

A RETÓRICA DA SALVAÇÃO: A Coleção de arte sacra de Roberto Burle Marx

THE RHETORIC OF SALVATION: The religious art collection by Roberto Burle Marx

LA RETÓRICA DE LA SALVACIÓN: La colección de Arte sacra de Roberto Burle Marx

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes¹

RESUMO:

Roberto Burle Marx foi um renomado paisagista brasileiro. Sua participação na definição da arquitetura moderna brasileira foi fundamental, tendo atuado nas equipes responsáveis por diversos projetos célebres. O artista trabalhou com uma linguagem bastante orgânica e evolutiva, análoga às vanguardas artísticas, como a arte abstrata, o concretismo e o construtivismo. O mesmo transferia os princípios da pintura para a composição dos jardins: as plantas baixas de seus projetos se assemelham a telas abstracionistas, nas quais os espaços criados privilegiam a formação de recantos e caminhos através dos elementos de vegetação nativa. Ao chegar a este ponto, consideramos que Burle Marx não se cercou das suas coleções – com destaque para a arte sacra analisada – apenas para deleite e ornamentação, mas sim por motivações plásticas que envolviam os estímulos oriundos destes objetos na sua percepção, motivando seu gênio para produzir trabalhos em diferentes formas de expressão.

Palavras-chave: Arte Sacra; Coleccionismo; Paisagismo; Burle Marx.

ABSTRACT:

Roberto Burle Marx was a renowned Brazilian landscape. His participation in the definition of modern Brazilian architecture was fundamental, having worked in the teams responsible for several famous projects. The artist worked with a very organic and evolutionary language, analogous to artistic vanguards, such as abstract art, concretism and constructivism. The same transferred the principles of painting to the composition of the gardens: the floor plans of his projects resemble abstractionist canvases, in which the spaces created favor the formation of nooks and paths through the elements of native vegetation. Upon reaching this point, we consider that Burle Marx did not surround himself with his collections - with emphasis on the sacred art analyzed - only for delight and ornamentation, but for plastic reasons that involved the stimuli from these objects in his perception, motivating his genius. to produce works in different forms of expression.

Keywords: Religious art; Collecting; Landscaping; Burle Marx.

RESUMEN:

Roberto Burle Marx fue un reconocido paisajista brasileño. Su participación en la definición de la arquitectura brasileña moderna fue fundamental, habiendo trabajado en los equipos responsables de varios proyectos famosos. El artista trabajó con un lenguaje muy orgánico y evolutivo, análogo a las vanguardias artísticas, como el arte abstracto, el concretismo y el constructivismo. El mismo trasladó los principios de la pintura a la composición de los jardines: las plantas de sus proyectos son se Marx no se rodeó de sus colecciones -con énfasis en el arte sacro analizado- solo por deleite y ornamentación, sino por razones plásticas que involucraron los estímulos de estos objetos en su percepción, motivando su genio a producir obras en diferentes formas de expresión.

Palabras clave: Arte religiosa; Recolección; Paisajismo; Burle Marx.

BIOGRAFIA E CONSIDERAÇÕES SOBRE O COLECIONADOR BURLE MARX

Roberto Burle Marx (São Paulo, 04/08/1909 – Rio de Janeiro, 04/06/1994) foi um artista plástico brasileiro, renomado internacionalmente como paisagista. Era o quarto filho da recifense Cecília Burle, de ascendência francesa, e de Wilhelm Marx, judeu alemão nascido em Estugarda. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1913, ocupando um casarão no Leme. Na residência, Burle Marx começou a sua própria coleção de plantas. Aos 19 anos, apresentou uma doença na visão e a família partiu para a Alemanha em busca de tratamento. Lá permaneceram entre 1928 a 1929, onde o mesmo entrou em contato com as vanguardas artísticas de então. De volta ao Rio de Janeiro, em 1930, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes. Burle Marx conviveu na universidade com alguns dos grandes expoentes da arquitetura moderna brasileira: Oscar Niemeyer, Hélio Uchôa e Milton Roberto, entre outros.

¹ Museólogo pela Universidade do Rio de Janeiro (UniRio) e doutorando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: o.raffael@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9022-8142>.

O primeiro projeto de jardim público idealizado pelo artista foi a Praça de Casa Forte, no Recife, em 1934. No mesmo ano assumiu o cargo de Diretor de Parques e Jardins do Departamento de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco. Neste ensejo, fez uso intenso da vegetação nativa e começou a ganhar renome, sendo convidado a projetar os jardins do Edifício Gustavo Capanema (sede do então Ministério da Educação e Saúde). Em 1935, ao projetar a Praça Euclides da Cunha com plantas da caatinga e do sertão nordestino, em atitude arrojada e inovadora, buscou semear a alma brasileira e divulgar a brasilidade tão almejada pelos modernistas. Seu grupo ganhou simpatizantes como Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo e Cícero Dias. Em 1937 criou o primeiro Parque Ecológico do Recife.

Em 1941 a carreira de pintor começou a alçar voos maiores, antes eclipsada pela atuação no paisagismo. Neste mesmo ano, Burle Marx realiza sua primeira exposição individual, no Palace Hotel/RJ e recebe a Medalha de Ouro da Escola Nacional de Belas Artes. No final da década de 1940, adquire o antigo Sítio Santo Antônio da Bica, em Barra de Guaratiba, distante cerca de 60km do centro do Rio de Janeiro. O artista recupera a antiga sede da fazenda e a Capela de Santo Antônio e inicia a ampliação de sua coleção de plantas tropicais e subtropicais, transformando-a numa das maiores do mundo. Sua pintura neste período é marcada pela figuração, com clara influência do expressionismo na temática social e no colorido. Nas décadas posteriores, em convergência com seus projetos paisagísticos e sob influência do concretismo, que se consolida no Brasil a partir do decênio de 1950, as telas de Roberto começam a representar temas abstratos, com fortes pinceladas e cores vivas.

Enquanto paisagista, sua participação na definição da arquitetura moderna brasileira foi fundamental, tendo atuado nas equipes responsáveis por diversos projetos célebres. O terraço-jardim que projetou para o Edifício Gustavo Capanema é considerado um marco de ruptura no paisagismo brasileiro. Definido por vegetação nativa e formas curvas e sinuosas, o jardim possuía uma configuração inédita no país e no mundo. A partir de então, Burle Marx passou a trabalhar com uma linguagem bastante orgânica e evolutiva, análoga às vanguardas artísticas, como a arte abstrata, o concretismo e o construtivismo, dentre outras. Traremos, adiante, de exemplos como a sua forma também nos remete às linhas curvas e sinuosas da arte colonial. Cabe ainda ilustrar que o artista, de maneira original e decisiva para sua afirmação como um dos maiores paisagistas do século XX, transferia os princípios da pintura para a composição dos jardins. As plantas baixas de seus projetos se assemelham a telas abstracionistas, nas quais os espaços criados privilegiam a formação de recantos e caminhos através dos elementos de vegetação nativa. De 1972 até 1994, ano de sua morte, o artista residiu definitivamente no Sítio Santo Antônio, na companhia do companheiro e cozinheiro Cleophas César da Silva e de Fátima Gomes, vice-diretora de seus empreendimentos. Foi quando Roberto passou, então, a exercitar uma de suas maiores paixões: a confraternização com amigos, franqueando um espaço de encontro entre artes plásticas, plantas e pessoas.

34

Neste artigo, procuramos argumentar que vida e obra de Burle Marx, no seu laborioso e singular universo de “humanista poliédrico” (EL-DAHDAH, 2009, p. 50), paisagista, pintor, músico, gravador, escultor e até joalheiro, se imbricam, numa multiplicidade que denota a importância do seu ato de colecionar e reunir objetos e plantas em torno de si no seu Sítio Santo Antônio, constituindo verdadeiras fontes de inspiração e convivência íntima. Seu acervo de arte sacra, objeto deste artigo, se encaixa oportunamente nesta observação.

A criação artística de Burle Marx, influenciada tanto pelo grande paisagista atuante no Brasil oitocentista – Auguste François Marie Glaziou – quanto pelo Modernismo e o interesse em mergulhar e conhecer a cultura genuinamente brasileira, seria caracterizada pelas “multiplicidades contínuas”, que são moldadas por várias forças temporais e heterogêneas e não podem ser divididas em elementos constituintes”, argumento do professor Farès El-Dahdah – citando o filósofo Henri-Louis Bergson – que poderia ser estendido ao universo cultural do Brasil, impulso matricial da obra do artista (EL-DAHDAH, 2009, p. 64).

O próprio Burle Marx, nas suas diversas entrevistas e depoimentos, permite entrever tais colocações. Em conversa com Mário de Andrade, por exemplo, ele confessa: “eu lhe disse que Macunaíma me ensinou mais pintura que muitos pintores. Dele também veio a minha preocupação do homem participando da vida.” (LE MOS, 1996, p. 11) Tais reflexões permeiam suas pesquisas e explorações sobre a flora regional, muitas vezes desprezada pela população e tratada como “mato”:

Parece que tudo o que a gente encontra em nossa natureza tem a designação de mato, e por ser mato não serve. Tenho me batido muito pela utilização de plantas brasileiras, sobretudo sabendo que nossa flora é tão rica. Tenho à minha disposição mais de cinco mil espécies de árvores e mais de 50 mil espécies de plantas. É absurdo às vezes a gente não pensar em introduzi-las nos jardins. (FROTA, 1984, p.70)

Sob a luz destes aspectos podemos perceber a convergência entre a valorização e a proteção que Burle Marx prestou a diversos testemunhos da memória e cultura brasileiras, muitas delas desprestigiadas e subestimadas, e a inspiração que o artista tirou destas mesmas representações como substrato para sua obra. É a sistematização prática do conceito das “multiplicidades contínuas” de Bergson, já supracitado: a ação de criar e o próprio gosto do artista são frutos da relação entre percepção (no sentido mais científico possível, que envolve o estímulo recebido pelo sistema nervoso) e memória, que seria um amálgama das percepções passadas pertinentes com a percepção presente, permitindo a melhor tomada de decisões. O corpo, a partir deste sistema temporal, é um mediador entre o futuro e o passado (BERGSON, 2006, p. 263, 266).

Se a prática de colecionar no século XIX era quase restrita ao repertório da arte europeia que uma parcela privilegiada da população tinha acesso através de encomendas ou viagens ao exterior², o modernismo inaugurou um novo imperativo de busca e valorização da cultura eminentemente brasileira, o que pode ser exemplificado pelas expedições e incursões de muitos expoentes do movimento³ e a ressignificação da arte colonial, incluindo a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937), o Iphan (1937-) e os primeiros tombamentos das construções mais antigas do país. Tal mudança de paradigma influenciou de maneira inexorável o gosto dos colecionadores, refletindo num novo mercado à procura de grandes escolas, artistas e acervos coloniais.

Na esteira dessa mudança, grandes artistas e até religiosos da época começam a reunir peças em coleções pessoais, como foi o caso de Mario de Andrade, D. Clemente da Silva Nigra (monge beneditino e notório historiador da ordem) e Burle Marx, entre muitos outros. Uma análise sumária a respeito do acervo esmerado pelo último durante os anos de sua longa carreira como pintor, paisagista e colecionador denota o seu gosto em particular pelo gênero da arte sacra, que dialogava proficuamente com sua casa em Barra de Guaratiba, inserida no antigo sítio colonial de Santo Antônio da Bica: segundo Monsenhor Pizarro, o sítio recebeu este nome porque possuía uma nascente de água. Reunindo exemplares de procedência e datação diversas, sua coleção é visivelmente guiada por duas características típicas dos modernistas e que permeiam vida e obra do artista: a busca pelo genuinamente brasileiro e a valorização dos fazeres e saberes do povo – em especial a arte popular:

Esse povo sofredor não conhece Wagner, nem Ulisses, nem Divina Comédia. E dessa margem de privação, em condições tão adversas, busca ainda a comunicação através de uma vontade de beleza, organiza parâmetros estéticos próprios e nos revela formas como um barro do Jequitinhonha, um exvoto, uma carranca de proa. (FROTA, 1994, p. 35).

Sem esses dois pilares, um pesquisador despercebido poderia considerar enigmática e sem coesão a existência de exvotos, pinturas cusquenhas, imagens de capela ou oratório danificadas e santos de vulto e aprumados, distribuídos pela sua antiga residência e a capelinha de Santo Antônio, circunscrita no seu sobredito sítio e reformada por Burle Marx – estava em avançado estado de ruínas antes da aquisição do terreno.

Partiremos agora para a análise de alguns dos objetos pertencentes à vasta coleção de arte sacra de Burle Marx, apresentaremos três subcategorias que julgamos relevantes, considerando o grau de preocupação com a preservação dos bens culturais que lhe cercavam e o tipo de inspiração – plástica, formal ou iconográfica – que o artista conseguia retirar dos mesmos.

AS OBRAS DETERIORADAS E INCOMPLETAS E A ELOQUÊNCIA DE SUAS FORMAS

Mutilada, decapada, incompleta, destruída, abandonada e desprestigiada pelo mercado da arte erudita, parte de sua coleção sacra denota uma preocupação especial de Burle Marx em acolher e evitar o esquecimento dos fragmentos e das obras danificadas. Algumas peças cujo destino inevitável seria o descarte, consideradas degradadas demais, foram objeto de atenção particular de Burle Marx, que preservava muito do que o senso comum trata como ordinário ou despreza, menos pela sua forma – que ainda pode apresentar argumentos expressivos, apenas encobertos pela pátina do tempo ou da depredação – que pelo seu ordenamento final.

Podemos enquadrar nesta categoria uma série de imagens de oratório pequenas, que em quantidade superam todos os outros gêneros de arte sacra presentes na coleção. Destacamos um casal da Virgem Maria (Figura 1) e São José (Figura 2), ambos de procedência baiana, atestada pelo tipo de douramento “aplicado a intervalos regulares e frequentemente realçados com pinturas ornamentais sobrepostas”, de cores vivas (OLIVEIRA, 2008, p. 13).

Este tipo de imagem foi fabricado em grande escala em Salvador no século XIX e sua presença na coleção Sítio Roberto Burle Marx (SRBM), não chamaria nenhuma atenção especial, senão pelo motivo de terem sido acauteladas em seu lar mesmo após sofrerem terríveis danos, como a perda de seus atributos e membros (o que não nos permite sequer supor qual seria a invocação mariana da escultura em questão) e a decapagem parcial das camadas pictóricas e douramentos de ambos. Os olhos de vidro da Virgem parecem mais estufados, visto que a carnação – técnica de pintura à óleo dos tons da pele e da anatomia humana – foi quase inteiramente perdida no seu rosto, deixando visível somente a camada de preparação para fixação da policromia da peça. Já o exemplar de São José apresenta sinais de ter sido exposto a um incêndio, com sua superfície – sobretudo no estofamento³ do peito, no rosto e na base – impregnada de fuligem e queimaduras.

² Gustavo Barroso, que organizou as coleções e dirigiu o Museu Histórico Nacional e o primeiro Curso de Museus (faculdade de museologia) do Brasil, por exemplo, esteve à frente de uma grande expedição à Ouro Preto/MG que culminou no início das políticas de proteção ao patrimônio cultural com a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais. Roberto Burle Marx também fez uma série de expedições já mais adiante, a partir da década de 1960. Como pouco foi documentado dessas viagens, é de se supor que além da coleta de espécimes para seus jardins e paisagens, o artista deve ter adquirido uma série de objetos, incluindo obras de arte sacra e popular.

³A técnica é geralmente a têmpera para a representação da indumentária, independente da aplicação ou não do douramento.

Figura 1: Virgem Maria. Escultura em madeira dourada e policromada. Autoria não identificada. Coleção SRBM.



Foto: Rafael Azevedo, 2015.

Figura 2: São José. Escultura em madeira dourada e policromada. Autoria não identificada. Coleção SRBM.



Foto: Rafael Azevedo, 2015.

A Virgem inclina suavemente seu quadril para a direita e apresenta o joelho esquerdo dobrado, numa posição mais saliente que o repouso natural clássico em báculo. Isto parece indicar um movimento de caminhada e sugere que ela devia estar segurando o Menino Jesus com a mão direita. Por este motivo, podemos supor que ela compunha uma cena escultórica da Sagrada Família.

O São José, por sua vez, não poderia fazer parte deste conjunto. Seu drapeado é volumoso, terminando em bordas curvas – remetendo a uma tradição baiana de manter o panejamento esvoaçante, o refinamento dos gestos e atitudes e o colorido vivo das peças durante o século XIX, evocando o espírito barroco da época anterior. Ainda assim, o corpo do santo está em repouso, com as pernas mais esticadas. Na sua mão direita deveria haver algum atributo, como um ramo de lírios. Já na sua mão esquerda deveria estar repousando o Cristo ainda bebê.

AS MULTIPLICIDADES CONTÍNUAS E AS FORMAS DO PASSADO

Henri Focillon afirmou na sua obra *A Vida das Formas* que o artista obrigatoriamente não vive num lugar do tempo que é a história contemporânea. Neste sentido, ele pode escolher exemplos e modelos de formas do passado e criar a partir deles um novo mundo acabado (FOCILLON, 1988, p. 98). Burle Marx parece ter sido esse tipo de homem, que enxergava vida nas formas que outros olhares deixariam passar despercebidos.

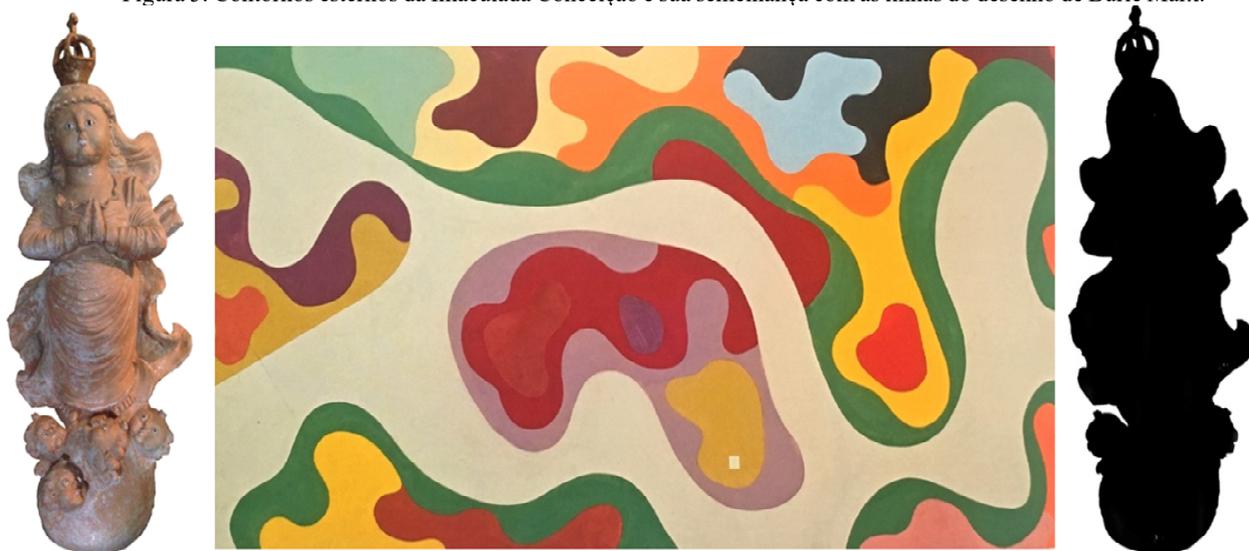
Ilustramos tal consideração apresentando a curiosa similaridade entre os contornos sinuosos e curvos de um dos seus projetos mais simbólicos – a guache do projeto do jardim suspenso para o Palácio Gustavo Capanema (PGC), (Figura 4) – e as linhas exteriores (e o traçado regulador) de uma obra selecionada no seu acervo. Neste ponto, como Burle Marx foi um colecionador menos meticuloso que muitos colegas e não manteve registros de entrada de itens e nem a procedência dos mesmos, gostaríamos de ressaltar que não estamos afirmando a influência direta de nenhuma obra específica nos seus projetos, mas apenas a ideia defendida por Focillon de que a forma tem vida própria, podendo ser apropriada por artistas de diferentes tempos.

A obra que selecionamos é uma escultura da Imaculada Conceição (Figura 3), de fatura popular, modelada em barro, fabricada provavelmente do início do século XX, cujo panejamento esvoaçante e curvo nas bordas exteriores é inverossímil para uma representação naturalista, beirando um tipo de abstração dos contornos. Seu corpo roliço e volumoso, drapeados rasos e proporções achatadas lhe conferem uma silhueta ao mesmo tempo rústica e suave (Figura 5), muito semelhante aos movimentos inquietos do projeto apresentado na aquarela. Caso similar pode ser observado na imagem de São José já apresentada no tópico anterior (Figura 4), com a túnica e manto esculpidos em linhas curvas.

Figura 3: Da esquerda para a direita: Imaculada conceição. Séc. XIX/XX . Barro cozido coleção SRBM.

Figura 4: Projeto para jardim do PGC. Guache sobre papel. 1938. Acervo Burle Marx.

Figura 5: Contornos externos da Imaculada Conceição e sua semelhança com as linhas do desenho de Burle Marx.



Fonte: Fotos e montagem do autor, 2015.

O “MATO” DA ARTE SACRA: A IMAGINÁRIA POPULAR

Burle Marx foi um dos maiores incentivadores e colecionadores de arte popular brasileira no século XX, valorizando modelos de beleza que retratam um outro arquétipo artístico, feito e consumido pelo povo humilde e iletrado, longe dos cânones acadêmicos. Em vários momentos de sua vida ele evoca a relevância e consideração que confere a este gênero, que parece ser a manifestação nas artes visuais do “mato” na natureza, isto é: tudo que não tem grife, não tem designação, não tem a assinatura de um autor acadêmico ou artista de renome não serve. E por não servir, não tem valor estético.

Selecionamos três objetos sacros desta categoria. O primeiro – e mais antigo desta sessão (Séc. XIX/XX) – é um Cristo Crucificado (Figura 6) feito em madeira policromada. Fragmentado, poderia ainda estar incluso na primeira categoria aqui apresentada, até porque em muitos casos estas características tendem a ser transversais, ratificando a multiplicidade contínua da obra e do gosto de Burle Marx, já defendida anteriormente. Apesar do olhar conformado para o expectador, nosso Crucificado em questão revela sua Paixão num corpo esguio, frágil, castigado, ascético e magro. Ainda que suas proporções e volumes não sejam naturalistas, o detalhamento anatômico de seu corpo, com linhas fortes e concisas e o acabamento do seu perizônio, delineado em drapeados rasos, curvilíneos e sinuosos conferem uma grande dramaticidade ao conjunto, enobrecendo ainda mais o semblante piedoso e resguardado do Cristo.

37

Figura 6: Cristo Crucificado. Madeira policromada. A autoria não identificada. Coleção SRBM.



Foto do autor, 2015.

Este Crucificado é representante de um momento de êxito da imaginária sacra popular na segunda metade do século XIX, em que diversas oficinas urbanas produziam em série muitas obras – especialmente em menores dimensões para oratórios, criando uma espécie de “estilo” próprio, algumas vezes caracterizado pela rusticidade nas linhas de contorno, mesmo quando respeitadas as proporções e volumes clássicos (como é nas Figuras 1 e 2). Noutras vezes, como no caso do nosso Cristo, os artistas populares parecem ter rompido de vez com o imperativo naturalista da tradição clássica, procurando modelos e influências na imagem medieval portuguesa, nevrálgica para entendermos a plasticidade das obras do séc. XVII, por exemplo. Todavia, o imperativo da dramaticidade, esse espírito barroco que pairou no imaginário popular brasileiro desde o século anterior, se faz pujante e presente.

Nossos dois últimos exemplos, já impregnados do gosto neocolonial que se consolida nas artes plásticas e na arquitetura nas primeiras décadas do século XX. São as imagens da Santana Mestre (Figura 7) e de São Miguel (Figura 8), feitas em madeira entalhada e policromada. Pelos traços mais rústicos e estilizados, pelos corpos mais volumosos, pelo uso dos contornos curvos e suaves em alguns momentos e ríspidos, agudos e retos noutros casos, formando um drapeado tanto movimentado quanto antinatural, consideramos pertinente a influência exercida pelos mestres coloniais, como Aleijadinho e Valentim da Fonseca, que foram apropriados pelos artistas populares brasileiros do século XX para a produção de um novo estilo de arte sacra. De Aleijadinho, também podemos citar a recorrência de uma carga emotiva diferente nos semblantes, vinda da estilização exagerada das expressões e dos olhos estrábicos. Até o colorido das duas peças, em tons terrosos e pastéis, remete ao tipo de colorido que se praticava em Minas Gerais nos últimos decênios do período colonial.

Figuras 7 e 8: Santana Mestre (esquerda) e São Miguel (direita). Madeira policromada. Maurino Araújo (atribuição do autor). Coleção SRBM.



Fotos do autor, 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

É justamente o olhar aguçado para um novo arquétipo de belo (não aquele belo clássico, mas o belo vindo do singelo), independentemente da erudição das formas e da iconografia, que permitiu a Burle Marx reunir tão preciosa coleção, à qual este estudo pretendeu apresentar e analisar. Materializando um pensamento avançado para a época, que privilegiava as características eminentemente brasileiras da estética tanto na pintura, quanto no paisagismo e no ato de colecionar, evocando a simplicidade, Roberto não foi um colecionador de grife. Ao contrário, em muitos casos ele parecia atuar como um generoso protetor das obras ameaçadas pelo avançado estado de depredação ou subjugadas pelo mercado da arte erudita.

Desta sobredita consideração pode ter surgido sua preocupação em salvaguardar objetos que perigavam desaparecer – seu próprio atelier foi construído utilizando as cantarias de um prédio centenário demolido no Centro do Rio de Janeiro – transformando-os em novas obras, apropriadas sob novo olhar de apreciação, que, no caso da arte sacra, resolvemos convenientemente intitular como a “retórica da salvação”.

Sob esta ótica, Burle Marx não se cercou das suas coleções – de plantas, de objetos etnográficos, de arte popular e erudita e, no nosso enfoque, da arte sacra – apenas para deleite e ornamentação, mas sim por motivações plásticas que envolviam os estímulos oriundos destes objetos na sua percepção, motivando seu corpo, como instrumento de ação, para produzir seus trabalhos nas suas diferentes formas de expressão.

REFERÊNCIAS

ANAIS do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: MHN, 2001. v. 33.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 1988.

FROTA, Lélia Coelho. **Burle Marx: Paisagismo no Brasil**. São Paulo: Editora Câmara Brasileira do Livro, 1994.

LEMONS, Paulo. **R. Burle Marx**. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos LTDA, 1996.

OLIVEIRA, Myriam Andrade de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. **O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo de esculturas devocionais**. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

PIZARRO E ARAÚJO, José de Souza Azevedo. **O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro**. Rio de Janeiro: Inepac, 2008. TOMO I.