princípios que deveriam fundamentar as intervenções urbanas paulistanas, seja quanto à escala a ser considerada para o planejamento, seja quanto à necessidade de limitar ou fomentar o crescimento da cidade, assumiria expressão material com a divulgação de dois trabalhos, o *Plano Regional de São Paulo* (1954), formulado por Luiz Ignácio de Anhaia Mello e o *Anteprojeto para um Sistema de Transporte Rápido para a Cidade de São Paulo* (1956), de responsabilidade de Prestes Maia.

É contudo durante o governo Juscelino Kubitschek que se difunde a noção de planejamento na sociedade, concorde à própria face que o governo impõe-se, "50 anos em 5", ao divulgar o *Plano de Metas* (1956-60), marco inovador por definir estratégias globais para o gerenciamento da economia brasileira, incorporando o ideário desenvolvimentista e a experiência acumulada pela CEPAL / Comissão Econômica das Nações Unidas para a América Latina <sup>108</sup>. Pautavam os embates da época a dicotomia entre nacionalismo e liberalismo, contrapondo desenvolvimento autônomo, centrado no fortalecimento do mercado interno, e abertura ao capital internacional. Optou-se por uma resposta ambígua, conciliando política de substituição de importações, com ênfase na formação de uma indústria de base, e abertura ao capital estrangeiro, desde que associado ao nacional – encaminhamento que se impulsionou o crescimento interno, foi fonte de pro-

<sup>108</sup> Deve-se entretanto reconhecer a precedência de outras tentativas de planificação global, realizadas durante o governo Eurico Gaspar Dutra, como o *Plano SALTE / Saúde, Alimentação, Transporte e Energia* e o *Relatório Simonsen*.

blemas futuros (inflação, endividamento externo, ruptura institucional). Refletiria também esse contexto a criação em 1959 da SUDENE / Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, tendo o cevalino Celso Furtado como secretário-executivo, cujo objetivo era a execução coordenada de programas de desenvolvimento da região, em função do alto desequilíbrio regional do país, expressão da disparidade entre as dinâmicas de crescimento urbano e rural, acentuada com o impulso econômico recente dado ao setor industrial. Embora essencialmente orientados por procedimentos macroeconômicos, os dois exemplos apresentariam considerável ressonância físico-territorial, a começar pela meta e síntese Brasília, pólo irradiador de um novo desenho de nação, assente no desejo de interiorização (descentralização econômica) e na rodoviarização dos transportes (substituição de importações).

O debate federal teria repercussão no meio profissional. O planejamento urbano como visão sistemática, informado pelo concurso de diferentes campos de conhecimento, tem sua origem no *Seminário Nacional de Habitação e Reforma Urbana*, realizado em 1963, com organização do IAB, no Hotel Quitandinha em Petrópolis. O documento produzido ao final dos trabalhos embasaria a formação em 1964 de um aparato institucional em nível federal, compreendendo o SFH / Sistema Financeiro da Habitação, o BNH / Banco Nacional de Habitação e o SERFHAU / Serviço Federal de Habitação e Urbanismo. No contexto original, a proposta afinava-se com a intensa mobilização da sociedade civil, refletindo o desejo de amplas reformas sociais, às quais se agregavam as habitacional e urbana. O intervalo que separa proposta e criação é porém marcado pela ruptura institucional de 31 de março de 1964, golpe militar que define a reversão das expectativas anteriormente constituídas. Através do BNH, o governo federal inicia uma política centralizada de planejamento urbano, cujo fundamento eram os planos diretores de desenvolvimento integrados, subordinados metodologicamente à orientação do SERFHAU, segundo a qual habitação e obras de infra-estrutura eram encaradas como agentes da urbanização. O SERFHAU propunha a execução de *Relatórios Preliminares* para municípios com menos de 50.000 habitantes;



PAI / *Planos de Ação Imediata* para os com população entre 50 e 100 mil habitantes; PDLI / *Plano de Desenvolvimento Local Integrado* para os demais. A sequência do processo levaria à instrumentalização e à consequente neutralização do planejamento como recurso de ação urbana, à burocratização das suas instâncias e instrumentos, demonstrando a limitação progressiva do Estado em relação à formulação de políticas urbanas, desenvolvidas a reboque de demandas sempre crescentes.

Ressalva-se que, afora a centralização da prática de planejamento, conforme enunciado, outras experiências, incitadas pelo desenvolvimento disciplinar e/ou por alinhamento político, representativas do momento que precede a criação do SERFHAU, alcançavam por caminhos próprios a superação da planificação essencialmente física da cidade e passavam a considerar os aspectos socioeconômicos, procurando um maior entrelaçamento disciplinar com a economia, sociologia, demografia, geografia, entre outros campos de conhecimento. Com a mudança de escala das abordagens, que se ampliava, coerente com as contribuições de outras áreas, passava-se a considerar o urbano diante do regional. Ademais, a demanda por planejamento nas diversas instâncias de governo imporia a necessidade de aparelhamento institucional e formação de corpos técnicos específicos, possibilitando o atendimento à municípios que de outro modo não teriam acesso a esse recurso. Nesse sentido conviria mencionar, seguindo o intuito de destacar as experiências paulistas na área, a atuação entre o final dos anos 50 e início dos 70 do CEPEU / Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, instalado em 1957, com Anhaia Mello inicialmente à frente e depois Lauro Bastos Birkholz. A produção do CEPEU tem desdobramento na *Lei Orgânica dos Municípios do Estado de São Paulo*, que incorpora a exigência de que as prefeituras do Estado elaborassem planos diretores de desenvolvimento integrado, explicitando a necessidade de articular ocupação físico-territorial e desenvolvimento socioeconômico, conforme recomendava já em 1954 o *Plano Regional de São Paulo*, de Anhaia Mello.

Outra contribuição significativa no período, também expressão do ideário desenvolvimentista como a CEPAL, é a da SAGMACS / Sociedade para a Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicadas aos Complexos Sociais, trazida ao Brasil pelo padre dominicano Louis-Joseph Lebre, um dos inspiradores do movimento Economia e Humanismo, que concebia a atividade de planejamento como um instrumento de política pública, orientada para o desenvolvimento humano. Muito das suas idéias no campo do planejamento urbano advinha do importante influxo das teses de seu discípulo Gaston Bardet. A SAGMACS, base para aplicação prática das teses e métodos do movimento, acabou por estabelecer diversos escritórios regionais no país, entre os quais se destacam os de São Paulo, para onde finaliza entre 1956-8 o estudo *Estrutura Urbana da Aglomeração Paulistana* (os contatos com a cidade, através de conferências na Escola de Sociologia e Política, ocorreriam desde 1947); o de Recife, para onde realizou dois estudos, o primeiro em 1954, *Desenvolvimento e Implantação de Indústrias Interessando a Pernambuco e ao Nordeste*, e o segundo em 1956, *Idéias de Zoneamento e de Vias Rápidas para o Recife*; o de Belo Horizonte, para onde elaborou outros dois, *Estrutura Urbana de Belo Horizonte*, apresentado em 1958-9 e *Relatório do Plano Diretor de Belo Horizonte*, em 1961. Fonte de uma abordagem renovadora para o planejamento urbano e regional do país, o instrumental metodológico adotado pela SAGMACS estendia o conceito de urbanismo, entendendo como atividade organizadora do território, em franco diálogo com outras disciplinas. Partia-se da análise minuciosa das bases físicas e sociais para então elaborar um plano de desenvolvimento socioeconômico articulado com a dimensão regional.

\*

Com o intuito de definir mecanismos de atuação coordenada entre as diversas esferas de poder público atuantes na região metropolitana da Grande São Paulo, o governo do Estado, através do GEGRAN / Grupo Executivo da Grande São Paulo, contratou em 1969 o PMDI / Plano Metropolitano de Desenvolvimento Integrado da Grande São Paulo, que foi realizado por um consórcio envolvendo as empresas Asplan /

Assessoria em Planejamento, GPI / Grupo de Planejamento Integrado, Neves e Paoliello e Sotepplan / Sociedade Técnica de Planejamento, com direção técnica geral do economista Mário Wagner Vieira da Cunha<sup>109</sup>. Finalizado em 1970, o PMDI realizava basicamente a compatibilização de estudos anteriores, como o PUB / Plano Urbanístico Básico do Município de São Paulo (1967), o de transportes do Metrô e o resultado do convênio HIBRACE, voltado às infra-estruturas hídrica e de saneamento. Tais planos são revisados e complementados em face do território metropolitano e da formulação de hipóteses de desenvolvimento para a área. Adquire importância particular a instrumentalização normativo-institucional de uma instância com competência supramunicipal, que resultaria no futuro na criação da EMPLASA / Empresa Metropolitana de Planejamento da Grande São Paulo. O plano obedecia o modelo clássico, envolvendo avaliação preliminar; diagnósticos econômico, social e físico-territorial; e formulação de diretrizes de médio e longo prazos.

Na *Proposta Técnica* apresentada em 1969, afirmava-se no item "Aspectos Paisagísticos" que "tais estudos visam a incorporar ao modelo de organização do espaço proposições de ordem estética, tendo em vista valorizar a paisagem e melhorar a qualidade do ambiente urbano". Cordeiro teria sido o responsável designado para elaborar esse título no PMDI, que envolveria "deficiências e potencialidades da paisagem natural", "problemas paisagísticos decorrentes da ocupação urbana", "monumentos históricos e elementos de atração turística" e "fatores paisagísticos a valorizar"<sup>110</sup>. Na edição final do PMDI, na introdução dos "Aspectos Paisagísticos"<sup>111</sup>, mesmo sem identificação de autor, reconhece-se seus argumentos. Enrustido no emaranhado textual, tal aporte guarda uma especificidade que conviria destacar, por reter a especificidade de uma contribuição individual num campo tendente ao anônimo. A hipótese inicialmente levantada era a que qualquer plano, "considerado de forma isolada, mostra-se, no entanto, insuficiente para abranger a complexidade da problemática apresentada pela paisagem metropolitana. É antes nas áreas de relacionamento entre os vários planos que se poderá localizar com prioridade a natureza dos processos ocorrentes na área com interferência na formação de uma paisa-

<sup>109</sup> Além de Vieira da Cunha, Diretor Técnico ligado ao GPI, a diretoria executiva compreendia Diretores Adjuntos – Domingos Theodoro de Azevedo Netto e Rubens Mattos Pereira, respectivamente vinculados à Asplan e à Neves e Paoliello – e um Diretor Executivo, Alfredo Henrique Costa Filho, da Asplan. Deve-se lembrar que Mário Wagner Vieira da Cunha dirigiu, juntamente com Vilanova Artigas, Carlos Cascaldi e Paulo de Camargo e Almeida, uma das equipes laureadas com o 5º lugar no concurso do plano-piloto de Brasília, cujo relatório caracteriza-se pela valorização do planejamento regional como forma de problematização da cidade. Cf. *Plano de Desenvolvimento Integrado da Grande São Paulo – Proposta Técnica I* São Paulo: Asplan / GPI / Neves e Paoliello / Sotepplan, 25 ago. 1969. Ver tb. ALMEIDA, Paulo de Camargo e; ARTIGAS, João Vilanova; CASCALDI, Carlos; CUNHA, Mario Wagner Vieira da. *Brasília – Plano-Piloto – Futura capital federal*. São Paulo: mar. 1957.

<sup>110</sup> *Plano de Desenvolvimento Integrado da Grande São Paulo – Proposta Técnica I*, Id., p. 22, item 5.

<sup>111</sup> Citações a seguir cf. *Plano Metropolitano de Desenvolvimento Integrado da Grande São Paulo*. São Paulo: Asplan / GPI / Neves e Paoliello / Sotepplan, 1971, p. 105-8. A informação de que Cordeiro teria sido o redator desse item nos foi passada por Miranda Martinelli Magnoli em 16 ago. 2001, durante nossa banca de passagem do mestrado para o doutorado.

gem típica."

Reconhecido o potencial cognitivo gerado pela intersecção dos vários campos disciplinares, o sítio geográfico e o fato urbano histórica e socialmente enraizado eram considerados fatores mutuamente condicionantes. Portanto, *"do ponto de vista paisagístico, os aspectos e problemas apresentados pelo sítio metropolitano só ganham sentido se equacionados face à implantação urbana. É o fato urbano, dado seu grau de significado na área, que passa a condicionar o comportamento e o desempenho potencial da paisagem natural, considerada quer como recurso puramente econômico, quer como dispositivo funcional subsidiário do estabelecimento humano."* O "caráter dúplice" da estrutura urbana, enquanto agente da organização da paisagem e mecanismo modificador, de um lado indica a dualidade entre as dimensões artificial e natural da paisagem, de outro a possibilidade de transcendência da base topológica, rumo ao reconhecimento de uma paisagem informacional. *"Nessa linha de concepções, a qualidade da informação oferecida por uma área urbana irá refletir o grau de domínio da comunidade sobre a condução dos processos econômicos e sobre a apropriação e manipulação dos recursos e possibilidades naturais."* Segundo o redator, *"o conceito de ambiente é o que melhor se ajusta a uma apreciação integrada dos aspectos de paisagem natural e paisagem artificial, sendo esta última caracterizada não apenas por suas componentes plásticas ou visuais. A evolução recente das teorias da percepção e da informação força a abertura dessa concepção tradicional de paisagem no sentido de que a mesma passe a incorporar todos os elementos motivadores da sensibilidade humana. Dessa forma, tende-se a considerar como paisagem metropolitana o produto resultante da morfologia urbana e das condições de ruído, microclima e, mesmo, salubridade verificadas na área."*

Conclui-se com uma consideração que a rigor assume o paisagismo como contraponto dialético do plano, em certa dissonância com orientações generalizadoras, ao valorizar a potencialidade da escala sub-regional. *"Não pode estar ausente das formulações paisagísticas a presença de níveis diferenciados do espaço metropolitano assim desenvolvido, cabendo ao diagnóstico paisagístico – como a todos os demais – a*

exploração do significado da escala sub-regional na presente etapa da evolução bem como em termos de perspectivas futuras." Questão esclarecida momentos antes, e que antecipa algo da polêmica que opõe os discursos globais aos discursos locais: "Não há, aí, como separar o aspecto cultural dos aspectos globais do desenvolvimento. A hipótese, um tanto ingênua, da equivalência de realizações culturais sem vinculação orgânica ao nível do desenvolvimento comunitário, é particularmente abalada no caso da Grande São Paulo, onde o processo de crescimento verificado, primeiramente pôs em confronto todo o quadro cultural urbano e, posteriormente, substituiu ou degradou intensamente as estruturas culturais típicas anteriormente cristalizadas. Será imperioso, portanto, verificar a associação entre as eventuais insuficiências e deficiências informativas e significantes da paisagem metropolitana e a precariedade da estrutura global e suas contradições."

## 10. PAISAGEM SINÓPTICA

No I Encontro de Arquitetos Planejadores, ocorrido em Curitiba (mai. 1966), Cordeiro expôs uma versão mais elaborada do complexo de questões que embasavam a formulação acima – estendia as considerações apresentadas no seminário *O homem e a paisagem paulistana* –, com a comunicação *Planejamento e design paisagísticos*<sup>112</sup>, em que conceitua o "planejamento físico das áreas livres para o uso de massa ... como infra-estrutura do design paisagístico caracterizado como superestrutura". Se o contraponto sugere uma retomada original da abordagem dual de Garrett Eckbo à luz da teoria da informação, indica igualmente o cruzamento do referencial californiano com outra importante fonte para os seus argumentos, a européia, mais afeita ao planejamento urbano, representada pelo livro de Mario Ghio e Vittoria Calzolari, *Verde per la città* [Roma: De Luca, 1961]. Na visão dialética do geral e do específico, do esquema infra-estrutural e da forma aparente, definia-se a um tempo uma estratégia de ação e uma encruzilhada.

<sup>112</sup> Citações a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. "Planejamento e design paisagísticos". I Encontro de Arquitetos Planejadores. Curitiba: mai. 1966. [Grupo I – Conceituação e Diretrizes do Planejamento Físico].

De um lado o planejamento, "pela sua natureza abstrata, é a filosofia dos aspectos físicos da paisagem"; de outro, no design "a coisificação se dá ao nível perceptivo, fenomenológico". Sobre ambos paira o fato de que "a massa torna-se protagonista na vida associada e reclama o seu lugar, a sua responsabilidade. Este fato provoca um salto na problemática do planejamento que não poderá ignorar os aspectos políticos, nas contradições entre 'consciência de massa' e 'massificação', entre liberdade do indivíduo-massa – que aspira a uma democratização das possibilidades de acesso às experiências mais importantes e à informação essencial –, e a coerção dirigida, tentando impor tipos de conduta preestabelecidos, que levam ao conformismo."

O planejamento das áreas livres – "como áreas de encontro, esporte ativo, repouso isolado e anfiteatro natural da cultura" – era estimado como uma réplica possível à "'indústria particular da diversão', que coloca o tempo-livre em termos superficiais, de evasão e alienação". Cordeiro considerava – em alusão ao viés utópico-tecnológico peculiar à produção arquitetônica e urbanística de vanguarda no plano internacional (Archigram, metabolistas, Yona Friedman...) e à excepcionalidade da atividade paisagística no país, numa crítica velada ao Aterro do Flamengo (1961) de Burle Marx <sup>113</sup> –, que o "planejamento das áreas livres para o uso de massa, nas condições de um país em desenvolvimento como é o Brasil, não admite o caráter suntuário e requintes artesanais, que contradizem o progresso tecnológico e social. O suposto valor 'artístico' desse tipo de planejamento não passa de um epifenômeno Kitsch tributário do primeiro modernismo." Não estipulava contudo o modelo paisagístico adequado à nossa realidade, apenas presumia – seguindo uma pauta ainda concretista – que no nosso estágio de desenvolvimento, à vista do advento da sociedade de massa, "embora o caminho original não tenha sido ainda suficientemente caracterizado, pode-se excluir todo e qualquer retorno ao artesanato, tentando-se formas mais elementares de industrialização, normalização e standardização dos equipamentos-tipo necessários ao uso das áreas livres. Papel importante terão as soluções prototípicas que usarão o verde barato sem decorativismos chatos, mas dentro de critérios rigorosos e funcionais."

<sup>113</sup> Sena mais explícito posteriormente: "Não adianta fazer o Aterro – nós poderíamos fazer o Rio inteiro de acordo com o modelo do Aterro? Nós podemos colocar pedra de Cabo Frio, que vem especialmente de Cabo Frio, em todos os jardins da cidade do Rio de Janeiro? Quantos milhões de dólares se precisam para fazer do Rio de Janeiro o que foi feito do Aterro? Uma coisa é projetar um milhão de metros quadrados, outra é projetar o Grande Rio de Janeiro. Então, esse modelo será o modelo possível para a grande cidade, para o Grande Rio de Janeiro? Esses são problemas que devem ser estudados." CORDEIRO, Waldemar. "Arte produzida por computador" [op. cit.]. Outras citações deste parágrafo e do subsequente cf. CORDEIRO, Waldemar. "Planejamento e design paisagísticos" [op. cit.].

Planejamento e design paisagísticos são os pólos antitéticos que subsidiariam a ação sobre a cidade na sociedade de massa. Fundado num código artificial – espaço e tempo abstratos –, o planejamento “é aberto e não condiciona uma leitura unívoca”, proporcionando uma “imagem-conceito” da infra-estrutura urbana, “resultado de um esforço de síntese, superior à experiência direta”; contingenciado pela vivência concreta – espaço e tempo sensíveis –, o design é a substância frutiva que informa o ambiente, investe-o do improvável, corporifica-o como um lugar particular. Neste, face visível da “paisagem cultural”, “tudo se comunica por evidência direta, mediante signos, símbolos e sinais das novas linguagens adequadas à multiplicação industrial e aos meios de comunicação de massa.” Naquele, “o planejamento das áreas livres, desde o estudo da infra-estrutura da paisagem geográfica ... até o estudo crítico dos fatores e formas do desenvolvimento histórico da ocupação do solo e estudo das hipóteses sobre as tendências e vetores da estrutura urbana no seu ‘devenir’, é construção das condições qualitativas de possibilidades de uso, traduzível em leis. O planejamento, portanto, enquanto programa uma orientação genérica, constrói esquemas, paisagens sinópticas.”<sup>114</sup> É precisamente sob esse viés sinóptico que afasta radicalmente o paisagismo de qualquer naturalismo: “a finalidade de uso leva para a integração do espaço livre no sistema organizado, sendo que o espaço livre deixa de ser forçosamente espaço desorganizado, deixa de ser o tabernáculo da fascinação da natureza transformada em feitiço”. Simetricamente, consoante o postulado do paisagismo como comunicação e arte, “mesmo no plano do design paisagístico e de seus valores comunicativos, será necessário uma intuição realista que liberte a cultura de feitiços, contribuindo para o desenvolvimento de uma consciência historicamente atuante nas nossas condições”. Nesses termos, no anseio utópico do encontro do paisagismo com a arte, Cordeiro sustenta – e ilustra a especificidade da sua contribuição – que “finalmente, planejamento e design, diferenciados pela sua natureza, se relacionam, se complementam e se realimentam reciprocamente para a grande síntese que será o novo humanismo da era industrial”. Na visão dialética de “osso” e “carne”, planejamento e design paisagísticos impõem-se como faces complementares de uma visão produtiva e cultural da paisagem, orientada para a comunicação e pela arte, anteposta à paisagem natural – por exten-

<sup>114</sup> Posteriormente, comentava que “a organização de um ambiente urbano pressupõe um planejamento que leve em consideração duas variáveis básicas: a física, onde devem ser programadas as quantidades de verde, passeios, ruídos, poluição atmosférica etc., e a cultural, ou comunicativa, que regulasse, entre outras coisas, o número de mensagens visuais oferecidas ao homem a cada instante”. Declaração de Cordeiro à MARKUN, Paulo Sérgio. “S. Paulo, cidade que não respira”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 28 mai. 1972, p. 42.

são ao persistente influxo pinturesco nas concepções paisagísticas — consumada nas dimensões semântica e sinóptica do ambiente humano.

Na virada para os anos 70, seu interesse artístico voltava-se para a arteônica. Analogamente consubstanciaria-se o conceito de paisagem sinóptica, insuflado pelos meios eletrônicos. Sensível às pressões incidentes sobre a sociedade, Cordeiro orientava arte e paisagismo para as duas frentes que contemporaneamente pautavam a ação dos artistas, o ambiente e as comunicações. Se associava a crise na arte contemporânea com *"a inadequação dos meios de comunicação, enquanto transporte de informações, e a ineficácia da informação enquanto linguagem, pensamento e ação"*, dada a importância crescente dos canais artificiais na sociedade de massa (principalmente a televisão) como veículos de uniformização cultural; em compensação ressaltava que *"na visão prospectiva da importância dos meios eletrônicos para a cultura nacional deve ser salientada a variável da extensão territorial"*. Ante o paradoxo da dispersão populacional pelo país e do adensamento urbano nas grandes cidades, *"os recursos eletrônicos de comunicação poderiam corrigir essas duas anomalias, permitindo um melhor equilíbrio ecológico entre o fato físico e o comunicativo"* <sup>115</sup>. À nova arte, eletrônica, ao novo instrumental, a informática, correspondia uma nova abordagem paisagística, engajada no planejamento urbano, que simetricamente radicalizava o pressuposto da objetividade precedente, levando-a igualmente ao seu limiar abstrato extremo, no divisar de algoritmos urbanos: uma paisagem-eletrônica, a paisagem sinóptica. Mas nesse endereçamento do paisagismo ao urbanismo, Cordeiro estava ciente da dissociação crescente entre *A arte e a cidade* <sup>116</sup>, cujo desdobramento no seu trabalho não se pode prever. Se de um lado frisava que *"a concepção tradicional de arte corresponde uma concepção tradicional de urbanismo e uma visão tradicional da cidade"*, e que *"com o desenvolvimento dos meios eletrônicos de comunicação, as soluções físicas tradicionais perderam definitivamente sua função originária"*; por outro atestava que *"a arte é uma variável da cidade"* e que *"a recíproca (a cidade é uma variável da arte) é cada vez menos verdadeira, na medida em que a comunicação e a informação se tornam cada dia menos materiais"*.

<sup>115</sup> Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. "Arteônica" [op. cit.], p. 3-4. *"Para os campos da atividade sócio-econômica, o sistema de telecomunicação, atualmente em processo de expansão, constitui um fator de relacionamento, aproximação e integração. Essa mesma macroinfra-estrutura da comunicação poderia oferecer os meios para o desenvolvimento de uma cultura artística de âmbitos nacional e internacional. A cultura enfrentou no passado dificuldades físicas provenientes de uma ocupação do território nacional por núcleos de diferentes dimensões, separados por distâncias de milhares de quilômetros, áreas essas com densidades populacionais baixíssimas, às vezes praticamente vazias. Por outro lado, no interior desses núcleos, a proximidade excessiva chega a degradar as condições de vida, comprometendo as possibilidades comunicativas."* Id., p. 4.

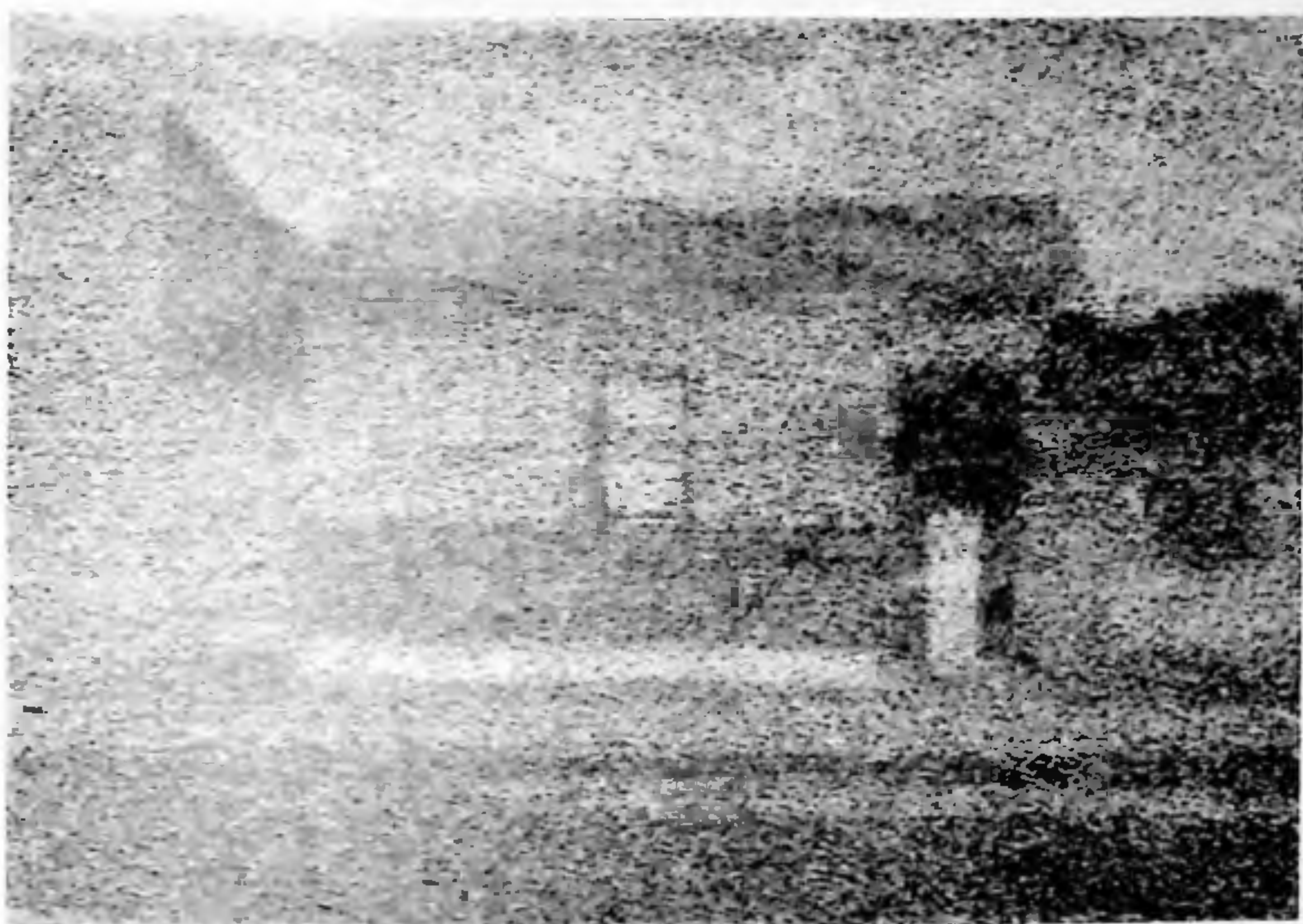
<sup>116</sup> CORDEIRO, Waldemar. "A arte e a cidade". São Paulo: 29 abr. 1971. No mais, o texto é uma versão parcial de "Arteônica" [op. cit.].



Dedicado à pesquisa de métodos digitais de comunicação visual, o Centro de Processamento de Imagens da Unicamp desenvolvia, além da análise numérica de obras de arte, a interpretação digital dos fatos urbanos. As mesmas técnicas empregadas na arte como meio expressivo ilustravam o mapeamento dos dados urbanísticos. Inversamente, a atuação como planejador certificava o artista da importância da interdisciplinaridade no fazer artístico. O computador era considerado o instrumento por excelência para o diagnóstico e atuação na sociedade de massas. Com a aplicação dos meios eletrônicos no planejamento em larga escala, preconizava-se a superação do empirismo na organização do território; a possibilidade de fundamentação objetiva e integração efetiva da atividade planejadora, superando o caráter de reunião de trabalhos setoriais; a possibilidade de um planejamento aberto, com participação crescente do usuário, tratada em termos probabilísticos; a formação de uma nova consciência urbana, emersa tanto da análise estatística da realidade como da simulação matemática de hipóteses e da prospecção de eventuais alternativas de desenvolvimento. Previa-se igualmente o emprego do computador em pesquisas de comunicação visual, que, ao objetivar e quantificar o conhecimento a respeito da natureza da imagem, auxiliariam na implementação de medidas normativas para a comunicação urbana e o combate à poluição visual. Observa-se que a sua atuação no planejamento urbano é fundamentalmente paramétrica: gabaritos dimensionais modulam a quantificação de áreas livres e verdes.

Um primeiro encaminhamento nesses termos envolveria a *Digitalização da quarta dimensão da expansão urbana*<sup>117</sup>. No VII Congresso Brasileiro de Arquitetos (Belo Horizonte, 1968), Cordeiro defenderia "o mais amplo e livre debate sobre a metodologia do planejamento físico à luz da realidade dinâmica das cidades brasileiras": "Traço peculiar da cidade brasileira é a sua mobilidade. Refiro-me ao movimento em diferentes escalas a que estão sujeitos todos os elementos que compõem a realidade física e semântica da cidade." Sobrepujando o fator tridimensional, avultavam as flutuações culturais e de uso, a demandar uma análise racional e não intuitiva do problema, assistida pelos recursos técnicos mais

<sup>117</sup> Citações do parágrafo cf. CORDEIRO, Waldemar. "Digitalização da quarta dimensão da expansão urbana". VII Congresso Brasileiro de Arquitetos. Belo Horizonte: 1968. [Tema II – O desenvolvimento urbano].



Pirambu, 1973  
(com Nelson Machado e Raul Dada /  
Unicamp)  
plotagem, 25.5 x 37.5 cm  
Acervo Família Cordeiro  
[CD-ROM WC]

avançados, como o computador – “a digitalização da mobilidade, enquanto quarta dimensão, é essencial para o diagnóstico e para a formulação das alternativas de prognóstico do plano”. Além da base territorial – a “realidade estática” –, enfatizado “o caráter prospectivo do planejamento, enquanto levantamento das condições de possibilidades de desenvolvimento”, constatava-se que “as tentativas idealísticas que ‘desenham’ cidades acabadas estão destinadas ao fracasso por força de uma realidade que é sempre mais forte e dinâmica do que preconceitos da cultura urbanística tradicional”.

Inoculada pela dimensão prospectiva do desenvolvimento urbano, a noção de paisagem sinóptica propagaria-se do âmbito analítico-normativo e contagiaria o próprio paradigma urbanístico. Do diagnóstico da cidade emergia uma nova formulação territorial. No VIII Congresso do SIAP / Sociedade Interamericana de Planificação (1970), às concepções urbanísticas pautadas pelo sistema viário, Cordeiro endereçava um cenário alternativo, inferido a partir da cogitação sobre o impacto potencial da disseminação dos meios de telecomunicação na ocupação geográfica, propugnando a substituição das soluções físicas pelas eletrônicas<sup>118</sup>. Partia do pressuposto de que “a perfeita compreensão das modificações morfológicas introduzidas na realidade física da cidade pela roda de ferro e pelo pneu, enfatizando as aglomerações polinucleares e lineares respectivamente, pode não ser suficiente para projeções alterna-

<sup>118</sup> Citações a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. “Uma nova variável para o modelo de organização territorial: a evolução dos meios eletrônicos de comunicação”. VIII Congresso do SIAP – Evaluación y perspectivas para la planificación del desarrollo de América Latina. Salvador: 1970 [Simpósio I – Pólos de Desenvolvimento].

*tivas do processo urbano*". Diante da ênfase tecnocrática nas obras de engenharia e da saturação dessas no ato da inauguração, do impacto crescente da infra-estrutura viária na paisagem e da deterioração proporcional da qualidade de vida, a inadequação da planificação meramente quantitativa tornara-se patente, impondo a necessidade de forjar abordagens distintas. No alvoreço da revolução eletrônica postulada por Marshal McLuhan, Cordeiro sustentava que a era da roda estava dando lugar à da eletrônica, que a preponderância do deslocamento por terra deveria se infletir em face das possibilidades abertas pela comunicação de longa distância. À roda mecânica, vetor universal de uso do solo e desenvolvimento físico-territorial, o sinal elétrico oferecia um contraponto à centralidade e ao deslocamento físico, fatores condicionantes das diversas propostas urbanísticas, potencializando, ante o incremento da rede eletrônica de comunicações, a equalização das distâncias, a minimização dos deslocamentos, a diminuição do adensamento populacional, o descongestionamento viário, a descentralização urbana, enfim, um equilíbrio maior na ocupação do território.

Em consonância com a reflexão artística, constatava-se a transferência de atividades do plano físico para o elétrico, a diminuição da importância dos canais naturais – praça, rua – em relação aos canais artificiais de comunicação – televisão, rádio e jornal – como fonte de informações na sociedade de massa, com a consequente modificação da função do centro urbano. *"O centro, enquanto lugar físico da informação ou lugar onde algo se troca com o meio, está perdendo gradativamente a sua função. De fato hoje as trocas mais frequentes ocorrem pelos sentidos, via sistema nervoso, e são os meios-elétricos os que atingem a nossa percepção com o maior número de 'bits'. É altamente provável que no futuro essa tendência tenderá a aumentar."* Não obstante, o não aproveitamento do descongestionamento gerado pela transferência das indústrias, ante a mudança do caráter das atividades econômicas nas grandes aglomerações urbanas – do setor secundário para os setores terciário e quaternário –, é associado à idéia fixa do Centro: *"Em São Paulo, por exemplo, quando houve a saturação industrial do núcleo e o deslocamento das indústrias para a GSP, a persistente pré-ima-*

gem do Centro fez aumentar os fluxos. Não teria havido outra solução?' A incongruência dessa noção na metrópole – "mesmo as revisões de centro propostas se alimentam da imagem clássica do Fórum e a Metrópole é situada em termos de *Urbs et Orbis*..." – e o ônus assumido pela população para a preservação dela sugerem-lhe a redefinição das funções atribuídas ao centro da cidade e uma impostação completamente divergente da questão: "o problema basicamente não reside em discutir se o Centro será concêntrico ou linear, mais a norte ou mais a sudoeste, em forma de corredor, sala de estar ou sanitário. O problema é saber em que medida a cidade precisa ainda e precisará daqui a vinte anos do Centro, e se o termo Centro comportará as denotações e conotações semânticas tradicionais."

Com o incremento vertiginoso do transporte individual motorizado e as políticas urbanas centradas no atendimento dessa demanda, subestimando a potencialidade urbanística das redes de telecomunicação, assinalava-se de um lado a importância estratégica de investimentos nela; de outro, introjetava-se a impossibilidade de uma cultura assentada apenas no "face a face do 'ponto de encontro'" dentro da sociedade de massa, a inviabilidade físico-financeira desse modelo de cidade, de persistir no equívoco viarista, dada a drástica discrepância entre o volume da demanda, a exiguidade dos terrenos e o montante dos recursos econômicos. "A evolução histórica está sendo vista como desenvolvimento de quantidades de uma mesma qualidade. É legítimo acreditar que o futuro será um novo desenvolvimento quantitativo da qualidade atualmente dominante, ou será mais legítimo acreditar que será o do advento – já ocorrido – e maturidade de uma nova qualidade?" A crítica dirige-se às concepções urbanísticas vigentes, associada a velhos antagonismos: "O movimento cultural e artístico de 22 – e Prestes Maia pode ser filiado a esse movimento – perde a oportunidade de compreender a essência do momento histórico que viveu. A exaltação da roda veloz pelo futurismo paulista não passou de retórica. Quando o processo de urbanização começava a apresentar os primeiros conflitos, Mário de Andrade preferiu dedicar-se ao estudo do folclore rural... A industrialização se deu sem uma superestrutura comunicativa, se quiserem artística, adequada. Tarsila estudou com Léger – o artista precursor da linguagem da má-

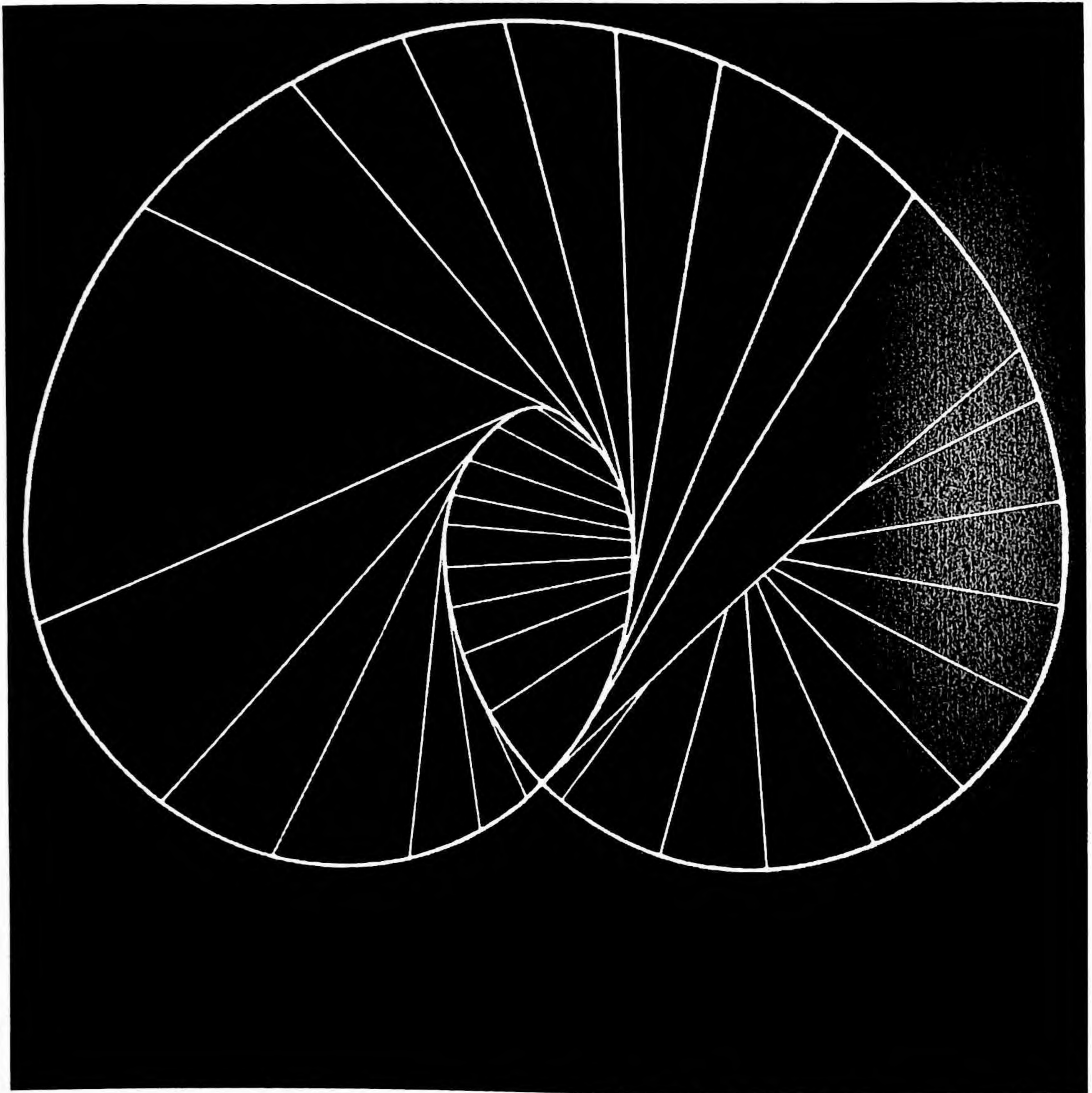
quina é um dos mais importantes cubistas na opinião de Mondrian – para retratar (é esse o termo) as paisagens da sua fazenda. O morno reformismo de 22, com exceção de Oswald, não conseguiu camuflar a sua cegueira. Agora, em 1970, faremos os mesmos erros de 22? O problema será transformado em rotina profissional ou merecerá um debate mais amplo, que mobilize a inteligência brasileira e latino-americana?" A reboque do colapso urbano e da crise dos paradigmas urbanísticos viaristas, Cordeiro compunha um cenário otimista quanto às mudanças imputáveis aos meios de comunicação, assimilando a nova variável como um vetor de transformação qualitativa da vida moderna. Mas na ânsia de formular uma saída para a dinâmica incontrolável do crescimento urbano, estranhamente desdenha o fato de que no horizonte da telecomunicação está a desapareção da cidade como esfera pública.

\*

No percurso da tela à cidade, à adesão ao paisagismo mostra-se cada vez maior. O interesse pela arquitetura – anotado por Pignatari – encontra par nessa aproximação crescente, primeiro através dos jardins, posteriormente com o planejamento urbano. A atuação contínua e o desenvolvimento de trabalhos distintivos, recebidos positivamente no meio profissional, conferiram a Cordeiro uma posição de destaque nas áreas de paisagismo e urbanismo, permitindo-lhe atuar como consultor em diversas equipes multidisciplinares. Ainda que o paisagismo não significasse no início uma preocupação central, como urbanista a atividade começa a representar muito mais do que um mero meio de subsistência, levando-o progressivamente a intensificar seu envolvimento com a área, absorvido pela discussão dos conflitos relativos à expansão acelerada das cidades. Algumas das suas contribuições no campo do planejamento ultrapassam o aspecto disciplinar, preocupado em garantir um enfoque que ampliasse o alcance social do trabalho em questão. Contudo, nessa ida do artista ao planejamento, não se pode deixar de notar, conforme assinalado por Tafuri (ver acima), a instrumentalização do intelectual e a dissolução da arte no enredamento normativo do plano. A tensão evidente entre meios tão avessos, a perpassar essa aproximação de breve duração, cujo desdobra-

mento permanece inconcluso ante a morte prematura de Cordeiro, de algum modo transparece nos seus textos, em que o tom geral indica certa insatisfação com a pauta vigente no meio.

Ao longo de toda sua produção paisagística, em busca das implicações da plástica contemporânea na qualificação espacial do ambiente, elabora-se um modo distinto de problematizar a função social do artista e as relações da arte com a vida: o caráter formativo da arte potencializa-se no plano da cidade; o paisagismo é o modo pelo qual o ideal de integração do artista na sociedade efetiva-se, suplantando a mera transposição acrítica de procedimentos estilísticos e impondo-se simultaneamente como uma das faces comunicativas da arte e como uma forma de avaliar o alcance social desta, sua efetividade na vida urbana. Da formulação de modelos, agentes *in visu*, esquematizadores potenciais do olhar, *livremente* lançados ao léu na prática artística, à sua aplicação *in situ* no paisagismo, afere-se o grau de aderência dessas formas à vida, ao mesmo tempo que outras artializações da realidade e da natureza inscrevem-se diretamente *in vivo* sobre o meio físico. A arte renova-se no confronto com o plano vital, pela interação com os fatos cotidianos; a noção de paisagem cultural desdobra-se do choque concretista entre as formas artísticas e a organicidade da natureza, abrindo-se para os signos, símbolos e sinais urbanos, flagrados em bruto, na evidência direta do cotidiano, rumo à paisagem metropolitana, algorítmica, paramétrica, expressiva da sociedade de massa, esboçada na noção de paisagem sinóptica. Como inscreve-se essa concepção na visão moderna da paisagem?



[sem dados], c.1956  
[“Homenagem a Cordeiro, o intro-  
dutor do concretismo”, *Folha de São  
Paulo*, 12 dez. 1983, p. 25]

# SOBRE A PAISAGEM

## Artializações na modernidade

### I. ESCARIFICAÇÕES IN VIVO – JARDINS DÉCO

O arquétipo barroco de jardim, par antitético do pinturesco, reflexo renascentista ilustrado pela obra de André Le Nôtre <sup>1</sup>, encontra acolhimento na produção paisagística francesa de entre-guerras, levada a efeito no intervalo de duas iniciativas para reposicionar a França à frente do cenário cultural e econômico mundial, imbuídas portanto de forte acento nacionalista. a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Paris, 1925) e a *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), marcos de proposição e dissolução do jardim francês moderno <sup>2</sup>. É possível reconhecer o apreço pelo estilo *règulier*, em franca contraposição ao *paysager*, que via Henri Duchêne, Achille Duchêne e Jean-Claude Nicolas Forestier alcança os irmãos André e Paul Vera, principais artifices no período de uma teoria ligada ao desenho de jardins. Com o 'jardim à francesa', na vontade de "retorno à ordem", os Duchêne, pai e filho, envolvidos com o restauro e a reconstrução de vários jardins seiscentistas, retomam o formalismo como princípio fundante dos traçados, moderador da relação entre arquitetura e sítio, recuperando o sentido perspéctico transicional com o estilo *composite*: ao jardim *règulier* segue um jardim *paysager*. Entretanto, mesmo que expressem a esperança de um renascimento do paisagismo com a democracia, com a demanda social das massas e a dimensão coletiva reimprimindo-lhe um alcance territorial comparável ao dos períodos anteriores, a produção de ambos ainda se mantém organicamente atrelada ao domínio aristocrata.

Forestier seria portanto o principal elo entre as duas tradições, conciliando a herança dos parques haussmannianos de Alphand, executa-

<sup>1</sup> Destacam-se os jardins de Meudon (1654-59; 1679-91), Vaux-le-Vicomte (1656-61), Chantilly (1662-83), Versailles (1662-93), Saint-Germain-en-Laye (1663-82), Saint-Cloud (1665-98), Tuileries (1666-72), Sceaux (1673-91), onde o arranjo é predominantemente tripartite, perspéctico, espacialmente modelado em função do observador, regulando a acomodação da arquitetura na natureza circundante. Amplos, geométricos, axiais, simétricos, forrados de *parterres*, organizados em terraços, dotados de fontes, cascatas, aléias, ladeados por bosques, encerram uma relação especular, com o compartilhamento de elementos comuns, nos motivos botânicos da fachada ou na extensão da ordem arquitetônica para o jardim, ícone cartesiano do homem como centro do universo, do triunfo sobre a natureza. Salões ao ar livre, cênicos, cortesios, hierárquicos, reservados à aristocracia, dão feição prosaica ao paraíso, constringendo a natureza à razão humana, consoantes ao dizer de um dos mestres de Le Nôtre, Claude Mollet: "a natureza deve ser embelezada pela arte".

<sup>2</sup> As considerações adiante baseiam-se principalmente em IMBERT, Dorothée. *The modernist garden in France* [op. cit.].





Robert Mallet-Stevens. Jan e Joël Martel  
*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Paris), 1925  
[IMBERT, *The modernist garden in France*, p. 39]

dos 'à inglesa', com calculada casualidade, e as experiências formalistas dos anos 1920. Sua obra apresenta uma dupla dimensão: por um lado imprime proporções territoriais à abordagem de Alphand, estendendo-a para a cidade; por outro combina a afeição pelo detalhe hortícola e pela tradição persa do jardim-paraíso, a paleta cromo-aromática de espécies e o arranjo contrastante de tons e texturas, a ordenação clássica subordinada às determinações da arquitetura. Afóra a constrição estética, buscava redefinir a função e a escala do jardim no novo quadro social e urbano, mais propício aos espaços de trabalho e à dimensão coletiva do que à minguante cena privada, contribuindo nesse período de florescimento de espaços públicos com as conversões de *Bagatelle* (Paris, 1906), *Champ-de-Mars* (Paris, 1908; com Jean-Camille Formigé), *Parque de María Luisa* (Sevilha, 1914) e com o planejamento paisagístico dos recintos de várias exposições internacionais – *Ibero-Americana* (Sevilha, 1929), *Barcelona* (1929) e *Paris* (1925). Em geral, sobrepunha uma trama regular de aléias e áreas livres aos jardins e bosques porventura existentes, que atuava como estruturadora dos espaços propostos.

Na exposição de Paris, Forestier elaboraria o plano geral, que preservava a arborização existente, e seria o coordenador de paisagismo, estimulando as abordagens conceituais e especulativas, potencialmente paradigmáticas para a definição do ambiente moderno. O *art déco*, primeiro ensaio de aproximação ao modernismo nas artes aplicadas, encontra também no paisagismo um campo experimental, estendendo para os espaços livres a renovação da linguagem ditada pela ruptura cubista. À visão idílica opõe-se a extravagância hiperdecorativista *déco*, descolada de qualquer intuito naturalista – arte aplicada, composição pictórica imprimida ou escarificada diretamente sobre o terreno. Pontua a exposição uma série de 'jardins instantâneos', conforme a denominação de Dorothee Imbert, avessos a todo romantismo, que em face da urgência e da provisoriedade da intervenção acabam por constituir-se à revelia da prática horticulural, da natureza como fonte de inspiração, privilegiando as superfícies construídas com materiais modernos, de fácil manutenção e efeito visual imediato, em arranjos fundamentalmente gráficos e bidimensionais. Robert Mallet-Stevens,

autor na mesma exposição do *Pavillon du Tourisme*, apresenta um dos jardins mais polêmicos, puro artifício formado por canteiros elevados, encimados com árvores esculturais de concreto, elaboradas pelos gêmeos Jan e Joël Martel.

Simultaneamente, exibia-se no *Grand Palais* a obra recente de André Vera e Paul, aproximação moderna de cunho nacionalista, como depreende-se dos textos do primeiro, que desde 1912 vinha se posicionando contra a invasão de modelos estrangeiros, em favor da raiz estilística francesa. *Le Nôtre*. Rejeitando o pinturesco, pretendendo atualizar os *parterres* à nova estrutura fundiária, composta basicamente por pequenos lotes privados, André Vera reclama princípios de composição lógicos, encontrados no fundamento renascentista de conformidade do jardim à arquitetura, cuja razão interna é estendida para fora, apoiada na base mineral e na folhagem persistente, regulando a partição do exterior em ambiências variadas. Mostra-se porém sensível aos ditames cíclicos da natureza, como ilustra sua propriedade *La Thébaïde* (Saint-Germain-en-Laye, 1921; com Paul Vera), em que a visualidade é matizada no curso das diversas estações, através de motivos geométricos permanentes em buxo, folhagem variegada e espécies de longa floração. Mas o seu jardim mais emblemático é o do *Hotel de Charles de Noailles*, contíguo à *Place des États-Unis* (Paris, 1924-26), desenvolvido com o irmão Paul e Jean-Charles Moreux. Concebido como uma imagem apreensível a partir das janelas do andar superior do hotel, lateralmente arborizado e murado com espelhos que compensam o horizonte ausente com a multiplicação caleidoscópica do *parterre*, dissimulando os limites e a forma triangular do terreno, afigura consoante Imbert um 'quadro-jardim' (*tableau-jardin*), análogo ao *tableau-objet* cubista. "Um papier-collé gigante, o jardim Noailles juntava a realidade pictórica do *parterre* ao mundo virtual do espelho; tornava-se uma realidade duplamente abolida: uma imagem de uma imagem, que ademais fragmentava o padrão e renunciava à perspectiva histórica, dobrando os pontos de fuga."<sup>3</sup>

Também Moreux almeja o balanço entre modernismo e regionalismo, novidade e tradição, vegetação e geometria, consistente através das



André e Paul Vera; Jean-Charles Moreux  
Jardin Noailles (Place des États-Unis, Paris), 1924-6  
fotografia de Man Ray  
[IMBERT, *The modernist garden in France*, p. 85]

<sup>3</sup> Id., p. 87.



Gabriel Guevrekian  
*Jardin d'eau et de lumière, Exposition  
Internationale des Arts Décoratifs et  
Industriels Modernes (Paris), 1925*  
fonte e esfera de vidro espelhado de  
Louis Barillet  
[IMBERT, *The modernist garden in  
France*, p. 213]

estações, na formulação pessoal de um jardim moderno, igualmente afeito ao estilo formal, ainda que demonstre um recuo progressivo para formas tradicionais, do jardim alegórico de Jacques Rouché à estratificada praça *Croulebarde* (Paris, 1936-39), ambiental, formal e recreativa. Mas de toda a exposição *art déco*, destacava-se a versão moderna do paraíso persa, temperada com paleta orfista, o *Jardin d'eau et de lumière* – e do movimento – de Gabriel Guevrekian, iconizado como o primeiro jardim moderno, a despeito do timbre oriental. O motivo triangular ditado pelo sítio permeia a composição, no muxarabi vidrado em tons róseos e branco, na partição do piso em canteiros suavemente inclinados e em espelhos d'água, estes originalmente ornamentados com discos simultaneístas nas cores da bandeira francesa, pintados patrioticamente por Robert Delaunay – adoçando o jardim anguloso, círculos concêntricos sobre o leito acamavam o reflexo especular da esfera-vitral giratória de Louis Barillet, que à noite tingia a água com luz, cor e imagens. Até a vegetação prestava-se à cintilação ótica, escolhida e disposta segundo o critério do contraste das cores complementares – *pyrethrum* laranja, *ageratum* azul, begônias vermelho-profundo e grama verde. Imbert salienta o aspecto final de baixo-relevo, “perfeita ilustração do tableau-jardin”, dirigido mais ao olhar do que ao frutivo, “pensado apenas como experiência visual”, como um objeto de arte autônomo – “era um jardim instantâneo clamando por ilusória permanência”, “uma paisagem [landscape] que expressava movimento não através do ciclo natural das plantas, mas através de seus jatos de água e da esfera de vidro giratória”, em que a geometria não servia “simplesmente para regular a vegetação: a geometria era a paisagem”, “seu jardim era uma homenagem à geometria”<sup>4</sup>.

O grau de artifício seria intensificado no terraço ornamental elaborado para a *Villa Charles de Noailles* (Hyères, 1927; arquitetura de Mallet-Stevens), outro ícone do paisagismo modernista produzido por Guevrekian, concebido igualmente à revelia de arquitetura, horticultura e lugar, dissociado da paisagem mediterrânica por muros, focado internamente na escultura giratória *La joie de vivre*, de Jacques Lipchitz, silhueta móvel em balé mecânico endereçado ao céu. O cone visual é invertido e projetado sobre o lugar – o piso ascendente escalonado

<sup>4</sup> Id., p. 128-9.

e as paredes convergentes –, o intuito é essencialmente pictórico, entregue simultaneamente a dois olhares, o superior e o ao nível do observador, quase planar ou em escorço, dinamizando o xadrez de tulipas e cerâmica colorida, em mais um exemplo de "jardim instantâneo-permanente – uma paisagem construída que deixava pouca margem para evolução"<sup>5</sup>, com preponderância da matéria inerte sobre a vegetação. Nos diversos projetos produzidos por Guevrekian, simétricos, axiais – ainda que não clássicos –, auto-referenciais, "cubistas ou simplesmente formais, a natureza não era nem recriada nem idealizada, era abstraída. Como expressões de um paisagismo alinhado com as tendências estéticas, esses tableaux-jardins também exemplificavam um 'cubismo [que era] não uma arte de imitação, mas uma arte de concepção se elevando rumo à criação'."<sup>6</sup> O estranhamento que os exercícios déco despertam é bem característico de um momento de gestação da forma. A persistência do incômodo indica uma via não percorrida, abandonada em face da prerrogativa atribuída a outros modelos, portanto o não compartilhamento de representações, acentuado pelo contraste com os elementos naturais. Distanciamento notado por Imbert, a quem "os jardins de Gabriel Guevrekian, Jean-Charles Moreux e Paul Vera de início parecem ser estranhos, senão antitéticos, às idéias aceitas de paisagem [landscape]. Nitidamente delineados e extremamente planos, nivelavam a qualidade perene das plantas com a permanência dos materiais minerais, obtendo uma composição mais próxima de uma natureza-morta do que da natureza."<sup>7</sup>

Outra obra paradigmática presente no *Grand Palais*, a *Villa Jeanne Tachard* (La Celle-Saint-Cloud, 1924), de Pierre-Émile Legrain, solitário exemplar produzido ao longo de sua carreira, exerce notável influência sobre o paisagismo norte-americano, afigurando-se como matriz dessa vertente, a partir da recepção pioneira de Fletcher Steele em 1930<sup>8</sup>. Interiores, mobiliário e jardins empregavam o vocabulário formal amadurecido na prática de artista gráfico, ciosa do potencial decorativo de geometria, materiais, texturas, relevo, ritmo; cercas vivas, degraus, canteiros delineados, recobrimentos variados de piso, patama-rização e compartimentação regulam paisagisticamente a impressão da arte sobre o terreno. Comparece a mesma gramática exercitada



Gabriel Guevrekian  
*Villa Noailles* (Hyères), 1928  
 escultura de Jacques Lipchitz  
 [IMBERT, *The modernist garden in France*, p. 133-4]

<sup>5</sup> Id., p. 136.

<sup>6</sup> Id., p. 145. Citação inclusa de Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, 1980, p. 67.

<sup>7</sup> Id., p. 63.

<sup>8</sup> STEELE, Fletcher. "New pioneering in garden design" [op. cit.].

nas encadernações, acomodada à escala ambiental – o balanço assimétrico, a reiteração ou diferenciação formal, o tensionamento angular, a incrustação de materiais, a valorização do particular –, que se voltam ao dinamismo espacial, à ponderação dos efeitos de profundidade, ao encadeamento visual dos ambientes, à atenuação dos limites do terreno, à separação de acesso e estar. "Num balanço dinâmico de elementos, Legrain compôs um jardim onde a ordem reinava, mas a simetria fora banida. Enquanto Vera citava sucessivamente *Le Nôtre* nas suas homenagens ao estilo formal, Legrain professou um jardim arquitetural e 'sobretudo, o esquecimento de Versailles'. Acomodando os fundamentos da paisagem [landscape] pinturesca existente dentro de uma estrutura formal, criou um conjunto extremamente original"<sup>9</sup>, rompendo com a dicotomia formal-pinturesco. "Esquivando-se das regras estabelecidas do formalismo francês, modificou a estrutura regular, criando forças dinâmicas visuais derivadas da relação entre elementos independentes. Mesmo os espaços mais tradicionais evitavam a total previsibilidade através do uso de um trocadilho visual ou da distorção formal."<sup>10</sup> Ademais, ainda que o desenho do chão produzisse "o efeito de um baixo-relevo ampliado ou de uma exagerada capa de livro"<sup>11</sup>, a vegetação atenuava o aspecto de *tableau-jardin*. Na fronteira entre funcionalismo e decorativismo, Legrain concebe o jardim como um organismo constituído por uma estrutura perene (folhagens), sobre a qual se desenvolvem os componentes sazonais. A pauta paisagística norte-americana se insinua, mesmo que esboçada com acentos distintos.

A partir da vinculação do desvanecimento da beleza com a crise do conhecimento pregresso, em *New pioneering in garden design* Steele assinala a necessidade de sintonizar o paisagismo com a alteração contemporânea da sensibilidade, expandida com a noção relativista de espaço-tempo, tarefa na qual a arte é guia. No texto, faz um relato sobre os principais protagonistas do paisagismo francês, situa a exposição de Paris como marco propulsor da renovação da prática e destaca a importância de Legrain, por explorar não a axialidade ou a simetria, mas o "balanço assimétrico oculto", desenvolvendo uma concepção dinâmica de espaço, assim revigorado, onde os ambientes são concebidos como partes articuladas, inter-relacionadas umas às ou-

<sup>9</sup> IMBERT, Dorothée. *Op. cit.*, p. 120-1. Citação incluída de Legrain, "La villa de Madame Tachard à La Celle-Saint-Cloud", *Vogue*, 01 jun. 1925, p. 68.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 121.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 115.

tras. Menos pelos detalhes do que pelo agenciamento das partes, no encadeamento dos espaços, "o balanço é atingido, novas relações são estabelecidas e o eixo morto do passado renasce vibrante e evasivo", na linha ziguezagueante do contorno do caminho de acesso. Nota-se que a recepção favorável está diretamente atrelada ao fato de Legrain conciliar sua abordagem com as exigências hortícolas, de articulá-la com a pauta pinturesca, pois Steele vê os outros expoentes como alheios ao caráter estruturador da vegetação<sup>12</sup>. O artigo exerce grande influência sobre Dan Kiley, Garrett Eckbo e James Rose, estudantes na *Harvard Graduate School of Design*, que àquela época, insatisfeitos com os cânones acadêmicos, perseguiram alternativas compatíveis com as demandas contemporâneas.<sup>13</sup>

A ensaística *déco* contagia o modo de produzir jardins, apesar do alcance restrito da exposição, da brevidade da sua duração e de que nela transpareçam os impasses inerentes à constituição de qualquer linguagem formal. Indefinição sintática e contaminação semântica geram um desenho de transição, ainda sensível à tradição formal anterior; levemente decadente na sua especulação *bricoleur*, fragmentada, do novo modelo, embaraçada quanto à necessidade de programá-lo funcionalmente e preenchê-lo formalmente. Artefatos, paisagens artificiais, pinturas espacializadas, operações planimétricas sobre o terreno, produzidas apenas para o deleite visual, os jardins *déco* são na sua maior parte – como sustenta Imbert – imagens estendidas no terreno. Mesmo que simétricos e axiais, em aparente antagonismo com o princípio modernista da *planta livre*, alguns dos traços distintivos do vocabulário paisagístico moderno já se insinuam, como o vínculo com os espaços internos da edificação, a subordinação da horticultura à geometria – ainda que esses aspectos não sejam exclusivos do modernismo –, o emprego de novos materiais, o uso crescente de materiais inertes, de componentes mecânicos, o princípio da economia, a necessidade de adequar-se à diminuição dos terrenos, a afeição pelo tensionamento angular do espaço apequenado. Mas as mudanças sociais seriam mais profundas, colocando em cheque a persistência do modelo, inadequado para o atendimento das demandas coletivas. "A explosão de criatividade no campo do paisagismo que caracterizou os anos

<sup>12</sup> STEELE, Fletcher. *Op. cit.* Citações do parágrafo cf. p. 113. Steele menciona Tony Garnier, situando a casa dele como "o começo da forte tendência moderna de se afastar do tratamento axial simétrico"; André Vera; Albert Laprade; Mallet-Stevens; Forestier; Guevrekian; Le Corbusier e André Lurçat. Da sua obra, destaca-se o *Naunkeag* (Stockbridge, Massachusetts, USA, 1925-55), principalmente as sutis curvas de modelagem do terreno, inscritas no bosque, as quais, segundo Steele, são "a primeira tentativa então realizada para incorporar a forma do cenário topográfico nos detalhes do primeiro plano, num projeto unificado". Cf. BROWN, Jane. *The modern garden* [op. cit.], p. 30. Contudo, o tom geral *beaux-arts* dos seus projetos posiciona-o como uma figura de transição, cuja importância para o paisagismo moderno é basicamente a de divulgador do movimento.

<sup>13</sup> Num ensaio elaborado posteriormente, dedicado exclusivamente à análise da influência que a *Villa Jeanne Tachard* de Legrain teria exercido sobre esses paisagistas californianos, Imbert assinala que "Rose condenou o jardim moderno [francês por [este] conservar uma percepção de si estática, altamente formal, não-funcional, artística", acrescentando que "era portanto irônico que um ziguezague, em si uma transformação de um clichê cubista, tirado de uma fotografia de um jardim extremamente decorativo, fosse depurado até se tornar um elemento recorrente nos jardins 'funcionais' dos paisagistas modernos norte-americanos". IMBERT, Dorothée. "A model for modernism: the work and influence of Pierre-Émile Legrain". In: TREIB, Marc (org.). *Op. cit.*, p. 92-107. Citação cf. p. 103; citação inclusa de ROSE, James. *Modern american gardens*. New York: Reinhold, 1967.



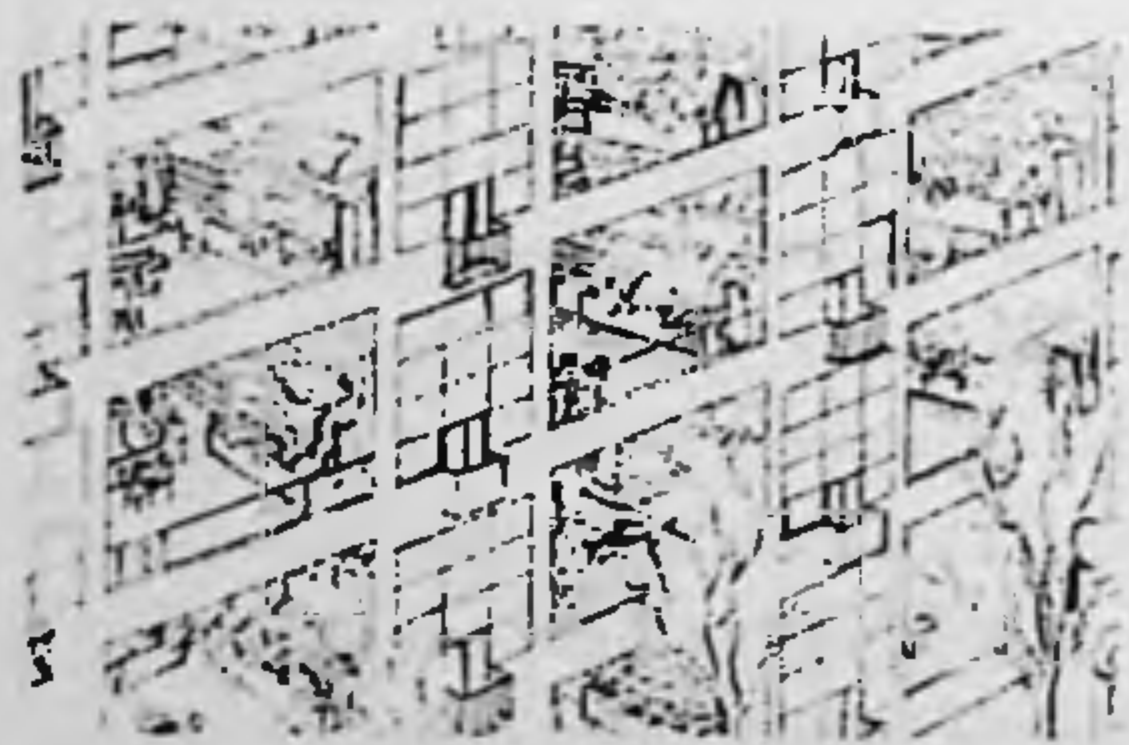
Le Corbusier e Pierre Jeanneret  
Pavilhão L'Esprit Nouveau, Exposition  
Internationale des Arts Décoratifs et In-  
dustriels Modernes (Paris), 1925  
[IMBERT, *The modernist garden in  
France*, p. 149]

20 e 30 entretanto provou ser breve. Jardins no estilo formal, ou com certo grau de formalidade, eram o produto de uma estética decorativa moderna. Vinculados à casa burguesa do período, revelavam o total controle do projetista sobre o conjunto, da arquitetura ao mobiliário, tanto exterior como interior. Quando a ênfase mudou das preocupações estéticas para as práticas, a escala da intervenção expandiu-se da arquitetura para o planejamento urbano e o jardim decorativo – a despeito dos argumentos sobre sua racionalidade – perdeu sua razão de ser.”<sup>14</sup>

## 2. EM BUSCA DA PAISAGEM MODERNA

Na exposição *art déco* também está presente o *Pavillon de L'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, protótipo da célula do *Immeuble-villa*, unidade habitacional da *Ville Contemporaine* (1922) e do *Plan Voisin* (Paris, 1925), em que as pautas da standardização e do urbanismo convergem, implicados *dedans* e *dehors*, 'interior' e 'exterior', arquitetura e território. A materialização da idéia não dissimula porém seu caráter arquetípico, dissociado do entorno imediato e passível de relocação em qualquer lugar. O *jardim suspendu* apresenta-se prostrado ao rés do chão, com a vegetação (natureza) domesticada e internalizada, compondo uma “imagem miniaturizada de uma paisagem naturalística”<sup>15</sup>, integrada à *machine à habiter*, rendida ao desenho integral. Para além da dicotomia *régulier* e *paysager* dos 'quadros-jardins' *déco*, por um lado a extensão espacial – e com ela a paisagem – impõe-se ao jardim; por outro a standardização é estendida ao território. Como destaca Imbert no seu estudo sobre os jardins franceses, “a noção de sítio genérico selava uma série de estudos em escala crescente, do mobiliário-tipo (*meuble-type*) à casa-tipo (*maison-type*). A arquitetura era disposta no que considero uma *paysage-type*, uma paisagem genérica requadrada por aberturas calculadas; seu formato era menos importante do que sua evocação da natureza. Raramente o panorama e a vegetação eram mais do que um fundo inalterado. Assim o enqua-

Le Corbusier e Pierre Jeanneret  
*Immeuble-villas* (Le Corbusier, *Vers une  
architecture*, 1922)  
[IMBERT, *The modernist garden in  
France*, p. 149]



<sup>14</sup> IMBERT, Dorothée. *The modernist garden in France* [op. cit.], p. 210.

<sup>15</sup> Id., p. 151.

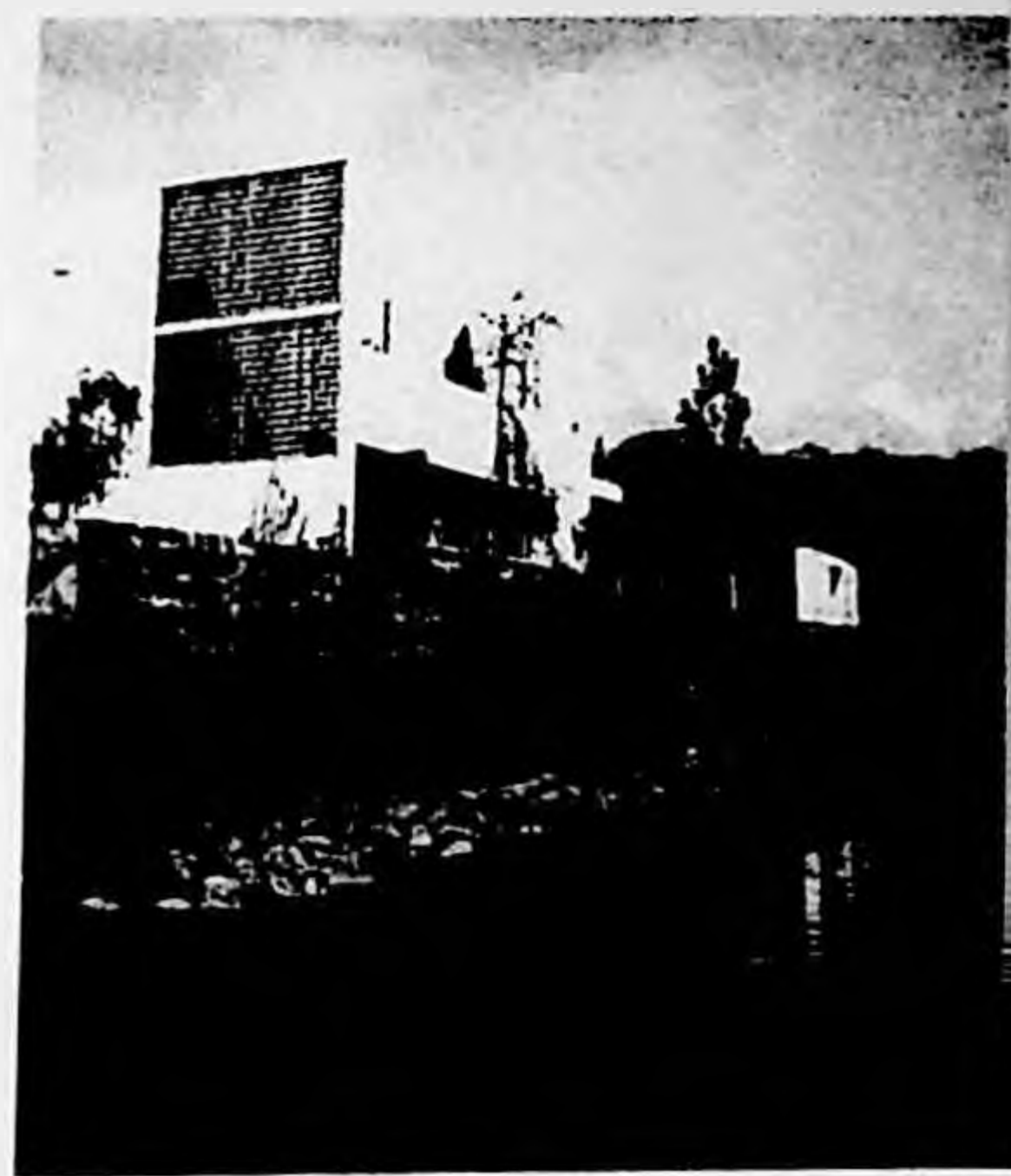
dramento arquitetônico definia a vista." <sup>16</sup>

Nas casas projetadas por Le Corbusier e Jeanneret no final dos anos 20 – Meyer (Neuilly, 1925), colada ao parque *La Folie Saint-James*; *Les Terrasses* (Garches, 1927), com pátio-jardim funcional de entrada e bosque idílico de fundos; *Church* (Ville-d'Avray, 1928), com *parterre* contraposto ao parque –, a natureza aparece essencialmente como paisagem, fato contemplativo e evocativo que se descortina a partir de uma posição favorável no território, cuja expressão paradigmática é a *Villa Savoye* (Poissy, 1929-31), mas igualmente reconhecível na *Villa Le Lac* (Les Corseaux, Suíça, 1923; 1953), no *Palácio da Liga das Nações* (Genebra, 1927), na *Unité d'Habitation* (Marseille, 1947-52). Suspenso entre o chão e o céu, abolidos a frente e os fundos, *pilotis* abaixo e *teto-jardim* acima, o indivíduo desfruta do exterior na comodidade do interior; a dinâmica espacial da *planta livre* responde à dupla ponderação do plano funcional e do visual, em atenção aos ditames de ordem prática e ao desfrute da paisagem – panorama devassado pela *janela corrida*, vista desimpedida pela *fachada livre*. "Ao contrário dos seus contemporâneos, que elaboravam *tableaux-jardins*, Le Corbusier modelava apenas levemente o *tableau-paysage* no fundo, elevando ao invés o jardim em direção ao céu, 'bem acima do lago, afastado do bosque, longe do barulho da estrada... no ar, dentro do azul do céu, sob o sol, em total êxtase, à plena luz'" <sup>17</sup>. Na recusa do jardim – da horticultura, considerada fatigante e antiesportiva – busca-se a distinção nítida entre o construído e o natural, o cotejo não-mediado com a paisagem rústica, o objeto puro e afirmativo sobre o terreno nu; procede-se a uma redução absoluta das operações de desenho sobre o entorno; o jardim desvanece-se para evidenciar o horizonte, denunciando o *desdém* pelas estratégias de contingenciamento; as ações sobre o lugar tipificam-se, na afeição pela imagem grega – o sonho virgiliano do pavilhão e da vida doméstica situados na cena idílica. Com o *pilotis*, o *teto-jardim*, o jardim suspenso, sobre o *tapis vert*, estabelece-se uma relação vertical com a natureza, suplantando "a necessidade de uma conexão horizontal entre a arquitetura e a paisagem. Ao contrário da maior parte dos arquitetos, que tentariam estender uma ordem arquitetônica aos espaços livres, Le Corbusier parecia invocar William Kent, que tinha 'pulado a cerca



Le Corbusier e Pierre Jeanneret  
*Villa Meyer* (1º projeto), out. 1925  
[IMBERT, *The modernist garden in France*, p. 152]

Le Corbusier e Pierre Jeanneret  
*Villa Le Lac* (Le Corseaux, Suíça), 1923  
[IMBERT, *The modernist garden in France*, p. 174]



<sup>16</sup> Id., p. 148.

<sup>17</sup> Id., p. 182. Citação inclusa de LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930], Paris: Vicent Féral, 1960 (2ª ed.), p. 48-9. No trecho citado, Le Corbusier referia-se ao projeto para o *Palácio da Liga das Nações* – particularmente ao piso do Presidente da Assembléia –, que anunciava a inflexão posterior (ver adiante). Situação análoga encontra-se no terraço-jardim Beistegui (Paris, 1931), jardim-máquina surrealista, onde a paisagem é entretanto a cidade, os paradigmáticos fatos urbanos que se destacam do tecido urbano parisiense.



e [visto] que toda a natureza era um jardim."<sup>18</sup>

Centrada na busca de uma abordagem modelar para a produção do espaço físico, a fase purista de Le Corbusier, mesmo que não consiga – ou talvez justamente por isso – dissimular o viés romântico, prestes a converter-se em adoração da natureza, é exemplar de um procedimento recorrente entre os arquitetos modernos no que se refere à paisagem. A arquitetura dissocia-se dos problemas contingentes, da adjacência imediata, topográfica, sublimando os vínculos com o entorno, e passa a relacionar-se diretamente com o território, a partir da sua dimensão visível, a paisagem; a natureza não comparece tanto como objeto, mas como terreno de acomodação dos edifícios, suporte antagônico da arquitetura, que se inscreve no sítio natural quase que em abstrato; o interior abre-se ao exterior; afrontando o monumental com o íntimo; a paisagem ilumina a cena doméstica, fixado todo o mundo exterior como um jardim. "Numa inversão da prática setecentista de projetar a pintura sobre a natureza, Le Corbusier recapturou a paisagem como imagem."<sup>19</sup> Estendendo essa afirmação de Imbert, cientes do repúdio que a arte moderna manifesta diante da presença de qualquer traço heteronômico na obra de arte, poderia-se falar em requadramento puro da cena natural – aberta para a vista, capturada pela janela, a paisagem real é objetualizada *in natura*, explícita, imaculada pela pintura; o jardim mostra-se obsoleto como modulador do olhar; a janela agora é o duplo do jardim, o quadro que fixa a mediação entre o homem e a natureza, que apenas assim, tornada paisagem, adquire sentido. Oclusão e liberação, velamento e desvelamento, velar para revelar, um quase pudor perante a cena natural – a moderação dessa presença para a sua plena aparição. Por analogia a Alain Roger, pode-se afirmar que a aparição da *janela corrida* é o nascimento da paisagem moderna. Mas a relação não se estabelece apenas orientada para fora; a própria construção afirma-se como paisagem. Do exterior, a incrustação da arquitetura sobre áreas pouco processadas do território modifica profundamente a noção de pormenor; que é redimensionado em face da distância acentuada que o observador vivencia em relação à edificação, ao ponto de ser eventualmente associado à totalidade desta; a viçosa vegetação pinturesca, adaptada para

<sup>18</sup> Id., p. xiii. Citação inclusa de Horace Walpole, "On modern gardening", *Anecdotes of painting in England*, vol. 4, 1975, p. 22.

<sup>19</sup> Id., p. 155.

a cultura física, para o lazer ativo, consubstanciado no tripé sol, ar e vegetação, contrapõe-se ao prisma branco e puro; a fluidez da *planta livre* encontra nas *promenades architecturales* um equivalente exterior a habilitar o deslocamento como uma forma de conhecimento perceptivo; a cidade verdejante – ela mesma disposta em contraponto vertical às cercanias produtivas, sem mediações horizontais –, oferece-se ao percurso, como contraparte ao cinetismo motorizado.

Porém, sem invalidar o enunciado, é necessário ressaltar que o excerto de Le Corbusier destacado por Imbert, relativo ao *Palácio da Liga das Nações*, e outro, citado a seguir, que a autora também recolhe de *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, são ambos expressivos – transitivos – da inflexão lecorbusiana. Se a fase purista – visagem do velho mundo –, mesmo que enlevada – “no ar, dentro do azul do céu, sob o sol, em total êxtase, à plena luz” –, parece estar tocada pelo pinturesco; a experiência do novo mundo, por outro lado, tangencia o sublime. Na viagem que Le Corbusier realizou para a América do Sul em 1929, registrada em *Précisions...*, sobressai a inflexão para o território, descoberto e ressaltado o alcance paisagístico do ato projetual. Num “desejo violento, quem sabe louco, de tentar também aqui uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida ‘afirmação-homem’ contra ou com ‘presença-natureza’”<sup>20</sup>, o impacto gerado pela exuberância da natureza tropical e a escala do continente, a partir da experiência do voo, enseja uma mudança cognitiva radical, como bem lembra Carlos Ferreira Martins, que leva Le Corbusier a reconsiderar sua arquitetura para além das dimensões perceptivas usuais. “Se o olhar do caminhante permite ao artista a observação detalhada das soluções singelas e ‘naturais’ e o encontro com as pequenas ‘casas dos homens’ acidentalmente espalhadas nos subúrbios das cidades gigantescas, é a visão do navegante que desempenha um papel decisivo na compreensão global das cidades, na visão de conjunto de sua silhueta, do espetáculo de sua articulação com a paisagem e de sua qualificação do sítio.”<sup>21</sup> Relativamente a essas duas visadas, a *vue d’oiseau* possibilitaria a “apreensão da dimensão ‘cósmica’ dos acontecimentos naturais”, “a visão à ‘escala do espírito’”, considerando a intervenção na totalidade das suas implicações com o meio. Como assinalado por

<sup>20</sup> LE CORBUSIER. *Op. cit.*, p. 236.

<sup>21</sup> MARTINS, Carlos Ferreira. “Bajo aquella luz nació una arquitectura...” *Block Buenos Aires* (2): 76-87, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea – Universidad Torcuato di Tella, mai. 1998, p. 78. No trecho citado, Martins contrapõe afirmações extraídas de *Précisions...* [*op. cit.*, p. 8-10] ao relato de Le Corbusier sobre sua viagem a Istambul [*Voyage d’Orient*, Paris, Parenthèses, p. 67].

Martins, "se em todo o período de elaboração da doutrina estética purista tratava-se de utilizar tanto a arte como a ciência para encontrar as leis gerais sob a desordem aparente da natureza, na viagem de 1929 já não se trata apenas de identificar leis gerais, mas de trabalhar com – e a partir de – a manifestação contingente dessas leis num sítio determinado. Realiza-se assim a passagem, fundamental, da noção de natureza à idéia da paisagem e do território como instâncias definidoras dos traços essenciais, da 'alma' da cidade." <sup>22</sup>

É a essa dimensão inusitada da paisagem, amplificada pelo vôo, que Le Corbusier responde, no intuito de dominá-la, com um gesto proporcional, descolado do entorno imediato. O estímulo condiciona a reação, que se cristaliza sob o mesmo registro, intensificando o artifício; o modelo elaborado espelha o suporte cognitivo, colocando a obra arquitetônica em relação direta com a vastidão geográfica do continente. Do deslumbramento com a paisagem surge uma arquitetura de grande dimensão, tocada, no dizer de Fernando Aliata, por uma "tentação fáustica", "a de emular as transformações que a infra-estrutura desenvolveu no território, a de criar uma arquitetura geográfica" <sup>23</sup>, continental; mas igualmente movida pela necessidade retórica de mobilizar a opinião pública e impactar os governantes locais com uma abordagem simultaneamente sintética e sensível. Os planos de Buenos Aires – verticalidade contraposta à uniformidade dos pampas –; Montevideu e São Paulo – coordenadas geográficas monumentalizadas como arquitetura –; e Rio de Janeiro – horizonte construído como medida da variação orográfica – partilham um traço comum: "a geração de um fragmento arquitetônico que, colocado entre a paisagem e a cidade, passe a resolver a relação entre o homem e a natureza – frente a um espaço urbano caótico e indiferenciado, o trabalho de qualificação urbanística só pode se realizar na escala territorial, para restabelecer uma presença da ordem frente à paisagem" <sup>24</sup>. É ao território que se dirige o gesto arquitetônico de domesticação da natureza, que instaura a paisagem, atributo cultural, em paridade com a apreensão primeira da geografia, à vista de pássaro. Configuram menos uma resposta às condições locais do que a fabulação de um parâmetro geral de relacionamento com a extensão territorial, transferido ao urbanismo – como

<sup>22</sup> Id., p. 79.

<sup>23</sup> ALIATA, Fernando. "Entre el desierto y la ciudad". *Block*. Buenos Aires (2): 24-40, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporânea – Universidad Torcuato di Tella, mai. 1998, p. 28.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*

ilustra o contemporâneo *Plan Obus* (Argel, 1930) —, por mais que assimile os referenciais locais a partir das décadas de 30 e 40. Mas para entender como Le Corbusier encaminha-se para essa questão, é melhor acompanhar a produção dos outros arquitetos pioneiros do movimento moderno.

Para Kenneth Frampton, a "visão de uma paisagem paradisíaca imaculada, ostensivamente acessível a todos, será tomada como uma premissa compensatória ao longo do desenvolvimento da arquitetura do século XX", do que é exemplo a *Ville Contemporaine* de Le Corbusier. "No final dos anos 20, contudo, esta premissa ingênua se altera e começamos a encontrar trabalhos que estão desenhados especificamente em função do entorno. Uma das mudanças mais dramáticas neste sentido encontra-se na obra de Hannes Meyer, quando passa do cenário de tabula rasa da sua apresentação para o concurso da Liga das Nações (1927) à paisagem orgânica de contornos sutis que circunda sua Escola Sindical (1930) em Bernau." Significativamente, "os membros mais sofisticados da vanguarda soviética adotariam uma atitude similar, bem como os últimos funcionalistas europeus da República de Weimar e do Estado do bem-estar sueco. Tal atitude é evidente, por exemplo, na proposta de cidade linear de Moisei Ginzburg e Mikhail Brashch, conhecida como Cidade Verde (1930), e no projeto urbano desmaterializado quase da mesma época de Ivan Leonidov, em seu Parque Cultural para Moscou e sua cidade linear para Magnitogorsk." Na sua análise, "três conceitos essencialmente distintos atravessam a evolução da paisagem moderna, no que concerne aos arquitetos progressistas do século XX. O primeiro é de origem grega, é o conceber a forma construída basicamente como um conjunto de temenos ['recintos sagrados'], em contraste com a vastidão do espaço e do tempo; o segundo é de inspiração japonesa e pressupõe um jardim introspectivo resguardado das turbulências da vida cotidiana. A linha grega é evidente em diversos graus na obra de Le Corbusier e Ludwig Mies van der Rohe, enquanto que a linha japonesa, iniciada por Frank Lloyd Wright, é totalmente enunciada pelos arquitetos pioneiros da escola do sul da Califórnia, pelos alunos de Wright, Rudolf Schindler e Richard Neutra. Finalmente, deve se assinalar o terceiro conceito, a tradição islâmica do jardim paradisíaco, dado que também aparece na obra de arquitetos tão dife-

rentes como Wright e Hans Poelzig. Esta tradição ressurge como uma forma moderna abstrata na obra do arquiteto mexicano Luis Barragán e na da escola que desde então leva seu nome."<sup>25</sup>

Posturas bastante díspares frente à paisagem emergem portanto da produção dos expoentes da arquitetura moderna, num amplo espectro de implicações com o entorno imediato, que oscila do desejo de transformar a paisagem com a arquitetura ao de interpretá-la através dela, passando do artifício mais puro à fusão integral com o ambiente. Caminho avesso ao lecorbusiano pode ser descortinado com a obra de Frank Lloyd Wright, que revoluciona o modo pelo qual a disciplina afronta o meio, na identificação radical do objeto com o entorno, coisa de que o contato direto com a natureza é um estímulo vital para a formação moral do homem. De acordo com Catherine Howett, "a visão de Wright de uma vida livre e independente, vivida no domínio particular de cada um, na relação diária e íntima com o mundo natural, e ainda sem qualquer sacrifício dos benefícios propiciados pela tecnologia industrial moderna, é uma visão utópica marcadamente norte-americana. Está enraizada na experiência nacional de encontro com a região selvagem e numa persistente tradição romântica que celebrava o mundo natural como a arena onde a auto-realização e a consciência comum são atingidas – uma tradição ligando Emerson, Thoreau e Walt Whitman, bem como Olmsted e Wright."<sup>26</sup> O viés antiurbano faz-se evidente em *Broadacre City* (1932), idéia evanescente de cidade, utopia descentralizada, possibilitada paradoxalmente pela massificação do automóvel.

A especificidade dessa contribuição é tanto mais eloquente na sua arquitetura. Em Wright, o edifício é concebido tectonicamente ancorado no meio, empático ao lugar, pretendendo ser a expressão orgânica do sítio em que se insere, um artefato integrado à natureza. Ao invés de suspender-se do solo, de apartar-se do entorno imediato, este é internalizado na obra, investido contra a essência mesma da arquitetura – os materiais e a linguagem formal assumem o colorido e a textura locais, a intervenção imbrica-se no sítio, encrava-se no solo, o edifício é afeiçoado ao meio, desenhado em comunhão com a natureza, como parte constituinte do lugar. Como um reflexo, de certo modo

<sup>25</sup> FRAMPTON, Kenneth. "En busca del paisaje moderno" [op. cit.], Citação cf. p. 9-10.

<sup>26</sup> HOWETT, Catherine. "Modernism and american landscape architecture" [op. cit.], p. 26.

o pintoresco recua da paisagem para a arquitetura, do plano visível para o vivencial. Se à época do jardim inglês a natureza fora modelada pela arte, então todo o artefato era adoçado ao ambiente. À reconciliação com o meio defendida por Louis Sullivan, vertida predominantemente na estrutura e na ornamentação, Wright imprimiria uma radicalização de índole moderna, estendendo a noção de mimese para o edifício por inteiro, redefinida em face do território: a arquitetura torna-se um pormenor da paisagem, parte orgânica do sítio. A noção seria amadurecida ao longo da sua carreira, em que *"a idéia de um estilo regional apropriado é gradualmente absorvida numa teoria que enfoca mais especificamente o caráter único de um lugar individual"*<sup>27</sup>.

O percurso é conhecido, das primeiras casas e jardins vinculados ainda à tradição *beaux-arts*; passando pela afeição oriental despertada pela réplica do templo *Ho-o-den* (*World's Columbian Exposition*, Chicago, 1893), reafirmada na sua primeira viagem ao Japão (1905), que o instiga à busca da harmonia interior à forma; até os diversos encontros com a paisagem norte-americana, sempre idealizada segundo as estações mais amenas. Ante as pradarias do meio-oeste, uma visão arquetípica da paisagem sensível à extensão, levando à horizontalidade, ao arrasamento da edificação, à abertura da casa para fora, à implicação das ambiências internas com o jardim compartimentado, à experiência da fluidez espacial, ao início da depuração dos detalhes. *"Nos primeiros anos, procurava descobrir a característica essencial da paisagem regional, a fim de gerar um estilo arquitetônico apropriado. As Prairie houses representam justamente tal esforço de incorporar as características física e mítica da região num meio arquitetônico objetivo"*<sup>28</sup>. Seu estilo *"oscilava entre dois pólos, um errante, assimétrico e pitoresco, como exemplifica a Avery Coonley House, de 1908, o outro compacto, quadriculado, simétrico e arquitetônico, como mostra a magistral Robie House, de 1908-09"*<sup>29</sup>. Posteriormente, o contato com a paisagem do sul da Califórnia, a partir da residência *Hollyhock* (*Aline Bamsdall*, Los Angeles, 1920) – com jardim em forte contraste com a arquitetura –, rumo a respostas menos tipológicas, mais comprometidas com as singularidades do sítio, como no primeiro ensaio – de acordo com o próprio Wright – de casa *Usonian* em *La Miniatura* (*George Madison*

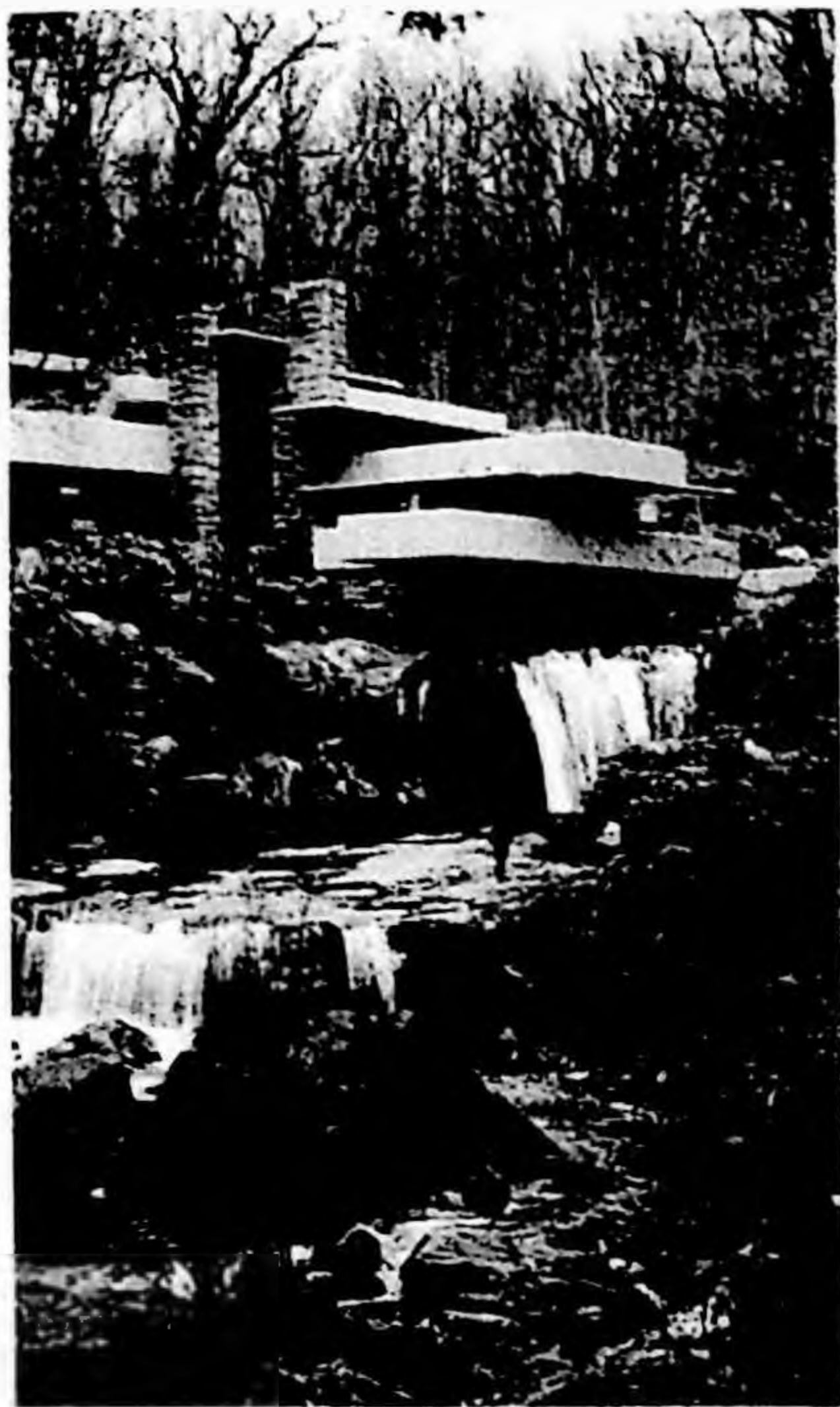


Frank Lloyd Wright  
Residência George Madison Millard / *La Miniatura* (Pasadena, California), 1923  
[TREIB, *Modern landscape architecture*, p. 24]

<sup>27</sup> Id., p. 23.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*

<sup>29</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna* [1980; 1992]. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 67. Registra-se a colaboração de Jens Jensen no projeto paisagístico da casa Avery Coonley, reforçando o aspecto final pintoresco da obra.



Frank Lloyd Wright  
Residência Edgar Kaufmann (Pennsylv-  
ania), 1936  
[IMBERT. *The modernist garden in  
France*, p. 2]

Millard, Pasadena, 1923) – imersa em densa arborização, não apenas aberta ao jardim, mas com paredes texturadas de bloco de concreto de inspiração pré-colombiana, que assimilavam a sombra e o rendilhado das folhas como motivo, absorvendo toda a casa no lugar. Por fim, perante o deserto do Arizona, chega a uma inflexão radical, à depuração extrema da forma, análoga à das contemporâneas casas *Usonian*, como é visível seja em *Ocatilla Desert Camp* (Chandler, 1929) ou na casa-escola-estúdio *Taliesin West* (Scottsdale, 1938-59) – paisagem capturada – a pretendida fusão integral com o meio estende-se ao interior. Porém esse entrelaçamento da arquitetura com o entorno só atingiria o grau máximo de expressão na *Fallingwater* (residência Edgar Kaufmann, Bear Run, Pennsylvania, 1936) – núcleo tectônico ancorado no solo, planos em suspensão, imersa no bosque, com a visibilidade externa imediata a pleno. Com a analogia naturalista atingindo o cerne da arquitetura – a metáfora do edifício como árvore, um edifício-jardim –, estabelece-se uma dupla operação, orientada para o enraizamento topográfico e para a levitação, que erradica o jardim ante a plenitude do natural e o afeiçoamento integral do artifício.

A interpenetração dos espaços interiores e exteriores é reconhecida-mente uma das pautas da arquitetura moderna com desdobramento efetivo no traçado dos jardins. Sensibilizado no início da carreira pela obra wrightiana e pelo balanço assimétrico neoplástico, Ludwig Mies van der Rohe levaria o núcleo da espacialidade moderna – a noção de *continuum* espacial – ao limite, estendendo os planos verticais e horizontais para fora, como ensaiado na *Landhaus Backsteinbau* ('casa de campo de alvenaria', 1923) e tornado arquétipo no *Pavilhão da Alemanha* (Barcelona, 1929). Dissolvida a presença das vedações, equalizados o dentro e o fora, o espaço desprogramado quer-se sobretudo cinético, aberto, agente da deambulação – o jardim como arquitetura, a arquitetura como um jardim, dupla desapareição a inaugurar um novo *topos*. Mas se Wright caminharia para um afeiçoamento crescente da edificação ao sítio, em solo norte-americano a arquitetura de Mies apartará-se das implicações com o meio, assumindo arranjos espaciais mais estáveis, menos dinâmicos, recuando para uma visão idealizada da paisagem, progressiva e programaticamente mais próxima

da de Le Corbusier, contudo ainda mais eloquente, tomada como panorama. Da residência *Tugendhat* (Brno, República Tcheca, 1928-30) à *Farnsworth* (Plano, Illinois, 1946-51), mas perceptível nos projetos das casas *Gericke* (Berlim, 1930) e *Resor* (Wilson, Wyoming, 1938), a postura lecorbusiana de desenvolver uma forma autônoma, em forte contraste com o entorno natural é radicalizada, ou melhor, sublimada.

Em entrevista dada a Christian Norberg Schulz, recorrentemente citada, Mies declara que "*a natureza também deve ter uma vida própria. Devemos evitar perturbá-la com as cores excessivas das nossas casas e dos nossos interiores. Na verdade, deveríamos lutar para juntar a natureza, as casas e as pessoas numa unidade superior. Quando se olha a natureza através das paredes de vidro da casa Farnsworth, ela assume um significado mais profundo do que quando se está no exterior. Mais da natureza é assim expressado – ela torna-se parte de um todo maior.*"<sup>30</sup>

Desterrada, descolada do solo, desmaterializada, devassável ao olhar quando observada de fora, em franca exposição do íntimo, ao ponto de reverter a transparência em opacidade – aspecto já assinalado por Walter Benjamin –, a casa-mirante *Farnsworth* não escamoteia a relação platônica, distante, com o meio. Do interior, o vidro, limiar imaterial do fato arquitetônico, ganha inusitada opacidade ao defrontar-se com a transparência total, corporificando o atributo de membrana, a separação dos moradores do lugar, convertidos em simples espectadores da cena natural. No pano de vidro condensa-se a paisagem bidimensionalizada, imagem percebida como pintura, fixada na película, visão pura (cênica) do lugar, um ciclorama naturalista.<sup>31</sup>

A continuidade interior-exterior seria retomada por Richard Neutra, sob o influxo de Wright, de quem fora colaborador no início dos anos 20. Ao chegar em Los Angeles em 1926, Neutra trazia uma bagagem paisagística exercitada em Berlim, em projetos para Arthur Korn, Ernst Freud e Erich Mendelsohn, o último igualmente afeito ao paisagismo, como expressa sua própria residência (*Rupenhorn*, Berlim, 1929), pousada sobre a colina, sensível à ondulação do terreno, onde a horizontalidade – tida como um fator atenuador da excitação da vida moderna – desenvolve-se em contraponto musical com as vistas



Mies van der Rohe  
*Residência Farnsworth* (Plano, Illinois),  
1951  
[TREIB, *Modern landscape architecture*,  
p. 28]

<sup>30</sup> Christian Norberg Schulz, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1954. Citado por Wolf Tegenthoff, *Mies van der Rohe: the villas and country houses*, 1985, p. 130; Catherine Howett, *Op. cit.*, p. 27; Kenneth Frampton, "En busca del paisaje moderno", *Op. cit.*, p. 11. Tradução apud Howett.

<sup>31</sup> A afirmação segue livremente o observado por Tegenthoff a respeito da casa *Resor*, em *Mies van der Rohe: the villas and country houses*, 1985, p. 128. "Olhando através da parede de vidro, somos atingidas ... pela impressão de distância visual, de separação. A paisagem aparece para o observador não mais como um referencial espacial, mas assume um caráter distintivamente pictórico, quase cenográfica, que Mies tentou tornar ainda mais evidente por meio da reprodução rigorosamente frontal, em planos paralelos, do panorama apresentado. ... A paisagem projetada na abertura ... perde muito da sua tridimensionalidade, ... característica essencial da obra de arte, sendo imposta sobre ela." Apud HOWETT, Catherine, *Op. cit.*, p. 27-9.





Ralph Stevens  
 Residência Warren Tremaine (Santa  
 Barbara, Califórnia), 1949  
 [KASSLER, *Modern gardens and the  
 landscape*, p. 65]

<sup>32</sup> Situação análoga acontece na R. L. Nimmo (Chalfond St Giles, Buckinghamshire, 1935; com Serge Chermayeff), onde a horizontalidade contrapõe-se ao perfil natural do terreno. Mendelsohn entretanto a ressentia nua, desejando-a acomodada "nos braços" de uma vegetação exuberante, em tensão com as arestas vivas da arquitetura.

<sup>33</sup> FRAMPTON, Kenneth, "En busca del paisaje moderno". *Op. cit.*, p. 15. Frampton atribui o projeto paisagístico das casas de Neutra a Gertrude Aronstein. Elizabeth Kassler, contudo, ao menos na residência *Tremaine* faz menção a Ralph Stevens, que aí teria realizado um jardim de suculentas. KASSLER, Elizabeth. *Modern gardens and the landscape* [1964]. New York: The Museum of Modern Art, 1984, p. 66.

do lago Havel e do bosque Grünewald, atenuada pela vegetação envoltória <sup>32</sup>. Na Califórnia, Neutra logo faz alguns jardins para Rudolf Schindler, também ex-assistente de Wright, para as casas *Howe* (Los Angeles, 1925) e *Lovell* (Newport Beach, 1925-26). Em Neutra, assiste-se ao encontro de duas estratégias distintas, numa operação a um só tempo wrightiana e miesiana, orientada para o meio e tocada pela desmaterialização. Na relação entre arquitetura e paisagem, a dissolução da forma visa a decantação da intervenção sobre o lugar. Do conjunto da sua obra, avultam-se a *Lovell Health House* (Los Angeles, 1929), emersa das copas escuras, pairando sobre a vegetação exuberante, incrustada diretamente na encosta escarpada; a residência *Kaufmann* (*Palm Springs*, deserto do Colorado, 1946-47), onde a abertura para a paisagem e a integração da arquitetura com o ambiente natural alcançam uma resposta sutil, em deques que se lançam para o horizonte, no contraponto entre a transparência da casa, os afloramentos rochosos do lugar e a paisagem montanhosa; a residência *Warren Tremaine* (Santa Barbara, 1947-48), onde a edificação escalonada, quase camuflada, descola do perfil topográfico e da vegetação disposta informalmente; trabalhos em que as "extensões paisagísticas da casa assumiam um papel dominante na composição, retirando sua qualidade poética em grande parte da articulação com o jardim". Estendendo essas considerações, Frampton salienta que "a casa *Tremaine* é em muitos aspectos o recíproco absoluto da casa *Kaufmann*, pois onde a última articula a ininterrupta planura do deserto, o teto da primeira apresenta-se como uma projeção horizontal artificial sob a qual a casa e o jardim fresco, rústico e salpicado de pedras descem numa série de passos controlados." <sup>33</sup> Na afeição pelo espaço exterior e pela vida ao ar livre, casa e jardim tornam-se um único organismo, encadeado espacialmente, dissolvidos os limites entre arquitetura e paisagismo, destarte entrelaçados na formação da espacialidade moderna.

Ainda que com um registro oposto, afeito à materialidade, ou antes, à sublimação da matéria, Luis Barragán elabora uma obra igualmente sensível às inter-relações entre arquitetura e paisagem, nutrida pelo mesmo enlace de Mies e Wright que pauta a obra de Neutra, ambas situadas "na delicada fronteira em que a arquitetura como tal começa a

se dissolver no desenho paisagístico" <sup>34</sup>. Idêntica convergência de princípios neoplásticos e organicismo, de continuidade espacial e equilíbrio assimétrico, no entrelaçamento do artifício ao lugar, no rigor *minimal* das operações efetuadas sobre o terreno, na eliminação das formas gratuitas, rumo porém a uma síntese diversa, atenta aos valores locais, que com seu apreço pela opacidade enseja a reaparição do jardim paradisíaco. Fato recorrente na produção paisagística, a arte orienta a renovação da prática, contagiando os modelos tradicionais com formas que lhe são próprias – nesse caso, o encontro imprevisto, conforme anotado por Frampton, de "duas fontes antitéticas: por um lado, da corrente color field da pintura abstrata (Barnett Newman, Josef Albers e outros), e por outro, da tradição jardínista hispano-islâmica, tal como tinha encarnado nas formas coloniais espanholas" <sup>35</sup>. Na urbanização de *El Pedregal* (Cidade do México, 1945-50), Barragán atua diretamente sobre a paisagem vulcânica, de certo modo reatualizando o sublime, ao produzir ambiências a partir do contraste entre a lava e uma série de intervenções sutis – muros, lajes, degraus, vegetação nativa, água. Casas e jardins tornam-se contrapartes indissociáveis de um território maior, compondo um conjunto mnemônico, 'arquetipificado', de formas serenas, organizado em pátios irrigados e voltados ao recolhimento. Em *Las Arboledas* (Cidade do México, 1959-62) e *Los Clubes* (Cidade do México, 1966), sombras e reflexos integram-se paisagisticamente à água corrente – estímulo auditivo e fator microclimático –, em bebedouros e vertedouros d'água balizados por paramentos horizontais e verticais. Paraísos privativos de chão e água, modelados ao sabor das necessidades e desejos do homem, onde o natural encontra guarida sob a forma do árido, e que conservam o pacto arcaico entre solo e céu do jardim árabe. Em todos os projetos citados, do esforço de contenção e do contraste com o entorno imediato surge o fato expressivo, orientado para dentro, território domesticado, natureza capturada, numa postura antitética à lecorbusiana. "Frente ao deserto de Pedregal, a intenção de seus traçados paisagísticos nesse momento não é se comunicar com a grande dimensão, senão completamente o contrário. Um retorno à tradição mediterrânica do 'hortus conclusus', do recinto como refúgio para o intimismo e a individualidade parecem guiar sua busca. Não há neste tipo de espaços uma atenção para o público, tratam-se de jar-

<sup>34</sup> FRAMPTON, Kenneth. Id., p. 17.

<sup>35</sup> Id., p. 16.



Roberto Burle Marx  
*Residência Odette Monteiro (Serra dos Órgãos), 1948*  
[MOTTA, Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem, p. 71; KASSLER, *Modern gardens and the landscape*, p. 66]

dins privados onde os elementos da dramática natureza desértica são resgatados como objetos singulares, como 'objects trouvés' naturais, que se hierarquizam mediante um marco onde, não casualmente, a formação de patamares, os planos de pedra e as escadarias são os recursos que definem os espaços mínimos."<sup>36</sup>

### 3.A NOVA E SUBLIMEVISÃO DA PAISAGEM

Na rarefeita literatura sobre o paisagismo brasileiro, destaca-se em especial Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem<sup>37</sup>, em que Flávio Motta vincula a produção paisagística de Burle Marx à nova sensibilidade do mundo, emersa da convergência 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. Antecipando-se ao interesse ecológico atual, a obra de Burle Marx diferencia-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 essa vizinhança negligenciada. Experiência científica, 'paisageação' do país e aspiração artística nutrem a "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 plástico e pictoricamente para a totalidade orgânica do jardim. Com

<sup>36</sup> ALIATA, Fernando. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>37</sup> MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983.

a arte, procura-se compartilhar da paisagem – como salientava Pietro Maria Bardi, “para Burle Marx a arte deve continuar a imitar a natureza”<sup>18</sup>. *Artialização*, modelo reduzido, misto de oferenda e arranjo floral permanente, estado intermediário entre artifício e natureza, região de mediação do conhecimento cognitivo com o mundo natural, no jardim preside o sentido de colecionismo – a produção da natureza, a seleção e reorganização plástica dos seus elementos, o reendereço a ela das formas nela pressentidas.

Paisagem fabulada inicialmente na retina, eventualmente reelaborada, 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 entorno, 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, pautando o descortinamento do território. De volta à Motta: se os contrastes em relação à arquitetura são predominantemente formais – o retilíneo e regular versus o orgânico e 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



Roberto Burle Marx  
Residência Carlos Sombro, 1952  
[MOTTA, Roberto Burle Marx e a nova  
visão da paisagem, p. 88]

<sup>18</sup> BARDI, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle-Marx*. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris, 1964, p. 10.

evidenciam disposições da existência." <sup>39</sup> 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. Igualmente, o processo cognitivo decorre de modelos abstraídos da realidade, elaborados à margem dela, que são posteriormente confrontados com a natureza para confirmar seu valor significativo. A natureza, dado fundamental da existência, torna-se compreensível apenas por meio de uma ação intelectual que a processa previamente, exercida no domínio artístico e acumulada histórica e culturalmente como patrimônio coletivo. 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.

<sup>39</sup> MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Op. cit.*, p. 32 e 104.

<sup>40</sup> Citações a seguir cf. CORDEIRO, Waldemar. "Conceituação do paisagismo enquanto comunicação e arte". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, nov. 1964. Publicado in: *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid (14): 307-11, Embaixada do Brasil, set. 1965; reproduzido in: BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão* [*op. cit.*], p. 133-7.

#### 4. PAISAGISMO COMO COMUNICAÇÃO E ARTE

síntese da participação de Cordeiro no seminário *O homem e a paisagem paulistana* (IAB-SP, nov. 1964; ver acima), é possível identificar algumas semelhanças e diferenças na associação entre arte e paisagem. O texto é extremamente importante para o acompanhamento da emergência e maturação das questões urbanísticas na sua obra paisagística. À época, reorientava a obra artística para o campo semântico, demonstrando grande interesse pelo estudo da semiologia e da teoria da informação. Simetricamente, sustenta que "*a nova idéia de coisicidade, inspirada pela semiótica, proporciona uma visão clara e inédita da paisagem, onde se apresentam sinais naturais, sinais artificiais, símbolos e signos*" – "*coisas e não-coisas, naturais e artificiais*", confrontando "*elementos com conformação delimitada e presença constante e outros caracterizados pela instabilidade e precariedade*". Noção que exige "*uma nova atitude que saiba apreender e empolgar a realidade urbana do ponto de vista da comunicação*". A paisagem é problematizada "*não como mero cenário, mas como autocompreensão que se realiza nos termos de um novo humanismo*", dentro das "*condições históricas atuais da sociedade industrial*", aos quais é imprescindível atar a problemática do paisagismo – como passa a demonstrar, situando-o como uma forma peculiar de comunicação no âmbito da arte.

Em oposição à visão naturalista da paisagem, que, símile ao naturalismo artístico, constrangia o "*artista-paisagista*" à imitação do geográfico, conceituava o paisagismo como a síntese dialética do ideal com o material, do cultural com os "*fatores da paisagem*" – os elementos estruturais da paisagem natural, reputados como fundamento técnico das concepções paisagísticas. A compasso com a terminologia da fenomenologia, Cordeiro observa que a geografia "*entra no paisagismo como um 'conteúdo ôntico' a ser empolgado pelo artista e transformado em signo que comunica valores. Diverso é para os geógrafos, que descrevem a paisagem de um modo que se assemelha ao naturalismo, isto é, sem intencionalidades, sem o que Husserl chama de 'subjetividade transcendente' e que, em última análise, está à base de toda a criação.*" Partia do pressuposto que "*a distinção que os geógrafos fazem entre paisagem geográfica e paisagem sensível não é antagônica, permanecendo ambas numa mesma faixa, que é a da paisagem natural. A paisagem*

sensível seria para eles a 'expressão visual' (e poderíamos acrescentar: audível e tátil) da infra-estrutura da paisagem"; "seria em substância uma parte da paisagem geográfica, abrangível pelo campo da visão e registrada mecanicamente pela retina". Analogamente, o "dinamismo das paisagens sensíveis seria a percepção mecânica das transformações dos aspectos da paisagem natural".

Escudando-se na crítica artística da representação sensível do real, afirma que "o paisagismo, como atividade cultural, considera a paisagem enquanto realidade imediata, concreta, em que há identidade entre aparecer e ser. A paisagem sensível, então, nos termos da criação paisagística, é a paisagem no âmbito condutal (Gestalt), cujo sentido não depende de explicações fundadas em fenômenos geográficos mas da sua realidade comunicativa, objetiva e direta. Ela não indica, é. Essa realidade, que é uma realidade psicológica, funda-se nas leis da percepção, cujo dinamismo pode ser verificado pela simples comparação dos objetos como eles são (objetos geográficos) com os objetos como se revelam na conduta (objetos condutais)." No paisagismo, o aspecto dinâmico da paisagem proviria do "ritmo da evolução das formas sociais e culturais", num processo dialético, em que a percepção não poderia ser dissociada do contexto que a originava. "O equilíbrio cultural na paisagem, englobando os sinais de equilíbrio natural, funda-se também em outras realidades que refletem a espiritualidade do homem, expressa pelos signos e pelos símbolos. Estes são também como design do equilíbrio natural, que, representando a semânticidade (uso) dos meios de produção, transcendem a realidade material, criando uma 'co-realidade' (Bense)."

Ressaltava-se assim o "caráter eminentemente semântico" do paisagismo – mesmo ao empregar vegetação –, embora adstrito ao "domínio da comunicação por imagens", dada a incontornável potencialidade comunicativa de qualquer coisa. Na "paisagem urbana, por força da 'situação significante', tudo se torna comunicação artificial, mesmo o que é natural". De modo que é na obtenção do equilíbrio cultural na paisagem que Cordeiro identifica o campo de atuação do paisagista, enquanto possibilidade de inserir motivações, intencionalidades "transcendentes" na cidade. "O paisagista na sua tarefa específica, embora opere nas con-

dições do banal, do material, da corporalidade, do consumo e do redundante, propõe-se o ideal, a integridade, a perfeição e a informação imprevisível." Chega-se desse modo à redefinição da relação entre objeto e sujeito, na convergência dos campos artístico e paisagístico. "A natureza da paisagem criada, isto é, o modo como esta se comunica com o fruidor, supera uma relação mecânica entre objeto e sujeito estaticamente considerados. A forma deve ser entendida aqui como um processo dinâmico que se desenvolve no tempo e no espaço. O fruidor já não se situa na paisagem urbana moderna conforme pressupunha a sistematização apriorística do paisagismo clássico, mas de forma pragmática e aleatória."

\*

Há um projeto civilizador implícito na atuação cultural de Cordeiro, correspondente à visão gramsciana da função do intelectual na sociedade. A vontade de experimentação que atravessa toda sua obra é a própria expressão da inquietação e angústia em elucidar a inserção social do artista, a oscilar da integração positiva à tensão crítica. É no entanto simultaneamente uma manifestação de que esta daria-se no compromisso com a renovação das técnicas, balizado pela vontade construtiva frente à sociedade. Mas afora a sua atuação como artista, enquanto produtor da visualidade contemporânea, comprometido com a educação óptica das massas e a transformação das consciências, como paisagista lança-se à realidade, impregnado por e aplicando seus próprios modelos. O papel persuasivo do intelectual amplia-se e assume outros contornos, justamente através do envolvimento e interesse crescentes pelo paisagismo e pelo planejamento como instrumentos de ação na sociedade, implicados arte e cidade, estendido o artístico para a realidade. Nesse desdobramento, divisam-se duas vias para a transformação da sociedade: trazer o real para a arte, levar a arte para o real – obra artística e paisagística desenvolvem-se em mútua reflexividade, caminhando lado a lado para alcançarem uma expressão compatível com os conflitos decorrentes do desenvolvimento da metrópole e da sociedade de massa. O projeto de emancipação social através da renovação do gosto e das consciências, próprio às vanguardas construtivas, localmente adaptado e moderado na no-



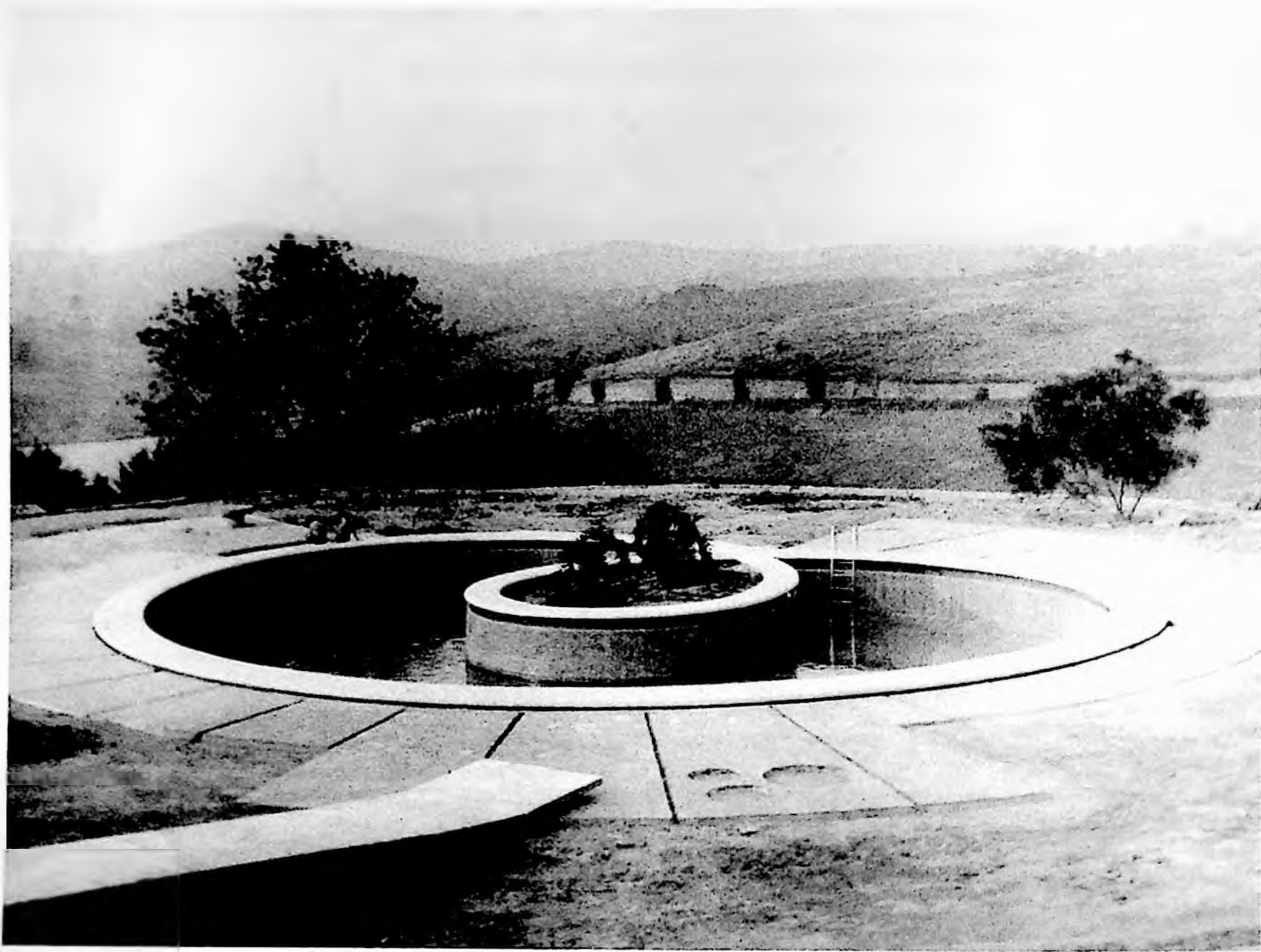
ção de síntese das artes, adquire um desdobramento ambiental, inserindo-se na cidade e na natureza, indicando a possibilidade de pensá-las artisticamente, de torná-las artísticas, redimensionando a arte no encontro do funcional com o natural e urbano, investindo-a da iconização produtiva da paisagem.

Na transposição da visão concreta para o meio natural, o paisagismo realiza o processamento dos valores de forma da natureza, contrapondo o jardim geométrico à representação (mimese) da natureza – o jardim geométrico é a antítese da natureza, é ordem frente à imponderabilidade da vida. A morte da arte segundo a premissa não da sua desaparecimento, mas da integração à vida, reaparece como uma condição que desloca o artista da representação da natureza (pintura acadêmica) para uma ação concreta sobre a natureza (paisagismo). Posicionando-se fora da atitude contemplativa frente ao panorama, à margem da condição cênica que imobilizaria o indivíduo no espaço como observador, Cordeiro age no território a partir do reconhecimento do significado cultural da paisagem, para além da dimensão ambiental – a ação paisagística é produtiva da paisagem; a paisagem é antes de tudo um fato produzido pela ação humana. Congruente a isso, procura conciliar a observação empírica – o aspecto global da cena, apreensível através do desenho, campo perceptivo próprio ao paisagismo – com o quadro sinóptico obtido por meio de dados – apoiando-se, simetricamente ao que fazia em arte, no computador como instrumento analítico –, campo racional próprio ao planejamento, para atingir o âmago da realidade.

O aprofundamento das experiências artística e paisagística perspectiva a transformação da natureza – a *artialização* da paisagem. Livre ou aderente, avulta-se o caráter modelar da arte: a criação de paradigmas de mensuração crítica da realidade. A natureza não é algo que exista em abstrato, cuja presença dá-se à revelia das nossas concepções (medida) de mundo, mas justamente na proporção em que estas a conduzem à significação. O processo empírico de cognição da realidade age por modelos que não são perceptivamente deduzidos, mas abstratamente concebidos, aproximações que são cotejadas contra a realida-

de para validarem-se. A arte nos ensina que ver é conceber, configurando o domínio onde se elabora o processo cognitivo. A natureza é codificada e significada através de um processo eminentemente visível, que é a um tempo cognitivo (arte como elaboração da visão) e produtivo (paisagismo como exercício prático). A arte concreta (construtiva em geral) modifica a relação com a natureza visível, que deixa de ser uma relação passiva-contemplativa para tornar-se uma relação ativa-transformadora; portanto não mais representa a realidade, mas apresenta hipóteses para conhecimento e modificação dela. *"Estabelecidas as premissas estéticas da arte da forma, e dando a essa a possibilidade de agir sobre a coletividade, fornecendo os arquétipos de uma nova visibilidade, mais adequada e funcional, dentro de condições genéricas de vida, resulta uma imagem inédita do artista, que não se parece com o indivíduo arrebatado por conteúdos diabólicos ou líricos, dramáticos ou hedonistas, mas pelo contrário se apresenta como um estudioso e conhecedor da forma, o construtor da visibilidade coletiva."*<sup>41</sup>

<sup>41</sup> CORDEIRO, Waldemar. "Concretismo como arte de criação contraposta à arte de expressão". São Paulo. [Datilografado; texto referente a uma conferência; Acervo Família Cordeiro; anos 50]. Citações do parágrafo cf. p. 6.



# I. ARTE PRODUZIDA POR COMPUTADOR

A existência desse depoimento e debate foi revelada a nós a partir do *curriculum vitae* de Waldemar Cordeiro, ao pesquisarmos o acervo sob a guarda de Analivia Cordeiro. Esse evento – realizado no Museu de Arte Moderna em 16 de maio de 1970, com gravação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – representa talvez o único registro sonoro de Waldemar Cordeiro.

Passados quase trinta anos desde a sua gravação – com pouco mais de 150 h de duração – certos trechos mostraram-se inaudíveis, aparecendo então representados na transcrição através da indicação de reticências entre aspas, desta forma: «...». Em geral representam palavras ou pequenas frases que não são compreensíveis na gravação. No entanto, o aumento da frequência com que aparecem denota a diminuição da audibilidade – como é exemplo um longo trecho da parte 2 – situação em que passam a corresponder a frases maiores. O uso do colchete ocorreu quando foi necessário pontuar diferentes aspectos do longo da gravação.

São Paulo, 15 dez 2000.

[Início da parte 1]

Léo — Galena de Arte Moderna, o relançamento dessa revista que ficou sem circular durante quatro meses. E nesse assunto, como principal fato editorial, como principal matéria dessa revista, dessa edição, nós abordamos a arte produzida por computador eletrônico. Como esse acontecimento, a exposição "Computer Plotter Art" estava ocorrendo em São Paulo ainda na época – nós não tínhamos ainda na época meios de trazê-la para cá – a revista não faz nenhuma referência ao acontecimento que está ocorrendo agora.

Trouxemos de São Paulo a maior autoridade, o especialista no assunto no Brasil, que se chama Waldemar Cordeiro. Ele inclusive, junto com Giorgio Moscati, que é outro artista residente em São Paulo, realizou já – de cinco anos para cá ou mais tempo – uma série de trabalhos programados por computador.

Patrocina essa reunião e esse lançamento o Museu de Arte Moderna – com a cobertura em termos de gravação histórica do Museu da Imagem e do Som, que está gravando a palestra que vai ser proferida agora – e o debate –, e a IBM e a Embaixada

Americana. A IBM, a empresa «...» o computador como mais um instrumento de se produzir arte. Quer dizer, essa é a informação que nós temos que dar de início. O material para a imprensa está com a nossa coordenadora de relações públicas, Isa Gafieira – quer dizer, eu não cheguei nem a ter contato direto com o pessoal de imprensa aqui porque não houve tempo –, e o que vai ocorrer depois é por conta de Waldemar Cordeiro.

Waldemar Cordeiro — Bom, eu em primeiro lugar quero agradecer à GAM, ao Léo, ao Museu, ao Consulado Americano que trouxe os trabalhos da Calcomp, e particularmente quero mencionar Ronald Fischer – que tem sido o animador dessas manifestações, dos contatos, que se empenhou em trazer aqui os trabalhos da Calcomp, de fazer os contatos, mandar a exposição para o Rio –, que eu lamento que não esteja presente. E como disse o Léo, realmente não é bem uma conferência, a rigor. Eu não vim aliás preparado para isso. Vim mais para um debate, para uma entrevista-debate. Mas não há problema, eu posso fazer uma introdução – não é verdade? – para oferecer material para a discussão. Eu acho que muito mais importante do que uma exposição didática – uma espécie de receita de bolo de como se usa o computador para fazer arte –, eu acho que muito mais importante talvez seria ver o aspecto mais, vamos dizer, genericamente cultural; quero dizer, que importância teria o uso desse instrumento do ponto de vista da nossa arte, da nossa cultura. Acho muito importante situar essas pesquisas no âmbito do desenvolvimento da nossa arte visual. Acho isso muito mais importante do que discutir os aspectos meramente técnicos, imperativos, do uso do computador. De resto, o computador é hoje usado em quase todas as empresas que têm um certo nível – qualquer banco possui um computador para cálculo de depósito, de juros; nós pagamos muitos impostos que são debitados através de computador –, portanto, na verdade, não há grande segredo nisso tudo. Hoje há muitíssimos cursos de programação que estão abertos a todos, e no fundo isso não passa quase de uma datilografia – quer dizer, logo vamos ter uma nova classe de datilógrafos que serão os datilógrafos preparados por «...» para os computadores. Quer dizer, nisso não há nada de importante, é bastante banal, e talvez não merecesse um debate, especialmente no Museu de Arte Moderna. Quer dizer, isso é uma coisa de outro nível.

Eu vou expor algumas opiniões pessoais, e – devo frisar – essas

opiniões são minhas. Evidentemente que os expositores «...» participo dessa exposição com dois trabalhos ou três... mas dois, que realizei em equipe com Giorgio Moscati. Giorgio Moscati é um físico, que até há poucos dias atrás ele foi diretor do Departamento de Física Experimental da Universidade de São Paulo. Ele não está aqui hoje presente porque ele viajou na semana passada para a Inglaterra – ele foi contratado lá, na Universidade de Liverpool, como professor de física; por isso ele foi embora. Nós fizemos esses trabalhos, começamos a trabalhar em 1968. Em 1968 nós terminamos o primeiro trabalho, que foi apresentado em exposições individuais que eu realizei em Paris, Roma, Milão, e foi apresentado também na primeira Bienal alemã de Nuremberg e no Congresso e Exposição de Computadores e Pesquisas Visuais, que foi realizado em maio do ano passado em Zagreb, na Iugoslávia. O primeiro trabalho que nós fizemos foi um trabalho de textos. Eu terei a oportunidade a seguir de projetar alguns diapositivos desse trabalho. O trabalho de texto eu explicarei na hora da apresentação. Esse, das imagens que está aí, é o segundo trabalho, que nós realizamos o ano passado. Atualmente eu estou preparando um novo trabalho sobre urbanismo – o problema de planejamento integrado, principalmente físico, de uma cidade.

Pela diversidade dos temas é fácil compreender que o computador é um instrumento que se presta – não somente se presta mas ele é essencialmente um instrumento interdisciplinar. Ele possibilita isso realmente. «...» apenas pelos inimigos da cultura. E significa abranger um campo muito vasto, talvez vasto demais para o meu preparo inclusive – porque em aspectos científicos, tecnológicos, artísticos – quer dizer, ele abrange tudo na realidade. Isso nenhum homem hoje consegue, reunir informações, antes suficientes, de um certo nível, de tudo o que acontece. É praticamente impossível, são muitas informações a serem armazenadas na nossa memória. Então cada um de nós tem uma certa formação digamos preponderante, há uma certa polarização, o seu estudo é dirigido num certo sentido. Por isso que esse trabalho com computadores pressupõe a composição de equipes interdisciplinares – equipes das quais façam parte matemáticos, cientistas, técnicos de programação etc – equipes grandes. Aliás há vários exemplos hoje no mundo afora de grandíssimas equipes financiadas por... sustentadas, financiadas pelas universidades ou por grandes empresas. Aqui no Brasil nós fizemos isso por conta própria, nós dois trabalhando e utilizando o computador IBM 360/44, que é da USP de São Paulo, da Universidade de São Paulo. Foi uma carona que nós conseguimos lá e utilizamos o computador deles.

uma visão ainda que rápida de toda uma realidade, uma visão integrada da realidade atual. Diversamente não seria possível situar o problema do computador no caso da arte. Mas isso é muito difícil de ser feito, inclusive que eu saiba ninguém até hoje fez isso. Nem sequer se possui uma metodologia para se fazer isso. Então o que nós poderemos fazer é falar a respeito dessa possibilidade, ou desse fato que é a utilização do computador, de diferentes pontos de vista – por exemplo, do ponto de vista da arte, do ponto de vista da evolução tecnológica, do ponto de vista de uma evolução cultural, global. Do ponto de vista da arte eu vou exprimir uma opinião pessoal, talvez um pouco radical, mas eu acho que estamos aqui para dizer o que nós pensamos mesmo. Eu acho que o estudo, quer dizer, qualquer análise a respeito da relação entre a arte – arte moderna – e a arte computadorista deveria partir da arte moderna. Eu quero dizer: nem toda arte contemporânea a meu ver é uma arte moderna. No caso brasileiro, na minha opinião, a arte moderna começa no último pós-guerra. A primeira manifestação de arte moderna brasileira é a arte concreta. Tudo o que foi feito antes da arte concreta não é arte moderna. É uma arte tradicional que tem utilizado alguns elementos do repertório da arte moderna, mas que permaneceu estruturalmente uma arte tradicional. A arte moderna – ela é moderna pela sua própria estrutura e linguagem, ela é moderna pelo raio de atendimento, pela faixa de atendimento que ela pressupõe. Nesse sentido ela está diretamente relacionada com alguns fenômenos fundamentais que caracterizam o nosso momento. Poderíamos citar o fenômeno da industrialização e da urbanização como fatores fundamentais no aparecimento da arte moderna. Partindo desse ponto de vista, tudo o que foi feito antes da arte concreta na arte brasileira, nada tinha a ver com isso. Ao contrário, uma arte ligada à economia rural, uma arte ligada ao artesanato, uma arte que no máximo chegou aos subúrbios rural-urbanos, encarados de um ponto de vista que não era bem um ponto de vista urbano. Os melhores exemplos, como o caso do Volpi, que realmente chegou ao subúrbio do Cambuci, nos seus quadros, na sua temática – e que o fez dentro de uma linguagem muito correta –, é talvez o ponto mais avançado dessa arte contemporânea antes da arte moderna.

A verdadeira arte moderna brasileira – que tem em consideração o problema da industrialização, de uma arte nas condições da industrialização; e uma arte que se destina ao consumo de uma população urbana nas condições urbanas – é a arte concreta. A arte concreta apareceu no fim da década de 40, e se desenvolveu e alcançou o seu apogeu nas décadas de 50-60. Nesse período ela passou por várias modificações, diferentes variáveis foram introduzidas naquela que é a estrutura básica da arte concreta – arte neoconcreta, arte popcreta, arte cinética, até mecânica,

eletrocínética etc. Nas décadas de 60-70, na minha opinião a arte brasileira parou, estagnou e involuiu. A arte concreta na minha opinião teve uma grande importância na formação da cultura visual brasileira – muitos também reconhecem esse mérito da arte concreta, mesmo quando não participaram do movimento ou não estiveram de acordo com os postulados do movimento. Ela teve uma grande importância, mas na verdade a situação local não permitiu um maior desenvolvimento, um maior aproveitamento da arte concreta. A hostilidade foi muito grande, ela foi muito prejudicada, não apenas pelos inimigos, mas principalmente pelos amigos – aqueles que se achavam mais modernos do que os concretos, os "post"s, os neos etc e tal –, que no fundo pretendiam melhorá-la e na verdade estavam tirando dela o que é essencial, o que é fundamental. De uma maneira ou de outra, a arte concreta realmente também entrou em colapso. Em outros países ela teve um desenvolvimento maior, basta citar todos os movimentos das Novas Tendências – Nova Tendência ou as Novas Tendências, são duas coisas e dois períodos diferentes –, que desenvolveram muito essa arte cinética – vocês conhecem muito bem Le Parc, por exemplo, Colombo, que ganhou a última ou penúltima Bienal de Veneza; tudo isso, ... Conanni, Devecchi, todos esse grupos que levaram esse tipo de arte diretamente relacionada com a primeira revolução industrial até as últimas consequências. No entanto, também essas tendências, mesmo essas manifestações mais avançadas hoje estão em crise. A Bienal de Nuremberg mostrou isso muito claramente, e também a Nova Tendência 4. O que é que ocorreu? Por que razão essas tendências entraram em crise?

De fato, nesses últimos dez anos, nas décadas de 60-70, no caso brasileiro não houve uma evolução artística importante – nós já dissemos isso. Mas aconteceram algumas coisas muito importantes que provocaram uma mudança muito profunda não nas belas-artes, não na arte – na manifestação que se supõe uma manifestação de cultura superior, a arte –, mas na cultura popular, na cultura do país. Isso principalmente em virtude do aparecimento e desenvolvimento dos meios eletrônicos de comunicação, dos chamados canais artificiais de comunicação, notadamente a televisão, as telecomunicações, o desenvolvimento do rádio – insisto. Isso tudo provocou realmente uma modificação profunda na cultura popular, a tal ponto que os representantes da chamada cultura superior se encontraram a reboque da cultura popular. Hoje os pintores traduzem em termos de pintura as manifestações populares, de cultura de massa. Eles fazem reproduções a pincel do que se faz em fotografia de alto-contraste, em clichê de alto-contraste. Todas essas comunicações mais comuns da cultura popular são levadas para as galerias de arte em traduções artesanais. Esse me parece um fato muito

importante. É um fato que condiciona a arte nesse momento, nessa década de 70, 80, vai condicioná-la mesmo.

Ao mesmo tempo, os recursos que existem nessa nova situação em potencial são extraordinários para o artista, principalmente no que se refere às telecomunicações. Todos os movimentos de vanguarda em quase todos os países, mas particularmente no Brasil – onde a organização cultural é dominada por um pequeno grupo de intelectuais que continuam lá dirigindo as organizações apesar de tudo, apesar das modificações, apesar de terem errado tantas vezes, apesar de vinte e tantos anos de erros continuam dirigindo as organizações – talvez por outras razões, porque não há polêmicas que possam demoli-los; eles estão organicamente ligados a todo um sistema. Então essas dificuldades que provêm de uma situação local podem ser superadas somente mediante relações internacionais. Existem problemas básicos internacionais. Existem também variáveis típicas, específicas, nacionais – não há dúvida nenhuma. Mas há problemas básicos internacionais. E hoje realmente se tem essa possibilidade de contato internacional muito mais do que antes. Mas o contato internacional com uma obra de arte tradicional é quase impossível: eu levei as minhas obras de Paris para Roma de avião porque a data da exposição não me permitia ... paguei mil e seiscentos dólares – quer dizer, é irrealizável. Eu participei este mês e o mês passado de uma exposição em Londres, mandei o meu trabalho ao computador, me custou quatro cruzeiros – quer dizer, é uma arte muito mais econômica e que possibilita relações internacionais com pouco dinheiro. Mas eu não mandei uma fotografia que reproduz a obra, eu não enviei uma reprodução da obra, eu enviei a obra mesma. Esse é um aspecto muito importante que já começa a abrir perspectivas novas no caso da arte com computadores.

Realmente, de fato, as obras de arte moderna são muito mais conhecidas através de reproduções do que através de originais. Todo mundo já viu reproduções de Picasso; poucos viram poucos quadros originais de Picasso; muitos nunca viram um original de Picasso. Mas o Picasso reproduzido é um Picasso traduzido. A imagem do Picasso, da pintura, é traduzida por uma retícula. Uma retícula nada mais é do que uma digitalização da imagem, isto é, uma tradução numérica da imagem. E o que nós conhecemos é essa apresentação digital do Picasso e não o Picasso original; a tal ponto que quando terminou a guerra e as relações... foram reatadas as relações internacionais, eu presenciei, talvez eu mesmo tenha participado dessa experiência, de uma certa decepção a respeito das obras do Picasso. Pareciam muito mais precisas nas reproduções – aquelas pinceladas, aquelas gotas, aquelas coisas todas não apareciam nas tricôpias. Realmente houve uma certa surpresa nem sempre agradável. Então a cultura que realmente se

conhece é essa da reprodução. Lichtenstein, que é um artista pop que vocês conhecem, ele me parece ter compreendido isso e ter feito um comentário eu diria irônico em torno disso – ele apresentou um quadro de Picasso reproduzido todo com pequenas pinceladas, ou bolinhas de várias cores, que senão uma representação pictórica da retícula. Ele tem razão: esse é o Picasso que todo mundo conhece. Apenas não estou de acordo com Lichtenstein na medida em que a retícula nesse caso se torna um aplique, se torna uma decoração. No fundo ele utiliza uma linguagem que é uma linguagem de máquina – que é uma retícula – e a traduz numa linguagem pictórica, num pincel feito a mão livre. Não estou de acordo com isso. Ele faz uma tradução reconduzindo para a galeria de arte aquilo que está fora da galeria de arte. Isso aliás é uma das características, na minha opinião, de muitas manifestações pop. Tirar da rua para trazer de volta para o museu, para a galeria, em objetos únicos e portanto caros, de boa qualidade entre aspas – porque ainda tem gente que fala em qualidade de arte. Qualidade quer dizer também dinheiro – caros. Essa abertura da arte computadorista, da arte digital, nas comunicações internacionais é muito importante.

O que está de fato ocorrendo agora? Na minha opinião o movimento que se iniciou com a arte concreta realmente se iniciou com as tendências históricas construtivas – neoplasticismo, suprematismo, não-objetivismo de Rodtchenko, construtivismo de Gabo e Pevsner, De Stijl etc etc – mas que no Brasil iniciou com o movimento de arte concreta – tinha uma relação estreita com uma economia do setor secundário, com a industrialização. Por essa razão toda sua problemática girava em torno disso, em torno da projeção, do design de um objeto que pudesse ser multiplicado pela indústria. Era a idéia da multiplicação para superar o caráter do objeto único da obra de arte. Era a idéia da dramaticidade, do uso do objeto – da mensagem que se comunica no gesto, no uso do objeto. Tudo isso estava relacionado com a produção do objeto. Nesses últimos anos no entanto aconteceram algumas coisas muito importantes. Do ponto de vista econômico, ao que parece, muito mais do que o setor secundário hoje é o setor terciário, é que se chama também setor quaternário: o setor da prestação de serviços se tornou realmente o setor fundamental – isso que genericamente é chamada de segunda revolução industrial. Então o artista de vanguarda que se relacionava com o setor secundário, que fazia o desenho industrial, o *good design*, hoje começa a se relacionar com o setor terciário, com a prestação de serviços. E com a prestação de serviços que fornece serviço àqueles que fornecem serviços – isto é, o teórico da prestação de serviços. Para dar um exemplo posso citar o planejamento. Eu acredito que nos últimos cinco ou seis anos apenas, provavelmente a partir... não, inicialmente na Sudene com

Celso Furtado, mas em termos nacionais no Congresso de Curitiba, no I Congresso de Arquitetos Planejadores, é que realmente ficou institucionalizado o planejamento no Brasil – não apenas planejamento físico, mas um planejamento integrado, sócio-econômico-administrativo. O planejamento é uma típica atividade terciária ou quaternária. O planejamento foi tão desenvolvido que ele hoje está em todos os campos – e ele é muito mais importante, inclusive controla e orienta toda a atividade secundária. Nesse sentido o artista está sendo polarizado para esse campo de atividade – e digo mais, que o artista é essencial desse ponto de vista. Todo o desenvolvimento da semiologia gráfica nada mais é do que um desenvolvimento de artistas ligados a esse setor – a representação dos mapas, dos diagramas, das tramas, dos fluxogramas, todo esse campo de comunicação visível, tudo isso é desenvolvido por artistas.

E mesmo no campo da criação da imagem, essa metodologia não pode estar ausente disso tudo. Hoje não sei se é mais possível um artista se fechar no seu atelier e inventar o seu quadro, sua obra-prima. Assim, *ex novo* quase – eu duvido dessa possibilidade. O que a gente vê hoje realmente são produções de nível folclórico. O que se chama arte hoje é folclore – são manifestações individuais, indivíduos que se exprimem, que querem dar o seu depoimento pessoal, individual – e têm direito, podem fazê-lo, porque todo mundo tem direito a isso. Aliás todo mundo faz folclore – se não faz objeto, escolhe objeto, adota objeto – isso todo mundo faz, todo mundo escolhe a gravata que mais gosta, toda mulher escolhe o seu penteado, a sua roupa, o seu sapato. Esse nível de expressão é um nível que deve existir, mas que não é do artista, é de todos. Quando começa o problema artístico? A meu ver o problema artístico começa no momento em que não há apenas uma comunicação do indivíduo, mas há o problema da comunicação, isto é, a comunicação da comunicação. Esse é o nível de arte. Esse é o nível criativo. Ele tem que proporcionar uma série de métodos comunicativos que possam ser usados por todos. Acabou a época em que o artista fazia um objeto, entregava e vendia para alguém e dizia: "olha isso é uma obra de arte, leva para tua casa" – não é mais possível isso. Hoje cada um faz por conta própria; mas é o artista que programa – ele programa essa obra, programa-a às vezes admitindo um número ilimitado de variáveis, isto é, de escolhas pessoais e individuais – mas isso não exclui, pelo contrário, pressupõe a programação. Então, vejam bem, ele começa não mais a trabalhar em cima de um objeto, mas começa a trabalhar em termos de programa. As melhores soluções urbanísticas são aquelas que não definem a cidade de uma maneira rígida, aquelas que não fazem Brasília, aquelas que não fazem uma cidade onde é proibido plantar uma árvore; onde eu gosto plantar, eu quero plantar – por que não? –

lá não pode! Acabou isso! Não é mais o macroprojeto definitivo; não é mais o arquiteto que te dá uma casa e te manda morar nessa casa, e te dá o objeto, o cinzeiro, a mesa e se você mudar isso ele vai dizer que você é um homem de mau gosto, e que você não está respeitando o ponto de vista do arquiteto, como se você fosse obrigado a viver a vida inteira dentro de uma obra de arte dele. E por que? Isso tudo hoje não é mais aceito, ao contrário, o caminho é no sentido realmente de criar estruturas com uma equiprobabilidade de desenvolvimento, que possibilite ao indivíduo se exprimir, se comunicar – extremamente importante num momento em que há um controle, uma hegemonia quase absoluta da comunicação de massa. Onde entra a arte de computadores em tudo isso? A arte de computadores, feita com computadores, não é arte para computador, não – o computador é que tem que trabalhar para a arte. O problema é outro. Ela é feita através de determinados processos de tradução que permitem trabalhar sem manipular ou projetar diretamente um objeto modelo. Uma obra de arte no fundo é um modelo «...»

[fim da parte 1]

[início da parte 2]

Waldemar Cordeiro — «...» uma obra de arte, mas é também um modelo de uma determinada solução formal, que pode ser generalizado, diluído, aplicado, desenvolvido. Eu cito aqui a obra de Mondrian, todo mundo conhece Mondrian, mas poucos lembram de um quadro de Mondrian, alguém de vocês lembra de um quadro de Mondrian, um especial? De exatamente um quadro de Mondrian? É muito difícil lembrar de um quadro de Mondrian, mas todo mundo sabe o que é Mondrian, sabe a fase do *mais ou menos*, fase *Boogie-Woogie* ou o que vocês quiserem. E o Mondrian foi um... serviu realmente... alimentou a comunicação durante muitos anos. Houve uma arquitetura inspirada no neoplasticismo, alimentada pelos algoritmos do neoplasticismo, um desenho industrial, uma tipografia, até moda feminina – há poucos anos ainda foi lançada uma moda inspirada nas estruturas, nas metaestruturas do Mondrian. Note bem, a obra do Mondrian, um quadro do Mondrian não é um quadro – é um modelo, é um método. Não precisa comprar o quadro do Mondrian, não – basta compreender o método. É o que aconteceu, ele foi largamente usado e utilizado – esse é realmente o papel correto do artista moderno: proporcionar novos métodos de comunicação. Mas para fazer isso ele tem que usar uma metodologia mais sofisticada e os recursos da tecnologia moderna.

Nesse sentido o computador é extremamente importante. Para usar o computador ele deve utilizar uma série... realizar uma série

de traduções. Por exemplo, traduzir uma imagem em números – que se chama digitalizar a imagem –, para depois esses números serem estudados em função de determinado modelo, através de uma série de equações matemáticas que permitem o desenvolvimento do trabalho de acordo com o programa estabelecido – isso se chama de algoritmo; o algoritmo é uma série de instruções necessárias para alcançar um determinado fim. Aí, depois de uma série de processamentos, de cálculos e de operações de lógica – porque esse instrumento não serve só para calcular, não, mas também para realizar operações de lógica –, ele então dá como *output* – ou *input*, a informação que entra, que seria a imagem digitalizada, perfurada, quer dizer, é reduzida a números binários, um-sim-um-zero-um-zero portanto, e traduzida em cartões perfurados – esse é o *input* –, depois há todo um processamento dentro do programa e sai uma imagem. Essa imagem pode ser digital ou pode ser uma imagem de computador – o nosso trabalho por exemplo é uma saída de uma mensagem normal, uma mensagem como se faz para qualquer outra «...» do imposto de renda; ou então pode ser uma saída «...» de cópias, uma mensagem «...» como o trabalho da Calcomp. A respeito do trabalho da Calcomp, que é um trabalho antológico, historicamente importante, que figura em todos os livros, artigos e publicações que tratam do problema da arte computadorista.

«...» Então, em sequência «...» digital – quer dizer, de números – é traduzida em linguagem análogica, e que em determinadas quantidades «...». «...» a tradução dos números em quantidades que são registradas sobre esse papel – é daí que vem o desenho. Há outras saídas, a saída através dos raios catódicos, pode ser «...» etc. «...» ou através da televisão; e há outras saídas em relação ao *input* e ao *output*, «...» – foi muito desenvolvida. Agora, a revolução que mais tem, que mais tem – que promete determinar e modificar os desenhos «...» a informação através desses meios «...» etc –, quase está se tomando a cada dia mais desenvolvida e mais forte, mais forte. O dia que «...» não vai demorar, «...» o computador «...». «...» o computador «...». «...» A tradução da imagem em dígitos «...» hoje existem equipamentos «...», «...» e transformá-los em números, em quantidades de «...». Tudo isso «...». «...» também a possibilidade «que tem o computador de realizar» «...» «através de imagens» «...». «...» o computador para «...» imaginar todas as informações a respeito «...» teóricos etc «...».

Não há tecnicamente mais problemas. Eu acho que na arte computadorista nós podemos já distinguir o segundo período. O primeiro período foi o da verificação e constatação da possibilidade praticamente ilimitada tecnicamente do computador. Ele pode desenhar talvez qualquer imagem em pouquíssimo tempo com uma grandíssima precisão.



[corte]

«...» que foram organizadas desde *Serendipity* no Instituto de Arte Contemporânea [Institute of Contemporary Art, de Londres] e até hoje se realiza ainda pelo mundo afora. Ele pode fazer qualquer coisa, mas esta constatação conclui uma primeira fase. Mas o artista precisa também se colocar em condições de fazer esse trabalho, ele precisa adquirir uma série de informações que são indispensáveis para trabalhar com esse instrumento – claro, ele não precisará saber de tudo, porque não é possível, mas ele terá os cientistas consigo, o matemático, o programador – mas ele precisa encontrar uma linguagem comum com essa gente, «...» logicamente ele não vai conseguir realizar o trabalho. Ele então tem que se desenvolver, mas não é apenas adquirir informações para fazer as mesmas coisas que ele fazia antes – aqui também não é o problema de traduzir uma obra tradicional em uma obra computacional, também esse não é o problema. Esse instrumento possibilita a realização de uma nova arte, de uma arte integrada, uma arte que tenha em consideração uma quantidade imensa de variáveis.

Suponhamos como se situa hoje o problema de uma arte no Rio de Janeiro. Existe de um lado uma cultura chamada superior – tá nos museus, nas galerias, as pinturas, os quadros, as esculturas etc –, existe uma arte de massa – a televisão, o Chacrinha, papapá etc –, existe uma arte de impressão de massa também, existe o cinema, quer dizer, o indivíduo hoje recebe uma quantidade imensa de informações. Em todo esse desenvolvimento da indústria da diversão, da indústria da informação, que pertence ao setor terciário, que é o setor em pleno desenvolvimento, setor da recreação e da cultura, e que está provocando o que McLuhan chama de implosão «...» – uma vizinhança dada pela eletricidade, pela simultaneidade, essa presença constante de tudo através da eletricidade, que nas nossas casas nos traz a voz dos amigos no telefone, o rádio, a imagem e a televisão, o rádio, o rádio –, esta implosão tão característica da vida moderna. Como é possível hoje realizar uma obra de arte que tenha em consideração todas essas variáveis? Então, a alternativa seria ou fazer uma obra de arte que ignore «...mente» tudo isso e que queira dar o seu depoimento pessoal “apesar de” – provavelmente «...» alguma, aí nós caímos «...» sentido folclórico –, ou então realmente tentar uma arte que possa influir na transformação cultural, não de uma maneira rígida como «...», mas proporcionando novos modelos, novas tecnologias.

Mas essa nova arte terá que ter em consideração essas variáveis cujo número é imenso. É humanamente impossível fazer isso, a

não ser com esse «...» que é computador. O computador permite realmente armazenar uma quantidade ilimitada de informações, e através de criações de algoritmos inventivos, que alimentam a programação, o computador opera uma série de resultados importantíssimos que provavelmente não poderiam ser obtidos de outra maneira. Embora o homem também seja um ótimo computador, «...» mas estou falando de um problema quantitativamente «evolu...» de «...» maneira, se tornou tão complexo, tão difícil, que é quase humanamente impossível ser abordado com seriedade «...» recorrer a esse instrumento que tem memória, que pode raciocinar da maneira como nós «...» raciocinar, que pode realizar uma série de operações de quantificação, esse instrumento «...» para esse tipo de arte, para esse tipo de trabalho – para fazer o que se faz, para fazer os quadros ou coisas do gênero, é possível também fazer no computador, mas pessoalmente acho que não é necessário; é muito caro e não vejo porque. Ele é importante para esse tipo de atividade, isto é, para uma arte integral, integrada... integrada, que possa ser «...» desses aspectos sociais, aspectos econômicos, aspectos físicos, todas as condições... toda a memória de uma cultura popular, tudo que está armazenado na memória da grande massa – e que é uma condição para a comunicação moderna, não é possível se comunicar com alguém sem ter em comum um repertório. Esse repertório em comum deve ser levantado, descoberto, analisado, para poder ser utilizado – esse trabalho de análise é um trabalho que pode ser feito no computador.

Note bem, esse problema de análise coloca o problema em termos de autoconsciência – o que Alexander chama de autoconsciência –, isto é, a arte chega a autoconsciência. O artista começa a refletir sobre os seus próprios mecanismos de criação – o que ele faz naturalmente todos os dias –, ele começa a observar a si mesmo, começa a compreender como ele mesmo processa, ele começa a se ver – na sua relação com a máquina –, ele mesmo começa a se ver de outra maneira; então ele começa a ver o que é o seu *input*, qual é o seu processamento de dados, suas operações, qual é...; ele começa a se ver de outra maneira, começa a se analisar e começa a se compreender; e no momento em que ele se compreende realmente profundamente, ele descobre onde está a chave do problema. Então ele poderá fazer todo esse processo fora dele, não precisa fazê-lo mais dentro da sua memória, dentro dos seus recursos mentais, mas com a memória e os recursos mentais do computador. É um nível de consciência, um nível crítico muito elevado, e que é indispensável hoje para uma criação artística. Então essa análise da criação feita pelo artista, isso permite inclusive um desenvolvimento interdisciplinar – ele poderá encontrar relações com sociólogos, com artista visual, com arquiteto, com demógrafo, com todo mundo –, porque as

técnicas das... probabilidades estatísticas probabilísticas ou uso do número do acaso, são coisas comuns a todos hoje – então nós poderemos usar as mesmas metodologias, mas de uma maneira diferente. O Pierce escreveu um artigo no livro *Serendipity* em que ele fala dessas experiências feitas no computador no campo da música – que aliás são muito mais desenvolvidas do que as experiências visuais – e ele termina dizendo isso mesmo: nenhum cientista ou engenheiro da comunicação poderá solucionar o problema da música sem a colaboração de um músico – não é dispensável, pelo contrário, nunca foi tão indispensável quanto agora.

Mas o artista precisa ser o artista moderno para fazer isso. Isso a meu ver era um desenvolvimento, embora através de um certo salto, de todas as tendências modernas. Então volto ao ponto de partida, a arte concreta o que fazia digitalizava a imagem, números, superfícies com quantidades, relacionava essas quantidades, programava os quadros – a execução era artesanal apenas porque não havia indústria alguma que quisesse fazer isso e os artistas não tinham dinheiro para pagar, nós não tínhamos dinheiro para pagar. Mas intencionalmente os nossos quadros eram programados – os quadros concretos poderiam ter sido executados por uma tipografia, por uma indústria, por uma máquina –, porque eles tinham à sua base um programa numérico – note bem, com a arte digitalizada. Evidentemente que a programação na arte concreta é muito mais elementar do que a programação com computador, que é muito mais sofisticada – quer dizer, houve realmente um desenvolvimento da programação, quase um salto qualitativo, evidentemente houve tudo isso, mas os primórdios estão aí. Então elas... essas pesquisas se inserem perfeitamente dentro da arte moderna como se inseriam todas essas tendências chamadas genericamente construtivas, concretas ou como vocês quiserem.

Para fazer uma pequena pausa, porque eu já falei muito, gostaria de mostrar aquele meu trabalho, de uma certa maneira, que talvez possa exemplificar melhor o que eu disse, e depois gostaria de bater um papo com vocês.

[pausa]

Você me faz um favor... me põe fora de foco... bem fora de foco...  
Dá para por fora de foco? Tem alguém manobrando aí? «...»

Permaneceria a imagem «...», está vendo? Esse é um desenho «...», sem dúvida nenhuma «...». Até aí não tem importância nenhuma – por sinal isso aqui nada mais é do que o cartaz do dia dos namorados, lançado numa revista, que eu digitalizei, traduzi em números. É um cartaz popular do dia dos namorados «...» Mas o

importante disso tudo é que ele foi traduzido em números, então

Está fora de foco...

Então, veja bem, aqui existem seis números: um, dois, três, quatro, cinco, seis, mais zero «...». Então aquela imagem foi traduzida em praticamente sete dígitos – zero mais seis – e... essa tradução foi feita por uma razão determinada. Eu já desenhei «...», «...» observação muito simples a respeito do desenho, o que é que faz um artista quando desenha?: ele assinala determinadas partes de algum rosto «...» por um processo que «...» do acaso. O computador tem um dispositivo em que ele pode fazer sequências ao acaso, mais do que nós – é muito difícil a gente fazer alguma coisa por acaso, nós temos sempre um controle qualquer que nos limita; já foi tentado «...» é sempre muito relativo. Neste sentido, dentro desse processo «...cado», o computador é uma grande «...». Então ele escolheu essas letras completamente ao acaso, apenas obedecendo essa distribuição dois-um-dois-um e a frequência estatística da língua portuguesa. O que nós temos como resultado são conjuntos que à primeira vista é evidente que se aproximam muito da língua portuguesa – é claro, não é alemão... não é francês... –, é muito próximo. No segundo momento, começamos a ler dentro de cada conjunto todas as palavras que existem na língua portuguesa – então «...» existe, se ela existe, ela existe, então há várias palavras –, e adotamos um critério de manutenção: quando para explicar uma palavra são necessárias muitas palavras quer dizer que a palavra tem um índice muito elevado de significação. Para explicar o que é um copo provavelmente eu não levaria tanto tempo como estou levando para explicar o que é arte por computador – quer dizer, para explicar o que é arte, precisa gastar muito «...», para explicar o que é um copo provavelmente pouco «...». Então quer dizer que a palavra arte tem uma quantidade de informação muito maior. De acordo com esse critério nós estabelecemos então índice de zero, quando a palavra não existe no dicionário, até nove, quando ela é o máximo de informação. O computador pegou tudo isso, fez, computou – esses números que estão do lado é total de informação possível de acordo com a língua portuguesa dentro de cada conjunto; essa é a quantidade de informação possível de acordo com esse critério que nós adotamos. Ele deu todas as variáveis possíveis, todas as possibilidades permutacionais de combinação de vogais e consoantes «...» – é impressionante a capacidade «...». Eu tenho aqui dez desses trabalhos – pode passar rapidamente, ninguém vai ler, é extremamente cansativo... só um computador vai ler isso – «...», «...», levaríamos anos para fazer isso.

[pausa]

Obngado, obngado.

Bom, «...» é claro que eu não disse tudo porque não é possível – em primeiro lugar porque eu não sei tudo, em segundo lugar porque é muito mais difícil me lembrar de tudo –, mas agora eu acho que eu tente dar a vocês uma idéia, tentei inserir o problema dentro da nossa realidade artística, fiz considerações mais gerais e agora estou a vossa disposição. Gostaria que vocês iniciasse o nosso bate-papo aqui. Levantassem algumas questões.

[pausa]

Todo mundo está de acordo? [ri] ... Ninguém discorda? Não é possível. [ri]

? — «...» observação.

Waldemar Cordeiro — Claro.

? — «...» falou sobre «...»

Waldemar Cordeiro — É provável que a minha formulação não tenha sido a mais precisa, mas eu vejo que ficou clara a idéia – e a sua colaboração em formulá-la demonstra que o senhor compreendeu perfeitamente o que eu quis dizer. Isso não... aliás, não ficou claro naquele momento, as coisas nunca ficam claras enquanto acontecem; depois com o tempo, o filtro do tempo, as sedimentações, a seleção natural, as coisas se tornam fáceis para todo mundo – como é o caso da arte com computador, difícil é falar sobre isso, refletir sobre isso, porque é uma coisa que está acontecendo.

No tempo da arte concreta nós achávamos isso – eu escrevi vários artigos, inclusive aqui no Rio, polemizando com alguns colegas muito inteligentes, muito criativos, mas que tinham opiniões diferentes; mas não eram apenas opiniões diferentes, a meu ver eram opiniões que não capitavam o que havia de mais importante nesse movimento. E o que eles achavam que era uma inovação contra os ortodoxos nada mais era do que uma coisa que estava inteiramente por fora – até eu me lembro que eu escrevi isso uma vez num artigo, não me lembro em que jornal do Rio, a respeito do Ferreira Gullar, em que eu disse que ele era um adversário de dentro para fora, quer dizer, ele se colocou dentro do movimento e começou a atacá-lo. E, hoje é fácil compreender, se a arte computadorista for realmente... é realmente uma

consequência de toda a arte construtiva, da arte digital, é claro que fundamental era o número e não o problema expressional, da participação individual – que no fim acabou dando em quê? – não estou falando de mérito de obras – mas deu numa arte sensorial que nós vimos em Veneza com a Lygia Clark, praticamente o oposto, numa arte sensual e sensorial que é o oposto de uma arte que pretendia utilizar uma linguagem artificial para colocar problemas concretos de arte. A linguagem artificial que em substância é a linguagem de máquina – a máquina se exprime através de linguagens – quer dizer, se comunica o homem com a máquina através de linguagens artificiais: o cartão perfurado – ah? –, a luz, passa a corrente, não passa a corrente, coisas do gênero. O problema estava em utilizar linguagens artificiais, mas tendo em consideração todas as variáveis que derivam de um contato, de uma experiência concreta. Nesse caso, por exemplo, precisa lembrar que a nossa geometria era uma geometria que era número e ao mesmo tempo *Gestalt* – geometria e percepção. Eu citava muito naquele tempo uma frase do Leonardo Sinisgalli, o poeta italiano, que dizia “a geometria... o limite da geometria do nosso olho, não da nossa mente” – quase assim mais ou menos. A geometria da percepção, quer dizer, o número da percepção, é o que ainda hoje conta na arte do computador. As experiências que eu mostrei a vocês, todo aquele processo matemático das derivadas, todas as equações, em função de uma imagem que é perceptível, que é visível e deve ser – quer dizer, a possibilidade de transformar uma linguagem artificial numa linguagem concreta, numa linguagem natural, mas de um nível diferente. Isso naquele tempo não ficou claro, nós lutamos muito, brigamos muito, e ficou por isso mesmo. Agora, hoje é mais fácil compreender isso tudo.

? — «...»

Waldemar Cordeiro — ... época. Bom, isso... «...» a conferência não é sobre... quer dizer, esse nosso debate não é sobre a arte concreta, mas ele implica numa análise, numa apreciação crítica do movimento concreto. Substancialmente no fundo era isso, tentar uma relação homem-máquina, máquina-máquina e máquina-homem – não é? – em termos de arte. Ela justamente... ela correspondeu ao período em que aconteceu o maior índice de industrialização do Brasil, 50-60; foi na primeira industrialização que aconteceu a arte brasileira. Nós queríamos participar desse processo de industrialização, nós queríamos encontrar uma linguagem adequada para isso, nós queríamos que o artista não estivesse fora disso tudo, então isso era a nossa ambição. Nós pessoalmente talvez não tenhamos chegado a esse ponto, mas outros o fizeram, quer dizer, a idéia o fez. Os artistas pessoalmente foram muito visados, marginalizados, hostilizados, e muitos deles acabaram inclusive desistindo – apesar do grande talento –, pelas

condições adversas, as condições terrivelmente adversas; outros continuaram, tentaram sobreviver. Mas alguém pegou essa coisa depois e a utilizou, e durante muitos anos a comunicação de massa brasileira realmente foi informada pelo movimento concreto – os cartazes, a tipografia, a influência foi enorme nesse sentido, foi realmente muito grande. Só nessa década de 60-70 que realmente a coisa mudou.

? — «...»

[fim da parte 2]

[início da parte 3]

Waldemar Cordeiro — «...» essa sua pergunta se refere digamos a possibilidade do artista intervir num determinado momento, de uma maneira positiva... Claro, todas essas considerações que nós fizemos num certo sentido tinham a finalidade realmente de ver como poderia ser encaminhado esse problema. Eu sei que nós vivemos períodos muito difíceis. Eu pessoalmente nasci num período... sou brasileiro nato, filho de brasileiros, mas nasci em Roma. Quando tinha dez anos de idade começou a guerra na Abissínia. De lá para cá «...». Vivemos um período muito difícil.

Mas há uma opção básica que um homem pode fazer – que é um artista – é aquela de se dedicar àqueles problemas mais de estrutura, àqueles problemas que revelam a um tempo um otimismo com relação ao homem, à sua capacidade de realização e construção, e que se afirma apesar, apesar de tudo. Substancialmente, em toda arte construtiva, na arte hoje de computador, há uma mensagem otimista com relação a possibilidade da humanidade – assim compreendo isso –, e essa atitude é fundamental para motivar qualquer estudo que exige uma grande dedicação. São coisas relativamente difíceis, complexas, que não se resolvem só com uma hora de estudo, não; se resolvem com intuição, se resolvem com liberdade – estudar mecanicamente não adianta nada. Tem que estudar com liberdade – com fantasia se você quiser também –, porque o artista faz isso, ele tem muitas maneiras de apreender a realidade – é a sua antena que funciona continuamente. Mas fundamentalmente é uma atitude que conta – uma obra de arte não é um objeto, não é uma coisa; é o homem, é uma proposta para o homem, é uma proposta para uma sociedade – então o que quer dizer esse tipo de arte? A meu ver quer dizer que ela não escapa, não quer fugir pela tangente, ela quer enfrentar o problema.

Os problemas hoje no Brasil, principalmente nas grandes cidades, são de uma extrema complexidade. Profissionalmente me dedico também, participo do planejamento – eu sei quantas variáveis

intervêm no plano. Até hoje essas coisas tinham sido feitas empiricamente, com muito talento, coisas muito interessantes; mas é quase impossível organizar essas coisas empiricamente. Planeje o Rio de Janeiro – o Rio de Janeiro não é uma cidade, são várias cidades; vários conjuntos urbanos com seus respectivos subconjuntos. O problema é relacionar os conjuntos e relacionar os subconjuntos, relacionar a zona do ponto de vista de uso do solo, relacionar a zona do ponto de vista dos seus habitantes, da renda familiar dos seus habitantes; o desenvolvimento dos equipamentos; o desenvolvimento do centro principal e dos outros centros – as conformações, os aspectos morfológicos que esses centros adquirem, os centros lineares –; o tema recreação em termos atuais, populares, em termos de classe de renda mais elevada – quantos problemas existem numa cidade como essa? Depois de você criar o problema artístico de propor um espaço físico para a cidade – porque a arte é um problema físico, de qualquer escala, não precisa ser «...» um copo, pode ser a cidade, pode ser o planeta se você quiser –, quando se vai propor esse modelo físico, a morfologia da cidade, com que roupa?, se você não considerar todas essas variáveis? E como é possível fazer isso hoje, com a metodologia adequada a isso tudo, sem recorrer a instrumentos que possibilitem esse tipo de colocação e desenvolvimento do problema, para um diagnóstico preciso, para propostas viáveis de desenvolvimento – viáveis economicamente também. Não adianta fazer o Aterro – nós poderíamos fazer o Rio inteiro de acordo com o modelo do Aterro? Nós podemos colocar pedra de Cabo Frio, que vem especialmente de Cabo Frio, em todos os jardins da cidade do Rio de Janeiro? Quantos milhões de dólares se precisam para fazer do Rio de Janeiro o que foi feito do Aterro? Uma coisa é projetar um milhão de metros quadrados, outra é projetar o Grande Rio de Janeiro. Então, esse modelo será o modelo possível para a grande cidade, para o Grande Rio de Janeiro? Esses são problemas que devem ser estudados. Então «...» apenas, digo isso apenas para exemplificar quantas variáveis intervêm num problema desse. É justamente esse instrumento, o computador – quando é utilizado de uma maneira inteligente, criativa –, ele pode ajudar nesse sentido, para encontrar uma proposta correta, equilibrada, humanística, possível.

Do ponto de vista da arte a coisa não é diferente. Hoje há um blabláblá a respeito da teoria da informação – virou um material para camelô! –, todo mundo lança mão de meia dúzia de termos da teoria da informação para falar de qualquer coisa, de qualquer maneira. Hora... mas estudos sérios... A teoria da informação é uma teoria para quantificar a informação – a matemática que o «Wilhelm» apresenta, o Shannon, nem no curso universitário dá para entender, só um cientista entende –, é uma ciência para quantificações de informações.

Todo mundo fala... é a descoberta... o Chacrinha é o grande... formidável... todo mundo que vai lá faz um pequeno show... Mas quem até hoje realizou um trabalho efetivamente sério de quantificação, de compreensão, de análise, profundo, do fenômeno Chacrinha? – que é um homem que sem dúvida se comunica não se trumbica – não há dúvida, é certo, ele se comunica – mas porque ele se comunica? onde está o estudo científico disso, ah? “Não... ele usa o repertório popular” – ora, mas até aí ele não precisa ser um técnico, todo mundo pode entender isso, mas é alguma coisa mais – onde é que está essa alguma coisa mais?, um estudo realmente científico – a teoria da informação é uma ciência. Então todo mundo fala disso a respeito de qualquer aquarela impressionista, ou qualquer programa, de qualquer jeito, apenas porque é uma visão totêmica da cultura. Se eu falo “ele usa uma mensagem através de canais que implicam num repertório...”, o pessoal não entende a teoria da informação. Não é verdade, se eu uso apenas meia dúzia de palavras – como fez a arte moderna brasileira, a arte contemporânea antes da arte concreta; fez uma arte rural, acadêmica, uma arte clássica na sua estrutura; acrescentou alguns elementos superficiais tirados do repertório da arte moderna. Mas entre Tarsila e Léger há um fosso, há um profundo abismo. Ela fez casas de caipiras usando alguns elementos, algum *styling* – um *styling* que ela realizou com aquela sintaxe do Léger. Mas Léger é um artista ligado à industrialização. O Léger que ela conheceu especialmente naquele período era um homem que construía alguma coisa que se dirigia para a linguagem artificial, para uma cultura urbana, para uma cultura industrial – e não para representar caipiras ou casas rurais, para satisfazer o quê? Uma aristocracia rural que comprava os seus quadros infectados de modernismo. Mas substancialmente não há nada de moderno nessas obras. A mesma coisa se faz hoje com a teoria da informação – é um blablablá que não leva a nada.

? — Isto dá a impressão de que é uma atitude interesseira «...»

Waldemar Cordeiro — Não...

? — precisava para ganhar dinheiro «...». Isto eu acho que nós devemos retificar. «...».

Waldemar Cordeiro — Eu não quis dar... não quis dar essa idéia a respeito de Tarsila – tenho muita estima por ela –, inclusive não discuto a qualidade, se vocês quiserem, em termos de belas-artistas das obras dela. Estou discutindo a problemática Tarsila. Eu não... nem de longe me passou pela cabeça a idéia de fazer uma acusação desse gênero, embora eu saiba... eu saiba a influência que tinha a organização cultural, dominada pela aristocracia rural, sobre

o desenvolvimento da Semana de 22. O exemplo concreto da Malfatti, que fez a sua exposição, de um expressionismo... a sua exposição que foi criticada pelo crítico oficial de *O Estado de São Paulo* – está no livro do Mário da Silva Brito –, e a reação que isso provocou, ah? junto aos intelectuais... funcionários do sistema cultural, determinou o quê? A frustração completa da artista. Nós sabemos muito bem quais foram as consequências.

Eh, é uma coisa curiosa, eu não quis dizer que ela queria se fazer «...» para vender porque Tarsila inclusive pertencia a aristocracia rural. Pertence – pertencia hoje não tem mais –, pertencia e ela tinha dinheiro para... ao contrário, ela não precisava vender. Mas as relações aí não são relações nesses termos, venais e imediatistas – não acredito que seja isso. Nós, os concretos, não vendíamos quadros aos industriais, pelo contrário, os industriais compravam Guignard. Compram Guignard, compram Portinari, não compram quadro concreto. Nós nunca vendemos quadros – acho que deu dois, três quadros ao todo provavelmente, algum museu comprou alguma coisa nossa –, isso é que é a verdade, quer dizer, essas coisas inclusive não ficam claras. Muitas vezes o destinatário acaba não compreendendo bem a coisa... e não recebe. De qualquer maneira não é essa a minha intenção, de levar o debate a esse nível, eu estou vendo outro tipo de relação em outro nível, que não é uma questão pessoal.

? — É um problema da comunicação... é um problema de comunicação...

Platéia — [nsos]

Waldemar Cordeiro — Pode ser também um problema do receptor, não é somente do transmissor...

Platéia — [nsos]

? — «...» o transmissor talvez não tenha sido o culpado, mas «...»

Waldemar Cordeiro — Sem dúvida houve um problema...

? — «...»

Waldemar Cordeiro — De qualquer maneira acredito... espero que essa retificação tenha... tenha servido para tirar qualquer dúvida. Aliás, eu devo dizer uma coisa, eu... essa minha sinceridade a respeito da arte contemporânea não tem nada de pessoal. Eu participo há muitos anos da vida artística brasileira, e participo... não somente do movimento concreto participei, mas participei de salões, participei de bienais, de comissões; tenho modestamente

dado a minha contribuição escolhendo o que eu sempre achava melhor do meu ponto de vista, mas tenho participado – portanto tenho o maior respeito e carinho pelos colegas que fazem arte. Nós estávamos apenas discutindo questões teóricas num outro nível, e nós somos obrigados à radicalidade, a ser claros – agora, nisso não há nenhuma ofensa, nenhum interesse, nenhuma intenção de desprestigiar os artistas pelos quais eu tenho o maior carinho, assim como colega

Quirino Campofiorito — Waldemar...

Waldemar Cordeiro — Diga-me

Quirino Campofiorito — «...»

Waldemar Cordeiro — «...»

Quirino Campofiorito — «...» realmente você desenvolveu muito mais as referências, que por isso levou você a um entendimento que realmente «...»

Waldemar Cordeiro — Seja modesto...

Quirino Campofiorito — Por isso que eu resolvi trazer o assunto «...» para eu poder me situar «...» realmente possa localizar esse problema no instante em que nós nos encontramos, porque me parece que todo o seu interesse «...» se endereça a uma evolução desse computador no futuro – o que realmente é uma coisa pela qual nós podemos aventar muitas, mas muitas idéias... muitas idéias, ter mesmo uma imaginação grande, e depois podemos se resolver muito diferente no futuro, quando naturalmente nem nós mais estaremos para verificar, para constatar o resultado de tudo isso, de todas essas nossas previsões. Na sua conversa houve muita previsão – e muita previsão dentro de muito otimismo –, assim como quem realmente está fazendo um elogio quase que incondicional de um objeto, de uma máquina a ser vendida – não é assim? –, quase que uma propaganda de um produto, que ainda não é mais do que um produto, ainda é uma coisa que está saindo devagarinho das fábricas, precisa ser vendida a muito bom preço, e que um dia tem-se a esperança de que seja vendida a um preço razoável – não é assim? –, é toda essa a nossa esperança. Mas o que eu quero dizer é o seguinte, se de um lado com respeito a isso – que resulta da arte ou de um trabalho de arte mecanizado –, se já não existe qualquer coisa feita com mais exatidão do que por exemplo as suas próprias experiências, os trabalhos que você apresentou – que são belos, são interessantes como especulação, porém ainda me parece tudo num plano um pouco naturalmente nebuloso. Por exemplo, aquela música que eu quando era criança

já ouvia, de um realejo, porventura esse realejo não era já uma máquina de fazer música? «...» essa música do realejo já não era uma música mecânica?, e esta fita de furos, esses furos que parecem com o número um-zero-zero-zero-um-zero-zero-zero-um-um-um, enfim todo esse problema do computador e dos furos, como você falou, se não está nesta fita que em vez de nos dar uma música diferente, com problemas expressivos diferentes, nos dava aquela música velha – não é assim? – dos velhos realejos de Nápoli que você deve ter ouvido muito bem – ou em Roma, né? – onde eles acabam às vezes até enjoando os ouvidos da gente, muito agradáveis no princípio e muito desagradáveis depois com a continuidade. Importa que o realejo já realiza qualquer coisa «...». Esta fita que leva música ao realejo, ou que leva o realejo a comunicar música, esta fita já é qualquer coisa de computador, já é qualquer coisa calculada: quer dizer que se pode calcular para se comunicar uma expressão nova e se pode calcular para comunicar uma expressão velha, comum, banal – que é uma música... uma canção napolitana, dessas que acabam bonitas da primeira vez, já na segunda não tanto bonitas e na terceira não se podem mais ouvir. Então, o que é que acontece da «...» para a imagem, da música para a imagem, «...» que... que o telex por exemplo já resolve muito disto – qualquer coisa prática –, e que você não alegou a pouquinho. Por exemplo, no jornal nós recebemos... um fato acontece agora no mundo e cinco minutos depois a clichéria em dois jornais está fazendo a imagem desse fato: quer dizer, esta coisa mecânica, que um artista como você é talentosíssimo, já quer criar uma complicação para o computador – o computador é uma coisa muito mais fácil. Nós artistas, como você é artista aí de mais de trinta anos de coisa... quando eu digo mais de trinta anos «...» os outros artistas, por exemplo, «...» já estão complicando um fenômeno, um fato simples que é o computador, porque esta imagem – um estudante é fuzilado pela polícia em Londres, quatro estudantes foram fuzilados pela polícia dos Estados Unidos –, cinco minutos depois se o jornal sáisse já podia sair com esta imagem, desagradabilíssima e muito da nossa época. Então o que acontece... é que o problema já está resolvido: o que não está resolvido é o problema do artista insatisfeito que não se contenta com as representações das imagens vulgares e quer dar a sua contribuição – e ele então complica a mais. Da violência – foi o que eu quis dizer a você –, me pareceu que você – naturalmente que nós que conhecemos você a muito tempo, e que reconhecemos o seu talento, o seu espírito de pesquisa, de procura, de complicar sempre uma possibilidade nova, nós vemos que você com relação ao computador está mais complicado que o computador...

Léo? — «...» intervenção feita pelo crítico Quirino Campofiorito

Waldemar Cordeiro — «...» publicou um artigo numa revista de uma universidade porto-riquenha em que ele diz uma coisa, ele exprime uma opinião que hoje é mais ou menos comum no ambiente de vanguarda: "o crítico ainda pensa que ele pode dizer o que é bom e o que não é bom". Esse tempo já passou completamente. Discuti há poucos dias... um crítico de São Paulo me dizia "eu acho que nós chegamos a um bom desenvolvimento, formidável no Brasil, «...» arte de qualidade, «...» arte de qualidade, isso é discutir sete mil anos. Hoje isso não tem a menor importância. Ao mesmo tempo, eu não contesto a sua posição, eu aprendi nesses vinte poucos anos de militância — menos do que você, um tempo menor do que o teu, mas aprendi uma coisa, «...» —, que não tem a menor importância que existam opiniões diferentes. Eu admito então «...», apenas eu sei que com o tempo as idéias são verificadas. Eu — embora não seja tão velho assim, mas a cultura no Brasil se desenvolve muito rapidamente —, eu já pude presenciar a evolução de muitas opiniões e de muitos artistas e de muitos críticos nesses vinte anos que passaram. Digo mais, antes nós estávamos condenados a uma vida artística local — isso também hoje passou —, hoje nós poderíamos nos relacionar internacionalmente, «...» você também. Você encontrará também na Inglaterra, na França, nos Estados Unidos, na Itália, pessoas que pensem como você, com certeza — eu também poderei encontrar pessoas que pensam como eu.

Então eu faço essa premissa porque acho extremamente importante colocar o problema nesses termos. Em primeiro lugar, não aceito qualquer discussão a respeito de qualidade. Se der uma opinião a respeito dessas minhas imagens, eu tenho no bolso uma carta que eu acabo de receber de Jonathan Benthall — crítico do *Studio International*, que dedicou um artigo exclusivo a esses meus trabalhos que eu projetei aqui, que vai sair em junho —, e que Jasia Reichardt — diretora do Instituto de Arte Contemporânea, organizadora de *Serendipity*, a primeira exposição de arte de computadores e de robô —, vai editar um livro e pediu as publicações para incluí-las no livro dela. Isso ocorreu durante a exposição internacional e o congresso da *Brunnel University*, que foi realizado e inaugurado dia 14 do mês passado — do meu ponto de vista isso significa um grande êxito artístico. Pelo contrário, a carta — eu poderia lê-la para você —, diz exatamente o contrário; diz que ele não se limita — o meu trabalho — a utilização do computador, mas que trabalha uma problemática de outro nível, que até hoje as meras experiências virtuosísticas do computador — já evidentemente a primeira fase que eu citei no início da minha palestra, a primeira fase era mostrar que o computador podia fazer tudo —; eles consideram esses trabalhos como trabalhos dessa segunda fase, em que há uma efetiva realização. Desculpe eu citar isso, essa falta de modéstia, eu estou apenas dando um dado

concreto a vocês, que eu pretendo comparar com o que você deu, a tua opinião e a opinião de Jasia Reichardt e do Jonathan Benthall. Não entro no mérito — não sei qual é mais importante ou menos importante —, mas quero apenas demonstrar como uma obra de arte pode ser vista de diferentes maneiras.

Quanto a tua crítica de que eu falei muito no futuro, eu poderia citar talvez o Bergson, que diz que "o presente é um momento teórico entre o passado e o futuro" — e como a minha palestra é um pouco bergsoniana, na medida em que eu falei muito de arte concreta, de digitalização, de arte construtiva — do passado moderno para tentar uma projeção futura. Não falei só do futuro, não. Agora, falar do presente, do presente enquanto presente, é teoricamente impossível. Apenas poderia sim enumerar obras, fatos, artistas, mas «...» não temos aqui uma exposição, presente, aí, para ser vista. Existem hoje muitas publicações, livros, revistas, publicações, artigos sobre isso, que trazem muitas informações, mas eu não vim preparado para fazer esse tipo de conferência — eu fui convidado para uma entrevista coletiva, a rigor —, mas se o Léo me diz... mas eu poderia trazer diapositivos mostrando uma série de trabalhos feitos no mundo inteiro. Há vários anos existem equipes — poucos anos, pouquíssimos anos... dois, três anos, equipes no Japão, nos Estados Unidos, na Inglaterra, na Iugoslávia, na União Soviética — tentando pesquisas nesse campo — não é só pesquisa, realização de investigações. Obras da maior importância quando vistas de um ponto de vista correto, e não quando vistas de um ponto de vista de belas-artes — não quando se vê uma imagem se ela é expressiva ou não é expressiva, se ela é nebulosa ou não é nebulosa —, mas quando a gente estuda os processos criativos, a gente discute as metodologias de trabalho, quando se chega a uma análise profunda do problema, não se pode criticar a um nível de crítica, não a um nível de «...». Todo mundo tem o direito de ver e dizer não gostei, gostei — compreende, Quirino? Quirino, eu acho que todo mundo tem o direito de dizer isso, mas o crítico, o técnico, o artista, deve dar algo mais; deve fazer uma análise que realmente possa abordar o problema profundamente, na suas estruturas, na suas «...» metaestruturas — essa é a crítica que deve ser feita, e não uma crítica hedonística, feita partindo de parâmetros tradicionais; ver nessas imagens apenas uma imagem tradicional é um erro grave, como quando nós fizemos a arte concreta e diziam "não, mas isso já foi visto nos japoneses", mas isso tem numa casa japonesa, isso foi feito há quarenta anos atrás não sei por quem etc etc. Não querem ver o que é que há de novo, de importante nisso tudo.

Você citou... — eu darei um aparte ao senhor, depois; gostaria de responder ao Quirino antes —, você citou o telex, eu também citei o tel... não citei o telex, citei as telecomunicações — porque as

telecomunicações justamente são possíveis através da linguagem digital. Você sabe que todas as imagens – você deve saber – que nós recebemos da Lua – o homem colocou o pé na Lua, o mundo inteiro viu essa imagem – essa imagem foi transmitida por rádio, por números, esses números foram traduzidos em Cabo Kennedy em linguagem analógica e essa tradução em fotografias é que nós vimos publicadas. A linguagem digital é a linguagem mais precisa. A linguagem analógica não é precisa...

Quirino Campofiorito — «...» de fazer um parentezinho aí também, de que eu não emiti uma opinião, eu apenas «...» procedimentos «...» se coloca como o artista não só objetivando a possibilidade do «...», mas objetivando a possibilidade dessa ferramenta servir para «...» que já subsiste antes mesmo dessa própria máquina. Então «...» você é um artista concretista, «...» do ponto de vista concretista você chega «...» de todas as soluções que a própria máquina vai dar. Então nós vemos que uma «...» uma digitalização como você «...» nós poderemos lhe dizer que esta «...» que transmite uma imagem, essa imagem que vem da Lua, é justamente como você «...» então o que é que resulta «...» sob o ponto de vista de arte, esse elemento vai servir tanto a uma arte banal, absolutamente figurativa ou folclórica, como pode servir a sua arte concretista. Porque o que você parece colocar é a arte concretista como a arte que ficará dona do telex, que ficará dona de todos os processos mecânicos futuros. Não, os processos mecânicos do futuro se voltarão para qualquer forma de arte, qualquer sentido de diversão que o homem queira fazer, tanto que uma imagem da Lua não vem em arte concretista, nem vem numa imagem concretista – ela vem realista, fotográfica. Então tanto você pode transmitir por telex a sua bela composição concretista, como um fotógrafo pode transmitir a sua fotografia – está dado as duas coisas extremas. O que eu quero lhe dizer é que não devemos situar, ou não devemos fazer dessa coisa nova um elemento para que domine as nossas idéias próprias, porque a máquina independe dessas idéias próprias. A máquina estará sempre sujeita a todas as idéias. É isso que eu tenho...

Waldemar Cordeiro — Eu devo dizer também que eu acho a sua argumentação uma contribuição importante – como você disse –, porque me possibilita continuar a expor as minhas opiniões – então, eu agradeço a tua colaboração. Apenas, eu não estou de acordo com você nesse sentido. Eu não quis dizer – engraçado como existe um aleatório, algo de imprevisível no recebimento das mensagens, digamos; vou usar um termo pedante –, realmente a minha intenção não era demonstrar que o computador é propriedade particular da arte concreta – inclusive considero a arte concreta superada. Parecia-me que tivesse ficado claro que a arte concreta é a arte da primeira revolução industrial – eu acho

que nas condições atuais a arte concreta é um fato que já pertence ao passado e que se coloca o problema de uma arte integrada – eu falei. «...»

[fim da parte 3]

[início da parte 4]

Waldemar Cordeiro — «...» houve uma grande revolução cultural de massa, através da televisão, das telecomunicações, do rádio – isso eu disse. Então essa revolução transformou profundamente a cultura de massa. E digo mais, a eletricidade não depende de grandes aglomerações urbanas – como disse McLuhan – para comunicar idéias; ela pode ser capitada em qualquer lugar – no campo, hoje, alguém poderá receber a mesma imagem que nós estamos recebendo no Rio ou em Paris, talvez, no caso da Lua. Então a informação por meios elétricos, ela não conhece mais limitações físicas.

Esse fato, «...» fenômeno cultural importantíssimo que ocorreu «...» nos anos 70, teve... se constituiu um conjunto de valores fundamentais para o equacionamento do problema artístico de hoje – isso eu disse. Eu citei a arte concreta como uma expressão de arte moderna que utilizou a digitalização da mensagem – mediu, botou número –, mas não disse que o computador pertence a arte concreta. Aliás existe um texto – que foi publicado na revista GAM, ou você fez alguns exemplares e distribuiu a imprensa, que saiu na... o texto de apresentação da mesma exposição em São Paulo – em que eu digo claramente: o computador pode fazer qualquer coisa. Eu disse aqui também que ele pode realizar qualquer desenho; até disse que essa fase virtuosística, de demonstração de que ele pode fazer tudo, está até encerrada sob muitos pontos de vista – está provado; inclusive ele ligado ao telex, ligado à digitalização; se tem esse equipamento que traduz uma fotografia em quarenta mil pequenas partes e as quantifica, automaticamente, na mesma hora, qualquer fotografia, qualquer... não é um quadro concreto.

Mas o que é fundamental nisso tudo é que tudo isso acontece por meios digitais. São linguagens digitais que estão substituindo linguagens analógicas. As figuras fora de foco que eu mostrei são figuras analógicas banais, é um cartaz banal do dia dos namorados que também é um fato banal, não porque o namorar não seja importante, mas o dia dos namorados é o fim da picada... Ora, mas intencionalmente ele adotou um tema kitsch. Mas o que importa não é a figura dos namorados – porque isso já saiu no cartaz, na rua –, é todo um processo de análise, de estudo, de transformações – esse que é o significado –, e que não é somente do artista mais; acabou a «...» do crítico, acabou o crítico que é um



intelectual que não usava as mãos – o artista, o artesão que manipulava suas coisas, sujava suas mãos com a tinta e o crítico ficava sempre naquela posição de «...» pela distância do julgamento teónico –, acabou. Os críticos agora, a rigor, deverão usar também os computadores; o verdadeiro crítico deverá usar o computador para estudar uma obra; eu quero ver o crítico programar um computador para fazer uma análise de uma imagem, porque – você compreende? – que nisso está a base disso tudo. Ele propõe uma metodologia nova também para os diagnósticos de uma cultura, não somente para as propostas novas. A compreensão de um fenômeno cultural, o seu equacionamento, o seu diagnóstico, terá que ser feito por métodos mais precisos, objetivos, e não só na base do palpite ou das impressões epidérmicas – eu digo isso para nós todos, que todos nós já fizemos crítica nesses tempos. Então é necessário que também o crítico comece a usar métodos mais científicos.

? — «...»

Waldemar Cordeiro — Pois não, «...», está com a palavra.

? — «...» como se analisa «...», como se pode realizar, como se pode reconhecer... defeito e não defeito, em que termos será feita essa avaliação se não existe critério de qualidade – não é?

Waldemar Cordeiro — Oh... Toda compreensão...

Léo? — «...»

Waldemar Cordeiro — ... é uma relação. Para compreender a originalidade de algo tem que conhecer o que existe de comum, de banal. Somente numa idéia do que foi realizado até agora em matéria de análise digital, matemática, de imagens e programas de computador é que é possível avaliar o nível de inventividade e criatividade de uma obra. De qualquer maneira se isso existir – não posso falar do meu trabalho, «...» – estará no algoritmo, isto é, o algoritmo... o algoritmo é aí – alguém disse, se eu não me engano foi Abraham Moles, «...»; disse, parece que foi ele, que o artista é um construtor de algoritmos –, quer dizer, ele, o algoritmo é uma série... é uma sequência de operações, de instruções necessárias para exercer uma finalidade. O problema dele não é mais de fazer um objeto, de destruir um objeto, mas de poder definir quais são as operações necessárias para tal coisa – eu quis fazer uma espécie de análise do que é um desenho, propor alguns desenhos, ou então algum estudo; e nós encontramos nas «...» matemáticas um recurso para construção de um algoritmo, de variáveis. O significado está principalmente nesse fato, e realmente de que isso possa realmente ser ou não

original dentre todas as pesquisas que se fazem.

Acho que é importante um aspecto que pode ser mencionado, embora esteja sujeito a verificações. A maioria das comunicações digitais e de massas são de tipo sequencial: é a televisão que é digital – a televisão é digital, é um certo número de linhas, um certo número de pequenos fragmentos de imagens que aparecem sucessivamente com uma velocidade tal que o homem a compreende muito bem, que o olho percebe muito bem – a televisão fundamentalmente é também do tipo sequencial, o filme é do tipo sequencial, essa minha pesquisa também é uma pesquisa sequencial. A originalidade – o mérito disso – estaria no método que ela propõe, de análise e de proposta – não está nessa imagem, eu já disse que poderia substituí-la por um quadro abstrato, ou um retrato de quem quiser, simplesmente «...» justamente que é isso que não importa. A criatividade está na descoberta desse algoritmo.

Agora, para apreciar isso precisaria conhecer os outros para saber se isso é original ou não. No caso mesmo da arte tradicional, se o senhor vai saber se um quadro é criativo ou não – o senhor tem uma cultura artística, me permite, situada pela obra, «...», não é –, «...» o nível que ela adquire criatividade. Quando me refiro a qualidade que o crítico pretende preservar, essa qualidade é «...», essa qualidade que é... quando não é apenas uma impressão superficial, é apenas então uma valoração fundamentada numa escala de valores que pertencem a uma determinada linguagem, «...» comunicação, portanto o seu significado está no processo artesanal – aí também, como no computador, podemos dizer que o resultado não está na figura que aparece, mas está em todo o processo artesanal que começa com a tela crua, começa com o preparo das telas de uma determinada maneira para obter determinados graus de absorção, determinados graus de iluminação do pigmento, e continua através de um processo de desenvolvimentos «...» mais ou menos «...», sobrepostos «...», sobrepostos de uma maneira ou de outra. A forma... tem uma forma de uma estrutura, inclusive de profundidade, de sobreposição de elementos – o gesto da mão «...», o mínimo de caligrafia que existe em qualquer quadro de cavalete, no final é um instrumento, é um plotter que... não é o plotter da Calcomp, é o plotter humano, que tem características técnicas definidas, que não pode fazer isso até aqui porque é humano, é limitado. Então a sua pincelada estava delimitada por esse elemento técnico, «...» a sua mão «...». Tudo isso é fundamental num cavalete, é a forma de um quadro de cavalete e não de uma análise que é resultante de todos esses elementos.

«...» de cultura é aquele que sabe ler o dado dessa maneira. Os

outro métodos são «...», de cores contrastantes ou realistas como em Mogi das Cruzes «...» todo esse processo «...». Muito bom, os críticos que viram isso, esses valores, quando eles estudam outras manifestações de arte como a arte concreta, não podem fazê-lo desse ponto de vista. deverão fazê-lo de outro ponto de vista. «...» uma obra de computador. temos que fazê-lo de acordo com esse tipo de linguagem de máquina. «...» muitas coisas, ah ?

? — O crítico «...», o crítico me parece — você usou o termo crítico — são aqueles interlocutores dentro do ponto de vista do artista. «...» para compreender o que esse artista tinha em mente e como realizou «...», a sua caligrafia, «...» etc e tal. Agora, o que eu queria dizer é o seguinte até que ponto a subjetividade entra na criação através do computador ? — o senhor disse que para a criação de música era preciso de um músico, não é ? —, então até que ponto entra a subjetividade e em que ponto, se entra a subjetividade, nós temos que entender que o computador é um instrumento atual, moderno, de acordo com a ciência e as técnicas, «...», não é ?

Waldemar Cordeiro — Essa é a minha opinião — «...». É isso que retira a individualidade, a subjetividade. A subjetividade é uma variável indispensável na criação de arte — «...». «...», isso que é importante, como nunca foi, «que não valem a pena, mas num projeto de máquina» é fundamental que na nossa época, uma das coisas mais criativas que está tendo é realmente baseada em números, apenas tem um tipo de relações de fato completamente diferentes «...» ao tema — «...» —, ao estado emocional. «...» registrar quantos condicionamentos científicos o artista tem que acatar — «...» condicionamentos científicos que ele mesmo descobriu, pelo método da anatomia, «...» a tradução de uma informação «...» renascença. «...» fomos nós os artistas «...», «...» das outras áreas «...» — é evidente. «...».

[longo trecho inaudível]

«...» é fisicamente impossível, «...» milhões de pessoas entrem nessa sala para ver o trabalho da Calcomp. Não é possível «...». «...» então aí que entra o telex «...», «...» o quadro de Picasso numa tradução de Picasso, nós usamos já o telex para traduzir o quadro, não usamos «...» estrutura, porque meu trabalho eu posso mandá-lo por telex para Londres, nós mandamos por correspondência. Mas se necessário «...» interesse e mandá-lo para Londres.

? — «...»

Waldemar Cordeiro — Ah ?

? — «...»

Waldemar Cordeiro — Não, você só faz através de uma tradução — aí que está a diferença.

? — ... o telex é antes de tudo uma máquina de tradução.

Waldemar Cordeiro — Mas aí que está... a tradução modifica o significado da tua obra...

[corte]

... numa quadricromia não é o mesmo Picasso que ele pintou na galeria de arte, no quadro; não é — aí que está o equivoco. A tradução é... como diz o McLuhan, "o meio é a mensagem" — é uma ingenuidade achar que pode existir uma mensagem independentemente do meio que a transmite, independentemente do canal, é uma ingenuidade que não deve ser cometida. O certo justamente é usar esses meios de acordo com a natureza específica desses próprios meios.

? — ...

Waldemar Cordeiro — Não, sem fazer uma tradução acadêmica — aí sim nós faríamos isso —; «...» na frente de um piano de manivela; a reprodução nos jornais de um quadro, na televisão — isso tudo faz. O artista precisa trabalhar para «...» na televisão, precisa se comunicar pelo telex, porque hoje o artista precisa se comunicar internacionalmente — mas ele precisa conhecer como o telex «...», porque «...» dos problemas «...» aquela linguagem adequada «...».

? — «...» você está imaginando, você está me dizendo, o que provavelmente você está querendo me dizer é «...». Todas as linguagens analógicas «...» as digitais «...»

Waldemar Cordeiro — «...»

Léo — «...» dos críticos de arte do Jornal do Brasil, «...» Bittencourt, «...», Vera Pacheco Jordão e José Roberto Luis Cardoso; de O Jornal, Quirino Campofiorito; do Jornal do Commercio, Mário Barata «...».

[fim da parte 4]

## II. DADOS BIOGRÁFICOS DE WALDEMAR CORDEIRO

Roma, Itália – 12 abr. 1925 / São Paulo, Brasil – 30 jun. 1973

- Artista plástico, crítico de arte, designer e paisagista.
- Professor da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.
- Precursor, teórico e líder do movimento concreto no Brasil. Criador do popcreto. Precursor da arte cinética, mecânica, eletromecânica e pioneiro na elaboração de arte com uso do computador no Brasil.

### I. FORMAÇÃO

- Academia de Belas Artes – Roma (Itália), c. 1938
- Escola San Giacommo (curso de gravura) – Roma (Itália), c. 1938
- Estuda com o prof. De Simone – Roma (Itália), c. 1940
- Liceo Tasso – Roma (Itália), c. 1940-1945
- Experiência com gravura em cobre no ateliê do polonês Lipinski – Roma (Itália), 1941-1945
- Estuda os teóricos da arte Fiedler, Wominger, Wölfflin e Riegl, assim como o filósofo e político Antônio Gramsci – c. 1944
- Estuda os pintores Kandinsky, Mondrian, Van der Leek, Van Doesburg, Albers, Max Bill, Klee – c. 1947
- Inicia o estudos de plantas ornamentais no Jardim Botânico, visando sua aplicação em paisagismo – São Paulo, 1952

### 2. FATOS SIGNIFICATIVOS

- Nasce em Roma, filho de Orsolina Vemarubea de Grandis Cordeiro (italiana) e Heitor Guedes da Costa Cordeiro (brasileiro). É registrado na embaixada brasileira – 12 abr. 1925
- Expõe pela primeira vez no *Teatro Argentino*, em Roma – 1942
- Elabora caricaturas para o *Funny Face Shop* e para o jornal satírico *Petiroso*. Entra em contato com Federico Fellini, Giulio Turcato, Pasquale Santoro, Enrico Prampolini, Pietro Consagra e outros – Roma (Itália), 1941-1945
- Participa da fundação da *Associazione Artistica Internazionale Indipendente*, conhecida como *Art Club*, voltada ao desenvolvimento e a divulgação da arte moderna – Roma (Itália), 1945
- Transfere-se da Europa para o Brasil em 1946, optando pela nacionalidade brasileira e fixando-se em São Paulo. Inicia atividade como jornalista, escrevendo críticas de arte e desenhando caricaturas para o *Diário Latino*, publicado em italiano. Transfere-se posteriormente para a empresa *Folha da Manhã*, onde faz reportagens políticas, críticas de arte e ilustrações. Colabora igualmente com o jornal *A Noite*. Entra em contato com Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e membros do Grupo Santa Helena.
- Organiza com o pintor e escultor italiano Bassano Vaccarini a mostra de artistas modernos que inaugura a Domus Galeria de Arte e Antiguidades – São Paulo, fev. 1947
- Executa com Bassano Vaccarini as pinturas murais do altar de Santa Rita na Igreja Senhor Bom Jesus do Brás – São Paulo, 1947
- Conhece Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luiz Sacilotto, na exposição *19 Pintores* – Galeria Prestes Maia, União Cultural Brasil-Estados Unidos, São Paulo, abr. 1947
- Viaja para Roma em setembro de 1947. Retorna ao Brasil em 1948 como delegado do *Art Club Internacional*, fixando-se definitivamente em São Paulo.
- Inicia pesquisa direcionada ao abstracionismo, afastando-se da orientação expressionista anterior – 1948
- Criada a filial paulista do *Art Club Internacional*, tendo como presidente Edoardo Bizzari; Cordeiro é eleito vice-presidente – 12 abr. 1949

- Reinicia a atividade de jornalista fazendo crítica de arte e ilustrações para o jornal *Folha da Manhã* – 1949
- Participa de reuniões com artistas e intelectuais, organizadas por Vilanova Artigas, contra a criação e direção da Bienal do MAM-SP – 1950
- Funda o Grupo Ruptura junto com Anatol Wladislaw, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Lothar Charroux, Luiz Sacilotto e Kazmer Féjer, tomando-se seu líder e principal teórico. O grupo realiza a exposição Ruptura no MAM de São Paulo, onde conhece os poetas Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, que passam a integrar o movimento concreto – São Paulo, 1952
- Participa do Congresso Continental de Cultura em Santiago do Chile, juntamente com Décio Pignatari e Afonso Schmidt, em viagem financiada pelo Partido Comunista Brasileiro. De passagem por Buenos Aires, estabelecem contato com o grupo concretista argentino de Tomás Maldonado – 26 abr.-02 mai. 1953
- Casa-se com Helena Kohn – 1953
- Inicia sua atuação como paisagista – 1954
- Organiza com os integrantes do Grupo Ruptura a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, ampliada com a inclusão dos artistas e poetas do Grupo Frente do Rio de Janeiro. A exposição marca o lançamento nacional da poesia concreta – MAM, São Paulo, 04-18 dez. 1956, MEC, Rio de Janeiro, fev. 1957
- Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Kazmer Féjer, Maurício Nogueira Lima e Décio Pignatari abrem um ateliê coletivo do Brás – 1958
- Décio Pignatari e Hermelindo Fiaminghi rompem com Cordeiro – 1959
- Volta-se para os aspectos estruturais da cor, na fase cor-relação, passando a pintar com revólver e compressor – 1960
- Retorno ao pincel, na tentativa de elaborar uma resposta ao informal – 1963
- Desenvolve nova pesquisa, em que utiliza a técnica de montagem, incorporando espelhos, colagem e inserindo rasgos na superfície da tela – 1963
- Tentativa de reagrupamento dos artistas concretos, com a constituição da Associação de Artes Visuais Novas Tendências, Galeria NT – 1963
- Viagem à Europa, onde encontra-se com o *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, de Le Parc, em Paris (França); contato com a *pop art* – 1964
- Constrói objetos que visam introduzir uma abordagem semântica na arte concreta, denominados como *popcretos* por Augusto de Campos – 1964
- Organiza as mostras *Propostas 65 e 66*
- Trabalha sistematicamente com arte realizada com computador (*arteônica*) – USP, São Paulo / Unicamp, Campinas, 1968-1973
- Recusa o convite de Pierre Restany para integrar a sala especial Arte e Tecnologia, na X Bienal Internacional de São Paulo, em solidariedade ao protesto formalizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte – 1969
- Organiza a exposição *Arteônica* – FAAP, São Paulo, mar. 1971; MAC, Campinas, mai. 1971
- Constitui e dirige o Centro de Processamento de Imagens do Instituto de Artes da Unicamp – Campinas, 1972
- Morre de colapso cardíaco, aos 48 anos de idade – São Paulo, 1973

### 3. ASSOCIAÇÕES TÉCNICAS E PROFISSIONAIS QUE INTEGROU

- Associação Brasileira de Desenho Industrial
- Associação Internacional de Artistas Plásticos – UNESCO
- Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA (Membro da Seção Livre)
- Computer Arts Society – London
- Sociedade Brasileira de Planejamento
- Sociedade Interamericana de Planificação – SIAP
- União Brasileira de Escritores

#### 4. PARTICIPAÇÃO EM CONGRESSOS, SEMINÁRIOS, SIMPÓSIOS ETC.

- I Congresso Brasileiro de Críticos de Arte (ABCA) – MAM, São Paulo, 1953
- 1º Congresso Continental de Cultura – Santiago (Chile), 1953
- Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (AICA) – Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 16-24 set. 1959
- II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte (ABCA) – 1961
- Seminário *Scelte e Proposte* – Áquila (Itália), 1963 [presidido por Giulio Carlo Argan]
- Membro da Comissão Organizadora do Seminário "O Homem na Paisagem Paulistana" – IAB, São Paulo, 1964 [participa com sete teses]
- I Encontro Nacional de Arquitetos Planejadores – Curitiba, 13-16 mai. 1966 [com tese]
- VI Congresso Brasileiro de Arquitetos – Salvador, 1967 [com tese, a convite do IAB de São Paulo]
- Propostas 1967 – FAAP, São Paulo
- 1º Simpósio de Integração Ciência e Humanismo – IX Bienal de São Paulo, 1967
- Membro da Comissão Organizadora de Propostas 68 – Biblioteca Municipal de São Paulo
- VIII Congresso Brasileiro de Arquitetos – Belo Horizonte, 1968 [com tese]
- Simpósio Internacional Computadores e Pesquisas Visuais – Zagreb (Iugoslávia), 1969
- Simpósio "O Planejamento em face ao Crescimento Populacional e Urbano" – IAB, São Paulo, 1969
- VIII Congresso da Sociedade Interamericana de Planificação – Salvador, 1970 [com tese]
- Proferiu conferência inaugural do Congresso Internacional de Histórias em Quadrinhos – MASP, São Paulo, 1970
- Idealizador e coordenador geral de Arteônica, exposição internacional a respeito do uso nativo de meios eletrônicos na arte – FAAP, São Paulo, 1971
- Conferência no Curso de Percepção Visual – Escola Paulista de Medicina, São Paulo, 1971
- Membro da Comissão Especial de JAC 72 – MAC
- Conferência inaugural da Semana de Estética promovida pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, nov. 1972
- Proferiu palestra na 3ª Semana de Comunicações de Arte – FAAP, São Paulo, nov. 1972
- Conferência na 25ª Reunião Geral da Associação Internacional de Críticos de Arte – Zagreb (Iugoslávia), 1973
- Conferência inaugural da exposição Arteônica – Instituto Goethe / UNICAMP / PMC, Campinas, jun. 1973

#### 5. ATIVIDADES DIDÁTICAS

- Coordenador e professor da seção de Artes Plásticas do Curso Internacional de Férias da Pró-Arte – Teresópolis, 1954
- Conferência a convite da Reitoria da USP – Centros Culturais de Bauru e Mogi das Cruzes, 1953
- Conferência sobre paisagem urbana na IV Semana de Engenharia e Arquitetura – Londrina
- Curso de pós-graduação de paisagismo na Universidade Federal de Belo Horizonte, sob patrocínio do IAB local – 1967
- Conferências subordinadas ao tema "Paisagem Urbana" – Faculdade de Filosofia de Marília e na de São José do Rio Preto
- Conferências na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, na Faculdade de Medicina da USP, na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, no Centro de Ciências e Artes de Campinas (1959), na Fundação Armando Álvares Penteado, no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, nas Bienais de São Paulo e em outras instituições
- Conferência "Arte produzida por computador". MAM, Rio de Janeiro, 16 mai. 1970
- Ministrou aula no Curso de Introdução ao Planejamento da Área Metropolitana de Belém do Pará
- Professor da Universidade Estadual de Campinas / Unicamp, onde criou o Centro de Processamento de Imagens do Instituto de Artes – 1972

## 6. ATIVIDADES EXERCIDAS

- Incumbido, em 1947, pelo Sindicato dos Compositores Artísticos, Musicais e Plásticos do Estado de São Paulo, contribuiu para o intercâmbio cultural italo-brasileiro.
- Delegado para o Brasil do *Art Club Internacional* – 1949
- Vice-Presidente do *Art Club Internacional* de São Paulo – 1950
- Membro do Júri do II e do IV Salões Paulista de Arte Moderna – 1952 e 1955
- Presidente da União dos Artistas Plásticos de São Paulo – 1957
- Membro do Conselho Artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo – 1957
- Membro da Comissão Executiva da Convenção Municipal de Intelectuais e Artistas para a Fundação Ibirapuera – São Paulo, 1957
- Membro do Júri do 1º Prêmio Leimer de Arte Contemporânea – São Paulo, 1957
- Membro da Comissão Artística da X Bienal de São Paulo – 1969 [demissionário]
- Membro do Júri do 2º e 3º Salões do Artista Jovem – Museu de Arte Contemporânea de Campinas – 1969
- Membro do Júri do 5º Salão de Arte Contemporânea de Campinas
- Idealizador e coordenador geral da exposição *Arteônica* – FAAP, São Paulo, 1971
- Membro do Conselho da Pinacoteca do Estado de São Paulo – 1970-73
- Presidente da I Salão de Arte e Comunicação – Governo do Estado de São Paulo, 1970
- Comissão da Unicamp para edição de trabalhos científicos em publicação periódica.

## 7. EXPOSIÇÕES COLETIVAS

- *Gioventù Italiana del Littorio Comando Federale dell'Urbe Gare Artistico-Culturali* – Teatro Argentino, Roma (Itália), 1942
- Exposição – Galeria São Marco, Roma (Itália), 1945
- Exposição Inaugural – Domus Galena de Arte e Antiguidades, São Paulo, 1947
- *Aquarelas e Guaches* – Biblioteca Municipal de São Paulo, 1947
- *XI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos* – Galeria Prestes Maia, São Paulo, set. 1947 [Viena e Johannesburg]
- *II Esposizione Annuale dell'Art Club* – Galeria-Ritrovo dell'Art Club, Roma (Itália), 14-31 dez. 1947
- *Prima Mostra dei Sindacati Romani Pittori e Scultori della Confederazione Nazionale Artisti e Professionisti* – Galeria de Arte Moderna, Roma (Itália), 1948
- *Do Figurativismo ao Abstracionismo* – MAM, São Paulo, mar. 1949 [exposição inaugural do MAM-SP; 1ª exposição de arte abstrata no Brasil]
- Exposição Inaugural do Art Club de São Paulo – MAM, São Paulo, abr. 1949
- *Exposição de Pintura e Escultura* – Edifício Sulamérica / MES, Rio de Janeiro, 1949
- I, III, IV (isento de júri), V, VI (isento de júri), VII, VIII e IX Bienais de São Paulo – 1951-67 [Prêmio Itamaraty, 1967]
- I ao IV, IX, X, XII, XV e XVII Salão Paulista de Arte Moderna – São Paulo, 1951-68 [Grande Medalha de Prata e Prêmio Aquisição, 1954; Grande Medalha de Ouro, 1960]
- *Ruptura* – MAM, São Paulo, 09 dez. 1952 [1ª exposição de arte concreta no Brasil]
- *IX Prêmio Internacional de Lissone* – Itália, 1955
- *I Exposição Nacional de Arte Concreta* – MAM, São Paulo, 04-18 dez. 1956; MEC, Rio de Janeiro, -24 fev. 1957
- *IV International Art Exhibition Japan* – Tóquio, Japão, 1957
- *Arte Moderna en Brasil* – Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina), 1957; Rosário (Argentina); Santiago (Chile); e Lima (Peru)
- *Prêmio Leimer de Arte Contemporânea* – Galeria de Arte das Folhas, São Paulo, 21 jan.- 1959
- *47 Artistas / Prêmio Leimer de Arte Contemporânea 1958* – Galeria de Arte das Folhas, São Paulo, 24 mar.-abr. 1959
- *Brasilianischer Künstler* – Haus der Kunst, München (Alemanha), jun.-set. 1959
- *Arte Moderna do Brasil* (conforme acima) – Hamburgo (Alemanha), Amsterdã (Países Baixos), Paris (França), Suíça, Milão (Itália), Madri e Barcelona (Espanha), Viena (Áustria), e Lisboa (Portugal), 1959-60

- *Arte Concreta: Retrospectiva 1951-1959* – MAM, Rio de Janeiro, jul. 1960
- *Konkrete Kunst / 50 Jahre Entwicklung* – Helmhaus, Zunch (Suíça), 08 jun.-14 ago. 1960 [org. de Max Bill]
- *Prêmio Leimer de Arte Contemporânea* – Galeria de Arte da Folha, São Paulo, out. 1960
- *Coletiva Inaugural I* – Associação de Artes Visuais Novas Tendências, Galeria NT, São Paulo, 09 dez. 1963
- *Arte no IAB* – São Paulo, 18 jun. 1964
- *Exposições Internacionais de Arquitetura na VIII, IX e X Bienais de São Paulo* – 1965-9
- *Opinião 65* – MAM, Rio de Janeiro, 12 ago.-12 set. 1965
- *Nova Tendência 3* – Zagreb (Iugoslávia), 13 ago.-19 set. 1965
- *Propostas 65* – FAAP, São Paulo, 14 dez. 1965
- *I Salão de Abril / Arte Jovem* – MAM, Rio de Janeiro, 31 mar.-17 abr. 1966
- *Supermercado 66* – Galeria Relevo, Rio de Janeiro, 12-24 abr. 1966
- *Artistas Brasileños Contemporáneos* – Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (Argentina), 22 abr.-21 mai. 1966
- *I Bienal Nacional de Artes Plásticas* – Salvador, 1966 [sala especial]
- *Premissas 3* – MAB / FAAP, São Paulo, dez. 1966
- *Nova Objetividade Brasileira* – MAM, Rio de Janeiro, 06-30 abr. 1967
- *Propostas 67* – FAAP, São Paulo, 1967
- *I Salão de Maio* – MAM, Rio de Janeiro, 1967
- *IX Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui* – Paris (França), 1968
- *Salon Comparaisons* – Paris (França), 1968
- *Propostas 68* – FAAP, São Paulo, 1968
- *X Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui* – Paris (França), 1969
- *I Biennale de Nürnberg / Konstruktive Kunst: Elemente + Pnnzipien* – Alemanha, 03 abr.-03 ago. 1969
- *Salon Comparaisons* – Paris (França), 18 mar.-13 abr. 1969
- *XXV Salon de Mai* – Paris (França), 12 mai.-01 jun. 1969
- *Kompjutori / Vizuelna Istrazivanja / Computer and Visual Research* – Kulturi Centar, Beograda, 1969
- *Nova Tendência 4* – Zagreb (Iugoslávia), mai. 1969
- *Klub Konkretisto* – Tchecoslováquia, Galerie Umenikarlovy Vary, 1969
- *Computer Plotter Art* – Minigalena da USIS, Consulado Americano, São Paulo, 17-31 mar. 1970 [1ª exposição de arte com computador realizada na América Latina]
- *Computer Graphic 70* – Brunel University, London (Inglaterra), abr. 1970
- *Computer Plotter Art* – MAM, Rio de Janeiro, 1970
- *Computer 70* – Olympia, London (Inglaterra), 1970
- *Computer Grafiek* – Groningen and Arnhem, Amsterdam (Países Baixos), 1970-71
- *Kompjutori / Vizuelna Istrazivanja / Computer and Visual Research* – Galerija Suvremene Umjetnosti / Institut Ruder Boskovic, Zagreb (Iugoslávia), 1970
- *Semaine Internationale Les Arts "L'Espace et L'Environnement"* – 1970
- *Arteônica* – FAAP, São Paulo, mar. 1971; MAC, Campinas, mai. 1971
- *Computer Graphics* – Künstlerclub, Hamburgo (Alemanha), 1972
- *XIII Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui* – Grand Palais des Champs-Élysées, Paris (França), 18 fev.-27 mar. 1972
- *International Computer Art Exhibition* – Canadian Computer Show, Montreal (Canadá), 20 mai.-01 jun. 1972
- *Arte / Brasil / Hoje 50 anos depois* – Galeria Collectio, São Paulo, 1972
- *Panorama Atual da Arte Brasileira* – MAM, São Paulo, 1972
- *Sistem II* – CAYC, Buenos Aires (Argentina), 1972
- *XXIX Salão Paranaense de Artes Plásticas* – Paraná, 1972
- *XIV Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui* – Grand Palais des Champs Élysées, Paris (França), 15 mai. 1973
- *A Arte do Computador* – Instituto Cultural Brasileiro-Alemão, 25 mai.-08 jun. 1973
- *Circuit* – Birmingham (Inglaterra); Eastern Michigan University, Michigan (USA), abr. 1973; National Computer Conference and Exhibition, New York Coliseum, New York (USA), jun. 1973

- t-5. *The Rational and the Irrational in Visual Research Today* – XV Assembléia da AICA, Gallery of Contemporary Art, Zagreb (Iugoslávia), jun. 1973
- 73 *Edinburgh International Festival* – Edinburgh (Escócia), set. 1973

## 8. EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- *Waldemar Cordeiro* – Galeria Aremar, Campinas, 26 nov.-17 dez. 1960
- *Waldemar Cordeiro* – Galeria Astréia, São Paulo, 12- fev. 1963
- *Waldemar Cordeiro* – Galeria Atrium, São Paulo, -19 dez. 1964 [1ª exposição de arte popcreta]
- *Waldemar Cordeiro* – MAM, Rio de Janeiro, 16 set.-17 out. 1965
- Sala especial na I Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador – 1966
- *Waldemar Cordeiro: Oeuvres 1965-1968* – Galeria Debret, Paris (França), 20 nov. 1968
- *Waldemar Cordeiro* – Galeria d'Arte della Casa do Brasil (Palazzo Doria Pamphilli), Roma (Itália), 08 jan. 1969
- Livraria Salto – Milão, fev. 1969

## 9. EVENTOS PÓSTUMOS

- XII Bienal de São Paulo – Sala especial, São Paulo, 1973
- *Ordinateur et Création Artistique* – SESA, Paris (França), 1973
- *Creativité Artificielle* – Sigma, Bordeaux (França), 1973
- *Arte de Sistemas en LatinoAmerica* – International Cultureel Centrum, Antuérpia (Bélgica), mai. 1974
- *Exhibit 11011011* – Universidade de Buffalo, New York (USA), mai. 1974 [Arteônica, retrospectiva 1968-73]
- *Salon de l'Ordinateur* – Montreal (Canadá), 1974
- ICCH/2 – Los Angeles (USA)
- XIII Bienal de São Paulo – São Paulo, 1975
- *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)* – MAM, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 1977
- *As Bienais e a Abstração* – Museu Lasar Segall, São Paulo, 1978
- *10º Aniversário da Morte de Waldemar Cordeiro* – Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 1983
- *Tradição e Ruptura* – Fundação Bienal, São Paulo, 1984
- *Rumos para a arte por computador* – MIS, São Paulo, 1984.
- Retrospectiva no MAC-USP – São Paulo, 1986. Lançamento simultâneo do livro *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*.
- *Tendências Construtivas no Acervo do MAC-USP* – São Paulo, 1986
- *Modernidade: Art Brésilien du 20e Siècle* – MAM, Paris (França), 1987; MAM, São Paulo, 1988
- *Construtivismo* – MAC-USP, São Paulo, 1991-07 mar. 1992
- Retrospectiva da sua arteônica durante o VI Simpósio Brasileiro de Computação Gráfica e Processamento de Imagens (SIBGRAPI) – Recife, 19-23 out. 1993
- *Bienal Brasil Século XX* – Fundação Bienal, São Paulo, 1994
- *Opinião 65 / 30 anos* – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 17 mai.-16 jul. 1995
- 4º *Studio Unesp / Sesc / Senai de Tecnologia de Imagens* – São Paulo, 1996
- Publicação de textos em homenagem a sua obra na revista *Leonardo – Celebrating 30 Years, Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology* – fev. 1997
- *Desexp(l)os(ign)ição* – Casa das Rosas, São Paulo, 11 dez. 1996 – 02 fev. 1997
- *Arte brasileira, 50 Anos de História no Acervo do MAC-USP (1920-1970)* – MAC-USP, São Paulo, 1997
- *Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX* – Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1997
- *Precursor e Pioneiros Contemporâneos* – Paço das Artes, São Paulo, 23 out.-30 nov. 1997
- *Arte Suporte Computador* – Casa das Rosas, São Paulo, 1997



- *I Bienal do Mercosul* – Porto Alegre, 02 out.-30 nov. 1997
- *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leimer* – MAM, São Paulo, 02 out.-20 dez. 1998; MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1999
- *Teoria dos Valores* – MAM-SP, São Paulo, 08 jan.-08 fev. 1998
- *O Brasil no Século da Arte: a Coleção MAC-USP* – Centro Cultural FIESP, 27 abr.- 1999
- *Cotidiano / Arte: a Técnica* – Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 24 ago.-24 out. 1999
- *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento* – Fundação Bienal, São Paulo, 2000
- *Situações Arte Brasileira – Anos 70*, Casa Brasil-França, Rio de Janeiro, 2000
- *Waldemar Cordeiro* – Galena Brito Cimino, São Paulo, 18 set.-13 out. 2001
- *Grupo Ruptura* – Centro Universitário Mana Antonia / USP, São Paulo, 13 jun.- 21 jul. 2002
- *Waldemar Cordeiro e a Fotografia* – Centro Universitário Mana Antonia / USP, São Paulo, 01 ago.- 08 set. 2002
- *Da antropofagia a Brasília* – Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 01 dez. 2002-mar. 2003
- *Aproximações do Espírito Pop: 1963-68* – MAM, São Paulo, 24 abr.-22 jun. 2003
- *A Subversão dos Meios* – Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 24 out. 2003-01 fev. 2004

## 10. PRÊMIOS

- Grande Medalha de Prata e Prêmio de Aquisição, III Salão Paulista de Arte Moderna – São Paulo, 1954 [obra: *Espaço Convexo*]
- 1º Prêmio do Concurso para o projeto do Paço Municipal de Campinas [em equipe com o arquiteto Rubens Carneiro Viana] – 1957
- Grande Medalha de Ouro, IX Salão Paulista de Arte Moderna – São Paulo, 1960 [obra: *Desenvolvimento 1º*]
- Prêmio Itamaraty, VIII Bienal de São Paulo / Exposição Internacional de Arquitetura – 1965 [paisagismo para recreação]
- Prêmio Itamaraty, IX Bienal de São Paulo – 1967 [Prêmio Aquisição]
- Prêmio Bienal de Planejamento – IX Bienal de São Paulo / Exposição Internacional de Arquitetura, 1967 (em equipe com o arquiteto Jorge Wilhelm)
- Medalha de Ouro, XVII Salão Paulista de Arte Moderna – São Paulo, 1968 [Praça Universitária de Goiânia]
- Prêmio Bienal de Planejamento – X Bienal de São Paulo / Exposição Internacional de Arquitetura, 1969 [Planejamento Paisagístico do Campus da Universidade Federal de Minas Gerais]
- 2º Prêmio do Concurso para o Monumento Comemorativo da Cidade de Goiânia (em equipe com o arquiteto Teixeira Leite)

## 11. PAISAGISMO

### 11.1. PLANEJAMENTO

#### 11.1.1. Planejamento – participação como responsável

- *Campus da Universidade Federal de Minas Gerais* – Belo Horizonte, 1968 [3.000.000 m<sup>2</sup>]

#### 11.1.2. Planejamento – participação como sub-contratado

- Plano Básico Urbanístico de Osasco – Estado de São Paulo, 1967
- Pré-Plano do Município de Londrina – Estado do Paraná, 1967
- Plano Básico Urbanístico do Vale do Rio Tietê em São Paulo – 1967 [aproximadamente 90 km<sup>2</sup>; coord. Jorge Wilhelm]
- Plano Diretor Físico de Marília – Estado de São Paulo, 1968-1970 [João Clodomiro de Abreu e Heitor Ferreira de Souza]
- Plano de Desenvolvimento Integrado de Goiânia – Estado de Goiás, 1969 [SERETE]
- Plano Diretor Integrado de Paulínia – 1969
- Plano de Desenvolvimento Integrado de Campinas – 1970 [estudo preliminar]
- Plano de Desenvolvimento Integrado da Região Metropolitana de Fortaleza (PLANDIRF) – Ceará, 1971

- Projeto de Urbanização da Faixa Marginal ao Rio Tietê Retificado (GEGRAN) – Municípios de Barueri, Carapicuíba e Osasco, 1972

### 11.1.3. Planejamento – participação como consultor

- Plano Diretor de Santo André da Borda do Campo – 1958 [coord. Luiz Ignácio Romeiro de Anhaia Mello].
- Plano de Desenvolvimento Metropolitano Integrado da Grande Salvador (diagnóstico) – 1969 [GPI; estudo para o FUNDER; universo de estudo: vinte e cinco municípios]
- Plano Definitivo da Área Metropolitana da Grande São Paulo (PMDI) – 1971

## 11.2. PROJETOS

### 11.2.1. Obras Públicas

- Paço Municipal – Campinas, 1957 [não executado; Rubens Cameiro Viana]
- Praça Francisco Barreto – Barretos, 1961/6 [praça principal]
- Grupo Escolar Presidente Prudente – Presidente Prudente, 1963
- Parque D Pedro II – São Paulo, 1967 [proposta]
- Parque Municipal Bosque do Botafogo – Goiânia, 1967
- Praça Universitária – Goiânia, 1967
- Centro do Tempo Livre – Jardim Matilde, Ounnhos, 1968
- Praça do Tempo Livre – Vila Mano, Ounnhos, 1968
- Praça Kennedy – Ounnhos, 1968
- CESP – Dracena, 1969
- CESP – Itanhaém, 1969
- CESP – Rio Claro, 1970
- CESP – Votuporanga, 1970
- Bosque Mutirama – Goiânia, 1970 [não executado completamente]
- Palácio Bela Vista (Palácio do Governo do Estado) – Campos do Jordão, 1970
- Remanejamento do Parque Educativo Lago das Rosas e Horto Florestal – Superplan (Superintendência do Plano de Desenvolvimento Integrado), Goiânia, 1970 [coordenador]
- Praça Jardim Capivan – Campos do Jordão, 1970
- Bosque dos Jequitibás – Campinas, 1971 [não executado]
- Bosque dos Alemães / Praça Dr. João Loech Jr. – Campinas, 1971 [não executado]
- Centro Integrado de Educação Pré-Primária – Vila Alpina, Santo André, 1971
- Mirante do Morumbi – São Paulo, 1971 [anteprojeto]
- Praça Pública – Rua Flora, Santo André, 1971
- Cemitério de Congonhas – São Paulo, 1972
- Praça Palácio dos Azulejos – Campinas, 1972 [não executado]
  
- Conjunto de Ciência e Tecnologia da UFMG – Belo Horizonte
- Ginásio Estadual – Santos
- Parque do Taquaral – Região do Taquaral, Campinas
- Parque em Santo André

### 11.2.2. Clubes, Loteamentos, Indústrias, Chácaras e Fazendas

- Jardim Camburí – Caraguatatuba, 1950/61
- Sítio Caetetuba – 1950/61

- Sítio Roseira – Jaguanúna, 1950/61
- Clube Espéria – São Paulo, 1963
- Fazenda Santo Aleixo – Itatiba, 1966
- Recanto dos Lagos – Rodovia Raposo Tavares km. 92, Sorocaba, 1966
- Fazenda Cafezal – Jaguanúna, 1969
- Chácara da Enseada – Represa de Guarapiranga, 1970
- Club de Campo e Náutico da Associação dos Funcionários Públicos do Estado de São Paulo – Represa de Guarapiranga (250 mil m<sup>2</sup>), 1970
- Fazenda Santa Terezinha da Floresta – Souzas, 1970
- Estância Santa Izabel – Souzas, 1971
- Usina São João – Araras, 1972
  
- Clube de Campo Monte Líbano – São José do Rio Preto
- Fazenda São José – São José do Rio Preto

### 11.2.3. Edifícios

- Edifício Inajá – Rua Antonio Rodrigues – São Vicente, 1950/5
- Edifício Itapoan – Av. Pe. Manoel da Nóbrega, 566 – São Vicente, 1950/5
- Edifício Mainumbi – Av. Pe. Manoel da Nóbrega, 566 – São Vicente, 1950's
- Edifício Queen Anne – Rua Leônicio de Carvalho, 303 – São Paulo, 1950/61
- Edifício Queen Elyzabeth – Av. Paulista, 21 – São Paulo, 1950/61
- Edifício Marahú – Av. Pe. Manoel de Nóbrega, 30 – São Vicente, 1959
- Edifício Tendai – Av. Pe. Manoel de Nóbrega, 64 – São Vicente, 1960
- Edifício Ibirá – Rua Maranhão, 107 – São Paulo, 1961
- Edifício – Rua Afonso de Freitas, 143 – São Paulo, 1961/6
- Edifício – Rua Cincinato Braga, 511 – São Paulo, 1961/6
- Edifício Ana Regina – Rua Piauí – São Paulo, 1962
- Edifício João Ramalho – Rua Ministro de Godoy, 860 – São Paulo, 1962
- Edifício – Rua Maranhão – São Paulo, 1963
- Edifício Alvorada – Rua São Vicente de Paula, 635 – São Paulo, 1963
- Edifício Ceci-Peri – Rua Oscar Freire, 836 – São Paulo, 1963
- Edifício Queen Mary – Rua Visconde de Ouro Preto – São Paulo, 1963
- Edifício – Al. Campinas esquina com Al. Jaú – São Paulo, 1964
- Edifício Antibes – Guanujá, 1964
- Edifício King George V – Rua Caconde, 499 – São Paulo, 1964
- Edifício – Rua Bela Cintra, 2.262 – São Paulo, 1965
- Edifício – Rua São Carlos do Pinhal – São Paulo, 1965
- Edifício Cidade de Recife – Rua Pernambuco – São Paulo, 1965
- Edifício Monte Carlos – Al. Santos – São Paulo, 1965
- Edifício Orminda – Al. Tietê – São Paulo, 1965
- Edifício Queen Victoria – Rua Veiga Filho, 465 – São Paulo, 1965
- Edifício Rio de Janeiro – Rua Rio de Janeiro – São Paulo, 1965
- Edifício – Rua Ablílio Soares – São Paulo, 1966
- Edifício Femão Cardim – Rua Femão Cardim – São Paulo, 1966
- Edifício Itapoã – Rua Veiga Filho – São Paulo, 1966
- Edifício King Charles – Rua Dr. Mello Alves, 742 – São Paulo, 1966
- Edifício Lucerna – Rua Albuquerque Lins, 774 – São Paulo, 1966

- Edifício Itália – Rua Oscar Porto – São Paulo, 1966/73
- Edifício – Rua Sarutaia, 124 – Jardim Paulista, São Paulo, 1967
- Edifício Gruta Azul – Rua Fernão Cardim esquina Rua Eugênio de Lima – São Paulo, 1967
- Parque Conjunto Higienópolis – Av. Higienópolis – São Paulo, 1967
- Edifício Verde Lar – Rua Albuquerque Lins – São Paulo, 1968
- Edifício (Hindi Cia. Brasileira de Habitação) – Rua Albuquerque Lins – São Paulo, 1970
- Edifício (Hindi Cia. Brasileira de Habitação) – Rua Teixeira da Silva – São Paulo, 1970
- Agência Bancária – União de Bancos Brasileiros – Poços de Caldas, 1971
- Edifício Itaipava – Al. Rio Claro, 179 – São Paulo, 1971
- Conjunto Habitacional – Rua Fagundes Dias – São Paulo, 1973
- Conjunto Habitacional – Quitáuna, SP – 1973
- Edifício – Rua Gaivota, 637 – São Paulo, 1973
- Edifício Iguazu – São Paulo, 1973

- Edifício – Al. Franca, 270 – São Paulo
- Edifício – Al. Tietê, 589 – São Paulo
- Edifício – Av. Angélica, 1.132 – São Paulo
- Edifício – Rua Fernão Cardim, 99 – São Paulo
- Edifício – Rua José Maria Lisboa – São Paulo
- Edifício – Rua Maranhão, 531 – São Paulo
- Edifício – Rua São Vicente de Paula, 70 – São Paulo
- Edifício Cascata – Rua Rafael de Barros – São Paulo
- Edifício King Alexander – Al. Santos – São Paulo
- Edifício King James – Al. Tietê, 342 – São Paulo
- Edifício King Richard – Rua Oscar Freire – São Paulo
- Edifício King William – Al. Casa Branca esquina Al. Franca – São Paulo
- Edifício Lago Azul – Rua Sabará – São Paulo
- Edifícios King Henry VI e Queen Margareth – Rua Haddock Lobo, 1454 – São Paulo
- Edifício Jaú – Al. Jaú, 731 – São Paulo
- Edifício Lorena – Al. Lorena – São Paulo
- Edifício Mara Regina – São Paulo
- Edifício Mirage – Rua Sampaio Viana – São Paulo
- Edifício Olinda – Rua Pernambuco – São Paulo
- Edifício Olivais – Rua Rafael de Barros – São Paulo
- Edifício Ourinhos – Al. Tietê – São Paulo
- Edifício Palácio do Ingá – Rua Martinico Prado – São Paulo
- Edifício Petronius – Rua Leôncio de Carvalho – São Paulo
- Edifício Ponteio – Al. Rio Claro – São Paulo
- Edifício Queen Dorothea – Rua Islândia, 350 – Jardim Aménca, São Paulo
- Edifício Sarty – Al. Itu, 1.183 a 1.185 – São Paulo
- Edifício Siqueira Campos – São Paulo
- Edifício Taiza – Al. Campinas – São Paulo
- Edifício Tamar – Rua Padre João Manuel, 551 – São Paulo
- Edifício Tamar – Rua Piauí – São Paulo
- Edifício Tamaracá – Al. Casa Branca – São Paulo
- Edifício Tatiana – Rua Rafael de Barros esquina rua Oscar Porto – São Paulo

#### 11.2.4. Residências

- Residência Bernardo Goldfarb – Av. Morumbi, 3.807 – São Paulo, 1950/61
- Residência Eduardo Corona – Rua São Remigio, 199 – São Paulo, 1950/61
- Residência Jacob Simmis – Rua dos Juris, 46 – São Paulo, 1950/61
- Residência José M. Borges Jr. – Rua Rego Freitas x Santa Isabel – São Paulo, 1950/61
- Residência Samuel Sznajdleder – Rua Bauru, 252 – São Paulo, 1950/61
- Residência Thomas Romanach – Rua Uberaba esquina Av. Itacyra – São Paulo, 1950/61
- Residência Cícero Cidade – Jaú, SP – 1953
- Residência Salmen Meyer – Rua Maestro Chjafarelli, 268 – São Paulo, 1953
- Residência David Rosenberg – Rua Morás – São Paulo, 1954
- Residência Ubirajara Keutenedjian – Rua Áustria, 95 – São Paulo, 1955
- Residência Vicente Gaudio – São Paulo, 1955
- Residência Abraão Huck – São Paulo, 1956
- Residência Schill Kuperman – Rua Cuba, 324 – São Paulo, 1956
- Residência José Papa – São Paulo, 1957
- Residência Luiz Milani Sobrinho – Rua Torres Homem – São Paulo, 1957
- Residência Alvino Slaviero – Al. Gabriel Monteiro da Silva, 2074 – São Paulo, 1958
- Residência João Kon – Rua Honduras, 229 – São Paulo, 1958
- Residência Jacob Werebe – Rua México, 219 – São Paulo, 1959
- Residência Sigmundo Golombek – Rua Tefé, 249 – São Paulo, 1959
- Residência Waldemar Zacles – Rua Zequinha de Abreu, 189 – São Paulo, 1959
- Residência Annibal Haddad – Rua Panamá, 99 – São Paulo, 1961
- Residência Elias Libman – Rua Canadá, 786 – São Paulo, 1961
- Residência José Corona – Rua Maria Carolina, 218 – São Paulo, 1961
- Residência Roger Zmekhol – Av. São Valério, 333 – São Paulo, 1961
- Residência Dino Destri – Rua Filadelfo de Azevedo – São Paulo, 1961/2
- Residência Ezio Gardano – Rua dos Açores, 123 – São Paulo, 1961/6
- Residência Ezio Gardano – Rua Marte – São Paulo, 1961/6
- Residência P.A. Naschese – Rua José Candido de Souza – São Paulo, 1962
- Residência Alberto Aliberti – São Paulo, 1963
- Residência Jonas Gordon – Rua Veneza, 830 – São Paulo, 1963
- Residência Domingos Ceravolo – Rua Sampaio Vidal – São Paulo, 1964
- Residência Firer – Rua Polônia, 277 – São Paulo, 1964
- Residência – Rua José Maria Lisboa, 973 – São Paulo, 1965
- Residência Alfredo Elito – São Paulo, 1965
- Residência B. L. Wajchenberg – Al. Gabriel Monteiro da Silva, 2607 – São Paulo, 1965
- Residência Luis Carlos F. Levy – Rua Alberto de Farias esquina Rua Pedroso de Morais – São Paulo, 1966
- Residência Roberto Letaif – Rua Jambolões – Guarujá – SP – 1966/73
- Residência Henry Macksoud – Rua Estados Unidos, 235 – São Paulo, 1967
- Residência José Mário Taques Bittencourt – Rua Votuporanga, 273 – São Paulo, 1967
- Residência Munir Abud – Av. Itacira – São Paulo, 1967
- Residência O. Marcucci – Av. Morumbi – São Paulo, 1968
- Residência Gilberto S. Meirelles F. – Rua Engº Teixeira Soares, 213 – São Paulo, 1970
- Residência Lauro da Costa Lima – Rua Dr. João Neves Neto, 280 – São Paulo, 1970
- Residência Milhelm Simão Racy Jr. – Rua Araripina, 60 – São Paulo, 1970
- Residência Pedro Jackie Powidzer – Rua Manoel M. Tourinho – São Paulo, 1970
- Residência W. Luiz Helou – Rua Panamá, 161 – São Paulo, 1971

- Residência – Al. Gabriel M. da Silva, 1.644 – São Paulo
- Residência – Al. Gabriel M. da Silva, 3224 – São Paulo
- Residência – Av. Euzébio Matoso, 708 – São Paulo
- Residência – Av. L. N. Garcez, 660 – São Paulo
- Residência – Av. República do Líbano – São Paulo
- Residência – Rua Almirante Pereira Guimarães, 213 – São Paulo
- Residência – Rua Bahia, 1.282 – São Paulo
- Residência – Rua Bartolomeu Paes, 208 – São Paulo
- Residência – Rua Bélgica, 272 – São Paulo
- Residência – Rua Conde de Irajá, 214 – São Paulo
- Residência – Rua Desembargador Mamede, 143 – São Paulo
- Residência – Rua Dom Henrique, 521 – São Paulo
- Residência – Rua Duarte da Costa, 386 – São Paulo
- Residência – Rua Ferdinando Cabonan, 125 – São Paulo
- Residência – Rua do Futuro, 230 – São Paulo
- Residência – Rua Groelândia, 1.478 – São Paulo
- Residência – Rua Guaçu, 176 – São Paulo
- Residência – Rua Inhambu, 165 – Indianópolis, São Paulo
- Residência – Rua Itaguaçu, 88 – São Paulo
- Residência – Rua Itapoã, 77 – São Paulo
- Residência – Rua dos Jasmis, 168 – São Paulo
- Residência – Rua Joaquim Nabuco – São Paulo
- Residência – Rua Joaquim Nabuco, 2.012 – São Paulo
- Residência – Rua Laerte Assunção, 448 – São Paulo
- Residência – Rua Macau, 307 – São Paulo
- Residência – Rua Macaubal, 119 – São Paulo
- Residência – Rua das Mangabeiras, 105 – São Paulo
- Residência – Rua Minas Gerais, 186 – São Paulo
- Residência – Rua dos Mongóis, 137 – São Paulo
- Residência – Rua Noruega, 226 – São Paulo
- Residência – Rua Padre Manoel, 1.108 – São Paulo
- Rua Paulo Eiró, 595 – São Paulo
- Rua Prof. Carlos Reis, 93 – São Paulo
- Rua Suzano, 98 – São Paulo
- Rua Tamanaz, 161 – São Paulo
- Rua Tomás Carvalhal, 213 – São Paulo
- Rua Ubatuba, 254 – São Paulo
- Rua Valença, 224 – São Paulo
- Rua Votuporanga, 60 – Sumaré, São Paulo

# BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

## I. TEXTOS E ENTREVISTAS DE WALDEMAR CORDEIRO

### I.1. PUBLICADOS

(ordem cronológica)

- "La Madonna della Pace vista da due artisti italo-brasiliani". 1946. 1 p. [CD-ROM WC].
- [s/autor]. "Uma exposição diferente e original". 1947. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Os pintores italianos buscam a verdade". *Folha da Manhã*. São Paulo: 21 jan. 1948. [CD-ROM WC].
- [s/autor]. "O abstracionismo na Itália". *Folha da Manhã*. São Paulo: 07 out. 1948. [BOHNS: 179-80].
- [s/autor]. "Verdadeiro drama vive a atual geração de pintores na Itália". *Folha*. São Paulo: 07 out. 1948, p. 1 e 2.
- "Escola romana". 1948. [CD-ROM WC].
- "Exposição de esculturas no Museu de Arte Moderna". *Folha da Manhã*. São Paulo. c.1948-51. 1p. [CD-ROM WC].
- "Formas que não são formas". c.1948-51. 1p. [CD-ROM WC].
- "O belo geométrico". *Folha da Manhã*. São Paulo. c.1948-51]. 1p. [CD-ROM WC].
- "O verbo plástico e a alegoria na pintura". c.1948-51. 1p. [CD-ROM WC].
- "Abstracionismo". *Artes Plásticas*. São Paulo (3), jan.-fev. 1949. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Ainda o abstracionismo". *Revista de Novíssimos*. São Paulo (1): 27-8, s.ed., jan.-fev. 1949. [CD-ROM WC].
- "Teoria e história do espaço na representação teatral". *Folha da Manhã*. São Paulo. [1949-51]. [CD-ROM WC].
- "O problema da expressão plástica". *Folha da Manhã*. São Paulo: 04 jan. 1950, p. 6.
- "Apreciação crítica do segundo acervo do Museu de Arte Moderna". *Folha da Manhã*. São Paulo: 19 jan. 1950, 1º cad., p. 8.
- "Três ases e um curinga". *A Noite*. São Paulo: 03 fev. 1950. 1p. [CD-ROM WC].
- "A nova geração acadêmica". *Folha da Manhã*. São Paulo: 07 mar. 1950, 1º cad., p. 8.
- "A nova alegoria". *Folha da Manhã*. São Paulo: 27 abr. 1950, 1º cad., p. 8.
- "A atividade da nova e novíssima gerações levará a arte italiana ao plano da linguagem mundial". *Folha da Manhã*. São Paulo: 25 jun. 1950, 3º cad., p. 3.
- "Almeida Júnior". *Folha da Manhã*. São Paulo: 16 jul. 1950, 5º cad., p. 4.
- "Mário Cravo – escultor". *Folha da Manhã*. São Paulo: 30 jul. 1950, 5º cad., p. 8.
- "Nossa escultura não tem ainda caráter nacional – entrevista de Mário Cravo". jul. 1950. 1p. [CD-ROM WC].
- "A arte polimatérica". *Folha da Manhã*. São Paulo: 20 ago. 1950, 5º cad., p. 7 e ?. [CD-ROM WC].
- [s/autor]. "Narcisista e demagogo...". *A Hora*. São Paulo: 09 set. 1950. 1p. [CD-ROM WC].
- "A experiência xilográfica". *Folha da Manhã*. São Paulo: 22 out. 1950, 5º cad., p. 7.
- "Vai ruir a catedral?". *Folha da Noite*. São Paulo: 23 nov. 1950, p. 1 e 3.
- "Ensaio de classificação de métodos de juízo estético". *Folha da Manhã*. São Paulo: 26 nov. 1950, Atualidades e Comentários, p. 7.
- "O desenho animado". 1950. 1 p. [CD-ROM WC].
- "A luva de De Chirico". *Folha da Manhã*. São Paulo: 1950. [CD-ROM WC].
- "Uma solução para o valor venal da obra de arte". *Folha da Manhã*. São Paulo: 12 jan. 1951. [CD-ROM WC].
- "Balanço geral da vida oficial das artes plásticas em 1950". *Folha da Manhã*. São Paulo: 14 jan. 1951, At. e Com., p. 4.
- "'Novo-riquismo cultural' e a arte concreta". *Folha da Manhã*. São Paulo: 28 jan. 1951, At. e Com., p. 7. [Entrevista com Tomás Maldonado].
- "Volpi, o santeiro cubista". *Folha da Manhã*. São Paulo: 11 mar. 1951, At. e Com., p. 1 e 3.
- "Salão Paulista de Arte Moderna". *Folha da Manhã*. São Paulo: 18 mar. 1951, At. e Com., p. 9.
- "As novas posições artísticas". *Folha da Manhã*. São Paulo: 01 abr. 1951, At. e Com., p. 7.
- [s/autor]. "Mesa-redonda de artistas para apreciar a I Bienal". *A Época*. São Paulo: 14 nov. 1951. 1 p. [CD-ROM WC].
- "A culpa é do abstracionismo". *Folha da Manhã*. São Paulo: 02 dez. 1951, At. e Com., p. 10.
- "Arte moderna e naturalismo". *Folha da Manhã*. São Paulo: 09 dez. 1951, At. e Com., p. 7.

- "Roteiro crítico do primeiro Salão Paulista de Arte Moderna".  
*Folha da Manhã*. São Paulo: 16 dez. 1951. At. e Com., p. 8.
- "1ª Bienal do Museu de Arte Moderna – um consórcio das formas da visualidade estética moderna". *Folha da Manhã*. São Paulo: 22 dez. 1951. [BOHNS: 212-7].
- "Abstracionismo e expressão subjetiva". *Folha da Manhã*. São Paulo: 1951. [CD-ROM WC].
- "Pode a arte moderna estar a serviço da igreja e do culto?" *Folha da Manhã*. São Paulo: 27 jan. 1952. At. e Com., p. 5.
- "Renina Katz". *Folha da Manhã*. São Paulo: 06 abr. 1952. At. e Com., p. 7.
- "Volpi, o pintor de paredes que traduziu a visualidade popular".  
*Folha da Manhã*. São Paulo: 20 abr. 1952. At. e Com., p. 7.
- "Os artistas e o Clube dos Amigos da Arte". *Folha da Manhã*. São Paulo: 01 mai. 1952. p. 10.
- "A pureza da arte aplicada". *Folha da Manhã*. São Paulo: 09 mai. 1952. p. 8.
- "Saciotto, poeta da economia moderna". *Folha da Manhã*. São Paulo: 11 mai. 1952. At. e Com., p. 7.
- "Milton, boêmio apesar de tudo". *Folha da Manhã*. São Paulo: 08 jun. 1952. At. e Com., p. 9.
- "Da organização artística". *Folha da Manhã*. São Paulo: 21 jun. 1952. p. 6.
- CORDEIRO, Waldemar; BARROS, Geraldo de; CHAROUX, Lothar; FEJER, Kazmer; HAAR, Leopoldo; SACIOTTO, Luiz; WLADYSLAW, Anatol. *Ruptura*. São Paulo: Museu de Arte Moderna. 09 dez. 1952. [Manifesto]. 1 p.
- "Ruptura". *Correio Paulistano*. São Paulo: 11 jan. 1953. Suplemento Pensamento e Arte, p. 3.
- "O expressionismo fordista". 1952.
- MARTINS, Ibiapaba. "Disputam a hegemonia dos jardins as flores e cactos concretistas". *Última Hora*. São Paulo: 27 out. 1954. 3º cad., p. 6. [Residência não identificada].
- JEAN, Yvone. "Estou tentando exprimir certos problemas da arte de vanguarda na linguagem paisagística". *Folha da Manhã*. São Paulo: 17 jun. 1956. Vida Social e Doméstica, p. 56 e 60. [Residências Luiz Milani Sobrinho, Schill Kuperman, Ubirajara Keutenedjian e detalhes de outras não identificadas].
- "O objeto". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956. 2 p. [Exposição Nacional de Arte Concreta].
- "Paisagismo e cultura". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (21): s.p., s.ed., jan.-fev. 1957. 2 p. [Residência Ubirajara Keutenedjian].
- "Arquitetura e arte". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957. 1 p.
- "Teoria e prática do concretismo carioca". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957. 2 p.
- "O concretismo e o problema da organização da cultura". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957. 1 p.
- "Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres". *Acrópole*. São Paulo (223): 244-6, s.ed., mai. 1957. [Edifício Itapoan].
- "A arte concreta e o mundo exterior". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (23): s.p., s.ed., mai.-jun. 1957. 2 p.
- "Jardim residencial". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (25): s.p., s.ed., set.-out. 1957. 2 p. [Residência Abraão Huck].
- "IV Bienal – arte concreta". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (25): s.p., s.ed., set.-out. 1957. 2 p.
- "Arte, arquitetura e vida". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (26): s.p., s.ed., dez. 1957. 1 p.
- "Arte industrial". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (27): s.p., s.ed., fev.-mar. 1958. 1 p.
- [s/autor]. "Inaugura-se hoje a mostra de seis artistas concretistas".  
*Folha da Manhã*. São Paulo: 21 jan. 1959. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- MAURÍCIO, Jaime. "Conversa com Waldemar Cordeiro". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 05 abr. 1959. 1º cad. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Concretismo". *Módulo*. Rio de Janeiro (14): 35. Módulo, ago. 1959. [s/autor]. "Arte concreta em São Paulo". *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro: 02 jul. 1960. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- Arte concreta: retrospectiva 1951-1959*. Rio de Janeiro: MAM, jul. 1960. [CD-ROM WC].
- "Neo-retórica". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 06 ago. 1960. 1º cad., p. 8; e 2º cad., p. 2.
- [s/título]. *Waldemar Cordeiro*. Campinas: Galena Aremar, 26 nov.-17 dez. 1960. [catálogo de exposição]. 4 p.
- "Galeria das Folhas". São Paulo: nov. 1961. 2 p. [CD-ROM WC].
- "Controvérsia figurativismo-abstracionismo?". *II Congresso Nacional de Críticas de Arte*. São Paulo: 12-5 dez. 1961. 2 p.: "Controvérsia: figurativismo-abstracionismo". *Correio Popular*. Campinas: 31 jan. 1962. [Arquivo Wanda Svevo].
- Coletiva Inaugural I*. São Paulo: Associação de Artes Visuais Novas Tendências / Galeria NT, 09 dez. 1963. [CD-ROM WC].
- "VI Bienal – Nova Figuração denuncia a alienação do indivíduo". *Brasil Urgente*. São Paulo (40): 15-21 dez. 1963. [CD-ROM WC].
- "Mural cinético estrutural". *Acrópole*. São Paulo (302): 56. Gruenwald, jan. 1964. [Residência Annibal Haddad].
- "Novas tendências e nova figuração". *Habitat*. São Paulo (77): 56. Habitat, mai.-jun. 1964.



- "Conceituação do paisagismo enquanto comunicação e arte". Seminário "O homem e a paisagem paulistana". São Paulo: IAB-SP, nov. 1964. 5 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro; publicado como "Conceptuación del paisajismo enquanto comunicación y arte". *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid (14): 307-11. Embaixada do Brasil, set. 1965].
- "Arte concreta semântica". Waldemar Cordeiro. São Paulo: Galeria Atnum, dez. 1964.
- [s/ título – carta-resposta a Geraldo Ferraz]. In: MAURÍCIO, Jaime. "Cordeiro e o popcreto". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 10 jan. 1965, p. 2.
- "Realismo – musa da vingança e da tristeza". *Habitat*. São Paulo (83): 45-8. Habitat, mai.-jun. 1965.
- "Realismo". *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid (14): 300-6. Embaixada do Brasil, set. 1965.
- "Parque Infantil". *Acrópole*. São Paulo (325): 22-5. Gruenwald, jan.-fev. 1966. [Parque Infantil do Clube Espéna].
- MORAIS, Frederico. "Depoimento do artista". *GAM*. Rio de Janeiro (5): abr. 1967. [PECCININI: 170]
- "O realismo concreto de Luiz Sacilotto". *1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André*. Santo André: nov.-dez. 1968, p. 8.
- VALLE, Mercedes Ia. "Um precursor do Brasil de amanhã". *A Tribuna*. Santos: 05 fev. 1969, 1º cad., p. 6.
- "Cordeiro aponta paternalismo na Bienal". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 24 ago. 1969. [CD-ROM WC].
- [s/autor]. "Urbanização, explosão demográfica e planejadores". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 23 out. 1969, p. 14.
- "Hipótese de desenvolvimento artístico no Brasil". *I Exposição do Paço das Artes*. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1969, s.p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro].
- "110001 101001 100110 110101 (significa arte, em linguagem binária)". *Computer plotter art*. São Paulo: Mini Galeria da Biblioteca do USIS / Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos EUA, 17-31 mar. 1970.
- PAULA, Ney Teles de. "O computador e a arte". *O Popular*. Goiânia: 31 mai. 1970, Suplemento Literário, p. 15.
- [s/autor]. "A roda economiza músculos, a eletrônica poupará os nervos". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 out. 1970, p. 2.
- "Uma nova variável para o modelo de organização territorial: a evolução dos meios eletrônicos de comunicação". *VIII Congresso do SIAP – Evaluación y perspectivas para la planificación del desarrollo de América Latina*. Salvador: 1970 [Simpósio I – Pólos de Desenvolvimento; Datilografado; Acervo Família Cordeiro; publicado in: BELLUZZO, Ana Maria (org.), *Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão (op. cit.)*, p. 161-5].
- [s/autor]. "Como planejar a cidade sem computadores?". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 30 ago. 1971, p. 4.
- "Computador – cibemética e arte". *Enciclopédia Abril*. São Paulo (37): 1023-4, Abril, 1971.
- "Concretismo". *Enciclopédia Abril*. São Paulo (38): 1046-8, Abril 1971.
- MARKUN, Paulo Sérgio. "S. Paulo, cidade que não respira". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 28 mai. 1972, p. 42.
- "Arteônica". In: CORDEIRO, Waldemar (org.), *Arteônica – o uso criativo de meios eletrônicos nas artes (op. cit.: 1972)*, p. 3-4.
- "Arte analógica e/ou digital". *XV Assembléia da AICA – The Rational and the Irrational in Visual Research Today*. Zagreb: Gallery of Contemporary Art, jun. 1973. 1 p. [Versão datilografada em português]. *Arte: novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1985, p. 191-2.
- "Arte e tecnologia". *73 Edinburgh International Festival*. Edinburgh: Computer Art Society, set. 1973. 2 p.

## 1.2. TEXTOS INÉDITOS

(ordem cronológica)

- "Leonardo da Vinci". São Paulo: c. 1952. 6 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro].
- "O suprematismo, o neoplasticismo e o construtivismo do ponto de vista da pura visualidade". São Paulo: c. 1959. 6 p. [Datilografado; texto referente a uma conferência; Acervo Família Cordeiro].
- "Autogoverno da cultura". São Paulo: 2 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro; anos 50].
- "Concretismo como arte de criação contraposta à arte de expressão". São Paulo: 6 p. [Datilografado; texto referente a uma conferência; Acervo Família Cordeiro, anos 50].
- "Arte concreta". Taquigrafado por Iolanda Frozini. São Paulo: Serviço de Belas Artes da Biblioteca Municipal de São Paulo, 04 mai. 1961. 10 p. [Datilografado; conferência proferida na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo; Acervo Família Cordeiro].
- "Arte concreta". São Paulo: 3 p. [Datilografado e manuscrito; Acervo Família Cordeiro; início dos anos 60].
- "Uma experiência". São Paulo: c. 1963. 12 p. [Manuscrito; Acervo Família Cordeiro].
- "Bienal: arte brasileira em linguagem universal". São Paulo: 1963. 4 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro].
- "Problemática da arte contemporânea". São Paulo: 23 jun. 1964. 7 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro].

- "A arte na paisagem". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 17 nov. 1964. 2 p. [Datilografado; comunicação apresentada no seminário; Acervo Família Cordeiro].
- "O tempo livre". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 18 nov. 1964. 2 p. [Datilografado; comunicação apresentada no seminário; Acervo Família Cordeiro].
- "O equipamento urbano". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 18 nov. 1964. 2 p. [Datilografado; comunicação apresentada no seminário; Acervo Família Cordeiro].
- "Gabaritos dimensionais". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 18 nov. 1964. 2 p. [Datilografado; comunicação apresentada no seminário; Acervo Família Cordeiro].
- "O ensino de paisagismo". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, 19 nov. 1964. 2 p. [Datilografado; comunicação apresentada no seminário; Acervo Família Cordeiro].
- [s/título: "Paisagismo é atividade criadora..."]. São Paulo: 1964. 1 p. [Datilografado; texto avulso, pertencente ao conjunto de reflexões suscitadas pelo seminário *O homem e a paisagem paulistana*, Acervo Família Cordeiro].
- "Da crítica em idade crítica". São Paulo: dez. 1964-jan. 1965. 3 p. [Datilografado, Acervo Família Cordeiro].
- "Planejamento e design paisagísticos". *I Encontro de Arquitetos Planejadores*. Curitiba: mai. 1966. 2 p. [Grupo I – Conceituação e Diretrizes do Planejamento Físico; Datilografado; Acervo Família Cordeiro].
- "Objetividade / Nova Objetividade". São Paulo: 1966. 3 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro].
- "Digitalização da quarta dimensão da expansão urbana". *VII Congresso Brasileiro de Arquitetos*. Belo Horizonte: 1968. 2 p. [Tema II – O desenvolvimento urbano; Datilografado; Acervo Família Cordeiro].
- "A física da arte". São Paulo. 2 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro; fim dos anos 60].
- [s/título: "Qual é a fonte de sua inspiração para uma paisagem urbana? ..."]. 3 p. [Datilografado; entrevista sobre paisagismo; Acervo Família Cordeiro; fim dos anos 60].
- "A arte e a cidade". São Paulo: 29 abr. 1971. 2 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro].
- "Arte produzida por computador". Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna / Museu da Imagem e do Som, 16 mai. 1970. [Conferência no MAM-RJ; transcrição Givaldo Medeiros].
- "Computador, arte". São Paulo: 1971. 14 p. [Datilografado; texto original para o verbete "computador – cibernética e arte" da *Enciclopédia Abril*; Acervo Família Cordeiro].

"Concreta, arte". São Paulo: 1971. 11 p. [Datilografado; texto original para o verbete "concretismo" da *Enciclopédia Abril*; Acervo Família Cordeiro].

"JAC 72 – modos e modelos". São Paulo: 1972. 2 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro].

"Faculdade de Comunicação, Desenho Industrial, Programação Visual, Desenho e Plástica". Campinas: mar. 1973. 32 p. [Datilografado; Acervo Família Cordeiro].

### 1.3. REFERÊNCIA

- Curriculum vitae de Waldemar Cordeiro*. Acervo Família Cordeiro. 1 p. [geral – minuta, c. 1970].
- Curriculum vitae de Waldemar Cordeiro*. Acervo Família Cordeiro. 6 p. [geral – 1ª versão, c. 1970].
- Curriculum vitae de Waldemar Cordeiro*. Acervo Família Cordeiro. 6 p. [geral – 2ª versão, c. 1970].
- Curriculum vitae de Waldemar Cordeiro*. Acervo Família Cordeiro. 6 p. [paisagismo, c. 1970].
- Curriculum vitae of Waldemar Cordeiro*. Acervo Família Cordeiro. 5 p. [geral – versão em inglês, c. 1970].
- Relação de projetos arquivados em tubos*. Acervo Família Cordeiro. 4 p.

## 2. SOBRE WALDEMAR CORDEIRO

### 2.1. LIVROS

- BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 1986. 193 p.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro e a fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002. 80 p. [Projeto Arte Concreta Paulista].

### 2.2. TESES, DISSERTAÇÕES E RELATÓRIOS

- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Idéias Visíveis – Waldemar Cordeiro e as razões do concretismo no Brasil*. Porto Alegre: UFRGS, 1996. 2v. 342 p. [Dissertação de Mestrado].
- BURGHI, Odete Moreira. *A arte de Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.  
[Memória de Mestrado]. 13 p.

CASTILHA, Marcos da Silva. *Arquitetura paisagística e a cidade, do ecletismo ao moderno – fundamentos conceituais e rebatimentos espaciais*. Orient. Silvio Soares Macedo. São Paulo: FAU-USP, 1990. 2 v. [Relatório final de Iniciação Científica – CNPq]. 215 p.

CARDOSO, Carlos Alberto. "Waldemar Cordeiro". São Paulo: Acervo Quapá – FAU-USP, 1998. 22 p. [Levantamento paisagístico].

MACEDO, Mirela Arcangelo da Motta. *Arte e arquitetura em São Paulo nos anos 50/60: a contribuição de Waldemar Cordeiro*. Orient. Fernanda Fernandes da Silva. São Paulo: EESC-USP, 1997. [Relatório Final de Iniciação Científica – Fapesp]. 200 p.

WILDER, Gabriela Suzana. *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. São Paulo: ECA-USP, 1982. 294 p. [Dissertação de Mestrado].

### 2.3. ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES, PERIÓDICOS E JORNAIS

ABRAMO, Radha. "O resgate polêmico de Waldemar Cordeiro". *Diário Popular*. São Paulo: 26 ago. 1986. 1 p. [MAC-USP].

AMARAL, Aracy. "Apresentação". In: BELLUZZO, Ana Maria (org). *Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão* [op. cit.], p. 7-9.

———. "A posição de Cordeiro". In: AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? – a preocupação social na arte brasileira / 1930-1970* [op. cit.], p. 252-5.

AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria; CINTRÃO, Rejane. "Arte e computação: um depoimento". *Cadernos MAC*. São Paulo (2): 3-17, MAC-USP, jul. 1986. [Entrevista com Giorgio Moscati].

AMARANTE, Leonor. "Sinônimo de turbulência". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 07 ago. 1986. Caderno 2, p. 3.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. "Puros exercícios do espírito – Uma aventura da razão". *Isto É*. São Paulo: Três, 13 ago. 1996. [BOHNS: 303-4].

BARATA, Mário. "Energia e inventividade de Waldemar Cordeiro". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 06 abr. 1969. [CD-ROM WC].

———. "Waldemar Cordeiro, o criador da arteônica". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 12 jul. 1973. 1 p. [CD-ROM WC].

BENSE, Max. "Carta-prefácio". Trad. Haroldo de Campos. *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Galeria Atrium, dez. 1964.

BEUTTENMÜLLER, Aiberto. "Aventura da consciência" *Visão*. São Paulo: 20 ago. 1986. [BOHNS: 309-10].

CAMPOS, Augusto de. "Recordando Cordeiro" *10º aniversário da morte de Waldemar Cordeiro – 1925-1973* [op. cit.], p. 17-8.

CASTILHA, Marcos. "O moderno na arquitetura da paisagem e a obra de Waldemar Cordeiro". *Paisagem e Ambiente – Ensaios*. São Paulo (4): 151-70, FAU-USP, 1992.

CAVALCANTI, José Armando. "Koisas da Bienal". *Diário da Noite*. São Paulo: 10 out. 1973. 1 p. [CD-ROM WC].

CHAVES, Claudir. "W. Cordeiro no MAM". 29 set. 1965.

COUTINHO, Wilson. "Da atitude polêmica à produção artística". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 jul. 1986. Ilustrada, p. 59.

———. "MAC faz retrospectiva de Waldemar Cordeiro, agitador do concretismo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 06 ago. 1986. Ilustrada, p. 31.

———. "Waldemar Cordeiro, entre a arte e polêmica". *Folha da Tarde*. São Paulo: 06 ago. 1986. 1 p. [MAC-USP].

DACOSTA, Antonio. "Arte do Brasil em Paris". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 29 jun. 1969. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].

FERRAZ, Geraldo. "Entre o Baboel e a arte de arte". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 19 dez. 1964, p. 8.

FABRIS, Annateresa. "Waldemar Cordeiro – um pioneiro da arte eletrônica no Brasil". *Comunicações e Artes*. São Paulo (29): 34-49, ECA-USP, set.-dez. 1996. Publicado também como "Waldemar Cordeiro: computer art pionner". *Leonardo*. (30:1): 27-31. ISAST – International Society for the Arts, Sciences and Technology / MIT Press, 1997.

GODOY, Roberto. "Computador, a forma da imagem". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 16 nov. 1972. 1 p. [MAC-USP].

GONÇALVES, Vergniaud. "Bafafá na II Bienal". 1953. 1 p. [CD-ROM WC].

GOROVITZ, Mona. "Arte brasileira popcreta: um novo realismo popular (pop) e concreto (creto)". *O Globo*. Rio de Janeiro: 26 dez. 1964, Suplemento Feminino, p. 9.

GUILHERMINA, Maria. "Arte computação, nova proposta na XII Bienal". Goiânia: 04 nov. 1973. [BOHNS: 274-5].

KARMAN, Ernestina. "Homenagem a Waldemar Cordeiro". *Folha da Tarde*. São Paulo: 11 jul. 1973. 1 p. [CD-ROM WC].

KRUSE, Olney. "Parou de bater o coração de Cordeiro, que pintava como quem faz matemática". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 02 jul. 1973. 1 p. [MAC-USP].

LEIRNER, Sheila. "Radicalismo inteligente". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 20 ago. 1986, Caderno 2, p. 4.

LEITE, Marcelo. "Arteônica – entre a arte e a eletrônica". *Iris*. São Paulo (381): 62-5, Iris, mai. 1985.

LEITE, Rui Moreira. "Além do concreto". *Veja*. São Paulo: 138-9, Abril, 06 ago. 1986.

- MARTINS, Ibiapaba. "Os móveis – artista preso na Bienal". *Correio Paulistano*. São Paulo: dez. 1953. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Poesia e pintura juntas na Bienal". *Correio Paulistano*. São Paulo: 27 dez. 1953. 1 p. [CD-ROM WC].
- MAURÍCIO, Jaime. "Cordeiro e o popcreto". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 10 jan. 1965, p. 2.
- . "Na computer art". *Última Hora*. Rio de Janeiro: 26 mai. 1973. 1 p. [MAC-USP].
- . "Os computadores na vanguarda da arte". *Última Hora*. Rio de Janeiro: 29 mai. 1975. 1 p. [MAC-USP].
- MEIRA, N. "O lobo e o cordeiro". 1947. 1p. [CD-ROM WC].
- MORAIS, Fredenco. "Cordeiro a síntese da arte pop com a concreta". *O Globo*. Rio de Janeiro: 14 ago. 1986. 1 p. [MAC-USP].
- . "Cordeiro o não afirmativo". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 03 jul. 1973. 1 p. [CD-ROM WC].
- MOSCATI, Giorgio. "Waldemar Cordeiro e o uso do computador nas artes – um depoimento sobre uma experiência pioneira". *Revista USP*. São Paulo (24): 124-35. CCS-USP. dez. 1994-fev. 1995.
- NEVES, Washington de Carvalho. "Arte e ciência – o pioneirismo de Waldemar Cordeiro, o primeiro artista a utilizar computadores para inventar arte". *Correio Popular*. Campinas: 23 nov. 1997. Caderno C, p. 1.
- ORIENTI, Sandra. "La ingogliosa stagione delle mostre romane". *Il Popolo*. 22 jan. 1969. p. 3. [CD-ROM WC].
- PEREIRA, Arley. "Pop-art ou pobre arte?". *Diário da Noite*. São Paulo: 18 dez. 1964. 1 p. [CD-ROM WC].
- PICCHIA, Menotti del. "A pintura e as igrejas". *A Gazeta*. São Paulo. 1947. 1 p. [CD-ROM WC].
- PIGNATARJ, Décio. "A arte de um revolucionário". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (22): 43-4. Rio Gráfica, abr. 1979.
- . "Amizade antiga". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 ago. 1986. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Um radical inseguro". In: BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão* [op. cit.], p. 11-2.
- . "Waldemar Cordeiro". *10º aniversário da morte de Waldemar Cordeiro – 1925-1973* [op. cit.], p. 19.
- PIZA, Daniel; ROSA, Rafael Vogt Maia. "O pilar da construção". *Bravo!*. São Paulo (48): 34-8. D'Avila, set. 2001.
- PONTUAL, Roberto. "Waldemar Cordeiro: exigência de atualidade". *XII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out.-nov. 1973, p. 207-9.
- QUEIRÓGA, João. "Arte: sensibilidade – imaginação – raciocínio – trabalho – técnica. Galeria Astréia". *A Hora*. São Paulo: 19 fev. 1963. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- REGIS, Rosane. "O teórico do concretismo". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (22): 40-3. Rio Gráfica, abr. 1979.
- RESTANY, Pierre. "Waldemar Cordeiro". In: BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão* [op. cit.], p. 13-4.
- . "Waldemar Cordeiro: o Brasil de amanhã". In: *Waldemar Cordeiro Oeuvres – 1965-1968*. Paris: Galeria Debret, 20 nov. 1968.
- ROLIM, J. Henrique Fabre. "Cordeiro, a vanguarda como meta". *A Tribuna*. Santos: 22 ago. 1986. [MAC-USP].
- SALVADOR, Gilberto. "Quem aperta a tecla sempre é o homem". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 31 jan. 2000. Informática. [http://www.estado.estadao.com.br/jornal/suplem/info00/01/31/info004.html].
- SCHENBERG, Mário. "Waldemar Cordeiro". *Habitat*. São Paulo (71): 47. Habitat, mar. 1963.
- SIMÕES, Marco. "Lembrando o construtivismo". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 05 ago. 1986, p. 17.
- VIEIRA, José Geraldo Manuel Germano. "Espetáculo popcreto". *Habitat*. São Paulo (82): 62-3. Habitat, mar.-abr. 1965.
- . "Waldemar Cordeiro". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 17 fev. 1963. Artes Plásticas. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- VIVALDI, Cesare. "Le mostre a Roma". *Avanti!*. 1969, p. 5. [CD-ROM WC].
- WILDER, Gabriela Suzana. "Max Bill e Waldemar Cordeiro: um paralelo". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 25 dez. 1977. Suplemento Cultural, p. 13-4.
- ZANINI, Ivo. "Muita gente coçou a cabeça na exposição 'concreta'". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 19 dez. 1964. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Um artista polêmico e inovador". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 dez. 1983, p. 25.
- . "Waldemar Cordeiro: inventivo, eclético...". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 03 jan. 1987, p. 3.
- "A igreja Matriz do Brás esconde os mais belos murais sacros da cidade". *Folha da Noite*. São Paulo: 13 set. 1947, p. 3.
- "Arte através do computador". *Folha da Tarde*. São Paulo: 1973. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Arte-computação – nova proposta na XII Bienal". *Diário Popular*. São Paulo: 1973. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Computador – o fim da solidão na criação artística". 1974. 1 p. [MAC-USP].
- "'Computer art' em exposição". *Correio Brasiliense*. Brasília: 02 mai. 1984. [BONHS: 286-7].
- "Cordeiro em várias mostras na Europa". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 19 mar. 1969. Ilustrada, p. 21. [CD-ROM WC]. Svevo].

- "Cordeiro na Galena Astréia". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 20 fev. 1963. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Cordeiro no cemitério que criou". *Folha de São Paulo*: São Paulo: 02 jul. 1973. 1 p. [CD-ROMWC].
- "Cordeiro: o mestre da Arteônica". *Folha da Tarde*. São Paulo: 04 jul. 1973. [BOHNS: 263].
- "Gosto não se discute – você conhece pop art?". *Casa e Jardim*. São Paulo (123): 48-51, Monumento, abr. 1965.
- "Hoje: mostra de Waldemar Cordeiro (pintura concreta)". *Correio Popular*. Campinas: 26 nov. 1960, Artes. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Homenagem a Cordeiro, o introdutor do concretismo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 dez. 1983, p. 25.
- "Morre Waldemar Cordeiro". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 01 jul. 1973. 1 p. [CD-ROMWC].
- "Lexique". *IBM Informatique*. (13): X e 13, 1975. [CD-ROMWC].
- "Tesouros artísticos ignorados encontram-se no interior de igrejas de São Paulo". *Correio Paulistano*. São Paulo, 14 set. 1947, p. X e 18. [CD-ROMWC].
- "Um líder do concretismo, Waldemar Cordeiro, na Galena das Folhas". *Folha da Noite*. São Paulo: 19 jan. 1959, Ilustrada. 1 p. [CD-ROMWC].
- "Uma renúncia ao concretismo". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 17 fev. 1963. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Waldemar Cordeiro". *Les Cahiers Sesa*. (5): out. 1973. 1 p. [CD-ROMWC].
- "Waldemar Cordeiro". *Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas*. Apres. Clarival do Prado Valladares. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, 1966, p. 121-5.
- "Waldemar Cordeiro – o pioneiro da arte em computador". *Page*. São Paulo (3): s.p., Age. 2001. 14 p. [s/título]. *Correio Brasiliense*. Brasília: 30 jul. 1973. [BOHNS: 269-70].
- "Cordeiro na arquitetura". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 21 jul. 1969. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Cordeiro: o sucesso póstumo no exterior". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 09 mai. 1974. 1 p. [MAC-USP].
- "Cordeiro vai expor em Paris e em Roma". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 13 nov. 1968. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Cordeiro vai mostrar sua arteônica ao mundo". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 05 mai. 1973. 1 p. [MAC-USP].
- "Destaque do mês: Waldemar Cordeiro". *Boletim São Paulo* (246): s.p., Pinacoteca do Estado, dez. 1980. 2p.
- "Inaugurada ontem a mostra de seis artistas concretistas na Galena de Arte das Folhas". *Folha da Manhã*. São Paulo: 22 jan. 1959. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- [Lembrança-homenagem]. *Folha de São Paulo*: São Paulo: 06 set. 1973. 1 p. [CD-ROMWC].
- "Na Pinacoteca, homenagem a artista brasileiro". *Shopping News*. São Paulo: 25 set. 1983. [BOHNS: 279].
- "Primeiro Curso de Arte Contemporânea no Centro de Ciências". *Correio Popular*. Campinas: 05 mai. 1959. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Protesto". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 05 mai. 1957. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "O pioneirismo em d'Horta e Waldemar Cordeiro". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 11 dez. 1983. 1 p. [MAC-USP].
- "Trabalhou na Folha". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 21 fev. 1963, 2º cad., p. 5.
- "Waldemar Cordeiro". *Espresso*. 1969. [CD-ROMWC].
- "Waldemar Cordeiro". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 11 mar. 1969. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].

#### 24. PAISAGISMO WALDEMAR CORDEIRO (ordem cronológica)

##### 23.1. NOTAS

- BAPTISTA, Nery. "O computador na arte". *Gazeta do Povo*. Curitiba: 21 mai. 1984. [Arquivo Wanda Svevo].
- "A arte precursora e Cordeiro homenageada". *Diário Popular*. São Paulo: 29 dez. 1983. [Arquivo Wanda Svevo].
- "A obra de Waldemar Cordeiro". *Diário do Paraná*. Curitiba: 25 ago. 1973. 1 p. [MAC-USP].
- "Bienal". *Diário de São Paulo*. 13 mar. 1969, 1º cad. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Cordeiro e Seoane expõem no exterior". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 24 fev. 1969. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Cordeiro mostra arte objetiva não cubista". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 fev. 1963. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- "Edifício Inajá". *Acrópole*. São Paulo (193): 6-9, s.ed., out. 1954.
- "Prédio de apartamentos em São Vicente". *Acrópole*. São Paulo (204): 558-60, s.ed., out. 1955. [Edifício Mainumbi].
- "Residência Vicente Gaudio – Brooklin". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (14): s.p., s.ed., nov.-dez. 1955. 2 p.
- MERAVIGLIA, Olga. "Totalidade como idéia de estética". *Casa e Jardim*. São Paulo (24): 12-7, Monumento, abr. 1956. [Residência Schill Kuperman].
- CAMPOBELO, Huberto. "A Casa do Galo". *Casa e Jardim*. São Paulo (27): 12-7, Monumento, jul. 1956. [Residência Vicente Gaudio].
- "Jardins de vanguarda". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (18): s.p., s.ed., jul.-ago. 1956. 2 p. [Residência Schill Kuperman e outra não identificada].

- "Residência no Jardim Paulista". *Acrópole*. São Paulo (218): 44-9, Acrópole, dez. 1956. [Residência Abraão Huck].
- "A organização do espaço exterior". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (23) s.p., s.ed., mai.-jun. 1957. 1 p. [Residência José Papa].
- "Jardins de Waldemar Cordeiro". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (27): s.p., s.ed., fev.-mar. 1958. 2 p. [Residência Luiz Milani Sobrinho].
- LEITE, Teixeira. "Residência do deputado Ubirajara Keutenedjian". *Casa e Jardim*. São Paulo (42): 30-8, Monumento, mai. 1958.
- "Residência no Jardim Europa". *Acrópole*. São Paulo (237): 432-5, Acrópole, jul. 1958. [Residência Ubirajara Keutenedjian].
- "Quando poesia e técnica se casam". *Casa e Jardim*. São Paulo (47): 18-24, Monumento, nov.-dez. 1958. [Residência Adão Eichenwald].
- "Edifício de apartamentos". *Acrópole*. São Paulo (242): 55-7, Gruenwald, dez. 1958. [Edifício João Ramalho].
- "Residência no Sumaré". *Acrópole*. São Paulo (253): 14-7, Gruenwald, nov. 1959. [Residência Sigmundo Golombek].
- "Casa de 3 níveis". *Casa e Jardim*. São Paulo (76): 30-6, Monumento, mai. 1961. [Residência Sigmundo Golombek].
- "Natureza e arquitetura". *Casa e Jardim*. São Paulo (80): 31-5, Monumento, set. 1961. [Residência Ezio Gardano].
- "Residência do arquiteto". *Acrópole*. São Paulo (278): 54-6, Gruenwald, jan. 1962. [Residência Roger Zmekhof].
- "Edifício de apartamentos". *Acrópole*. São Paulo (278): 57, Gruenwald, jan. 1962. [Edifício de apartamentos em São Vicente].
- "Edifício de apartamentos". *Acrópole*. São Paulo (282): 203, Gruenwald, mai. 1962. [Edifício Queen Elizabeth].
- "Uma residência de alto nível". *Casa e Jardim*. São Paulo (100): 40-8, Monumento, mai. 1963. [Residência Annibal Haddad].
- GEISER, Rodolfo. "Pintando com as plantas". *Casa e Jardim*. São Paulo (103): 6-8, Monumento, ago. 1963. [p. 8, fotografia nº 3: Residência Luiz Milani Sobrinho].
- "Edifício de apartamentos e escritórios". *Acrópole*. São Paulo (304): 42-3, Gruenwald, mar. 1964. [Edifício Alameda Campinas].
- SAGINUR, Boris. "Uma residência de vanguarda". *Casa e Jardim*. São Paulo (117): 6-11, Monumento, out. 1964. [Residência Roger Zmekhof].
- "Recreação ativa é desafio para o poder público". *O Dirigente Municipal*. São Paulo (2): 28-30, Servitel, set. 1966. [Parque Infantil do Clube Espéria].
- "Grupo escolar". *Acrópole*. São Paulo (340): 34-6, Gruenwald, jun. 1967. [Grupo Escolar de Presidente Prudente].
- "Residência em Indianópolis". *Acrópole*. São Paulo (340): 37-9, Gruenwald, jun. 1967. [Residência Munir Abud].

"Museu da Praça Universitária de Goiânia". *Acrópole*. São Paulo (355): 24-7, Gruenwald, out. 1968.

"Santo André tem escola com arquitetura especial". *A Construção*. São Paulo (1306): 4-6, Pini, 19 fev. 1973. [Centro Integrado de Educação Pré-Primária de Vila Alpina].

"E as remodelações no Bosque dos Jequitibás?". *Correio Popular*. Campinas: 05 ago. 1973, p. 16.

## 2.5. CATÁLOGOS

AAVV. *10º aniversário da morte de Waldemar Cordeiro – 1925-1973*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983. 24 p.

BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 07 ago.-07 set. 1986. 48 p.

MACHADO, Arlindo (apres.). *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 18 set.-13 out. 2001. 4 p.

SCHENBERG, Mário (apres.). *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Galeria Astréia, 12 fev. 1963. 2 p.

*Computer plotter art*. São Paulo: Mini Galeria da Biblioteca do USIS / Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos EUA, 17-31 mar. 1970. 4 p.

*Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949.

*Waldemar Cordeiro*. Apres. Max Bense. São Paulo: Galeria Atrium, dez. 1964. 6 p.

*Waldemar Cordeiro Oeuvres – 1965-1968*. Paris: Galeria Debret, 20 nov. 1968.

## 2.6. CD-ROM

CORDEIRO, Analivia (org.). *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

## 2.7. SITES

"Waldemar Cordeiro". In: *Arte Concreta Paulista*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia, 2002. [<http://www.arteconcretapaulista.com.br>].

"Waldemar Cordeiro". In: *Enciclopédia de artes visuais*. São Paulo: Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br>].

## 2.8. OBRAS DE ARTE

CAMPOS, Augusto de. "Cordeiro" [1993]. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 84-5.

NITSCHKE, Marcelo. [s/título]. Fita métrica de madeira pintada sobre parede, 1983. [195 x 261 cm].

PIRAN, Wilson. *Etiquetas*. 1976 [série de obras]

## 2.9. REFERÊNCIA

HAMBURGER, Vera Império. "Waldemar Cordeiro Paisagista". In: BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão* [op. cit.], p. 176-82.

NATSUI, Fausto Shiguemitsu e ROSANELLI, Alessandro Filla. *Acervo Waldemar Cordeiro (1925-1973)*. São Paulo: Setor de Projetos-SBI, FAU-USP, 1994-5.

## 3. ARTE

### 3.1. LIVROS E PUBLICAÇÕES

AAVV. *Constructivismo*. Trad. F. Fernández Buey. Madrid: Alberto Corazón, 1972. 376 p.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leimer*. São Paulo: DBA Artes Gráficas / Melhoramentos, 1998. 364 p.

———. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983. 424 p.

———. *Arte para quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984. 436 p.

——— (coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna / São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. 358 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos* [1970; 1988]. Pref. Rodrigo Naves. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 710 p.

———. *Pietro Consagra*. Neuchâtel: Éditions du Griffon, 1962. 105 p.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual – uma psicologia da visão criadora* [1954; 1974]. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira / Edusp, 1988 [4ª ed.]. 503 p.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista – documentos*. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Universitário Maria

Antônia, 2002. 96 p [Projeto Arte Concreta Paulista].

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Grupo Nôgandres*. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002. 80 p [Projeto Arte Concreta Paulista].

BARROS, Regina Teixeira de; LINHARES, Taisa Helene Antônio Maluf. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002. 80 p [Projeto Arte Concreta Paulista].

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial / UNESP, 1990. 320 p.

BONFAND, Alain. *A arte abstrata* [1984]. Trad. Denise Lotito. Campinas: Papyrus, 1996. 148 p.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. 120 p.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 140 p.

———. *Viva viva – poesia 1949-1979* [1979]. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001 [3ª ed.]. 261 p.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960* [1965]. São Paulo: Duas Cidades, 1975 [2ª ed.]. 208 p.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Poemóviles* [1974]. São Paulo: Brasiliense, 1985 [2ª ed.]. 52 p.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte / Inap – Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. 310 p.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura – revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Universitário Maria Antônia, 2002. 80 p. [Projeto Arte Concreta Paulista].

CORDEIRO, Waldemar (org.). *Arteônica – o uso criativo de meios eletrônicos nas artes*. São Paulo: Edusp / Ed. das Américas, 1972. 105 p.

DABROWSKI, Magdalena. *Contrasts of form – geometric abstract art 1910-1980*. Intr. John Elderfield. New York: The Museum of Modern Art, 1985. 288 p. [Contrastes da forma – arte geométrica abstrata 1910-1980]. São Paulo: MASP / Sociedade Cultural Arte Brasil, 1986.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. 324 p.

——— (org.). *Caderno de textos I*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. 48 p.

- FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos – 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. 352 p.
- GOMBRICH, Ernst. *A história da arte* [1950; 1995]. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999 [16ª ed.]. 688 p.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. 263 p.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60* [1982]. São Paulo: Brasiliense, 1990. [8ª ed.]. 101 p.
- IMPONENTE, Anna; SILIGATO, Rosella (org.). *Pietro Consagra*. Milano: Mondadori / Roma: De Luca, 1989. 235 p.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. 3.2.455.29 (livro: episódio: página: linha), [http://www.trentu.ca/jjoyce/fw-455.htm]. In: SZELIGA, Tim. *Finnegans Web – a webified version of James Joyce's Finnegans Wake*. Peterborough, Canadá: Trent University, TLS 20020604 [última modificação].
- LISSITZKY, El e ARP, Hans. *Die kunstisemen / Les ismes de l'art / The isms of art – 1914-24*. Intr. Alois Martin Müller. Baden: Verlag Lars Müller / Fondation Jean Arp und Sophie Taeuber-Arp, 1990. Fac-símile de *Die kunstisemen / Les ismes de l'art / The isms of art – 1914-24*. Zürich: Eugen Rentsch Verlag, 1925. 60 p.
- LISSITZKY, El. *About 2 [squares]*. Cambridge: MIT, 1991. Fac-símile de *Suprematicheskii skaz*. Berlin: Skify, 1922. 42 p.
- PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.). *Objeto na arte – Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978. 263 p.
- PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Org. Otília Beatriz Fion Arantes. São Paulo: Edusp, 1996. 368 p.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia – 1950-1975*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 208 p.
- . *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981. 144 p.
- MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955. 148 p.
- MONDRIAN, Piet. *Arte plástica y arte plástico puro*. Pref. Harry Holtzman. Trad. Raúl Rivarola e Aníbal Goñi. Buenos Aires: Victor Leru, 1961. 96 p.
- RAILING, Patricia. *More about 2 [squares]*. Cambridge: MIT, 1991. 52 p.
- RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução* [1967; 1995]. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 240 p.
- SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo: Sacramento, 2001. 120 p.
- SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian – a dimensão humana da pintura abstrata* [1960; 1978]. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 96 p.
- SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. 224 p.
- SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait 1910-1918 – origines et premiers maîtres*. Paris: Maeght, 1971. 229 p. [v. 1].
- SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait 1918-1938*. Paris: Maeght, 1972. 242 p. [v. 2].
- SEUPHOR, Michel; RAGON, Michel. *L'art abstrait 1939-1970 – en Europe*. Paris: Maeght, 1973. 307 p. [v. 3].
- SEUPHOR, Michel; RAGON, Michel. *L'art abstrait 1945-1970 – Amérique, Afrique, Asie, Océanie*. Paris: Maeght, 1974. 331 p. [v. 4].
- SPANUDIS, Theon. *Construtivistas brasileiros*. São Paulo: ed do autor, 1977. 20 p.
- VALLIER, Dora. *A arte abstrata* [1964-6; 1980]. Trad. João Marcos Lima. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 295 p.
- Maurício Nogueira Lima. São Paulo: Biblioteca da FAU-USP, s.d. [coletânea de recortes de jomais].

### 3.2. ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES, PERIÓDICOS E JORNAIS

- ACCARDI, Carla; ATTARDI, Ugo; CONSAGRA, Pietro; DORAZIO Piero; GUERRINI, Mino; PERILLI, Achille; SANFILIPPO, Antonio; e TURCATO, Giulio. *Forma I* [15 mar. 1947]. In: IMPONENTE, Anna; SILIGATO, Rosella (org.). *Pietro Consagra* [op. cit.], p. 194.
- ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. "A natureza do avesso". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 17 jun. 2001, Mais!, p. 18-9. [Entrevista com Hermelindo Fiaminghi].
- ALLART, Dominique. "Contemplatio mundi. Le paysage cosmique à la Renaissance". In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 65-72.
- AMARAL, Aracy. "As posições dos anos 50". *Projeto*. São Paulo (109): 95-102, Projeto, abr. 1988. [Entrevista com Vilanova Artigas].
- . "Surgimento da abstração geométrica no Brasil". In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leimer* [op. cit.], p. 29-63.
- ANDRADE Filho, Oswald de. "Galeria das Folhas – um ano de atividade". *A Gazeta*. São Paulo: 1959. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- AQUINO, Flávio de. "A louca arte dos nossos jovens artistas". *Visão*. Rio de Janeiro: 28 abr. 1967. [PECCININI: 83-5].
- . "Pintura moderna no Brasil". *Módulo*. Rio de Janeiro (13): 18-21, Módulo, abr. 1959.



- ARAÚJO, Olívio Tavares de. "Emoção nas cores". *Isto É*. São Paulo: Três, 22 mai. 1996. [http://www.terra.com.br/istoe/cultura/139001.htm].
- ARANTES, Otília B.F. "Depois das vanguardas". *Arte em Revista*. São Paulo (5): 4-20. CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea. ago. 1983.
- ARTIGAS, Rosa. "São Paulo de Ciccillo Matarazzo". *Bienal 50 anos – 1951-2001* [op. cit.], p. 40-69.
- BANDEIRA, Antonio Rangel. "Algumas notas sobre a poesia concreta". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (21): s.p., s.ed., jan.-fev. 1957. 1 p.
- BARATA, Máno. "Definições de tachismo e pintura informal". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 15 nov. 1959. [COCCHIARALE: 252-3].
- . "Do dada ao objeto ao hapenning". *GAM*. Rio de Janeiro (1): dez. 1966. [PECCININI: 71-2].
- . "Hélio Oiticica: a vanguarda deve jogar fora o esteticismo". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 16 jul. 1967, p. 4. [CD-ROM WC].
- BARATA, Máno; CLARK, Lygia; COLARES, Raimundo; DIAS, Antonio; ESCOSTEGUY, Pedro; ESCOSTEGUY, Solange; GERCHMAN, Rubens; LANDIM, Renato; LIMA, Maurício Nogueira; MAIOLINO, Ana Maria; MATTAR, Sami; MORAIS, Fredenco; OITICICA, Hélio; PAPE, Lygia; RODRIGUES, Glauco; VERGARA, Carlos; ZÍLIO, Carlos. "Declaração de princípios básicos da vanguarda". jan. 1967. [PECCININI: 73].
- BASTOS, Clemente de Magalhães. "Quirino Campofiorito e o ambiente artístico". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (15): s.p., s.ed., jan.-fev. 1956. 1 p.
- BELLUZZO, Ana Maria. "A arte por ela mesma". In: LOURENÇO, Maria Cecília França (org.). *Projeto Releitura – out. 83 / out. 84* [op. cit.].
- . "Ruptura e arte concreta". In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leimer* [op. cit.], p. 95-141.
- BENTO, Antônio. "Arte construída". *XII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out.-nov. 1973, p. 234-5.
- . "Roteiro e coerência: passos de uma obra" [jun. 1969]. Rio de Janeiro: MAM, 20 out.-30 nov. 1969. [Catálogo da Exposição de Antônio Bandeira].
- BÉRARD, H. M. "A propósito da votação dos artistas modernos". nov. 1952. 1 p. [CD-ROM WC].
- BILL, Max. "Afirmção sobre a arte concreta". *Correio Paulistano*. São Paulo: 17 jul. 1960. Invenção. 1p. [Arte Concreta Paulista – documentas].
- . "Form, function, beauty" In: MALDONADO, Tomás. *Max Bill* [op. cit.], p. 119.
- . "La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo". In: MALDONADO, Tomás. *Max Bill* [op. cit.], p. 33-5.
- . "Un monumento". In: MALDONADO, Tomás. *Max Bill* [op. cit.], p. 67-9.
- BITTENCOURT, Elaine. "Pintores, poetas e um só ideal concretista". *Gazeta Mercantil*. São Paulo: 26-8 jul. 2002. Fim de Semana, p. 12.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. "A batalha do concretismo no Brasil – patrimônio cultural dos anos 50". *Expor*. Pelotas (2): 73-8. ILA-UFPEl, abr. 1996.
- BRITO, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)". In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Caderno de textos 1* [op. cit.], p. 5-9.
- BRITO, Ronaldo; RESENDE, José. "Mamãe belas-artes". In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Caderno de textos 1* [op. cit.], p. 29-31.
- BUSCHINGER, Philippe. "Desnazificação e reconstrução". Trad. Samuel Titan Jr. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996. Mais!, p. 5/11.
- CAMPOS, Augusto de. "Augusto fala sobre os artistas". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 30 nov. 1986, 5º cad., p. A49.
- . "Concretismo: umas tantas mentiras e alguma matemática". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (4): 54-5. Rio Gráfica, out. 1977.
- . "Poesia concreta". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956. 1 p. [Exposição Nacional de Arte Concreta].
- . "Poesia concreta". *Fórum* (3): out. 1955, p. 6. [Arte Concreta Paulista – documentas].
- . "Poesia nova – nova música" [1960]. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista – documentas* [op. cit.], p. 82-4.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. "A certeza da influência". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996, Mais!, p. 5/8-5/9. [Entrevista].
- CAMPOS, Haroldo de. "A obra de arte aberta". *Diário de São Paulo*. 03 jul. 1955. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentas].
- . "Arte concreta no Ceará". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (27): s.p., s.ed., fev.-mar. 1958. 2 p.
- . "Construtivismo no Brasil – concretismo e neoconcretismo". *Desexp(los)ignição*. São Paulo: 1996. [http://www.artbr.com.br/casa/noigand/index.html].
- . "Da fenomenologia da composição à matemática da composição". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 23 jun. 1957. Suplemento Dominical, p. 1. [COCCHIARALE: 227-8].

- . "Olho por olho a olho nú". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956. 1 p. [Exposição Nacional de Arte Concreta].
- . "Poesia concreta – linguagem – comunicação". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (23): s.p., s.ed., mai.-jun. 1957. 2 p.
- . "Theo van Doesburg e a nova poesia". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (24): s.p., s.ed., jul.-ago. 1957. 2 p.
- CAMPOS, Maria Estela Jordão de. "Obras de 175 artistas no panorama da Collectio". 1972. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- CEDRAN, Lourdes de Amorim. "Passeando pela 1ª Bienal Nacional da Bahia". *Correio Popular*. 26 fev. 1967, p. 14. [Maurício Nogueira Lima]
- CARVALHO, Mano Cesar. "Concretismo envenenado". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 03 mai. 1998, *Mais!*, p. 5/10.
- . "Morre aos 75 o artista Geraldo de Barros". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 abr. 1998, *Cotidiano*, p. 3/4.
- CHAROUX, Lothar. "Abstracionismo". *Revista de Novíssimos*. São Paulo (1): s.ed., jan.-fev. 1949. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos]
- CONTI, Mano Sérgio. "A consciência da revolta e da destruição". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 10 fev. 2002, *Mais!*, p. 15-9. [Entrevista com Frans Krajcberg].
- . "Cortar o ferro – dobrar o ferro". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 10 fev. 2002, *Mais!*, p. 10-4. [Entrevista com Amílcar de Castro].
- CORDET, Emilio. "Pittoni moderni alla Gallena Domus". 1947. 1 p. [CD-ROM WC].
- COUTINHO, Wilson. "Um retorno à utopia". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 05 jun. 1986, Ilustrada. [CD-ROM WC].
- CYPRIANO, Fabio. "Ímpeto destruidor". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 20 mai. 2001, Especial 2, p. E4-E5.
- DANTAS, Audálio. "Pintura, desenho, escultura e poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta". *Folha da Noite*. São Paulo: 03 dez. 1956. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- DEGAND, Léon. "Do figurativismo ao abstracionismo". [COCCHIARALE: 244-8].
- DIAS, Lucy. "O olho crítico de Mário Schenberg". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (20): 26-30, Rio Gráfica, fev. 1979.
- DUCLÓS, Nei. "Eram 19 jovens rebeldes". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (18): 42-6, Rio Gráfica, dez. 1978.
- DUARTE, Paulo Sérgio. "Moderno fora dos eixos". In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leimer* [op. cit.], p. 183-221.
- ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. "No limiar de uma nova estética". *Propostas 65*. São Paulo: FAAP, 14 dez. 1965. [PECCININI: 59-60]
- FAVARETTO, Celso. "Da imagem ao conceito". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 abr. 2000, Especial, p. E5.
- . "Opinião de lá para cá". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 03 jul. 1995, Especial, p. E20.
- FAUSTINO, Mário. "A poesia concreta e o momento poético brasileiro". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 10 fev. 1957, Suplemento Dominical, p. 5.
- FAVRE, Michel. "Biografia". In: MISSELBECK, Reinhold (ed.). *Fotoformas – Geraldo de Barros* [op. cit.], p. 127-37.
- FERRAZ, Geraldo. "XI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de S. Paulo". *Diário de São Paulo*. São Paulo: 1947, p. 1-2. [CD-ROM WC].
- FIORAVANTE, Celso. "Julio Le Parc mistura luz e política em seu trabalho". *Valor Econômico*. São Paulo: 03 mai. 2001. [Entrevista: <http://www.valor.com.br/valoreconomico/materia.asp?id=605727>].
- . "Um olhar atento sobre a obra de Sacilotto". *Valor Econômico*. São Paulo: 09 abr. 2001. [<http://www.valor.com.br/valoreconomico/materia.asp?id=567649>].
- FRANCO, Maria Eugênia. "Bienal da Bahia: 3 – prêmios". [CD-ROM WC].
- GARCIA, Cynthia. "Um ícone da arte brasileira". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 09 nov. 1997. 1 p. [Entrevista com Hércules Barsotti].
- GIRARDIN, Daniel. "Da abstração ao sentido da forma, uma experiência fotográfica excepcional no Brasil moderno". In: MISSELBECK, Reinhold (ed.). *Fotoformas – Geraldo de Barros* [op. cit.], p. 17-22.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. "A perda do futuro". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996, Brasil, p. 1/11.
- . "Os descompasso das vanguardas". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996, *Mais!*, p. 5/10.
- . "Os trinta anos da arte concreta". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 30 nov. 1986, 5º cad., p. A49.
- GONÇALVES Filho, Antonio. "A pintura me envolve de forma permanente". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 12 jan. 1996, Caderno 2. [Entrevista com Aluísio Carvão]. [<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/96/01/12/carva12.htm>].
- GUIMARÃES, Anamaria Machado. "A eterna busca das formas". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (23): 16-9, Rio Gráfica, mai. 1979.
- GULLAR, Ferreira. "A divergência neoconcretista". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996, *Mais!*, p. 5/10. [Entrevista].

- . "A poesia da caixa d'água". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 28 ago. 1994, Mais!, p. 6/6. [Entrevista].
- . "A razão de uma zanga". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (2): 14, Rio Gráfica, ago. 1977.
- . "Adeus, modernismo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 20 mai. 2001, Especial 2, p. E8-E9.
- . "Arte concreta no Brasil". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 ago. 1960, Suplemento Dominical, p. 3.
- . "Bienal Brasil exalta experiência frustrada". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 30 abr. 1994, Ilustrada, p. 5/7.
- . "Certo, justo e belo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 11 jan. 2003, Especial, p. E1.
- . "Da arte concreta à arte concreta". *Módulo*. Rio de Janeiro (13): 30-5, Módulo, abr. 1959.
- . "Diálogo sobre o não-objeto". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26 mar. 1960, p. 4-5, Suplemento Dominical.
- . "Duas faces do tachismo". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 28 set. 1957. [COCCHIARALE: 241-3].
- . "I Exposição Nacional de Arte Concreta / I - O grupo de São Paulo". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 17 fev. 1957, Suplemento Dominical, p. 9.
- . "O banquete antropofágico". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 13 jan. 2001, Especial, p. E4-E5.
- . "O concretismo precisava se renovar". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26 set. 1959, Suplemento Dominical, p. 3. [Entrevista com Aluísio Carvão].
- . "O Grupo Frente e a reação neoconcreta". In: AMARAL, Aracy (org.), *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner* [op. cit.], p. 143-81.
- . "O poeta tumultuado". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 17 out. 1999, Mais!, p. 5/7. [Depoimento sobre João Cabral de Melo Neto].
- . "Oswald bate à porta". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 28 ago. 1994, Mais!, p. 6/5. [Entrevista].
- . "Pintura brasileira agora". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26 set. 1959, Suplemento Dominical, p. 3.
- . "Pintura concreta". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 10 fev. 1957, Suplemento Dominical, p. 9.
- . "Rubem Valentim". *Habitat*. São Paulo (71): 58, Habitat, mar. 1963.
- . "Teoria do não-objeto". II Exposição Nacional de Arte Concreta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 20 dez. 1960, Suplemento Dominical.
- . "Teoria e prática da poesia". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956. 1 p. [Exposição Nacional de Arte Concreta].
- . "Um sábado de carnaval". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 28 ago. 1994, Mais!, p. 6/6. [Entrevista].
- GULLAR, Ferreira; BASTOS, Oliveira; JARDIM Reynaldo. "Poesia concreta: experiência intuitiva". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 23 jun. 1957. [COCCHIARALE: 229-30].
- GULLAR, Ferreira; CASTRO, Amílcar de; CLARK, Lygia; JARDIM, Reynaldo; PAPE, Lygia; SPANUDIS, Theon; WEISSMANN, Franz. "Manifesto neoconcreto". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 22 mar. 1959, Suplemento Dominical, p. 4-5.
- HAAR, Leopold. "Plásticas novas". *Habitat*. São Paulo (5): 1951. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- HERKENHOFF, Paulo. "Um pé na racionalidade, outro na experimentação". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 abr. 1998, Cotidiano, p. 3/4.
- KLEE, Paul. "Paul Klee". Apres. Décio Pignatari, José Lino Grunewald, Haroldo de Campos e Waldemar Cordeiro. *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (24): s.p., s.ed., jul.-ago. 1957. 3 p.
- KUNI, Masami. "A construção de espaço através do movimento". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957. 2 p.
- LAGE, Nilson. "Pintura vive de emoção abstrata e razão concreta". *Singra*. Rio de Janeiro: 30 out. 1959. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].
- LEIRNER, Adolpho. "Coletar é uma busca". In: AMARAL, Aracy (org.), *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner* [op. cit.], p. 7-17.
- LEIRNER, Sheila. "EUA arrebatam da Europa liderança da arte eletrônica". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 05 nov. 1995, Caderno 2, p. D2.
- LEITE, J.R. Teixeira. "A nova objetividade brasileira". In: LEITE, J.R. Teixeira; LIMA, Luís de; OLIVEIRA, Aloysio de; VIANY, Alex; CLÁUDIO, Edson. *Gente nova, nova gente – artes plásticas, teatro, música, cinema, fotografia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1967. 136 p. [CD-ROM WC].
- LEITE, Marcelo. "A arte por computador: entre duas gerações". *Iris*. São Paulo (378): 69-71, Iris, jan.-fev. 1985.
- LEITE, Rui Moreira. "Ganhando terreno". *Veja*. São Paulo: 118-9, Abril, 09 jul. 1986.
- LIMA, Luiz Costa. "Os nervos da nova anatomia". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996, Mais!, p. 5/6.
- LIMA, Maurício Nogueira. "Panorama artístico de 1954". *Folha Mackenzista*. São Paulo: 1954, p. 6, 7 e 11. [Maurício Nogueira Lima].
- LUCCA Jr., Domingos de. "Um jantar, no Clubinho, para comemorar os resultados do II Salão Paulista de Arte Moderna". *Folha da Manhã*. São Paulo: 08 fev. 1953. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].

- MALUF, Antônio. "O concerto de arte concreta a partir de meu trabalho". In: BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista – documentos* [op. cit.], p. 41-4.
- MARANCA, Paolo. "O que acontece quando se trata de escolher artistas...". *Correio Paulistano*. São Paulo: 27 jun. 1962. 1 p. [MAC-USP].
- MARTINS, Ibiapaba. "Mais um abstracionista em exposição". *Correio Paulistano*. São Paulo: 02 mar. 1951. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- . "Notas de arte – o concurso do DEI". São Paulo: 1947. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Ruptura – bngam os artistas". *Última Hora*. São Paulo: 10 dez. 1952. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- MAURÍCIO, Jaime. "Seis concretos na Galena das Folhas". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 20 fev. 1959. Itinerário das Artes Plásticas. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- MEDEIROS, Jotabê. "Sacilotto reafirma sua ideologia visual em mostra". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 01 out. 2000. Caderno 2 [Entrevista com Luiz Sacilotto. <http://www.estado.com.br/editorias/2000/10/01/cad872.html>]
- MELO, Tarso de. "Os poemas nascidos da cnatividade de Ferreira Gullar". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 21 out. 2000. Caderno de Sábado. [<http://www.jt.estadao.com.br/suplementos/saba/2000/10/21/saba006.html>].
- MENDES, Munilo. "Almir Mavignier". *Habitat*. São Paulo (71): 39. Habitat. mar. 1963.
- . "Perspectivas de uma exposição". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 25 dez. 1951. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- MILLIET, Mana Alice. "Atelier Abstração". In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leimer* [op. cit.], p. 65-93.
- MILLIET, Sérgio. "Considerações sobre o abstracionismo". [COCCHIARALE: 248-51].
- . "Duas exposições". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 13 dez. 1952. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Posição da pintura moderna paulista". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: fev. 1947. 1 p. [CD-ROM WC].
- MONFORTE, Luiz Guimarães. "Decifra-me ou te devoro – vivemos a era do pensamento analógico". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 05 nov. 1995, Caderno 2, p. D2.
- MORAES, Angélica de. "MAM exhibe curto-circuito entre arte e dinheiro". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 07 jan. 1998, Caderno 2, p. D10.
- . "Mestre Hércules Barsotti exhibe o eterno". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 06 ago. 1998, Caderno 2. [<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/98/08/06/news182.html>].
- MORAIS, Frederico. "Festival de Bandeiras e a oficialização da vanguarda". [CD-ROM WC].
- . "Os brasileiros na Bienal de Tóquio". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: Suplemento Literário. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- . "Vanguarda, o que é". *Catálogo vanguarda brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 25 ago. 1966. [PECCININI: 65-8]
- MOTTA, Leda Tenório da. "A máquina concreta repensada". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 set. 2002, Mais!, p. 19.
- OITICICA, Hélio. "Amílcar de Castro". *Habitat*. São Paulo (83): 49-52. Habitat, mai.-jun. 1965.
- . "Brasil diarréia". In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Caderno de textos I* [op. cit.], p. 26-7.
- . "Esquema geral da nova objetividade". *Uma nova objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, abr. 1967. [COCCHIARALE: 75-81]
- . "Objeto – instâncias do problema do objeto". *GAM*. Rio de Janeiro (15): fev. 1968. [PECCININI: 97-8]
- . "Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica". *GAM*. Rio de Janeiro (6): mai. 1967. [PECCININI: 87-9]
- . "Situação da vanguarda no Brasil". *Proposta 66 – Tema 4*. 15 dez. 1966. [PECCININI: 69-70]
- ONAGA, Hideo. "Tumulto no Clube dos Artistas por causa do abstracionismo". *Folha da Manhã*. São Paulo: 27 nov. 1951. p. 1 e 3.
- PACHECO, Diogo. "Verbalização da poesia concreta". *Ala Arriba*. mai. 1957. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- PEDROSA, Mário. "Abstratos em Quitandinha". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 28 fev. 1953. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- . "Arte concreta, ou a ausência de ícones". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 15 fev. 1957. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Crise ou revolução do objeto – homenagem a André Breton". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 21 mai. 1967. [PECCININI: 93-5]
- . "Grupo Frente". Rio de Janeiro: jun. 1955. [COCCHIARALE: 231-4].
- . "Paulistas e cariocas". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 19 fev. 1957, 1º cad. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Poeta e pintor concretista". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 16 fev. 1957. 1 p. [CD-ROM WC].
- PESSOA, Isa. "Concretismo, 30 anos – o último debate". *O Globo*. Rio de Janeiro: 15 dez. 1986, Segundo Caderno, p. 1. [Entrevistas com Ferreira Gullar e Décio Pignatari].

- PICCHIA, Menotti del. "XI Salão". *A Gazeta*. São Paulo. 1947. 1 p. [CD-ROM WC].
- PIGNATARI, Décio. "A morte anunciada da poesia concreta". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 15 out. 1994, Ilustrada, p. 5/4.
- . "A vingança de Aracy Pape". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (2): 12-3, Rio Gráfica, ago. 1977.
- . "Ad marginem". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 11 mai. 1997, Mais!, p. 5/8-5/9.
- . "Arte concreta: objeto e objetivo". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956. 1 p. [Exposição Nacional de Arte Concreta].
- . "Charoux, sempre fiel ao concreto". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (19): 42-5, Rio Gráfica, jan. 1979.
- . "Desvio para o concreto". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 20 mai. 2001, Especial 2, p. E12.
- . "Forma, função e projeto geral". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (24): s.p., s.ed., jul.-ago. 1957. 1 p.
- . "IV Bienal de São Paulo". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (25): s.p., s.ed., set.-out. 1957. 1 p.
- . "Má vontade imaginativa: imobilismo". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957. 1 p.
- . "Nova poesia concreta". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (20): s.p., s.ed., nov.-dez. 1956. 2 p. [Exposição Nacional de Arte Concreta].
- . "O desencanto radical". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 23 jan. 1987. [BOHNS: 317-8].
- . "O desenhista industrial". *Habitat*. São Paulo (77): 39-42, Habitat, mai.-jun. 1964.
- . "Poesia concreta – pequena marcação histórico-formal". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (22): s.p., s.ed., mar.-abr. 1957. 3 p.
- . "Previsto & imprevisto". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 mar. 1995, Mais!, p. 6/7.
- . "Seja breve". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 11 ago. 2001, Especial, p. E8.
- PIZA, Daniel. "Os desenhos de luz de Geraldo de Barros". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 31 jul. 1994, Mais!, p. 6/14.
- . "Um purista construtivo". *Bravo!*. São Paulo (45): D'Avila, jun. 2001. [Entrevista com Luiz Sacilotto: <http://www.bravonline.com.br/revista/bravo45/artes/index.php>].
- PLAZA, Julio. "Arte/ciência – uma consciência". *Comunicações e Artes*. São Paulo (29): 24-33, ECA-USP, set.-dez. 1996.
- PONTUAL, Roberto. "Brasil, arte, anos 50 – construir ou reconstruir?". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 15 jul. 1977, Serviço. (1ª página). [CD-ROM WC].
- . "Brasil para inglês ver". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 1976. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "De sete em sete anos". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 17 set. 1974. [PECCININI: 105-6].
- QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. "A invenção do paraíso na pintura européia medieval". In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 59-63.
- REZENDE, Marcelo. "Movimento luta contra mesmos oponentes". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 06 dez. 1996, Ilustrada, p. 4/3.
- RIBEIRO, Carlos Flexa. "Arte brasileira em exposição na Europa". *Habitat*. São Paulo (55): 26-9, Habitat, jul.-ago. 1959.
- . "Arte contemporânea do Brasil: uma exposição". *Módulo*. Rio de Janeiro (14): 28-33, Módulo, ago. 1959.
- ROGER, Alain. "La naissance du paysage en Occident". In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 33-9.
- SAIA, Luiz. "Editorial". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (12): s.p., s.ed., jul.-ago. 1955. 1 p.
- SARAIVA, Renata. "Obra de Fiaminghi é revista no MAM-SP". *Valor Econômico*. São Paulo: 19 jun. 2001. [<http://www.valor.com.br/valoreconomico/materia.asp?id=681132>].
- SCHENBERG, Mário. "Alfredo Volpi". *Habitat*. São Paulo (73): 47, Habitat, set. 1963.
- . "Na hora de se fazer a avaliação". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (2): 16-7, Rio Gráfica, ago. 1977.
- . "Um novo realismo". *Propostas 65*. São Paulo: FAAP, 14 dez. 1965. [PECCININI: 61-2].
- SCHWARTZ, Adriano. "Apaixonados e furiosos". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996, Mais!, p. 5/5.
- SCHWARZ, Roberto. "Elefante complexo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 10 fev. 2001, Jornal de Resenhas, p. E1-E2.
- SECCO, Alexandre. "Poesia redescoberta". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996, Mais!, p. 5/11. [Entrevista com Claus Clüver].
- SIMÕES, Alessandra. "Movimento natural e concreto da história". *Gazeta Mercantil*. São Paulo: 12-5 abr. 2001, p. 6.
- SPANUDIS, Theon. "A importância internacional do surrealismo". *Habitat*. São Paulo (78): 69-71, Habitat, jul.-ago. 1964.
- . "A pintura de Alfredo Volpi". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (18): s.p., s.ed., jul.-ago. 1956. 3 p.
- . "Arte moderna no Brasil". *Habitat*. São Paulo (76): 94-102, Habitat, mar.-abr. 1964.
- . "Cézanne, Gauguin e Van Gogh". *Habitat*. São Paulo (83): 31-5, Habitat, mai.-jun. 1965.
- . "Gomringer e os poetas concretos de São Paulo". *Ala Amiba*. São Paulo (37): 25-7, jul. 1957. Republicado in *Jornal*

- do Brasil. Rio de Janeiro: 15 set. 1957, Suplemento Dominical, p. 4. [CD-ROM WC].
- . "Itinerário da arte moderna". *Habitat*. São Paulo (80): 69-72. Habitat, nov.-dez. 1964.
- . "O espírito da arte moderna". *Habitat*. São Paulo (75): 82-6. Habitat, fev. 1964.
- . "O humanismo da arte moderna". *Habitat*. São Paulo (74): 101-4. Habitat, dez. 1963.
- . "O surrealismo no Brasil". *Habitat*. São Paulo (77): 67-70. Habitat, mai.-jun. 1964.
- VENÂNCIO Fº, Paulo. "Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil". In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Caderno de textos I* [op. cit.], p. 23-5.
- VIEIRA, José Geraldo Manuel Germano. "A pintura concreta". *Folha da Manhã*. São Paulo: 15 out. 1960. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- . "Exposição de arte concreta". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 13 out. 1960. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Hoje, os concretistas na Galena das Folhas". *Folha da Manhã*. São Paulo: 12 out. 1960. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- . "IV Bienal de São Paulo – primeiro lote de pintores nacionais". *Folha da Manhã*. São Paulo: 03 jan. 1957. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- . "Materiais insólitos, desde o dadaísmo até a pop-art". *Habitat*. São Paulo (80): 53-8. Habitat, nov.-dez. 1964.
- . "O dilema figuração-abstração". *Habitat*. São Paulo (75): 63-70. Habitat, fev. 1964.
- . "O Grupo de Pesquisas Visuais". *Habitat*. São Paulo (79): 61-4. Habitat, set.-out. 1964.
- . "Os concretistas brasileiros em Zurique". *Folha da Manhã*. São Paulo: 1960. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- . "Percorrendo a exposição de arte concreta". *Folha da Manhã*. São Paulo: out. 1960. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- . "Prêmio Leimer de Arte Contemporânea 1958". *Habitat*. São Paulo (53): 19-29. Habitat, mar.-abr. 1959.
- . "Seis concretistas na Galeria das Folhas – I". *Folha da Manhã*. São Paulo: 01 fev. 1959. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "Seis concretistas na Galeria das Folhas – II". *Folha da Manhã*. São Paulo: 08 fev. 1959. Assuntos Culturais, p. 2.
- . "Últimos dias da exposição de arte concreta". *Folha da Manhã*. São Paulo: 29 out. 1960. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- . "Vetores e cocientes". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 03 jan. 1965. 1 p. [CD-ROM WC].
- . "V Bienal de São Paulo". *Habitat*. São Paulo (56): 31-90. Habitat, set.-out. 1959.
- . "VII Bienal de Arte de São Paulo". *Habitat*. São Paulo (74): 49-94. Habitat, dez. 1963.
- . "VIII Bienal de São Paulo". *Habitat*. São Paulo (84): 35-56. Habitat, jul.-dez. 1965.
- . "Willys de Castro e Hércules Barsotti". *Habitat*. São Paulo (71): 53-4. Habitat, mar. 1963.
- WILHEIM, Jorge. "III Salão Paulista". *Acrópole*. São Paulo (190): s.p. s.ed., jul. 1954. [IAB-SP – Boletim Mensal. São Paulo (7): IAB-SP, jul. 1954].
- WOLLNER, Alexandre. "A emergência do design visual". In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leimer* [op. cit.], p. 223-59.
- ZANINI, Walter. "Das plantas de arquitetura ao concretismo". *Tribuna da Imprensa*. 05 mai. 1953. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- . "Lothar Charoux". *O Tempo*. 27 set. 1953. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- "A poesia sem trégua". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 dez. 1996. Mais!, p. 5/4.
- "Abstracionismo?". *Folha da Manhã*. São Paulo: 14 dez. 1952. *Vida Social e Doméstica*. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- "Aquarelas e guaches na Biblioteca". São Paulo: 22 mar. 1947. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Argentina Brasile". *Spazio*. Itália (4): 1951. 1 p. [CD-ROM WC].
- "As linguagens contemporâneas". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 1983. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Curador quer passar arte brasileira a limpo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 24 abr. 1994. Especial, p. E7. [Entrevista com Nelson Aguillar].
- "Dez novas tendências em coletiva inaugural". São Paulo: 1963. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Divergem os artistas em questões de princípio". *Última Hora*. São Paulo: 30 dez. 1952. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Euforia da era JK impulsionou abstração". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 24 abr. 1994. Especial, p. E4.
- "Exposição de Luiz Sacilotto na Galeria de Arte das Folhas". *Folha*. São Paulo: 13 jan. 1959. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- "L'11° Salone del Sindicato degli Artisti Plastici". 1947. 1 p. [CD-ROM WC].
- "Maurício Nogueira Lima vai expor várias pinturas na Galeria de Arte das Folhas". *Folha*. São Paulo: 15 jan. 1959. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].
- "Museu de Arte Moderna – os abstracionistas puros". mar. 1949. 1 p. [CD-ROM WC].
- "No concretismo, o perfil de uma década". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro (2): 10-1, Rio Gráfica, ago. 1977.

"Novas tendências – racionalidade da desordem". *Última Hora*. São Paulo: 16 dez. 1963, Suplemento Feminino, p. 4.

"O legado concretista". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 09 dez. 1996, p. 1/2.

"Os artistas plásticos e a Bienal de Veneza". São Paulo: abr. 1950. 1 p. [CD-ROM WC].

"Os concretos da sala grande". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 18 dez. 1956. 1 p. [CD-ROM WC].

"Paris: 'non à la Biennale' de São Paulo". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 11 jul. 1969. [CD-ROM WC].

"Poetas e pintores concretistas levam agitação aos meios artísticos cariocas". *Folha*. São Paulo: 1957. 1 p. [CD-ROM WC].

"Projeto construtivo brasileiro: ontem a vanguarda, hoje a história". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 17 jul. 1977, p. 20. [CD-ROM WC].

"Vanguarda do Brasil em grande exposição". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 12 mar. 1967. [Maurício Nogueira Lima].

"Vanguarda tem mostra no Rio". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 02 abr. 1967. [Maurício Nogueira Lima].

"Visita ao Brasil do famoso escultor modernista". *Boletim*. Rio de Janeiro (9): MAM-RJ, jul. 1953. 2 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].

"X Bienal: artistas brasileiros vão esclarecer estrangeiros". 1969. [CD-ROM WC].

"1ª Exposição Nacional de Arte Concreta". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 07 out. 1956, Suplemento Dominical, 2º cad., p. 5.

### 3.2.1. NOTAS

ARTIGAS, Virginia. "XXV Bienal de Veneza". 11 abr. 1950. 1 p. [CD-ROM WC].

BRANCO, Bernardo Castelo. "4º Salão Paulista de Arte Moderna". *Acrópole*. São Paulo (203): s.p., s.ed., set. 1955. [IAB-SP – Boletim Mensal. São Paulo (19): IAB-SP, set. 1955].

SILVA, Quirino da. "Notícia alvissareira". *Diário da Noite*. São Paulo: 1947. 1 p. [CD-ROM WC].

———. "XI Salão". *Diário da Noite*. São Paulo: 1947. 1 p. [nota]. [CD-ROM WC].

"Arte abstrato-concretista". *O Tempo*. São Paulo. 1 p. [CD-ROM WC].

"Arte concreta na Galeria da Folha". *Folha*. São Paulo: 22 jan. 1959. 1 p. [Maurício Nogueira Lima].

"Concretistas na Galeria da Folha". *Folha*. São Paulo: out. 1960. 1 p. [CD-ROM WC].

"Concretistas na Galeria das Folhas". *Folha da Manhã*. São Paulo: 25 jan. 1959, Vida Social, p. 1.

"Conferidos em três setores das artes plásticas os Prêmios Leimer de Arte Contemporânea de 58". *Folha da Noite*. São Paulo: 01 abr. 1959, Ilustrada, p. 1.

"Coquetel em homenagem aos 19 Pintores". São Paulo: 1947. 1 p. [CD-ROM WC].

"Dez artistas". *A Gazeta*. São Paulo: 19 jun. 1964, Suplemento, p. 2.

"Entrega dos prêmios do Salão Paulista". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 28 jun. 1959. [CD-ROM WC].

"Exposição Nacional de Arte Concreta". 05 dez. 1956. 1 p. [CD-ROM WC – artigo 1].

"Exposição Nacional de Arte Concreta". 05 dez. 1956. 1 p. [CD-ROM WC – artigo 2].

"Histórias em quadrinhos através dos tempos". *Diário de São Paulo*. São Paulo: 17 nov. 1970. 1 p. [CD-ROM WC].

"Homem e computador para construir a obra de arte". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 1984. 1 p. [CD-ROM WC].

"IV Bienal". São Paulo: 1957. 1 p. [CD-ROM WC].

"IX Salão Paulista de Arte Moderna". São Paulo: 1960. 1 p. [CD-ROM WC].

"Os artistas de São Paulo na Bienal de Veneza". São Paulo: abr. 1950. 1 p. [CD-ROM WC].

"Salão Paulista confere prêmios". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 31 ago. 1968, p. 7. [Maurício Nogueira Lima].

"Tanaka e Iolanda na Bienal". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 05 set. 1963. 1 p. [Arquivo Wanda Svevo].

### 3.3. CATÁLOGOS

BARROS, Geraldo de. *Fotoformas – Geraldo de Barros*. São Paulo: Raízes, 1994. 108 p.

COHN, Gláucia. *Sacilotto – a atualidade de um concreto histórico*. São Paulo: Dan Galeria, 11 abr.-05 mai. 2001. 6 p.

FLEXOR, Samson (apres.). *A terceira exposição do Atelier Abstração*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 12 jun. 1956. 1 p.

LEONE, Elisabeth (curad.). *Sacilotto – obra gravada completa*. São Paulo: Espaço de Artes Unid., 17 out.-15 dez. 2000. 20 p.

LOURENÇO, Maria Cecília França (org.). *Projeto Releitura – out. 83 / out. 84*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, dez. 1984. 24 p.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de (org.). *63/66 Figura & objeto*. São Paulo: Galeria Millan, 14 out. 1988. 48 p.

MISSELBECK, Reinhold (ed.). *Fotoformas – Geraldo de Barros*. München / London / New York: Prestel, 1999. 144 p.

SLAVIERO, Josilane (coord.). *Década de 50 e seus envolvimento*. São Paulo: Jo Slaviero Galeria de Arte, 24 ago.-18 set. 1999. 57 p.

*Hélio Oiticica – Grupo Frente e Metaesquemas*. São Paulo: Galeria São Paulo, 20 mar.-21 abr. 1989. 16 p.

- Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas. Apres. Clarival do Prado Valladares. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, 1966. 307 p.
- XII Bienal de São Paulo. Coord. Mano Wilches. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out.-nov. 1973. 452 p.
- 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André. Santo André: nov.-dez. 1968. 28 p.

### 3.4. CD-ROM

- MACIEL, Kátia (dir.). *H. O. supra sensorial – a obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: N-Imagem – Núcleo de Tecnologia da Imagem / Escola de Comunicação – UFRJ, 1999.

### 3.5. SITES

- VESPIGNANI, Netta. *Archivio della Scuola Romana – arte a Roma tra le due guerre*. Roma: Archivio della Scuola Romana. [<http://www.scuolaromana.it/>].
- Arte Concreta Paulista. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia, 2002. [<http://www.arteconcretapaulista.com.br/>].
- Augusto de Campos. São Paulo: Uol. [<http://www.uol.com.br/augustodecampos/>].
- Desexp(l)os(ign)ição. São Paulo: artbr. [<http://www.artbr.com.br/casa/>].
- Enciclopédia de artes visuais. São Paulo: Itaú Cultural. [<http://www.itaucultural.org.br/>].
- Haroldo de Campos. São Paulo: Uol. [<http://www.uol.com.br/haroldodecampos/>].

## 4. ARQUITETURA E PAISAGISMO

### 4.1. LIVROS

- ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo: Projeto, 1986. 452 p.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *A função social do arquiteto* [28-29 jun. 1984]. São Paulo: Nobel / Fundação Vilanova Artigas, 1989. 93 p.
- ARTIGAS, Rosa. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997. 216 p.
- BARDI, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle Marx*. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris, 1964. 160 p.
- BIRKHOLZ, Lauro Bastos (org.). *Introdução ao planejamento*. São Paulo: FAU-USP, 1980. 180 p.
- BOFF, Leonardo; QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de. *Roberto Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979. 126 p.
- BROWN, Jane. *The modern garden*. London: Thames & Hudson, 2000. 224 p.
- DOURADO, Guilherme Maria (org.). *Visões de paisagem – um panorama do paisagismo contemporâneo no Brasil*. São Paulo: ABAP – Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas, 1997. 170 p.
- ECKBO, Garrett. *Landscape for living*. New York: F.W. Dodge, 1950.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna* [1980; 1992]. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 470 p.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte e paisagem – a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: MAC-USP, 1997. 212 p.
- IMBERT, Dorothée. *The modernist garden in France*. New Haven / London: Yale University, 1993. 268 p.
- JULIANO, Miguel. *Arquiteto Miguel Juliano – pensamento e obra*. São Paulo: Schema, set.-out. 1977. [Cadernos Brasileiros de Arquitetura – 3]. 94 p.
- KASSLER, Elizabeth. *Modern gardens and the landscape* [1964]. New York: The Museum of Modern Art, 1984 [2ª ed. rev.]. 112 p.
- KATINSKY, Julio. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003. 264 p.
- KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pionners of soviet architecture*. London: Thames and Hudson, 1987.
- LEME, Maria Cristina da Silva (org.). *Urbanismo no Brasil – 1895-1965*. São Paulo: FUPAM / FAU-USP / Nobel, 1999. 600 p.
- MACEDO, Silvio Soares. *Quadro do paisagismo no Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 1999. 144 p.
- MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. 247 p.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 214 p.
- ROBBA, Fabio; MACEDO, Silvio Soares. *Praças brasileiras*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado, 2002 [Coleção Quapá]. 312 p.
- SHEPHEARD, Peter. *Modern gardens*. London: The Architectural Press, 1953. 144 p.
- SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público – jardins no Brasil*. São Paulo: Nobel / FAPESP, 1996. 256 p.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos* [Der Städtebau nach seinen künstlerischen



*Grundsätzen*, 1889; 4ª ed., 1909]. Org. Carlos Roberto Monteiro de Andrade. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ática, 1992. 240 p.

TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review*. Cambridge / London: MIT, 1993. 294 p.

WALKER, Peter; SIMO, Melanie. *Invisible gardens – the search for modernism in the american landscape*. Cambridge / London: MIT, 1994. 365 p.

WAYMARK, Janet. *Modern garden design – innovation since 1900*. London: Thames & Hudson, 2003. 256 p.

WILHEIM, Jorge. *Espaços e palavras – Jorge Wilhelm*. São Paulo: Projeto, ago. 1985. [Cadernos Brasileiros de Arquitetura – 15]. 96 p.

XAVIER, Alberto; CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983. 252 p.

#### 4.2. TESES, DISSERTAÇÕES E RELATÓRIOS

ALMEIDA, Paulo de Camargo e; ARTIGAS, João Vilanova; CASCALDI, Carlos; CUNHA, Mario Wagner Vieira da. *Brasília – Plano-Piloto – Futura capital federal*. São Paulo: mar. 1957.

ASPLAN. *Seminário de Planejamento Metropolitano – Plano Metropolitano de Desenvolvimento Integrado da Grande São Paulo*. São Paulo: Asplan / GPI / Neves e Paoliello, 1970. 139 p.

ASPLAN. *Plano de Desenvolvimento Integrado da Grande São Paulo – Proposta Técnica I*. São Paulo: Asplan / GPI / Neves e Paoliello / Soteplan, 25 ago. 1969. 295 p.

ASPLAN. *Plano Metropolitano de Desenvolvimento Integrado da Grande São Paulo*. São Paulo: Asplan / GPI / Neves e Paoliello / Soteplan, 1971. 196 p.

CARDOSO, Omar de Almeida. *Arquitetura paisagística e a cidade, do ecletismo ao moderno – fundamentos conceituais e rebatimentos espaciais*. Orient. Silvio Soares Macedo. São Paulo: FAU-USP, 1990. [Relatório Final de Iniciação Científica – CNPq]. 237 p.

DOURADO, Guilherme Onofre Mazza. *Modernidade verde – jardins de Burle Marx*. São Carlos: EESC-USP, abr. 2000. 254p. [Dissertação de Mestrado].

MOTA, Juliana Costa. *Goiânia – uma análise do seu processo de construção*. Orient. Nabil Bonduki. São Paulo: EESC-USP, 2001. [Relatório Final de Iniciação Científica]. 181 p.

REZENDE, Luiza. *Reurbanização do fundo de vale do córrego Botafogo na cidade de Goiânia*. São Paulo: FAU-USP, 1998. 2v. 288 p. [Dissertação de Mestrado].

SANDEVILLE Jr., Euler. *A herança da paisagem*. São Paulo: FAU-USP, 1993. [Dissertação de Mestrado]. 174 p.

#### 4.3. ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES, PERIÓDICOS E JORNAIS

AICHER, Otil. "A cidade nova e seu grafado de sinalização". *Habitat*. São Paulo (57): 5, Habitat, nov.-dez. 1959.

ALIATA, Fernando. "Entre el desierto y la ciudad". *Block*. Buenos Aires (2): 24-40. Centro de Estudios de Arquitectura Contemporânea – Universidad Torcuato di Tella, mai. 1998.

AMARAL, Cesar Augustus de Santis. "Victor Reif – uma arquitetura introvertida". *AU – Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo (78): 93-8, Pini, jun.-jul. 1998.

AQUINO, Flávio de. "A nossa moderna arquitetura". *Manchete*. Rio de Janeiro (60): 38-9, 13 jun. 1953 [Entrevista com Max Bill].

ARTIGAS, João Batista Vilanova. "Aos jovens arquitetos". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (17): s.p., s.ed., mai.-jun. 1956. 1 p.

———. "Considerações sobre a arquitetura brasileira". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (7): s.p., s.ed., set.-out. 1954. 1 p.

ARTIGAS, Rosa. "João Baptista Villanova Artigas". In: KATINSKY, Julio Vilanova Artigas [op. cit.], p.240-59.

BARATA, Mário. "Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade nova". *Habitat*. São Paulo (57): 19, Habitat, nov.-dez. 1959.

BARDI, Pietro Maria. "O jardineiro Burle Marx". *Habitat*. São Paulo (78): 35-41, Habitat, jul.-ago. 1964.

BLEAM, Gregg. "Modern and classical themes in the work of Dan Kiley". In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.] p. 220-39.

BRANCO, Bernardo Castelo. "Arquitetura concreta". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (27): s.p., s.ed., fev.-mar. 1958. 2 p.

BURLE MARX, Roberto. "Áreas verdes no espaço urbano" [28 abr. 1979]. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte e paisagem – a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: MAC-USP, 1997, p. 51-57.

———. "Conviver com a natureza" [1976]. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte e paisagem – a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: MAC-USP, 1997, p. 59-69.

CARDOSO, Omar de Almeida. "Roberto Coelho Cardozo – a vanguarda da arquitetura paisagística moderna paulistana". *Paisagem e Ambiente – Ensaios*. São Paulo (4): 171-86, FAU-USP, 1992.

- CARDOZO, Roberto Coelho. "Biombos como barreiras". *Casa e Jardim*. São Paulo (13): 46-9, Monumento, mar-abr. 1955.
- . "Lista de pavimentação". *Casa e Jardim*. São Paulo (17): 59-62, Monumento, set. 1955.
- . "O jardim não depende somente de plantas". *Casa e Jardim*. São Paulo (15): 50-2, Monumento, jul. 1955.
- . "Pisos – suas preferências e necessidades". *Casa e Jardim*. São Paulo (16): 50-3 e 73, Monumento, ago. 1955.
- . "Pisos no jardim". *Casa e Jardim*. São Paulo (12): 51-3, Monumento, jan.-fev. 1955.
- COSTA, Lucio. "A arte e a educação". *Acrópole*. São Paulo (254): 60-1, Gruenwald, dez. 1959.
- . "A nossa arquitetura moderna – oportunidade perdida". *Manchete* Rio de Janeiro (63): 04 jul. 1953. 1 p. [Arte Concreta Paulista – documentos].
- DOURADO, Guilherme Mazza. "Utopia verde". *AU – Arquitetura e Urbanismo* São Paulo (88): 28-35, Pini, fev.-mar. 2000.
- ECKBO, Garrett. "Pilgrim's progress". In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.] p. 206-19.
- ECKBO, Garrett; KILEY, Daniel; ROSE, James. "Landscape design in the primeval environment" [Architectural Record: 74-9, fev. 1940]. In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.] p. 88-91.
- . "Landscape design in the rural environment" [Architectural Record: ago. 1939]. In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.] p. 83-7.
- . "Landscape design in the urban environment" [Architectural Record: 70-76, mai. 1939]. In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.] p. 78-82.
- FERRAZ, Geraldo. "Robert Burle Marx". *Habitat*. São Paulo (56): 18-20, Habitat, set.-out. 1959.
- FRAMPTON, Kenneth. "En busca del paisaje moderno" [1992]. *Block*. Buenos Aires (2): 8-23, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporânea – Universidad Torcuato di Tella, mai. 1998.
- FROTA, Lélia Coelho. "Roberto Burle Marx: uma homenagem". In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte e paisagem – a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: MAC-USP, 1997. p. 9-29.
- GEISER, Rodolfo. "O fascínio do jardim japonês". *Casa e Jardim*. São Paulo (76): 100-2, Monumento, mai. 1961.
- . "Os estilos de jardim". *Casa e Jardim*. São Paulo (77): 98-9, Monumento, jun. 1961.
- HUNT, John Dixon. "The dialogue of modern landscape architecture with its past". In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.] p. 134-43.
- HOWETT, Catherine. "Modernism and american landscape architecture". In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 18-35.
- IMBERT, Dorothée. "A model for modernism: the work and influence of Pierre-Émile Legrain". In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 92-107.
- JUNOD, Philippe. "Le jardin comme paysage dépaycé". In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 317-22.
- KILEY, Dan. "Selected works and commentary by Dan Kiley". In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 240-9.
- LAURIE, Michael. "Thomas Church: California gardens, and public landscapes". In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 166-79.
- LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. "A paisagem, a natureza e a natureza das atitudes do homem". *Paisagem e Ambiente – Ensaios*. São Paulo (4): 45-66, FAU-USP, 1992.
- MACEDO, Silvio Soares. "A vegetação como elemento de projeto". *Paisagem e Ambiente – Ensaios*. São Paulo (4): 11-41, FAU-USP, 1992.
- . "O paisagismo no Brasil – introduzindo a questão". *Paisagem e Ambiente – Ensaios*. São Paulo (4): 131-8, FAU-USP, 1992.
- MARTINS, Carlos Ferreira. "Bajo aquella luz nació una arquitectura...". *Block*. Buenos Aires (2): 76-87, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporânea – Universidad Torcuato di Tella, mai. 1998.
- MERAVIGLIA, Olga. "O paisagista é importante". *Casa e Jardim*. São Paulo (18): 48-9 e 78, Monumento, out. 1955.
- NECKAR, Lance. "Christopher Tunnard: the garden in the modern landscape". In: TREIB, Marc (org.). *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 144-58.
- NEUTRA, Richard. "Dos aspectos formais não visuais do plano da cidade e seu contexto urbanístico". *Habitat*. São Paulo (57): 16-7, Habitat, nov.-dez. 1959.
- OBAYASHI, Shin. "O lugar de jardins japoneses na arquitetura moderna". *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (16): s.p., s.ed., mar.-abr. 1956. 2 p.
- PEDROSA, Mário. "Introdução ao tema inaugural: a cidade nova obra de arte". *Habitat*. São Paulo (57): 11-3, Habitat, nov.-dez. 1959.
- PEKNY, Edgar. "O paisagismo na atualidade". *Acrópole*. São Paulo (240): 552-3, Gruenwald, out. 1958.
- . "O paisagismo na atualidade". *Acrópole*. São Paulo (253): 21-3, Gruenwald, nov. 1959.

- PROCHNIK, Rachel. "Os jardins de Roberto Burle Marx". *Casa e Jardim*. São Paulo (13): 44-5 e 74, Monumento, mar.-abr. 1955.
- RAINEY, Reuben. "'Organic form in the humanized landscape': Garrett Eckbo's *Landscape for living*". In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 180-205.
- REIS Filho, Nestor Goulart. "Condições de implantação da arquitetura urbana 1940-1960". *Acrópole*. São Paulo (355): 39-41, Gruenwald, out. 1968.
- . "Implantação de arquitetura urbana brasileira: 1800-1850". *Acrópole*. São Paulo (330): 37-9, Gruenwald, jul. 1966.
- . "Implantação da arquitetura urbana brasileira: 1850-1900". *Acrópole*. São Paulo (334): 41-3, Gruenwald, nov. 1966.
- . "Implantação da arquitetura urbana brasileira: 1900-1920". *Acrópole*. São Paulo (335): 40-2, Gruenwald, dez. 1966.
- . "Implantação de residências de maior porte 1920-1940". *Acrópole*. São Paulo (354): 37-9, Gruenwald, set. 1968.
- . "Lote urbano e arquitetura no Brasil". *Acrópole*. São Paulo (325): 29-31, Gruenwald, jan.-fev. 1966.
- . "O lote urbano e arquitetura colonial". *Acrópole*. São Paulo (326): 39-41, Gruenwald, mar. 1966.
- RIZZO, Giulio. "Maiêutica de uma nova estética". In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte e paisagem – a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: MAC-USP, 1997, p. 31-49.
- ROSE, James. "Articulate form in landscape design" [*Pencil Points* (20): 98-100, fev. 1939]. In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 73-5.
- . "Freedom in the garden" [*Pencil Points* (19): 640-4, out. 1938]. In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 68-71.
- . "Plants dictate garden forms" [*Pencil Points* (19): 695-7, nov. 1938]. In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 72.
- . "Why not try science?" [*Pencil Points* (20): 777-9, dez. 1939]. In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 76-7.
- SANDEVILLE Jr., Euler. "Anotações para uma história do paisagismo moderno em São Paulo: elaboração da linguagem e conceituação de um campo entre arquitetos". *Paisagem e Ambiente – Ensaios*. São Paulo (10): 97-166, FAU-USP, dez. 1997.
- SANTOS, Lena Coelho. "Fragmentos de um discurso complexo". *Projeto*. São Paulo (109): 92-4, Projeto, abr. 1988. [Entrevista com Vilanova Artigas].
- STEELE, Fletcher. "New pioneering in garden design" [*Landscape Architecture Quarterly* (20:3). 158-77, abr. 1930]. In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 108-13.
- TREIB, Marc. "Axioms for a modern landscape architecture". In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 36-67.
- TUNNARD, Christopher. "Modern gardens for modern houses reflections on current trends in landscape design" [*Landscape Architecture* (32): 57-64, jan. 1942]. In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 159-65.
- VASCONCELOS, Silvio de. "Crítica de arte e arquitetura" *AD – Arquitetura e Decoração*. São Paulo (24) s.p., s.ed., jul.-ago 1957. 1 p.
- WALKER, Peter. "The practice of landscape architecture in the postwar United States". In: TREIB, Marc (org.) *Modern landscape architecture – a critical review* [op. cit.], p. 250-9.
- "A paisagem urbana". *Habitat*. São Paulo (80): 43, Habitat, nov.-dez. 1964.
- "Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte". *Habitat*. São Paulo (57): 2-19, Habitat, nov.-dez. 1959.
- "I Encontro Nacional de Arquitetos Planejadores". *Acrópole*. São Paulo (329): 37-8, Gruenwald, jun. 1966.
- "Jardins e parques europeus". *Habitat*. São Paulo (78): 42-5, Habitat, jul.-ago. 1964.
- "Naturaleza". *Block*. Buenos Aires (2): 6-7, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporânea – Universidad Torcuato di Tella, mai. 1998.
- "O homem e a paisagem". São Paulo: IAB-SP, 1964. 3 p. [convocatória, Acervo Família Cordeiro]
- "O homem e a paisagem". *Habitat*. São Paulo (79): 18, Habitat, set.-out. 1964.
- "Paisagem paulistana ainda tem remédio". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 20 nov. 1964. [Acervo Família Cordeiro].
- "Plano Diretor de Santo André". *Acrópole*. São Paulo (305): 31-5, Gruenwald, abr. 1964.
- "Proposta de 'Conclusões do Seminário'". *O homem e a paisagem paulistana*. São Paulo: IAB-SP, nov. 1964. 3 p. [Acervo Família Cordeiro].
- "Roberto Burle Marx". *Habitat*. São Paulo (71): 65, Habitat, mar. 1963.
- "Seminário tratará do planejamento urbano" *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 08 nov. 1964. [Acervo Família Cordeiro].
- "Todo o encanto das plantas ornamentais na exposição que será inaugurada hoje". *Folha da Noite*. São Paulo: 22 out. 1954, 2º cad., p. 1.

#### 4.4. CD-ROM

Mapa urbano básico digital de Goiânia – MUBDG. Goiânia: Comdata – Companhia de Processamento de Dados do Município de Goiânia, dez. 1996 [versão 1].

#### 4.5. SITES

CÁCERES, José Manuel Sánchez de Lorenzo. *Los árboles en España*. España: Florapnt, 1998-2001.

[<http://www.guiaverde.com/arboles/>].

REYES, Andrés (coord.). *Trilhas do Parque da ESALQ*. Piracicaba: Ciagn-USP – Centro de Informática / ESALQ-USP.

[<http://www.esalq.usp.br/trilhas/>].

TURNER, Tom (ed.). *Garden Visit and Travel Guide*. London: 1998-2004. [<http://www.gardenvisit.com/>].

*The James Rose Center for Landscape Architectural Research and Design*. New Jersey: The James Rose Center, 2001.

[<http://www.jamesrosecenter.org/>].

*Vascular Plant Image Gallery*. Texas: Texas A&M University / Center for the Study of Digital Librarians. 03 ago 2001.

[<http://www.csd.tamu.edu/flora/gallery.htm>].

#### 4.6. REFERÊNCIA

COSTA, Eunice Ribeiro; CASTILHO, Mana Stelia de. *Índice de arquitetura brasileira – 1950-70*. São Paulo: FAU-USP, 1974.

COSTA, Eunice Ribeiro. *Índice de arquitetura brasileira – 1971-80*. Brasília: MEC / São Paulo: FAU-USP, 1982.

GARCIA, Augusto Rittes. *O arquiteto e a vegetação no Estado de São Paulo – introdução ao estudo das características plásticas e características botânicas elementares das principais espécies indígenas e exóticas adaptadas*. São Paulo: FAU-USP, 1981. [Dissertação de Mestrado].

GRAF, Alfred Byrd. *Tropica*. East Rutherford: Roehrs, 1978.

LORENZI, Harri. *Árvores brasileiras – manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil*. Nova Odessa, SP: Plantarum, 1992.

LORENZI, Harri (coord.). *Palmeiras no Brasil – exóticas e nativas*. Nova Odessa, SP: Plantarum, 1996.

LORENZI, Harri e SOUZA, Hermes Moreira de. *Plantas ornamentais no Brasil – arbustivas, herbáceas e trepadeiras*. Nova Odessa, SP: Plantarum, 1995.

ZACHARIAS Filho, Fauze (coord.). *Vegetação e paisagismo:*

*especificações da edificação escolar de primeiro grau*. São Paulo: FDE, 1996 [2ª ed.].

## 5. GERAL

### 5.1. LIVROS

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 272 p. [Obras Escolhidas, v. 3].

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. 254 p. [Obras Escolhidas, v. 1. 3ª ed.].

FAUSTO, Boris. *História do Brasil* [1994]. São Paulo: Edusp / FDE, 2001 [9ª ed.]. 664 p.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte / CNPq / Fapesp, 2001. 456 p. [Antologia do I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA, São Paulo, 05-10 set. 1999].

TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metropoli – crítica radical a la arquitectura*. Trad. ETSAB. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. 242 p.

VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973 [2ª ed.].

### 5.2. ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS E JORNAIS

BENJAMIN, Walter. "Uma profecia de Walter Benjamin" [1926]. Trad. Haroldo de Campos e Flávio Kothe. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Intr., trad. e ensaios de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 193-4. Apud *Revisor de livros juramentado* [Vereditiger Bücherrevisor, 1926].

BERQUE, Augustin. "Urbs dat esse homini! – La trajectivité des formes urbaines". In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte – a invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 41-7.

- FAORO, Raymundo. "A questão nacional: a modernização".  
*Estudos Avançados*. São Paulo (14): 7-22, IEA-USP, jan.-abr.  
 1992.
- FREITAS, Jeanne Marie Machado de. "Ciências da linguagem –  
 contribuição para o estudo dos mídiã". *Comunicações e  
 Artes*. São Paulo (29): 11-23, ECA-USP, set.-dez. 1996.
- KLEIN, Bruno. "Le paysage et la genèse de l'histoire de l'art". In:  
 SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte – a  
 invenção da natureza, a evolução do olhar* [op. cit.], p. 53-7.
- RAIDE, F. M. "Seringueiras ao longo das areias de Cananéia".  
*Última Hora*. São Paulo: 22 ago. 1952, p. 8.
- SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental" [1902]. Trad.  
 Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme  
 (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973 [2ª  
 ed.], p. 11-25.

### 5.3. SITES

- Navegando sobre o município de Belo Horizonte / MG*.  
 [<http://www.belo Horizonte.com.br/>].

## 6. DEPOIMENTOS

- AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria; CORDEIRO, Analivia;  
 CORDEIRO, Fabiana; MOSCATI, Giorgio; OLIVEIRA, José  
 Luiz Fleury de. São Paulo: Galeria Brito Cimino. 29 set.  
 2001.
- CAMPOS, Augusto de. São Paulo: 2001.
- CORDEIRO, Analivia. Cotia, SP: 2000-2002.
- CORONA, Eduardo. São Paulo: 09 mar. 2001.
- DIAS, Carlos. São Paulo: 1998.
- GULLAR, Ferreira. *Revista Viva*. São Paulo: TV Cultura, 15 out. 2001.
- JAKOB, Branca Sílvia Kohn. São Paulo: nov. 2000.
- KLIASS, Rosa. *Ciclo de Debates Gerações de Arquitetos*. São Paulo:  
 IAB-SP, 26 out. 2000.
- MACEDO, Silvio Soares. São Paulo: 2001.
- MAGNOLI, Miranda Martinelli. São Paulo: 16 ago. 2001.
- OLIVEIRA, José Luiz Fleury de. São Paulo: 22 jun. 2001.
- SACILOTTO, Luiz. Santo André: 15 mar. 2001.
- WILDER, Gabriela. São Paulo: 21 dez. 2000.
- WILHEIM, Jorge. São Paulo: 06 abr. 2001.
- YURGEL, Marlene. São Paulo: 26 set. 2002.

## 7. PERIÓDICOS

- A CONSTRUÇÃO. São Paulo (1299-1307) Pini, 01 jan. 1973 – 26  
 fev. 1973.
- ACRÓPOLE. São Paulo (184-195; 201-6; 213-24; 232-42; 249-54;  
 278-283; 302-7; 325-40; 352-7); jan. 1954 – dez. 1954; jul.  
 1955 – dez. 1955; Acrópole, jul. 1956 – jun. 1957; fev. –  
 dez. 1958; Gruenwald, jul. – dez. 1959; jan. – jun. 1962; jan.  
 – jun. 1964; jan.-fev. 1966 – jun. 1967; jul. 1968 – dez.  
 1968.
- AD – ARQUITETURA E DECORAÇÃO. São Paulo (1-27). s.ed.,  
 ago.-set. 1953 – fev.-mar. 1958.
- ARTE HOJE. Rio de Janeiro (1-23; 25; 27; 29-30). Rio Gráfica, jul.  
 1977 – mai. 1979; jul. set.; nov.-dez. 1979.
- AU – ARQUITETURA E URBANISMO. São Paulo (88) Pini, fev.-  
 mar. 2000.
- BLOCK. Buenos Aires (2) Centro de Estudios de Arquitectura  
 Contemporânea – Universidad Torcuato di Tella, mai. 1998.
- BRAVO!. São Paulo (45) D'Avila, jun. 2001.
- CASA E JARDIM. São Paulo (1-126; 127-55); Monumento. 1953 –  
 jul. 1965; eFeCe, ago. 1965 – dez. 1967.
- COMUNICAÇÕES E ARTES. São Paulo (29); ECA-USP, set. – dez.  
 1996.
- EXPOR. Pelotas (1-3); Instituto de Letras e Artes – Universidade  
 Federal de Pelotas, set. 1995 – nov. 1998.
- HABITAT. São Paulo (38-; 52-7; 71-84); Habitat, jan. 1957 –; jan.-fev.  
 1959 – nov.-dez. 1959, mar. 1963 – jul.-dez. 1965.
- IAB-SP – Boletim Mensal. São Paulo (1-11; 17-22); IAB-SP, jan. 1954  
 – dez. 1954; jul. 1955 – dez. 1955.
- IRIS. São Paulo (378-81); Iris, jan.-fev. – mai. 1985.
- MÓDULO. Rio de Janeiro (9-14); Módulo, fev. 1958 – ago. 1959.
- PAGE. São Paulo (3); s.p., Age, 2001.
- PAISAGEM E AMBIENTE – ENSAIOS. São Paulo (4); FAU-USP,  
 1992.
- PROJETO. São Paulo (109); Projeto, abr. 1988.
- REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA. Madrid (14); Servicio de  
 Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del  
 Brasil, set. 1965.

## 8. ARQUIVOS E BIBLIOTECAS

Acervo Família Cordeiro – Residência Analivia Cordeiro, Cotia

Arquivo Jorge Wilhelm – São Paulo

Arquivo Ouapá – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo – São Paulo

Biblioteca Municipal Mário de Andrade / Seção de Arte Sérgio  
Milliet – São Paulo

Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

Centro Cultural São Paulo / Sala Alfredo Volpi – São Paulo

Clube Espéria – São Paulo

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo –  
São Paulo

Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo  
– São Carlos

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São  
Paulo – São Paulo

Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Wanda Svevo – São Paulo

Jo Slaviero Galeria de Arte – São Paulo

Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo – São Paulo

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo –  
São Paulo

Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro