16º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL

O FUTURO DO PASSADO:
ARQUITETURA MODERNA VIVA E URBANA

PORTO ALEGRE | DEZEMBRO | 2025

ORGANIZADORES
Carlos Eduardo Comas
Sergio M. Marques
Claudia Piantá Costa Cabral
Marta Peixoto
Ana Carolina Pellegrini
Monica Luce Bohrer

ANAIS



docomomo núcleo rs
docomomo brasil
PROPAR

16º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL

O FUTURO DO PASSADO:
ARQUITETURA MODERNA VIVA E URBANA

PORTO ALEGRE | DEZEMBRO | 2025

ORGANIZADORES
Carlos Eduardo Comas
Sergio M. Marques
Claudia Piantá Costa Cabral
Marta Peixoto
Ana Carolina Pellegrini
Monica Luce Bohrer

ANAIS

docomomo núcleo rs
docomomo brasil
PROPAR

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Monica Luce Bohrer

IMAGENS DA CAPA
Santuário Nossa Senhora da Piedade, em Minas Gerais, c.1989.
Itaipu binacional, c. 1984
Esplanada do Castelo no Rio de Janeiro com a biblioteca naciona a frente, prédio da ABI atrás e Ministério da Educação no fundo, c. 1950

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Seminário Docomomo Brasil (16 . : 2025 : Porto Alegre, RS)
16º Seminário Docomomo Brasil [livro eletrônico] : o futuro do passado: arquitetura moderna viva e urbana / [organizadores] Carlos Eduardo Comas, Sergio M. Marques, Claudia Piantá Costa Cabral, Ana Carolina Pellegrini, Marta Peixoto, Monica Luce Bohrer. -- 1. ed. -- Porto Alegre, RS : Docomomo Brasil, 2026.
PDF

Vários autores.
Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-993024-6-6

1. Arquitetura moderna 2. Construções - Técnicas 3. Edifícios - Projeto e construção 4. Planejamento urbano I. Comas, Carlos Eduardo. II. Marques, Sergio M. III. Cabral, Claudia Piantá Costa. IV. Pellegrini, Ana Carolina. V. Peixoto, Marta. VI. Bohrer, Monica Luce. VII. Título.

26-348951.0 CDD-724.6

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura moderna 724.6

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

JARDIM-VERTICAL, O MURAL VIVO DE LINA BO BARDI

COSTA CABRAL, CLÁUDIA (1)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
claudiacostacabal@gmail.com

RESUMO.
O Jardim-Vertical forma parte do projeto para a Nova Prefeitura de São Paulo, uma das últimas obras de Lina Bo Bardi, desenvolvida entre 1990 e 1992 com Marcelo Carvalho Ferraz, André Vainer e Marcelo Suzuki. O projeto incluía a restauração do edifício eclético do Palácio das Indústrias (1911-1924) e a construção de uma ampliação. O edifício existente foi restaurado, mas o novo bloco de escritórios, para o qual Lina projetou a última de suas paredes vivas, nunca foi construído. No novo edifício, enquanto os escritórios se abrem para a rua por meio de uma fachada de vidro, a fachada oposta é uma parede sólida, sem janelas, sobre a qual se estende uma composição vegetal, com árvores verdadeiras, plantas e flores variadas, de diferentes espécies, tamanhos e cores.
Desenvolvido como uma grande tela contínua, o Jardim-Vertical de Lina alude às práticas da pintura mural, tanto pela escala extraordinária da composição quanto pelo foco na experiência imersiva. Mas a passagem da representação pictórica da natureza para o seu emprego como matéria operável amplia e subverte essa mesma tradição, estabelecendo uma tensão, comparável a iniciativas posteriores na arte contemporânea, que usaram o material orgânico como elemento constitutivo da obra, e como crítica à pintura de paisagem. O Jardim-Vertical de Lina Bo Bardi dialoga com a larga tradição da arte mural, e com o seu sentido ambiental, reconhecendo-se neste termo uma dupla acepção, que compreende tanto o caráter espacial, quanto a relação com a natureza e suas questões.

Palavras-chave: MURAL (1), NATUREZA (2), LINA BO BARDI (3)

1. INTRODUÇÃO

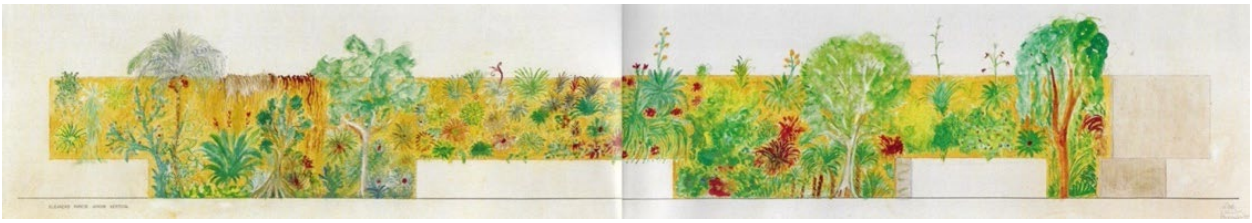


Fig. 1. Lina Bo Bardi, André Vainer, Marcelo Carvalho Ferraz, Marcelo Suzuki, Nova Prefeitura de São Paulo, 1990-1992. Jardim-Vertical. © Marcelo Carvalho Ferraz, ed. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018.

"Em 1990, iniciamos o projeto para a nova sede da Prefeitura de São Paulo – Lina, André Vainer, Marcelo Suzuki e eu", conta Marcelo Ferraz, em um de seus valiosos relatos sobre sua colaboração com Lina Bo Bardi (1914-1992), que durou de 1977 até o final da vida dela.[1] O Jardim Tropical forma parte do projeto para a Nova Prefeitura de São Paulo, uma das últimas obras de Lina, encomendada por Luiza Erundina de Souza, então prefeita de São Paulo. O projeto consistia na restauração e reuso do edifício eclético do Palácio das Indústrias (1911-1924), projetado por Domiziano Rossi, Francisco Ramos de Azevedo e Ricardo Severo, e na construção de uma ampliação para abrigar novos escritórios para a prefeitura. O edifício existente foi recuperado, mas o novo bloco de escritórios, para o qual Lina projetou a última de suas paredes vivas, nunca foi construído. Embora contando com a aprovação da prefeita Erundina, a construção do anexo dependia da demolição de um viaduto no contorno do parque, o que nunca ocorreu.[2]

Este texto interpreta o Jardim Vertical de Lina Bo Bardi como um mural vivo, situando-o com relação à larga tradição da pintura mural e ao seu sentido ambiental, reconhecendo-se neste termo uma dupla acepção. A palavra ambiental alude ao caráter espacial do muralismo, a sua intenção de superar a pintura de cavalete e encontrar-se com a arquitetura da cidade e, através dela, com o espaço do mundo. Mas a palavra ambiental também convoca a relação com a natureza e suas questões, num debate que vai assumir novos contornos a partir dos anos sessenta, no processo de ordem científica e cultural que hoje denominamos "giro ambiental".[3] Assim, o trabalho responde ao convite da sessão "Painéis Artísticos e Arquitetura Moderna Brasileira" para refletir sobre as ressonâncias do legado muralista nos sentidos da cultura moderna e contemporânea.

2. O PALÁCIO DAS INDÚSTRIAS E O NOVO EDIFÍCIO

Roberto Pompeu de Toledo abre *A Capital da Vertigem*, uma história do desenvolvimento de São Paulo na primeira metade do século XX, com um episódio transcorrido no Palácio das Indústrias ainda em construção, em janeiro de 1920: Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Helios Seelinger encontram ali, por primeira vez, a Victor Brecheret, que mantinha seu ateliê de escultor no segundo andar.[4] O Palácio das Indústrias foi concebido como um equipamento destinado a exposições de indústria, agricultura e pecuária, localizado no parque desenhado por Bouvard como parte das obras de saneamento da várzea do Carmo, iniciadas em 1918. Uma

celebração da indústria e do progresso, o palácio expressa a "vertigem industrialista" que distingue São Paulo na década de vinte.[5]

Ainda não estava ali, na arquitetura do Palácio das Indústrias, uma vanguarda arquitetônica emparelhada com a prosa modernista de Oswald de Andrade ou a arte de Di Cavalcanti e Brecheret. Para isso, foi preciso esperar pelas casas que Gregori Warchavchik construiu entre 1927 e 1930. Entretanto, o Palácio das Indústrias satisfazia a uma tradição de cooperação entre arte e arquitetura, que as vanguardas buscariam reviver em seus próprios termos, do programa de "integração plástica" mexicano na década de vinte à expansão do debate sobre a síntese das artes no pós-guerra. A incorporação de painéis artísticos à arquitetura moderna, nunca livre de polêmicas e de posições muitas vezes confrontadas, se inseriu neste projeto coletivo para dar corpo a uma nova unidade entre arte e arquitetura, que, como disse Carlos Raúl Villanueva, era nova em qualidade, embora antiga em suas características.[6]

Lina reconhecia na arquitetura do Palácio das Indústrias a tradição italiana das loggias, torreões e fontes, modificada por algumas notáveis "inserções americanas", tais como "as simpáticas vacas no lugar dos leões rampantes", que davam ao edifício "uma nota exótica e ligeiramente dissonante".[7] O corpo principal do edifício atinge três pavimentos, e é arrematado por torreões. A partir deste corpo principal, crescem distintas alas horizontais. Embora os grandes elementos de composição sejam regulares – o hall e o salão quadrados, as galerias, o claustro etc. – a sua disposição é assimétrica. A loggia, desenvolvida em torno de um jardim, se dispõe atrás do corpo principal, enquanto as galerias conformam um braço horizontal que se estende apenas a um dos lados do edifício.

A proposta de Lina para a expansão é construir outro edifício na parte posterior do Palácio das Indústrias, confrontando os volumes diversos do claustro e das galerias, e opondo à variedade volumétrica do palácio um corpo unitário e delgado. O novo edifício é um bloco longitudinal, composto por três pavimentos de escritórios elevados sobre um térreo permeável, com três núcleos de circulação independentes. Desenvolvida em forma de "êxedra",[8] e coincidindo com o que seria um novo limite para o parque, a nova ala emoldura e reequilibra a textura irregular do Palácio das Indústrias, definindo um perímetro contínuo em torno de uma área livre comum.

Lina pensava que a nova prefeitura deveria acolher a vida popular, ao contrário do que acontece com a maioria dos prédios da administração pública. Para isso, contaria com áreas de recreação infantil com teatro de bonecos, música, um grande "restaurante-choperia", exposições e entretenimento para o público, tanto em ambientes internos quanto externos, onde ela espera "criar um lugar de Água, Flores e uma Fogueira (no inverno)".[9]

Na nova ala, os espaços de escritórios abrem-se para a rua por meio de uma fachada de vidro. A fachada oposta, voltada para o parque, é uma parede sólida e sem janelas, principal elemento estrutural do projeto, calculado por José Carlos de Figueiredo Ferraz.[10]

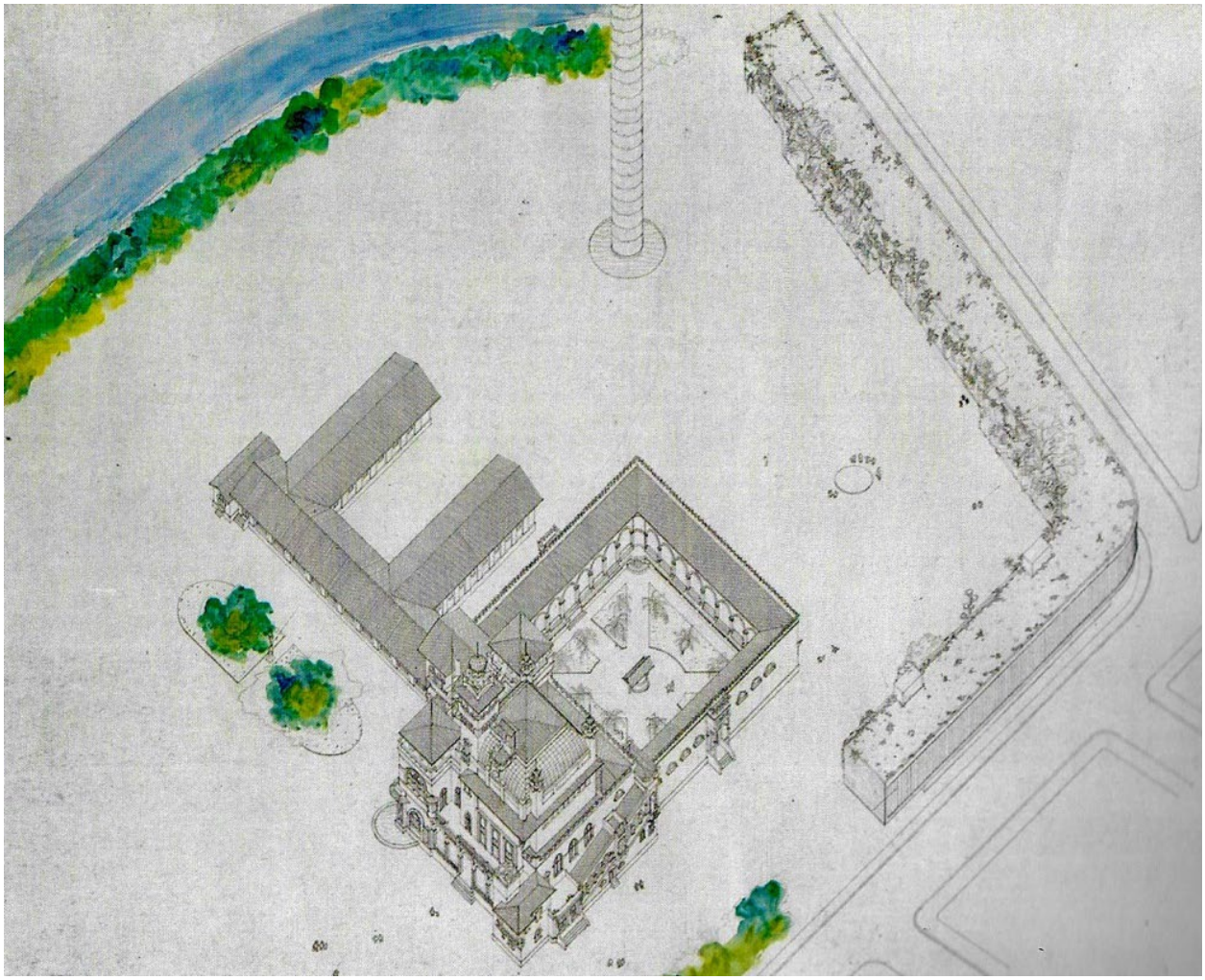


Fig. 2. Lina Bo Bardi, André Vainer, Marcelo Carvalho Ferraz, Marcelo Suzuki, Nova Prefeitura de São Paulo, 1990-1992. Perspectiva. © Marcelo Carvalho Ferraz, ed. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018.

Esse espesso muro contínuo, que se curva para acompanhar a borda do parque e sugerir a existência de um recinto natural no meio da cidade, segundo Lina, "não tem abertura nenhuma, constituindo-se num grande Jardim-Vertical". Além do terraço ajardinado, a fachada do edifício voltada para o parque é uma parede viva, uma composição cuidadosamente estudada de plantas e flores variadas, de diferentes espécies, tamanhos e cores.

A ideia inicial, que provavelmente seria refinada ao longo do desenvolvimento do projeto e da obra, era cultivar o jardim vertical em "bolsas de concreto," concretadas com a parede, em várias alturas e posições diferentes, onde a terra seria colocada. Também o concreto usado nestas "bolsas" teria terra marrom em sua composição, numa proporção estudada por Ferraz, para não prejudicar a sua resistência, conferindo ao muro uma tonalidade de fundo terrosa.[11]

Diego Rivera afirmava que um afresco não era uma parede pintada, mas sim uma pintura que era uma parede.[12] No projeto da Nova Prefeitura, o Jardim-Vertical é o elemento estruturante do partido arquitetônico, e do ponto de vista do interior do parque, o mural-jardim é a arquitetura.

Tanto a posição quanto a proporção do muro são fatos importantes na proposta. Embora não se pretenda reproduzir o claustro fechado do Palácio das Indústrias, a disposição do novo edifício complementa a estrutura pré-existente, criando um recinto controlado, inteiramente aberto em apenas um dos lados. A torre de água e a fogueira, centralizadas na nova disposição, contribuem para reforçar a percepção de um recinto projetado, de uma natureza depurada, e inserem a intervenção na longa tradição do jardim urbano.

3. O JARDIM-VERTICAL E A TRADIÇÃO MURAL

O pomar, o *hortus conclusus*, a flora contida, os recantos, as fontes sempre fizeram parte da iconografia do jardim como local de recreio, como recordação de um paraíso perdido, onde a natureza é domesticada para o usufruto dos seres humanos.[13] Mas o fato de que na Nova Prefeitura o jardim seja vertical não é irrelevante. Os famosos afrescos da Vila de Lívia em Roma, provavelmente da era de Augusto, revestiam as quatro paredes de um recinto retangular subterrâneo, retratando um jardim maravilhoso, realista na representação, porém mágico no conteúdo. Árvores, arbustos e folhagens, pintados em planos sobrepostos, fabricam uma noção de profundidade real, de atmosfera de *hortus conclusus* primordial, onde todas as plantas florescem e dão frutos ao mesmo tempo, cercadas de pássaros, como se houvesse uma única estação. Os afrescos convocam a ideia de artifício que o jardim sugere, da ficção verdadeira que caracteriza a arte, e, algumas vezes, a arquitetura.[14]



Fig. 3. Afrescos da Villa de Lívia, Prima Porta, Roma.
© Wikimedia Commons

Ao lado de *La Creación* (1922-1923) de Diego Rivera, *El árbol de la vida* (1921-1922), de Roberto Montenegro, é uma das obras inaugurais do muralismo mexicano.[15] Araci Amaral chamou a atenção para o valor do muralismo como marco de múltipla articulação, pela interação continental que provocou entre os artistas modernos latino-americanos.[16] É reconhecida a repercussão dos mexicanos na produção de Candido Portinari e, por conseguinte, em todo o desenvolvimento da arte mural brasileira.

El árbol de la vida retrata uma grande árvore de galhos frondosos, coberta de flores imensas, cujo tronco vertical é o eixo de simetria da composição, tendo à frente uma figura masculina. A obra é considerada uma alegoria antropocêntrica, onde o homem é o controlador das forças da natureza, em consonância com o projeto racional e progressista da modernidade.[17]

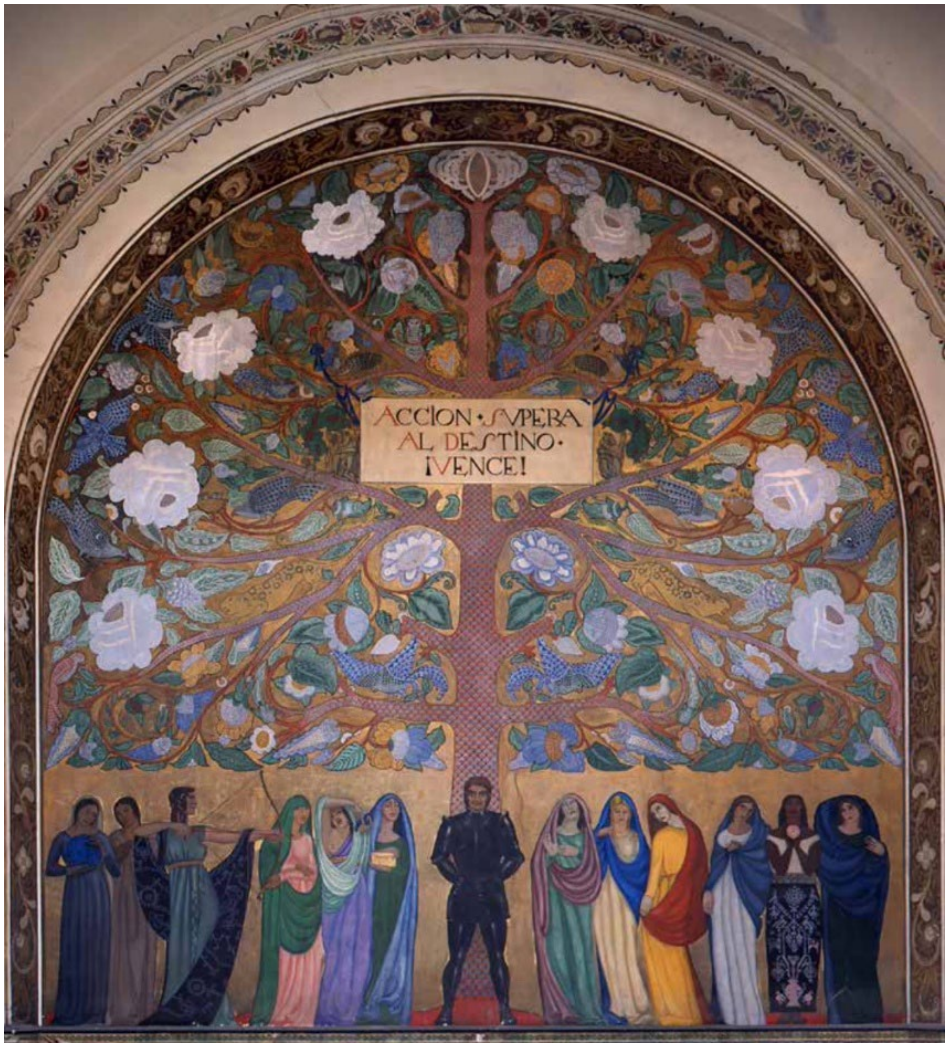


Fig. 4. Roberto Montenegro, El Árbol de la Vida, 1921-1922, antigo templo do Colégio Máximo de San Pedro y San Pablo, México D.F. © Lourdes Almeida, 1996. Arquivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Fig. 5. Claude Monet, Nenúfares, 1914-1926. © Fotografia de Tom Hilton, Musée de l'Orangerie, Paris, 2018. Wikimedia Commons.

Desenvolvido como uma grande tela contínua, o Jardim-Vertical de Lina alude às práticas da pintura mural, tanto pela escala extraordinária da composição quanto pelo foco na experiência imersiva, da qual os painéis de grande escala de Monet, como *Nenúfares* (1914-1926), são talvez o exemplo mais próximo. Mas a visão impressionista foi também a crítica da tradição pictórica renascentista, da perspectiva, dos truques, do "tromp l'oeil".[18]

Inserida na tradição muralista da arte pública, que não rejeitou a tradição figurativa, podemos enxergar na proposta de Lina diálogos com as tradições contemporâneas do "real", no trânsito entre o mural figurativo, que lida com a iconografia da natureza e seus diversos significados, e o uso da natureza mesma como matéria.

E não era a primeira vez. Embora as paredes brancas dos mestres vanguardistas da primeira metade do século XX estivessem sujeitas à passagem do tempo e aos efeitos de uma natureza nem sempre indulgente, seus desenhos, como as obras dos pintores, permaneceram como foram criados: a representação de objetos inaugurais, portadores de significados estéticos e técnicos ousados e inovadores. Nenhum deles teria pensado em desenhar seus novos edifícios, ainda por serem construídos, já sujeitos à pátina do tempo. Lina, ao contrário,

o fez. Em 1967, quando publicou na seção de arquitetura de *Mirante das Artes* o seu primeiro artigo sobre o projeto do novo Museu de Arte de São Paulo, então prestes a ser inaugurado, uma das ilustrações era uma perspectiva do tecnicamente audacioso vão livre do MASP, na qual a grande laje é desenhada como uma superfície dominada por fissuras erráticas, de onde pendem ramos fortuitos de vegetação.[19] Por um lado, a perspectiva enfatiza a condição de liberdade espacial e formal, a estrutura poderosa, o imenso vazio entre o piso e o teto e os planos abstratos. Mas a liberdade em relação à regra da natureza como princípio normativo não anula seus efeitos físicos sobre a arquitetura.



Fig. 6. Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo (1957-1968). Vista do Belvedere, 1967. © Mirante das Artes, 5, 1967.

Mais que uma visão reconfortante da integração entre arquitetura e natureza, o desenho sugere uma figura talvez contraditória, que parece impor limites, ou talvez advertências, à confiança na razão técnica e no progresso, através da ideia subliminar da ruína como destino. A perspectiva se relaciona com as primeiras proposições de Lina para o MASP, em que o volume suspenso não era uma caixa envidraçada, mas uma massa opaca. A sequência de estudos para as fachadas do MASP revela a intenção inicial de incluir a vegetação no desenho das grandes paredes cegas. Nesse processo, soluções mais ordenadas, e mais convencionais, em

que um conjunto de floreiras se alinhava sobre as fachadas cegas, parecem haver cedido espaço a uma condição mais ambígua. A natureza disciplinada em floreiras dá lugar a uma concepção diferente, em que a arquitetura se converte no suporte de um processo de crescimento natural relativamente autônomo.

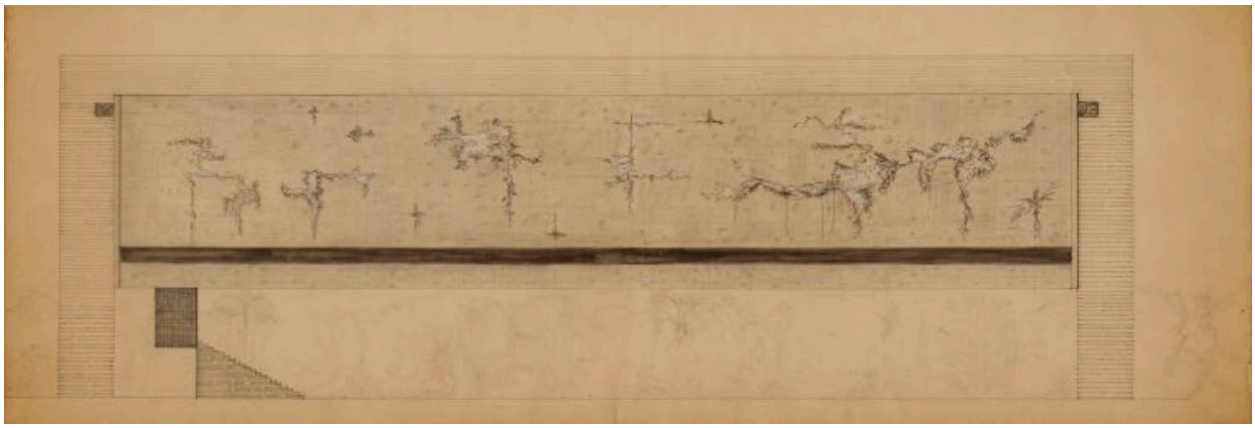


Fig. 7. Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo (1957-1968). Estudo de fachada. © Instituto Bardi/Casa de Vidro.

Essas propostas têm correspondência com os projetos para as casas Valeria Cirell (São Paulo, 1958) e Chame-Chame (Salvador, 1958), onde a vegetação também é parte integrante da ordem figurativa do projeto. Pequenas plantas não cultivadas brotam aleatoriamente das paredes, presumivelmente com a mesma espontaneidade e modéstia de florezinhas no campo.



Fig. 8. Lina Bo Bardi, Casa Valéria Cirell, São Paulo (1958). Estudo de fachada. © Instituto Bardi/Casa de Vidro.

Gilles Clément observa que as construções humanas começam a degradar-se quando concluídas. Cedo ou tarde, sua incapacidade de evoluir as transformará em ruínas: "Quando uma obra está concluída, ela está morta. Ao contrário, a natureza nunca completa nada."[20]

As investigações de Lina sobre as paredes vivas, que retrocedem ao MASP, contêm uma intuição dessa circunstância. Podemos dizer que aderem à ideia moderna da natureza como um processo, isto é, algo que se desenvolve no tempo, tal como formulado por Collingwood em *The Idea of* Nature, em oposição à noção renascentista do mundo natural como análogo à máquina. Não há natureza no instante; o que podemos saber da natureza depende do tempo e do ponto de vista: "o mundo natural que os cientistas podem estudar por observação e experimento é um mundo antropocêntrico; ele consiste somente dos processos naturais cuja fase temporal e alcance espacial estão nos limites da nossa observação."[21]

Mas o Jardim-Vertical é um muro vivo singular na obra de Lina. Se é nele que mais claramente se incrementa a presença da natureza, até o ponto de fazer desaparecer o edifício, agora invisível desde o Palácio das Indústrias, elemento primordial da proposta, ele é também o que mais claramente se mostra como uma composição, com atributos pictóricos, e mesmo volumétricos, considerando que o jardim tem espessura.

Rivera dizia que seu alto-relevo para o Estádio Olímpico da UNAM (1952), projetado por Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro, Jorge Bravo Jiménez, era uma "escultopintura", celebrada por ele por haver convocado as "sensibilidades de operários admiráveis, de pedreiros tão artistas quanto os doze pintores e arquitetos que trabalharam juntos", e pela convergência natural entre os materiais empregados, o lugar, e a "cratera arquitetônica" de Palacios, no pedregal vulcânico da Cidade Universitária: "as cores das nossas formas figurativas são originadas pela natureza físico-química dos materiais empregados", de origem local.[22]



Fig. 9. Diego Rivera, La Universidad, la família y el deporte en México, 1952-1954. Estádio Olímpico Universitário, México D.F. © Pedro Paulo Fendt.

O Jardim-Vertical ocupa também um lugar inédito, de confluência entre a tradição pictórica do mural e o jardim. A concepção plástica e pictórica do jardim tem uma referência evidente na obra de Burle Marx, mas além da posição vertical, a ideia de Lina para a prefeitura parece querer conferir um grau de autonomia mais amplo à arquitetura, situando a composição numa franja operativa onde o limite entre o planejado e o casual perde nitidez. Marcelo Ferraz conta que Lina sabia muito de botânica, e que não gostava do "muito procurado".[23] Mas o Jardim-Vertical tampouco parece deixado ao puro acaso. Anotações num de seus desenhos indicam jacarandás, azaléas e ipês-amarelos, e a consideração sua de que "todas essas plantas florescem no mesmo tempo."[24]

A proximidade com a tradição muralista, o componente pictórico, a condição vertical e expansiva através da qual se oferece à percepção do observador, o diferenciam dos muros vivos anteriores de Lina. Mas a passagem da representação pictórica da natureza para o seu emprego como matéria operável amplia e subverte essa mesma tradição, estabelecendo uma tensão, comparável a iniciativas posteriores na arte contemporânea, que usaram o material orgânico como elemento constitutivo da obra, e como crítica à pintura de paisagem. José Alejandro Restrepo pendurou pencas verdadeiras de banana em *Musa Paradisíaca* (1996), uma instalação cujo tema era a violência da indústria bananeira colombiana, e onde as frutas de fato entravam num processo natural de amadurecimento e deterioro.

O Jardim-Vertical celebra a natureza, na exuberância variada da flora e na escala grandiosa. Mas o paradoxo não está excluído. Afinal, Lina projetou um edifício com faces opostas, metade natureza e metade arquitetura. Estas não são faces integradas, mas sim confrontadas, como num impasse, o que ainda deixa em aberto o dilema da relação humana com a natureza.

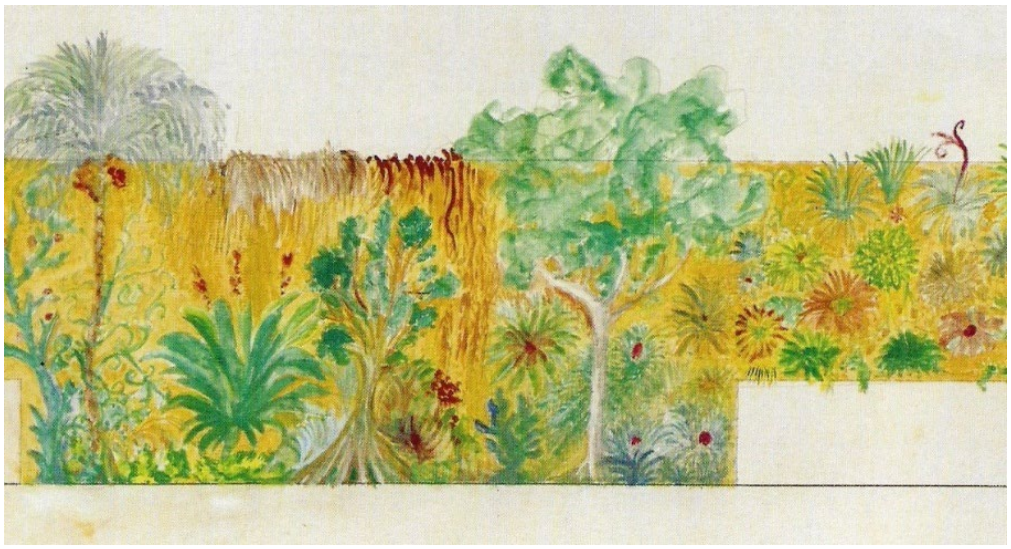


Fig. 10. Lina Bo Bardi, André Vainer, Marcelo Carvalho Ferraz, Marcelo Suzuki, Nova Prefeitura de São Paulo, 1990-1992. Jardim-Vertical, fragmento. © Marcelo Carvalho Ferraz, ed. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018.

NOTAS

[1] Marcelo Ferraz, Ao lado de Lina (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025) 94.
[2] A prefeitura chegou a funcionar no Palácio, mas o anexo lhe fez falta, de modo que em 2004 foi transferida para o Ed. Matarazzo, no Vale do Anhangabaú. Ver: Zeuler Lima, Lina Bo Bardi (New Haven and London: Yale University Press, 2013) 208.
[3] Para uma visão histórica da consolidação do pensamento ecológico ver: Regina Horta Duarte, História e Natureza (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013).
[4] Roberto Pompeu de Toledo, A capital da vertigem: Uma história de São Paulo de 1900 a 1954 (Rio de Janeiro: Objetiva, 2015) 13.
[5] Idem, 15.
[6] Carlos Raúl Villanueva, "La Sintesis de las Artes," Revista Punto, Caracas (julho de 1963).
[7] Lina Bo Bardi; André Vainer; Marcelo Carvalho Ferraz; Marcelo Suzuki, Nova Prefeitura de São Paulo, 1990-1992. In: Marcelo Carvalho Ferraz, ed., Lina Bo Bardi (São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018) 320.
[8] Idem, 323.
[9] Lina Bo Bardi, Nova Prefeitura de São Paulo, 1990-1992. Anotações manuscritas. Coleção do Instituto Bardi, Casa de Vidro.
[10] Marcelo Carvalho Ferraz, entrevista concedida à autora em 14 de outubro de 2025.
[11] Idem.
[12] Diego Rivera, "Arquitectura y pintura mural." [1934] In: Diego Rivera: Textos de Arte. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996) 197.
[13] Georges Duby, org., História da vida privada, 2: da Europa feudal à Renascença. (São Paulo: Companhia das Letras, 1990) 431.
[14] A análise científica da flora pintada na Vila de Lívia identificou mais de uma dezena de espécies reais. Giulia Caneva; Lorenza Bohuny, "Botanic analysis of Livia's villa painted flora (Prima Porta, Roma). Journal of Cultural Heritage 4 (2003) 149-155.
[15] Rita Eder; Renato González Mello, "Cien años de murales". In: Renato González Mello, coord. UNAM: 100 Años de Muralismo (México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022) 30.
[16] Aracy Amaral, "O muralismo como marco de múltipla articulação." [1978] In: Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981). (São Paulo: Nobel, 1983) 281.
[17] Julieta Ortiz Gaitán. El árbol de la vida, de Roberto Montenegro In: Renato González Mello, coord. UNAM: 100 Años de Muralismo (México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022) 54.
[18] Alfredo Hlito. El tema del espacio en la pintura actual. Nueva Visión 8 (1955), 10.
[19] Lina Bo, "O novo Trianon 1957-67," Mirante das Artes, 5 (1967), 21.
[20] Clément, op. cit., 197.
[21] Collingwood, op. cit., 5; 23
[22] Diego Rivera. "El estadio Olímpico universitario." El Gallo Ilustrado: suplemento dominical de El Día, Mexico D.F. (1977)13.
[23] Marecelo Carvalho Ferraz, "De conversa em conversa." Entrevista com Marcelo Ferraz por Marta Bogéa e Augusto Massi. In: Marcelo Ferraz, Ao lado de Lina (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025) 234.
[24] Lina Bo Bardi, Nova Prefeitura de São Paulo, 1990-1992. Anotações manuscritas. Coleção do Instituto Bardi, Casa de Vidro

REFERÊNCIAS

Amaral, Aracy. "O muralismo como marco de múltipla articulação." [1978] In: Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981), 280-287. São Paulo: Nobel, 1983.

Bo Bardi, Lina. "O novo Trianon 1957-67," Mirante das Artes, 5 (1967), 20-23.

Caneva, Giulia; Bohuny, Lorenza. "Botanic analysis of Livia's villa painted flora (Prima Porta, Roma). Journal of Cultural Heritage 4 (2003) 149-155.

Clément, Gilles. "El jardín em movimento." Em: Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporâneos, editado por Iñaki Ábalos, 195-209. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Collingwood, R. G. The Idea of Nature, London: Oxford University Press, 1960.

Duarte, Regina Horta. História e Natureza. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

Ferraz, Marcelo Carvalho, ed. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018.

Ferraz, Marcelo Carvalho. Ao lado de Lina. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025.

González Mello, Renato, coord. UNAM: 100 Años de Muralismo. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022.

Hlito, Alfredo. El tema del espacio en la pintura actual. Nueva Visión 8 (1955), 10-13.

Lima, Zeuler R.M. de. Lina Bo Bardi. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

Rivera, Diego. "Arquitectura y pintura mural." [1934] In: Diego Rivera: Textos de Arte, 194-199. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

Rivera, Diego. "El estadio Olímpico universitario." El Gallo Ilustrado: suplemento dominical de El Día, Mexico D.F. (1977) 12-13.

Toledo, Roberto Pompeu. A capital da vertigem: Uma história de São Paulo de 1900 a 1954. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

Villanueva, Carlos Raúl. "La Sintesis de las Artes," Revista Punto, Caracas (julho de 1963).

BIOGRAFIA

Arquiteta, formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), doutora em Arquitetura (ETSAB, Universidade Politécnica da Catalunha). Professora titular da Faculdade de Arquitetura, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisadora do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa Estudos de Arquitetura Moderna Latino-americana (CNPq, 2010). Coordenadora geral do DOCOMOMO Brasil no biênio 2012-2013. Membro do CICA (International Committee of Architectural Critics).