SBQP 2023
SIMPÓSIO BRASILEIRO DE QUALIDADE DO PROJETO NO AMBIENTE CONSTRUÍDO

Sustentabilidade e Responsabilidade Social no Projeto. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). De 16 a 18 de Novembro, Pelotas, RS, Brasil.

A ABSTRAÇÃO DAS "FORMAS LIVRES" NAS OBRAS DE OSCAR NIEMEYER, CÂNDIDO PORTINARI E ROBERTO BURLE MARX[1]

BORDA, Luís Eduardo

Universidade de São Paulo, luiseduardoborda@yahoo.com.br

RESUMO

O trabalho consiste num projeto de pesquisa em andamento, em que se investiga determinada aproximação plástica entre as produções de Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Roberto Burle Marx.[2] A aproximação formal investigada é a presença recorrente das "formas livres", que são planos com contorno sinuoso. O trabalho busca compreender o modo como tais elementos formais surgem na obra dos três brasileiros, identificar semelhanças e peculiaridades no modo como são empregados, bem como localizar as referências de tais formas no ambiente internacional da Arte Moderna. Parte da hipótese de que tais elementos têm como origem a arte abstrata europeia do início do século XX (Kandinsky, Picasso, Matisse, etc), mais especificamente a produção de Jean Arp. A justificativa de apresentar tal trabalho neste encontro se dá a partir do entendimento de que a qualidade formal é um dos fatores que garantem a sustentabilidade de um projeto e sua permanência no tempo. Ora, qualidade plástica é o que não falta a tais obras e realizações; é o que tem garantido, inclusive, a sua integração à identidade cultural brasileira. Tal dimensão formal é, justamente, o que se coloca em discussão nesta pesquisa.

Palavras-chave: *Oscar Niemeyer. Cândido Portinari. Roberto Burle Marx. Formas Livres. Similaridades plásticas.*

ABSTRACT

The work consists of an ongoing research project, in which a certain formal approximation between the productions of Oscar Niemeyer, Cândido Portinari and Roberto Burle Marx is investigated. The plastic approach investigated is the recurrent presence of "free forms", which are planes with a sinuous outline. The work seeks to understand how such formal elements appear in the work of the three Brazilians, to identify similarities and peculiarities in the way they are used, as well as to locate the references of such forms in the international environment of Modern Art. It starts from the hypothesis that such elements originate from the European abstract art of the beginning of the 20th century (Kandinsky, Picasso, Matisse, etc.), more specifically the production of Jean Arp. The justification for presenting such work at this meeting is based on the understanding that formal quality is one of the factors that guarantee the sustainability of a project and its permanence over time. Now, plastic quality is not lacking in such works and achievements; it is what has even ensured its integration into the Brazilian cultural identity. This formal dimension is precisely what is discussed in this research.

---

[1] BORDA, Luís Eduardo. A abstração das "formas livres" nas obras de Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Roberto Burle Marx. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE QUALIDADE DO PROJETO NO AMBIENTE CONSTRUÍDO, 8., 2023, Pelotas. **Anais**... Pelotas: PROGRAU/UFPEL, 2023. p. 01-09. DOI https: //doi.org./ 10.46421/sbqp.v3i.3652

[2] Trata-se de uma pesquisa de pós-doutorado, atualmente em desenvolvimento junto ao programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do prof. Dr. Luís Antônio Jorge.

***Keywords**: Oscar Niemeyer. Cândido Portinari. Roberto Burle Marx.*

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta um projeto de pesquisa em que se busca investigar determinada aproximação formal entre as obras de Cândido Portinari, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Investigação em andamento, significa uma abordagem plástica das produções dos três brasileiros. A justificativa de apresentar uma pesquisa com caráter fortemente formal no SBPQ 2023 decorre do entendimento de que a qualidade plástica de um projeto é um dos fatores que contribui para a sua permanência no tempo e, dentro disso, para a sua condição enquanto obra social, econômica e culturalmente sustentável.

No caso dos três brasileiros, adquire maior relevância a reflexão crítica e a análise dos vínculos formais entre suas produções uma vez que estamos tratando de personalidades renomadas da cena artística brasileira.

O trabalho empreende a análise de um dos vínculos formais entre as produções dos três brasileiros, a saber, a presença recorrente e flagrante de "formas livres", ou seja, de planos com contorno sinuoso.[3] Presentes de modo recorrente ao longo de toda a produção dos três brasileiros, estes planos podem ser percebidos nos painéis e pinturas que Cândido Portinari realizou para o Palácio Gustavo Capanema (antigo Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP), no desenho dos jardins propostos por Burle Marx para o mesmo prédio e para a praça que se integra a ele.

A partir disso, o projeto avança para outras obras dos três brasileiros, que, compreendidas entre 1936 e 1954, também evidenciam a plástica das "formas livres". Isto inclui a produção de Niemeyer, onde as "formas livres" aparecem de modo flagrante na laje do Ibirapuera (São Paulo, 1951), na cobertura da Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1954), entre inúmeros outros casos.

2 ESTRUTURA, OBJETIVOS E METODOLOGIA DA PESQUISA

Tendo por objetivo a identificação dos planos com contorno sinuoso na produção dos três brasileiros (produção compreendida entre os anos de 1936 e 1954), o trabalho se estrutura, primeiramente, a partir do entendimento de como estes elementos surgem no contexto da arte europeia da primeira metade do século XX. E, uma vez que a questão dos planos com limite curvo se insere, de modo mais amplo, na questão da planaridade da arte moderna, o primeiro passo do trabalho é compreender como isso se dá no ambiente europeu e no contexto das vanguardas. Compreendida tal questão, aborda-se, então, como surgem os planos biomórficos na produção abstrata moderna.

O próximo passo é, então, examinar em separado a obra dos três brasileiros, de modo a perceber como as "formas livres" surgem na obra de cada um. Feito isto, a última parte do trabalho é a análise comparativa destes elementos; ou seja, verifica-se o

[3] Segundo o artista e crítico suíço Max Bill, "formas livres" são elementos com contorno curvo, sejam bi ou tridimensionais. Segundo Bill, embora as "formas livres" já estivessem presentes no Art Nouveau, tornaram-se recorrentes na Arte Moderna, marcando os trabalhos de artistas como Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, mas, sobretudo, toda a produção de Jean Arp. No caso da presente pesquisa, o que se investiga, tão somente, são os planos com contorno sinuoso, ou seja, somente as "formas livres" bidimensionais. (BILL, 1954; D'AQUINO, 1953).

modo singular e a especificidade desta presença em cada produção. Verifica-se, igualmente, quais as prováveis referências formais de cada um dos brasileiros; isto acontece porque, uma vez que as "formas livres" surgem nos trabalhos de vários artistas europeus, não será necessariamente coincidente o ponto de partida de Niemeyer, de Burle Marx ou de Portinari. Como se sabe, Portinari tinha grande admiração pela obra de Pablo Picasso e assimilou várias possibilidades criativas deste artista espanhol, incluindo aí, a questão da planaridade da pintura. Roberto Burle Marx, por sua vez, declarou que tinha em mente a obra de Jean Arp quando desenhou os seus jardins. (OLIVEIRA, 2001). No caso de Oscar Niemeyer, é comprovada sua remissão a Le Corbusier, sendo provável que deve ter sido a produção do arquiteto franco-suíço uma das principais fontes dos elementos com contorno curvo que se veem fartamente em sua arquitetura.

O trabalho se estrutura enquanto um estudo cultural. (BURKE, 2005; MATTELARD; NEUVE 2004). Isto significa dizer que a obra de Portinari, Niemeyer e Burle Marx é tratada enquanto produção cultural; não enquanto mero produto da cultura, vale advertir, mas como posicionamento de cada um dos brasileiros frente às ideias de seu tempo. Neste sentido, o que se busca compreender é como são assimiladas, por cada um, as "formas livres" ou certos elementos formais presentes nos movimentos europeus contemporâneos a eles.

Vale dizer, a propósito, que a originalidade e o interesse da pesquisa está em eleger um tema que, embora esteja presente de modo recorrente na obra dos três, ainda não recebeu uma análise conjunta. O caráter original da investigação é também a tentativa de contextualizar, de modo mais amplo, a obra de Portinari, Niemeyer e Burle Marx no âmbito da cultura visual europeia. No caso específico de Niemeyer, por exemplo, amplia-se o entendimento acerca da linha curva, ainda hoje restrita (não obstante os novos estudos) à remissão ao barroco, à natureza ou à pretensa sensualidade do povo brasileiro. Sem pretender questionar as referências figurativas de Niemeyer, o estudo amplia o entendimento dos vínculos formais do arquiteto.

A partir da ideia de um estudo cultural, portanto, o objetivo é compreender o ambiente cultural que informou as produções destes três brasileiros. Para isso, a pesquisa recorre não só a textos críticos sobre suas produções, mas, sobretudo, a análises visuais que permitem endereçar a presença das "formas livres" à produção visual moderna.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

As "formas livres" se articulam à questão da planaridade da pintura, algo que começa de modo marcante no Cubismo. (GOLDING, 1959; ROWELL, 1979). Questionando a perspectiva, base da visualidade renascentista, os cubistas não só começam a conjugar, na mesma imagem, as diversas visadas da realidade, mas também a enfatizar o fato de que a superfície da pintura é plana. Isso acaba transformando a tela num baixo-relevo (Cubismo Analítico), quase, algo com uma profundidade muito rasa. Depois, no Cubismo Sintético, as figuras se transformam em verdadeiras silhuetas. Na célebre tela *Os Três Músicos*, 1921, por exemplo, embora ainda restem vestígios de construção em perspectiva, os corpos são tão rasos que nos lembram recortes de papel cartão. Neste caso, a profundidade é dada pela simples sobreposição de tais figuras planares.

Como consideram vários historiadores da arte, essa busca planar acabou sendo assimilada por vários outros movimentos de Vanguarda, muitos deles rumando de modo radical para o não-figurativo. (ROWELL, 1979; GOLDING, 1959). Nas telas de

Kazimir Malevich ou de El Lissitzky, por exemplo, tem-se uma disposição de elementos geométricos, todos planares e paralelos à superfície da tela. Geram um efeito de profundidade que resulta da sobreposição dos vários planos. Já em pinturas radicais como as de Piet Mondrian, sequer se consegue falar em sobreposição. Suas telas se dividem em superfícies chapadas e de uma única cor, simplesmente. A planaridade, neste caso, é absoluta.

Se, nestas vertentes vinculadas ao abstracionismo formal, o plano é um elemento geométrico (quadrado, retângulo, etc), alguns artistas passam a explorar "recortes" que representam as coisas da natureza ou são uma abstração evocativa da sinuosidade e da sensualidade dos elementos naturais. É o caso dos planos com contorno curvo explorados pelo artista franco-alemão Jean Arp (1886-1966) desde a década de 1920. (Fig. 1). Entre diversos outros artistas, é também o caso de Henri Matisse, que os explora em recortes (cut-outs) e estênceis a partir dos anos de 1940. Veja-se *Ícaro*, 1946, por exemplo. (Fig. 2).

Figuras 1 e 2 – Jean Arp **–** Objetos Dispostos segundo a Lei do Acaso (Pintura sobre madeira), 1926; Henri Marisse - Ícaro, 1946.





Fonte https://www.museoreinasofia.es; https://www.metmuseum.org

No Brasil, tanto a consolidação do abstracionismo geométrico quanto do informal se dá a partir dos anos de 1940. (AMARAL, 1977). Contudo, Portinari e Burle Marx já os conheciam desde muito antes, como pode ser demonstrado pela análise de suas obras. No caso de Oscar Niemeyer, a referência mais provável é a obra de Le Corbusier.

A investigação discute inicialmente esse contexto da arte europeia, a questão da planaridade e, dentro disso, os planos com contorno sinuoso; também considera o desenvolvimento da abstração no Brasil. O referencial teórico é, portanto, toda a abordagem histórica e crítica sobre esse contexto artístico, contida em várias abordagens e textos críticos relacionados na bibliografia.

Partindo disso, a pesquisa analisa em separado o desenvolvimento da obra de Portinari, Burle Marx e Oscar Niemeyer, compreendida no período entre 1936 e 1954. O foco é a presença dos planos com contorno curvo. Neste caso, o referencial para a análise são os diversos textos críticos sobre a obra de cada um, sendo que os principais deles estão arrolados na bibliografia.

4 DESENVOLVIMENTO ATUAL DA PESQUISA

No momento atual, a investigação tem se concentrado na produção de Cândido Portinari e na dimensão abstrata de sua obra. Aspecto a nosso ver não suficientemente discutido pela maioria dos críticos de Portinari, a presença dos planos abstratos tem se mostrado evidente em sua produção. Os planos aparecem de modo marcante não somente em painéis totalmente abstratos, como se articulam, de modo frequente, complexo e ambíguo, a construções em perspectiva e à representação estilizada da figura humana.

Tendo estado na Europa em 1929 e 1930 por motivo de prêmio de viagem, Cândido Portinari entrou em contato com a produção moderna e assimilou, a seu modo, várias questões que se discutiam no campo das artes, incluindo aí a abstração cubista e construtivista dos planos.

Os painéis abstratos *Terra*, *Fogo*, Ar (Fig. 3) e *Água* , que realizou em 1945 para decorar a sala de despachos do ministro Gustavo Capanema (Ministério da Educação e da Saúde Pública, Rio de Janeiro) são, neste sentido, a constatação mais flagrante e inequívoca da assimilação da planaridade e da presença das "formas livres" na obra de Portinari. Tais painéis são construídos a partir da sobreposição de formas planares com limites curvos e retos. Optando por uma composição complexa, Portinari sobrepõe superfícies transparentes, as quais mudam a cor de tudo os que está abaixo delas.

Figura 3 e 4: Cândido Portinari – *Água* (Têmpera), 1945. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro; Cândido Portinari – *Pulando Carniça* (Painel de Azulejo), 1951. Rio de Janeiro.



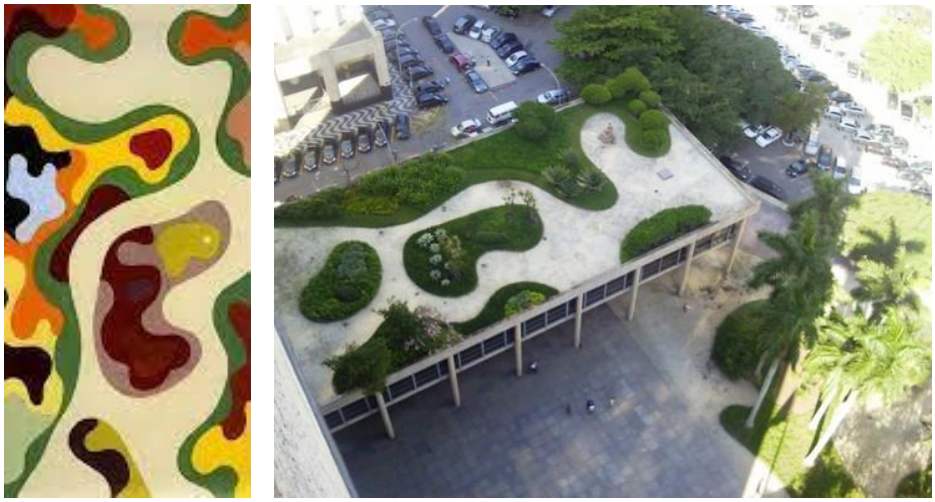
Fonte: http://www.portinari.org.br/

Nestes painéis, o pintor usa uma estratégia que já vinha utilizando em várias pinturas e que seria marcante em toda a sua produção posterior. Tal estratégia é justamente sobrepor planos transparentes. Se neles, Portinari usa somente elementos abstratos, na maioria de suas telas estes planos surgem de modo imbricado com figuras humanas e com construções em perspectiva. É o caso do célebre painel *São Francisco se Despojando das Vestes* (1945), que realizou para o altar da Igreja de São Francisco de Assis, em Belo Horizonte.

Na obra de Portinari, a questão da planaridade, e, dentro disso, das superfícies com limite sinuoso, fica patente em outros trabalhos abstratos do pintor, como o painel de azulejos *Pulando Carniça* (Condomínio do Pedregulho, Rio de Janeiro, 1951. Fig. 4) e o painel abstrato que realizou para o espaço de circulação do Edifício-galeria Califórnia, de Oscar Niemeyer (1951).

No caso de Roberto Burle Marx, os planos com contorno curvo estão presentes não somente no risco de seus jardins, mas também em suas pinturas, painéis de azulejos e desenhos de piso. Os jardins que projetou para o MESP (Rio de Janeiro, 1938, Fig. 5 e 6) já implicavam limites ondulantes. E o próprio Burle Marx, em importante depoimento, declarou que tinha em mente a produção de Jean Arp quando os desenhou. (OLIVEIRA, 2001). Esse depoimento vem ao encontro da observação do crítico e historiador Siegfried Giedion, o qual, já em artigo de 1952, observava que B. Marx organizava seu paisagismo como se fosse uma tela abstrata. Na percepção de Giedion, a forma dos jardins de Marx lembrava as composições e os planos de cor que se viam em pinturas de artistas modernos como Fernand Léger e Jean Arp. (GIEDION, 1952).

Figura 5 e 6 – Burle Marx – Traçado do jardim da sala do ministro, 1943. Palácio Gustavo Capanema (antigo MESP), Rio de Janeiro; Aspecto do jardim em 1943.



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/78630

De fato, nos jardins do MESP (atual Palácio Gustavo Capanema), como também em diversos outros projetos paisagísticos, Marx organiza áreas de cor correspondentes às várias espécies, e o faz como se estivesse pintando uma tela. Neste caso, age como um colorista abstrato. Porém, como se sabe, um jardim não se restringe ao traçado. Há que se levar em conta o resultado tridimensional e plástico decorrente do crescimento das espécies, sem falar nos efeitos da luz e no crescimento e desenvolvimento natural das espécies vegetais. Assim, faz-se interessante analisar o restante de sua produção, onde se pode ver de modo marcante a mesma lógica compositiva.

Analisando-se as várias pinturas, painéis de azulejo e desenhos de piso de Burle Marx constata-se, de fato, a presença flagrante da questão da planaridade. No painel *Esporte* (Iate Clube da Pampulha, década de 1940), por exemplo, os esportistas são figuras planares e compartilham a tela com planos de limite curvo e reto. Tal qual Portinari, Marx utiliza sobreposições transparentes e divide o corpo das figuras em áreas chapadas de cor. Gera com isso uma imagem complexa, onde o ritmo é dado pela repetição das cores, das curvas e dos personagens representados.

O painel de azulejos do Pavilhão Arthur Neiva (Rio de Janeiro, década de 1940) apresenta a mesma lógica compositiva. Burle Marx sobrepõe vários planos transparentes com limites curvos e retos; com isso, gera diversas áreas em tons de

azul. Acrescenta retas e curvas, e que variam em espessura. O resultado é uma composição planar, abstrata e complexa, muito próxima, por outro lado, às composições planares de Cândido Portinari ou de inúmeros projetos de Oscar Niemeyer, onde aparecem os mesmos planos com limite curvo. Também chama a atenção, neste caso, o rigor construtivo da composição, desde que implica a calculada concordância das curvas e a exatidão do traçado das retas.

No que concerne a Oscar Niemeyer, a primeira vez em que utiliza planos com contorno sinuoso é em 1939, no projeto que fez, em parceria com Lúcio Costa e Paulo Wiener, para o *Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova Iorque*. O piso do mezanino é uma superfície com contorno curvo. Não se trata de uma curva matemática (segmento de círculo, parábola, etc), como era comum na arquitetura moderna até então, e, sim, de uma curvatura caprichosa e ondulante, só mesmo vista no campo da arte moderna. Depois disso, a "curva livre e sensual", como a denominaria Niemeyer, aparece nos edifícios da Pampulha. Surge no desenho do piso da *Igreja de São Francisco de Assis* (Belo Horizonte, 1942). Advirta-se, neste caso, que o risco sinuoso do piso nada tem a ver com o rigor matemático do paraboloide que define a cobertura da capela e, sim, com os recortes abstratos que se viam na pintura moderna. Um plano com limite curvo também comparece no desenho ondulante da laje que abriga as mesas externas da *Casa do Baile* (Fig. 8) e, também, nos espaços de estar do *Hotel da Pampulha* (não-construído). Neste hotel, além dos jardins de B. Marx, as "formas livres" estão na laje com contorno curvo que abriga o setor de estar e nos tapetes que Niemeyer propõe para as áreas do saguão. Um tapete similar seria desenhado pelo arquiteto, em 1945, para uma das salas do MESP (atual Palácio Gustavo Capanema); acompanha o painel *Jogos Infantis* (1945), de Cândido Portinari, têmpera onde comparecem as mesmas "formas livres", aliás.

Figura 7 e 8: Oscar Niemeyer – Laje do Ibirapuera, 1951. São Paulo; Oscar Niemeyer – Casa do Baile, 1942. Belo Horizonte.





Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/885537

Daí em diante, planos com borda sinuosa passam a comparecer de modo marcante em toda a sua produção arquitetônica, o que inclui, entre vários projetos do período entre 1936 e 1954, a Residência *Burton Tremaine* (Califórnia, 1948), a laje do *Parque do Ibirapuera* (São Paulo, 1951. Fig. 7) e a *Casa à Estrada das Canoas* (Rio de Janeiro, 1954).

5 HIPÓTESES E CONCLUSÕES PRELIMINARES

O avanço da pesquisa tem comprovado não somente a presença recorrente das "formas livres" nas produções de Cândido Portinari, Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer como também a similaridade que tais formas mantêm com os planos abstratos, vistos na obra de artistas europeus tais quais Jean Arp, Wassily Kandinsky, Henri Matisse e outros. A nosso ver, isso conduz à confirmação da hipótese, já aventada pelo crítico e artista suíço Max Bill, de que tais formas, que ele vira na construção de um edifício de Oscar Niemeyer em 1953 (Edifício-galeria Califórnia, São Paulo, 1951), tinham como origem a arte abstrata europeia do início do século XX. (BILL, 1954; D'AQUINO, 1953).

A vinculação à arte europeia, por outro lado, ajuda-nos a compreender o contexto cultural no qual se inserem tais produções. Também amplia nosso entendimento sobre as obras, em especial sobre a obra de Oscar Niemeyer, já que a crítica mais frequente, até há bem pouco tempo, restringia o entendimento da linha curva enquanto referida à natureza, à sensualidade da raça e ao barroco, todos eles signos de brasilidade.

No que concerne à aproximação dos três brasileiros, é importante assinalar que Niemeyer convidou Burle Marx e Portinari inúmeras vezes para integrar os seus projetos, o que atesta a admiração e o respeito que nutria pela obra de um e de outro. Burle Marx, por sua vez, foi assistente de Portinari quando estudante, e, no início de sua produção, revelou uma aproximação bem evidente à plástica do pintor, o que inclui o emprego das "formas livres". Assim, interessará à investigação, agora, precisar tais aproximações, o que será feito através da análise visual e comparativa entre as obras, através de dados obtidos em arquivos, bem como por meio da análise de comentários de historiadores e críticos sobre as produções.

O exame em separado das obras de Portinari, Marx e Niemeyer, pela via da identificação e do estudo de como aparecem os planos com contorno sinuoso, será útil, do mesmo modo, para precisar a referência plástica de cada um dos brasileiros. Isso porque, como já foi dito, embora o endereçamento comum seja a arte europeia do início do século XX, são vários os artistas que servem de base para a remissão às "formas livres".

Diríamos, por fim, que o entendimento acerca do contexto artístico da produção dos três brasileiros e da aproximação plástica entre eles pela via das "formas livres", a nosso ver é algo que os liga ao ambiente cultural do período, bem como é um dado que reverte enquanto fator de sustentabilidade das obras. Tal sustentabilidade se dá em virtude da qualidade plástica de tais obras realizações, do pioneirismo que detêm enquanto produção de seu tempo e, também, enquanto expressão identitária brasileira. Articulados a isso, permanecem de pé enquanto é reconhecido tal valor cultural. Ora, a investigação não tem outro objetivo senão precisar tal valor artístico e o significado destas obras enquanto expressão moderna.

REFERÊNCIAS

ADAMS, William H. **Roberto Burle Marx. The unnatural art of the garden**. New York: MOMA, 1991.

AMARAL, Aracy (org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ARANTES, Otília. Resumo de Lúcio Costa. In: GUERRA, A. (org.). **Textos fundamentais da**

arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. **Habitat**, São Paulo, n. 14, 1954.

BORDA, L. **O nexo da forma: Oscar Niemeyer, da arte moderna ao debate contemporâneo**. Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BORDA, L. **Oscar Niemeyer: entre a expressão subjetiva e a demanda nacionalista**. 2019. Trabalho apresentado à Banca de Defesa de Titulação, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia.

BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 10, 1993.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasi**l. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CAVALCANTI, L.; EL-DAHDAH, F. (org.**). Roberto Burle Marx 100 anos: a permanência do instável**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

CHIARELLI, Domingos Tadeu**. De Almeida Júnior a Almeida Júnior: a crítica de arte de Mário de Andrade**. 1996. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

D'AQUINO, Flávio. Max Bill, o inteligente iconoclasta. **Habitat**, São Paulo, n. 12, jul-set. 1953.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade verde: jardins de Burle Marx**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

GIEDION, Sigfried. Burle Marx et le jardin contemporain. **Architecture D'Aujourd'Hui**, n. 42-43. 1952.

GIEDION-WELCKER, Carola. **Jean Arp**. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1957.

GOLDING, John. **Cubism: a history & an analysis, 1907-1914**. Reino Unido: Faber Paper Covered Edition, 1959.

GUERRA, A. (org.). **Textos fundamentais da arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

LEENHARDT, J. (org.). **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectva, 1996.

MATTELARD, A; NEUVE, É. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

OLIVEIRA, A. Roberto Burle Marx. **Vitruvius**, São Paulo, n. 2, abr. 2001. Disponível em https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346?page=2. Acesso em: 21 jan. 2023.

PORTINARI, João Cândido. **Projeto Portinari**. Disponível em portinari.org.br. Acesso em: 22 jan. 2023.

PUPPI, Lionello. **A arquitetura de Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: Revan, 1988.

ROWELL, Margit**. The planar dimension: 1912-1932. from surface to space**. New York: Guggenhein Museum, 1979. Disponível em: https://ia800800.us.archive.org/15/items/plana00rowe/plana00rowe.pdf. Acesso em: 21 jan. 2023.

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, de Di Cavalcanti e Portinari: 1922-1945**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1982.