

**MODELOS URBANÍSTICOS MODERNOS E PARQUES URBANOS:**  
AS RELAÇÕES ENTRE URBANISMO E PAISAGISMO EM SÃO PAULO NA  
PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

**FABIANO LEMES DE OLIVEIRA**

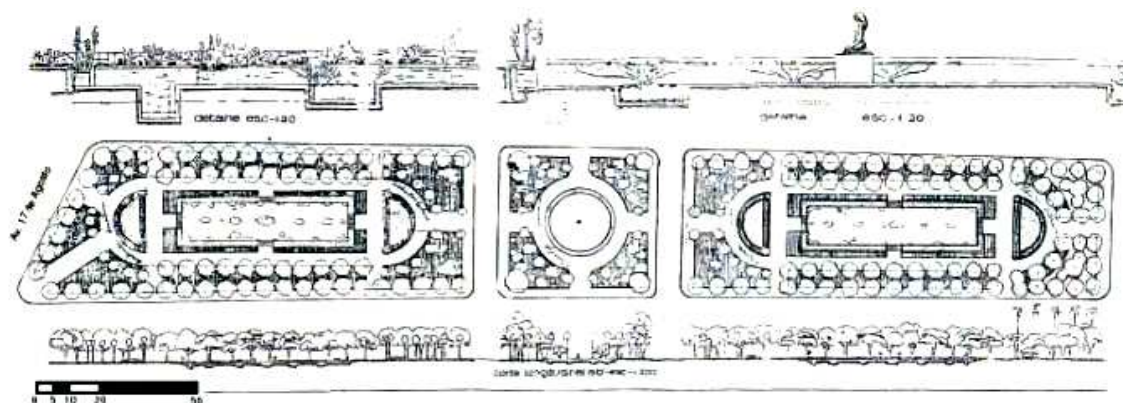
TESE DE DOUTORADO

ORIENTADOR:

PROF. DR. JOSEP MARIA MONTANER

DOCTORADO EN TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA  
DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA - UPC

Março  
2008



**fig 16 - Praça de Casa Forte. Recife, 1935.**

O projeto é dividido em três partes: à esquerda concentra plantas da mata atlântica, ao centro da floresta Amazônica e à direita plantas exóticas. Ao redor, cria um passeio periférico sombreado por uma fileira dupla de árvores.

Fonte: SILVA, A. F.; SÁ CARNEIRO, 2005, p.10.



**fig 17 - Jardins de Praça de Casa Forte.**

Fonte: SCHWARTZ. 2000, p.390.

Verifica-se assim que a busca de uma linguagem moderna não significou, em sua obra, que ignorasse as tradições paisagísticas vigentes, menos ainda a produção feita no Brasil até o momento. Referenciava-se a elas em seus projetos na medida de seu interesse e necessidade. Em comentário retrospectivo sobre sua obra até o momento, escreve, em 1954, que:

O jardim, o parque ou o desenvolvimento de áreas urbanas, baseia-se na direção histórica de todas as épocas, reconhecendo, em cada período, a expressão do pensamento estético que se manifesta nas demais artes. Neste sentido, a minha obra reflete a modernidade, a data em que se processa, porém jamais perde de vista as razões da própria tradição, que são válidas e solicitadas.<sup>66</sup>

Burle Marx possuía um amplo conhecimento das correntes artísticas e paisagísticas internacionais, bem como um vasto repertório relativo aos costumes, tradições e apropriações

locais da flora. Como comentado, o uso de flora tropical não é de modo algum ‘invenção’ isolada de Burle Marx. Ele seguramente conhecia o seu uso nos trabalhos de outros profissionais no Rio de Janeiro, como em São Paulo. Por sua parte, adota esse princípio de valorizá-la e busca construir um campo disciplinar e artístico renovado enquanto à sua linguagem e atento à dualidade moderno/nacional. A respeito desse uso, além de se tratar de um procedimento atrelado à arte moderna<sup>67</sup> e de se apresentar como uma questão de representatividade simbólica da nacionalidade e identidade dos jardins, também seria a solução mais adequada sob outros vários aspectos: “*mais coerente, menos oneroso, é fator de perpetuação da flora e mantém as plantas em seu habitat*”.<sup>68</sup> Afirmara que: “*O jardim deve atingir um equilíbrio com a paisagem circundante*”, sendo portanto necessária a incorporação de plantas originárias da paisagem urbana onde se insere a obra ou que ali se adequassem.<sup>69</sup> O sentido estético de seu uso não pode deixar de ser considerado, pois em vários momentos o paisagista se refere à beleza da flora nacional e da necessidade de incorporá-la sistematicamente na vida cotidiana. É importante verificar ainda como refletia sobre seu próprio trabalho e a intencionalidade presente em seu discurso. Neste sentido, asseverara que sua obra tentava:

formar um vocabulário partindo da riquíssima flora brasileira, de sua infinita variedade, introduzindo no jardim espécies nativas, estudando, apaixonada e constantemente, as associações ecológicas, observando a paisagem natural e lutando pela preservação dessa herança.<sup>70</sup>

A proposta para a Praça Euclides da Cunha (fig 18) acentuou, em seu momento, a discussão. Para além de seu uso cotidiano, atuou como objeto de reflexão chave, para Burle Marx, na tentativa de construção de uma linguagem paisagística ao mesmo tempo moderna e brasileira. Funcionou ainda como outro instrumento de desestabilização da inércia e resistência da população na aceitação do uso de plantas autóctones desconhecidas e/ou infreqüentes nos espaços públicos existentes. Também como no projeto da Casa Forte, cria um eixo visual central – neste caso focado no grupo escultórico de cactos no centro da praça – e também estabelece um passeio arborizado ao redor do motivo central.

O próprio emprego dos cactos e o nome dado por ele à praça são nítidos procedimentos de valorização de símbolos do nacional e indicam uma etapa desse processo. Sob estes aspectos, e já neste primeiro momento, verifica-se seu diálogo com as experiências de Mina Klabin Warchavchik e outros precursores desta busca, presente em distintas manifestações artísticas.<sup>71</sup>



fig 18 - Praça Euclides da Cunha. Recife, 1935.

Fonte: DOURADO. 2000, p.42.

Nesta primeira fase de sua obra, vê-se como conjuga a preocupação com a maior incorporação de plantas autóctones nos jardins, sem que isso significasse excluir o uso das exóticas. A preocupação ecológica, o sentido simbólico, a produção de uma nova experiência estética e a busca de certo enraizamento nos exemplos coloniais, de uma base histórica, marcam sua produção inicial.<sup>72</sup>

De volta a então capital, Burle Marx impõe mudanças formais nítidas em seus projetos. As posições tomadas do cubismo, do expressionismo e do surrealismo, em termos do uso de manchas cromáticas, da exploração da idéia de espaço e movimento, do desenvolvimento da força plástica, da subjetividade e da contribuição individual do artista na sociedade, adquirem papel de primeira ordem em sua obra, sobretudo a partir dos jardins do Ministério de Educação e Saúde, (fig 19-20) projeto de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos. Aqui as lições de seus antigos professores de pintura na ENBA, Leo Putz e Cândido Portinari, se fazem mais visíveis. Com o equilíbrio instável entre cor e desenho (que não necessariamente coincidem), edifício e jardim, (fig 21) Burle Marx faz vibrar a rigidez geométrica do espaço exterior. (fig 22) Através de procedimentos compositivos próximos aos da *Collage* - típicas do cubismo e que Walter Benjamin elogiaria como fazer artístico próprio da



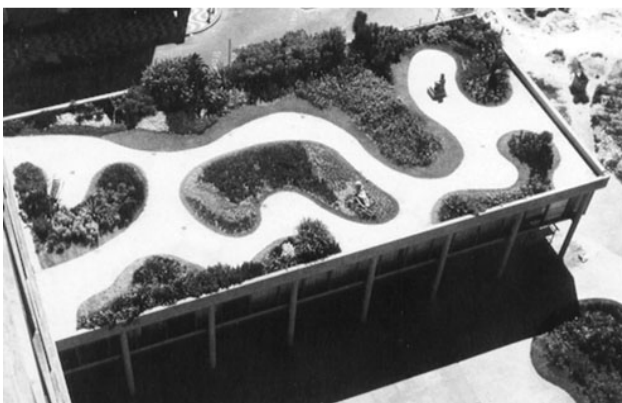
**fig 19 - 20 -Edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 1936.**

Fonte: MINDLIN. 1956, contracapa e p.220.



**fig 21 – Projeto de Burle Marx para os jardins do ministro em terraço do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 1938.**

Fonte: MONTERO. 2001, p.39.



**fig 22 - Jardins de Burle Marx no MES.**

Fonte: SIQUEIRA. 2002, p.9.

modernidade - Burle Marx explora as relações cromáticas e visuais entre as plantações e caminhos dos jardins e entre eles e o conjunto edificado.

Ao utilizar sistematicamente formas sinuosas a partir de então, se antecipa neste sentido a Oscar Niemeyer, que passará a explorá-las intensamente somente a partir do projeto para o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, em 1939, (fig 23) e, mais especificamente, em Pampulha, em 1942 (fig 24). Ainda que obra e discurso sejam objetos distintos e que a fala do autor da obra em muito pode distanciar-se da realidade projetada, interessa-nos mencionar que esta opção formal foi justificada por Niemeyer em diversos textos como referências ao nacional, à paisagem brasileira e à sensualidade feminina. Valorizadas pela crítica brasileira e internacional, no contexto de crise do racionalismo arquitetônico no pós-guerra, essa associação entre sinuosidade e brasilidade, como a retomada de elementos do passado colonial, além de outros aspectos, será vista como adequação de preceitos internacionais ao cenário local. Sobretudo a partir dos anos 40, historiadores como Giedion e Zevi escreverão sobre a necessidade de uma arquitetura específica ao local,

que fosse original e inventiva,<sup>73</sup> e passam a enaltecer manifestações ‘regionais’ ou ‘excêntricas’, como a brasileira e a finlandesa. Burle Marx, nesse sentido, segue um caminho intrinsecamente articulado às buscas de constituição de uma arquitetura moderna e nacional pela vertente carioca. Compartem ambos, dentre outros aspectos: a exploração formal, a adequação de referenciais estrangeiros à especificidade local e a recuperação de procedimentos já presentes na produção nacional. Vale a pena chamar a atenção para o fato de que também os partidários de uma visão oposta a esta e, portanto, críticas desta arquitetura em seu formalismo e “*falta de vocação social*”, tal como expressadas por Max Bill, excluem sistematicamente dela os jardins de Burle Marx. Bill, em entrevista à revista *Manchete*, e perguntado sobre os aspectos ‘decorativos’ do edifício afirma que: “*prefiro os jardins. a beleza das plantas que ali existem é, como decoração, mais do que suficiente*”, à diferença dos murais e da própria disposição do edifício que é duramente criticada.<sup>74</sup>

**fig 23 - Pavilhão brasileiro na Feira de Nova York, 1939. Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Paul Lester Wiener.**  
Fonte: SEGAWA. 1999, p.95.

**fig 24 - Casa de Baile na Pampulha. Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1942.**  
Fonte: GOODWIN. 1943.



Difícil é precisar na obra de Burle Marx como e até que ponto a paisagem carioca, com suas curvas e riqueza natural, bem como as formas plásticas da arte moderna entram em sua obra. De todos modos, não se pode deixar de observar que é justamente quando volta ao Rio de Janeiro e em contato com o grupo de arquitetos envolvidos com o projeto do MES que há uma sensível alteração em seus jardins, como comentado acima. No mesmo ano, realiza dois projetos para obras dos irmãos Roberto: o terraço da Associação Brasileira de Imprensa e a Praça Salgado Filho, em frente ao Aeroporto Santos Dumont. Permanece a exploração plástica em uma mesma chave criativa, em que as plantas nativas, a sinuosidade e jogo rítmico entre canteiros, passeios e

lago configuram-se como os principais elementos projetuais. Divulgadas com o livro de Goodwin, sua obra passa a ser reconhecida internacionalmente e Burle Marx passa a receber convites para a realização de diversos projetos no exterior.

Logo, o jardim brasileiro moderno deveria se pautar em variados critérios e, além de estar estritamente vinculado ao seu tempo, não negligenciar o passado.<sup>75</sup> Assim, o trabalho de Burle Marx comparte com distintas disciplinas e manifestações artísticas um conjunto de reflexões acerca da importância de uma renovação formal e conceitual em prol da criação de uma identidade nacional. Se em um primeiro momento da sua obra, a utilização da flora brasileira apareceu juntamente com o estabelecimento do início de uma reflexão sobre a nação, sobre o sentido de brasilidade no contexto da arte moderna, de uma modernidade pretendida; as questões específicas sobre o conhecimento mais profundo de botânica e associações ecológicas passam, principalmente a partir de 1943, com a realização do Parque do Barreiro e o convívio com o botânico Mello Barreto,<sup>76</sup> a se incorporar decisivamente em seu trabalho.

A ampliação de sua formação botânica e os trabalhos realizados no estrangeiro foram decisivos para que trabalhasse de modo mais intenso as associações ecológicas entre plantas autóctones e exóticas. Neste sentido, com o esmaecimento do fervilhar dos debates nacionalistas dos anos 20 e 30; a partir do pós-guerra, a conotação simbólica do uso de novas plantas autóctones muda do enfoque nacionalista para a necessidade de sua conservação, estudo e propagação. É também então que passa a tomar cada vez mais parte em projetos de escala urbana, e quando pôde estender suas reflexões sobre jardins para obras de maior visibilidade e abrangência. Estes, pensados no âmbito do parque urbano, em especial com o Parque do Ibirapuera,<sup>77</sup> em 1953, e o Parque do Flamengo, inaugurado em 1961, marcam um momento de maior inter-relação entre sua obra e a cidade, em que atua de modo bastante mais decisivo na construção do espaço citadino e no fornecimento de áreas verdes públicas.

O projeto para o Parque do Ibirapuera (fig 25) aparecia para Burle Marx como excepcional oportunidade para enfrentar o tema do parque urbano moderno, de ampliar a escala de seus projetos e de construí-lo em comunhão com o expoente máximo da arquitetura moderna brasileira, Oscar Niemeyer. Apresentou-se como um momento em que poderia aplicar seu repertório botânico e as buscas de renovação lingüística no paisagismo em um grande parque urbano, na principal metrópole do país.

Distribui ao longo do parque um conjunto de jardins, fontes, passeios (ao nível do solo e suspensos) e espelhos d'água (fig 26-27) que tensiona a geometria dos edifícios e da marquise,

dialogando com o conjunto e imprimindo-lhe um rico jogo de cores. Antes que um parque com áreas combinadas de vegetação rasteira, de médio e grande porte, tem-se a impressão de que Burle Marx se ateuve muito mais a realização de jardins sucessivos, concatenados aos edifícios e aos caminhos. Mantendo procedimentos que utilizava para a realização de seus jardins e talvez pela presença proeminente da marquise e dos eucaliptos existentes, bem como pela vontade de que os edifícios tivessem total visibilidade e que o sol alcançasse as áreas projetadas, buscou a criação de jardins de baixa altura, com pouca vegetação arbórea, pontuados verticalmente por palmeiras. Neste sentido, se já afirmamos anteriormente a influência corbusiana na obra de Burle Marx ao instigar a renovação da paisagem urbana e nisso das cidades e suas áreas verdes, há uma distância clara entre os procedimentos projetuais do paisagista brasileiro e os parques que aparecem nas propostas de cidade do arquiteto suíço. Como primeiro grande parque metropolitano projetado por Burle Marx, no Parque do Ibirapuera permanecem as composições coloridas e vibrantes de projetos anteriores, ao rés do solo, e a pouca presença arbórea. Esta opção dista diametralmente da homogeneidade verde das imagens de parque que apresenta Le Corbusier em seus modelos de cidade. Nelas, os gramados, caminhos e árvores conformam o espaço de onde emerge a arquitetura.

Conquanto sugestivo e extremamente rico, o projeto de Burle Marx se vê preterido, pela Comissão encarregada de construir o parque, por uma solução que, por sua vez, responde de modo mais próximo à imagem de parque que se vêem nos projetos urbanísticos corbusianos. Essa, apresentada também em 1953, pelo engenheiro agrônomo Otávio Augusto Teixeira Mendes (fig 28) se pautava na criação de fartas áreas arborizadas, de amplos gramados e pouca utilização de flores e plantas com força cromática. Oliveira já apontou as hipóteses mais plausíveis para o fato dessa escolha, em que destacamos: a possível ingerência de Niemeyer na eleição de um projeto mais uniforme, que não competisse visualmente com os edifícios, em que de fato se criasse um fundo verde para o conjunto arquitetônico, tal como se vinha esquematicamente apresentando nos desenhos da equipe e como seria coerente com os referenciais corbusianos da *Ville Radieuse*. Considerando os blocos prismáticos do Ibirapuera como estudos prévios ao que se realizaria nas superquadras de Brasília, vê-se que em ambas as propostas buscou-se pela inserção dos edifícios em meio verde, arborizado e homogêneo; e não em contato com jardins coloridos e exuberantes. A participação de Burle Marx na capital federal, como se sabe, se resumiu aos jardins de edifícios representativos e não teve presença marcante no todo urbano. Neste sentido, reforçamos que tanto no Parque do Ibirapuera, como nos trabalhos de Brasília - as principais obras de Niemeyer do período em escala urbana - Burle Marx ou não terá lugar ou participará em intervenções pontuais.<sup>78</sup>



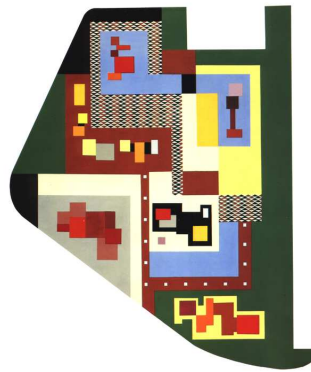
Além disso, há que destacar a qualidade própria do projeto de Teixeira Mendes na organização das perspectivas, grupos arbóreos e gramados; o fato de ser então funcionário estatal, o que não ofereceria custos adicionais ao orçamento já escasso da Comissão; e que seu projeto era nitidamente mais econômico e de fácil manutenção que o de Burle Marx.

Nos projetos subseqüentes, Burle Marx daria um tom mais equilibrado entre gramados, plantações cromáticas e árvores, tal como se vê no Parque del Este em Caracas, realizado de 1956 a 1961, e no Parque do Flamengo, de 1961. O Parque do Ibirapuera poderia ser, assim, considerado como momento de transição entre os jardins exuberantes e policrômicos dos anos 40 e seus projetos de parques dos anos 50 e 60, mais atentos às necessidades de um parque urbano. Do jardim ao parque, a preocupação formal com a expressividade plástica da curva e das cores se altera e tais projetos passam a apresentar maiores áreas gramadas e arborizadas, conectando as suas distintas partes. Também se nota a maior aproximação de Burle Marx ao neoconcretismo (importante movimento nas artes plásticas no Brasil), em que as formas sinuosas deixam mais espaço para o uso de geometria mais rígida, especialmente nas imediações dos edifícios - como já era visível no Ibirapuera e que se reforça nos projetos subseqüentes - como se verifica nos jardins que projeta para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Implantado em terreno ganhado ao mar depois do desmonte do Morro do Castelo, este projeto se estende por sete quilômetros, conectando o centro ao bairro de Copacabana. A concepção urbanística se deve a Affonso Eduardo Reidy e o projeto paisagístico tornou-se o maior já realizado no Brasil. Atentamos para o fato de que recuperou uma antiga idéia já presente nas obras de Pereira Passos e no projeto de Agache: criar um parque na fachada marítima da cidade.(fig 29) A unidade projetual é uma das marcas dessa proposta, apesar das distintas características de cada parte. Os extensos gramados, a forte presença de árvores e as poucas plantações cromáticas ao longo do parque (fig 30) fazem com que diste significativamente do projeto realizado para o parque do Ibirapuera. Se no caso paulistano, a profusão de flores e as poucas árvores propostas podem ter sido consideradas como problemas sensíveis para a sua realização e manutenção, no Parque do Flamengo se opta por um plantio de fácil execução e que



**fig 25 - Projeto de Burle Marx para o Parque do Ibirapuera. São Paulo, 1953.**  
Fonte: Arquivo Histórico Washington Luis.



**fig 26 - Perspectiva dos jardins na proximidade do Palácio das Indústrias.**  
Fonte: OLIVEIRA. 2003, p.313.

**fig 27 - Projeto de jardim para o entorno do Palácio das Indústrias.**  
Fonte: OLIVEIRA. 1993, p.302



**fig 28 - Projeto paisagístico de Otávio Augusto Teixeira Mendes para o Parque do Ibirapuera, 1953.**  
Fonte: MARIANO. 2002, p.92.

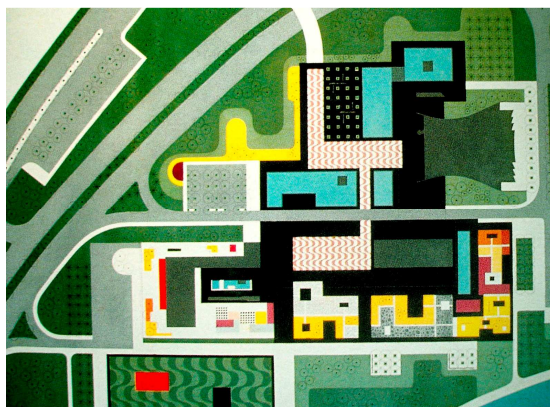
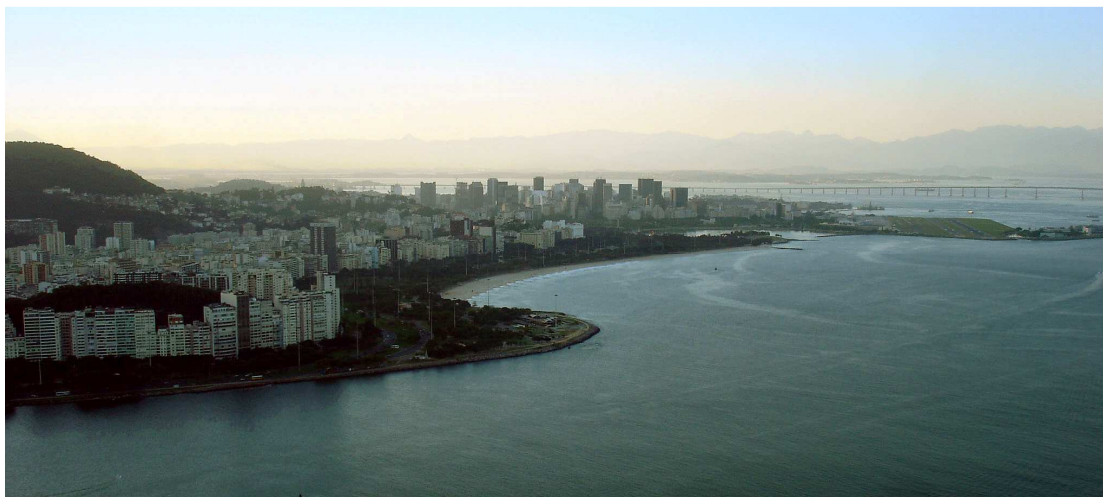
exigiria poucos cuidados posteriores. Foi mesmo uma das críticas a esse projeto a falta de flores e de colorido, a que Burle Marx rebate afirmando que os jogos cromáticos se dariam na copa das árvores, nas suas distintas florações ao longo do ano. Em torno ao MAM, seu desenho se adensa em planos de piso geométricos e variados, em canteiros, esculturas e espaços de estar que relacionam o edifício à paisagem. (fig 31-32-33)

Desse período, vários são os textos que refletem sua preocupação sobre o crescimento urbano, a destruição de áreas verdes citadinas e de reservas naturais e, conseqüentemente, sobre a necessidade de dotar as cidades de amplos espaços públicos de qualidade. O clamor pela criação de parques e a elevação do tom preservacionista e conservacionista passam a marcar seus discursos.<sup>79</sup> Uma passagem de um de seus artigos, intitulado *Os parques e a cidade*, é ilustrativa desse pensamento:

Fazer jardins, projetar parques ou praças públicas não se resume apenas em solucionar problemas de composição, mas também em fazer a natureza acessível ao Homem e, porque não dizer, tornar o Homem acessível à natureza, pois, o dia em que este a compreender melhor, a vida nesses aglomerados de neuroses e depressões a que os Homens chamam cidades tornar-se-á amena, mais agradável, mais humana.<sup>80</sup>

A criação de parques em que se pudesse promover a recreação, o conhecimento botânico, o gosto pela natureza, nos quais a utilização de critérios ecológicos fosse evidente e onde se verificasse uma nítida tentativa de criação de uma linguagem moderna para o paisagismo emerge, sobretudo com estas experiências, como uma preocupação central em seu trabalho.

Assim, a imagem de um jardim moderno brasileiro, para Burle Marx, acabou sendo um projeto em constante construção, revisto a cada momento e, deste modo, não estanque e acabado. Desde a década de 30, as viagens de coleta e a descoberta da flora nacional, a coerência ecológica na utilização das plantas e suas associações, os debates nacionalistas no Brasil e a busca de referências locais, bem como as formas de aproximação à produção modernista foram determinantes como matrizes iniciais de reflexão sobre o tema. Principalmente a partir da Segunda Guerra, o conservacionismo e a maior dedicação a projetos de escala citadina apresentam-se como significativas questões trabalhadas em favor do estabelecimento de jardins e parques modernos e brasileiros.



**fig 29 - Vista aérea do Parque do Flamengo, entre o aeroporto Santos Dumont e Botafogo.**  
Fonte: Fotografia do autor.

**fig 30 - Vista aérea do Parque do Flamengo.**  
Fonte: SIQUEIRA. 2002.

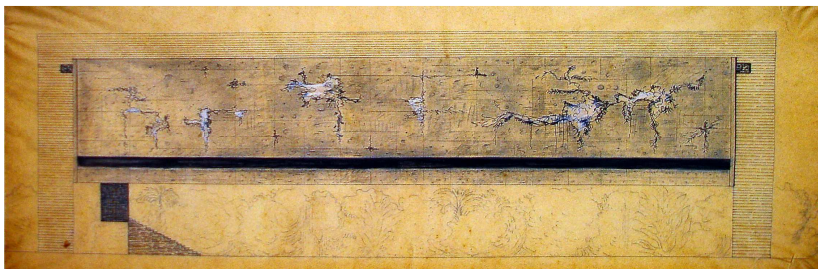
**fig 31 - Projeto de Burle Marx para o Jardim em torno ao MAM.**  
Fonte: SIQUEIRA. 2002, p.66.

**fig 32 - Jardim em torno ao MAM.**  
Fonte: Fotografia do autor

**fig 33 - Jardim nas proximidades do MAM.**  
Fonte: Fotografia do autor

### 3.2.4 OUTRAS PRODUÇÕES

É de se sublinhar que o discurso da nacionalidade e de construção de uma produção local foi objeto não apenas de personagens nascidos no Brasil, mas, em boa verdade, foi fortemente defendida por atores individuais estrangeiros ou de primeira geração nascida no país e com descendência européia. Tal mesmo é o caso de Lúcio Costa, francês de nascimento; do ucraniano Gregori Warchavchik; de sua esposa Mina Klabin, filha de imigrantes judeus lituanos; de Burle Marx, filho de pai alemão; Rino Levi, filho de imigrantes italianos; dentre outros como o austríaco Bernard Rudofsky e a italiana Lina Bo Bardi. A respeito destes autores, destacamos que a confluência de uma formação européia marcada pelas discussões modernistas, bem como pelos nacionalismos do entre-guerras; e a tomada de consciência das particularidades brasileiras, desenvolvidas a partir dos anos 20 nas artes e na cultura, promove tentativas de sínteses como as discutidas anteriormente. A respeito de Levi, realizou também jardins para alguns de seus projetos de residência, sendo contudo sua colaboração estreita com Burle Marx o principal aspecto a mencionar sobre o tema. Realizaram viagens de coleta de plantas e trabalharam articuladamente em distintos projetos, como o da Residência Olivo Gomes, de 1950, em São José dos Campos. Outro profissional ao qual faltam estudos sobre sua contribuição ao paisagismo no Brasil é Bernard Rudofsky. Em grande medida estudado a partir de seus trabalhos de design, pouco se tem investigado seu papel como arquiteto e paisagista em São Paulo onde atuou a partir dos anos 30. Shephard, como também Kassler, citam sua importante contribuição especialmente mencionando o projeto para a Arnstein House, de 1941.<sup>81</sup> Outro profissional que trabalhara com Gio Ponti na Itália, Lina Bo Bardi, chega ao Brasil em 1946 e terá uma importância destacável na divulgação da integração entre arquitetura e paisagem, defendendo também a necessidade de comunhão entre preceitos internacionalistas e cultura popular. Embora pouco tenha incursionado no terreno paisagístico e no urbanismo, propagou discursivamente, em artigos publicados na revista Habitat, e, projetualmente, a busca de comunhão entre homem e natureza. A construção de sua casa de vidro, no Jardim Morumbi, de 1950, foi um exemplo deste interesse; bem como o foram outros tantos projetos que desenvolveu Lina, tais como os estudos para o MASP, (fig 34) de 1957, e para a Casa Valéria Cirell, de 1958, em que as plantas tropicais parecem brotar por todas as partes do edifício, em seus muros e terraços- jardim.

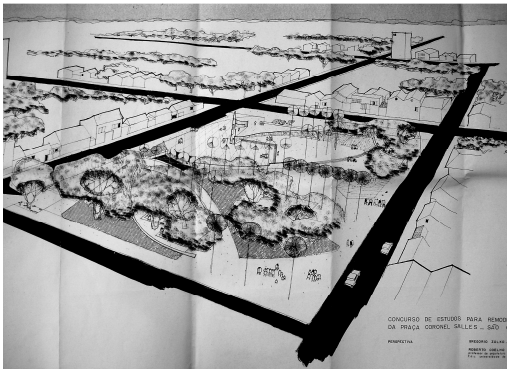


**fig 34 - Estudo para o MASP. Lina Bo Bardi, 1957.**

Da fachada brota a vegetação tropical e a suspensão do edifício permite a vista do Parque Siqueira Campos. Fonte: SCHWARTZ. 2000, p.420.

As obras de Waldemar Cordeiro<sup>82</sup> e de Roberto Coelho Cardozo, por sua vez, apresentam interesse específico dentro do campo paisagístico paulistano, embora seus jardins venham apenas recentemente recebendo estudos mais detalhados. Maiormente centrados em projetos de jardins privados, o parque urbano participa pouco de suas discussões, bem como escapam temporalmente dos debates acerca da identidade nacional e modernidade que vínhamos trabalhando neste capítulo, com o qual, para esta tese, esta produção não entre no nosso foco de interesse. De todos os modos, vale destacar como Cordeiro, personagem especialmente dedicado às artes plásticas e profundamente marcado pelo neoconcretismo e pelo construtivismo, trabalha o conceito de paisagem cultural, defendendo a intervenção humana no ambiente natural, bem como a mão do artista na construção objetiva da paisagem cidadina. A natureza, em sua concepção, para participar da vida urbana, deveria ser matizada pelo artista e apresentar-se em jardins fundamentalmente marcados pela geometria. Em relação a Cardozo, formou-se na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e trabalhou no princípio da carreira para Garrett Eckbo. Ali realizou o projeto de uma cidade para 12.000 habitantes chamada “Los Alamos”, nos Estados Unidos, da qual não se pode encontrar mais informações. Ao voltar ao Brasil, passa a dar aulas na Faculdade de Arquitetura da USP e a atuar profissionalmente como paisagista.

Há que chamar a atenção para o florescimento da reflexão sobre o jardim moderno nos Estados Unidos, que influenciaria especialmente a obra de Cardozo, em que se destacaram, desde o final dos anos 30: Christopher Tunnard, Dan Kiley, Garrett Eckbo e James Rose. Tunnard, contratado por Hudnut para dar aulas em Harvard, participou do processo de reestruturação do ensino naquela universidade, junto com Walter Gropius e Martin Wagner. Inicialmente, a integração das faculdades existentes em um único curso supôs o desvanecimento das fronteiras entre arquitetura, urbanismo e paisagismo e o enfrentamento dos problemas da cidade moderna a partir de um mesmo denominador comum. Importa ressaltar que o preceito da independência da disciplina paisagística defendido por diversos autores, dentre eles Henry Hubbard, que ensinava *city planning* na mesma universidade desde 1909, passa a ser visto como reminiscência passada.<sup>83</sup> A imigração de personagens vinculados ao modernismo europeu para os Estados Unidos, e em especial a influência de Gropius, marca esta nova geração de profissionais,



**fig 35 - Projeto de Roberto Coelho Cardozo e Gregorio Zolko para praça em São Carlos-SP, 1953.**

Imagem possivelmente publicada pela primeira vez.  
Fonte: Acervo de Projetos da FAUUSP

sobretudo na criação da necessidade de se pensar a conformação de um paisagismo moderno articulado às reflexões desenvolvidas no campo da arquitetura e do urbanismo. Treib sumariza os princípios gerais que Eckbo buscou estabelecer em seus projetos, atentando para a sua vontade de realizar uma produção com olhos para o presente, distanciando-se dos estilos passados e tomando os procedimentos compositivos da arte moderna. Acena ainda para como em seus projetos buscou a criação de espaços de estar ao ar livre,

relacionados com a arquitetura e onde se pudessem realizar diversas atividades; chamando atenção ainda para o papel estruturador da vegetação disposta em composições abstrato-geométricas na configuração destas distintas partes do jardim.<sup>84</sup>

Cardozo realiza inúmeros projetos para jardins residenciais, a partir da década de 50, (fig 35) partindo do vocabulário de Eckbo e da arte concreta emergente em São Paulo. Edgar Pekny é outro profissional que realça o aspecto artístico do paisagismo e o uso da flora brasileira. Em artigo de 1958, na Revista Acrópole, destaca como o paradigma da técnica e do maquinismo modernos deveria ser combatido com a retomada do contato com a natureza, através dos jardins e parques. Interessa-nos de seu discurso o fato de que aponta para como o “*ritmo vivificante*” do paisagismo do momento havia rompido com a “*rígida simetria, a anti-natural conformação das variadas espécies, os elementos solitários e composições bizarras*” e para as potencialidades estéticas do uso de espécies nacionais na elaboração de jardins belos e atuais. Ainda que não desenvolva um raciocínio histórico e não estabeleça um programa crítico para a disciplina, põe de manifesto duas das principais características já identificadas no paisagismo moderno brasileiro, tanto na obra de Burle Marx como de outros atores: o enfoque artístico e o uso de plantas autóctones.<sup>85</sup>

As tentativas de renovação formal no projeto de jardins e parques vinculados ao modernismo, conquanto por vezes muito distintas entre si, adotaram esses dois últimos procedimentos mencionados nas vozes e trabalhos dos atores aqui tratados. As relações com a arquitetura e com a cidade, este último em maior medida nos projetos para praças e parques, foram outras das preocupações constantes no pensamento sobre o estabelecimento de uma produção paisagística moderna e nacional.