

**Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**  
**Nathalie Rodrigues Barcellos**

**O dom de Roberto Burle Marx:  
coleccionismo, perpetuação, consagração e magia**

Rio de Janeiro

2024

**Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**  
**Nathalie Rodrigues Barcellos**

**O dom de Roberto Burle Marx: colecionismo, perpetuação, consagração e magia**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Analucia Thompson

Supervisora: Ma. Claudia Maria Pinheiro Storino

Rio de Janeiro

2024

O objeto de estudo desta pesquisa foi definido a partir de questões identificadas no cotidiano da prática profissional da Unidade Especial Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx do IPHAN no Rio de Janeiro-RJ.

|         |   |
|---------|---|
| B 242 d | <p>Barcellos, Nathalie Rodrigues.</p> <p>O dom de Roberto Burle Marx: colecionismo, perpetuação, consagração e magia / Nathalie Rodrigues Barcellos. – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2024.</p> <p>149 f.: il.</p> <p>Orientadora: Analucia Thompson.</p> <p>Supervisão: Claudia Maria Pinheiro Storino.</p> <p>Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2024.</p> <p>1. Patrimônio cultural. 2. Marx, Roberto Burle. 1909-1994. 3. Modernismo. I. Thompson, Analucia. II. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). III. Título</p> <p>CDD 363.61</p> |
|---------|---|



Ministério da Cultura  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Nathalie Rodrigues Barcellos

“O dom de Roberto Burle Marx: colecionismo, perpetuação, consagração e magia”

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2023.

Banca examinadora

Professora Dra. Analucia Thompson (orientadora e presidente da Banca) – Mestrado Profissional do IPHAN

Professora Dra. Alejandra Saladino – Mestrado Profissional do IPHAN

Professora Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu – UNIRIO

Claudia Maria Pinheiro Storino (supervisora) – Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx/RJ



Documento assinado eletronicamente por **Analucia Thompson, Usuário Externo**, em 13/03/2024, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Maria Pinheiro Storino, Diretor do Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx**, em 14/03/2024, às 12:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alejandra Saladino, Usuário Externo**, em 21/03/2024, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **REGINA MARIA DO REGO MONTEIRO DE ABREU, Usuário Externo**, em 25/03/2024, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **5060445** e o código CRC **359A1E96**.

---

***In Memoriam***

Esta dissertação é dedicada à memória de:

Nilton Ferreira,  
Tereza Rodrigues França,  
Eugênia Gomes Marinho,  
Reynaldo Freitas Netto,  
Cláudio Ferreira Manzan  
e Claudio Seichi Kawakami Savaget.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marcelo Luiz dos Santos Rocha e Luciana Rodrigues Ferreira, que são meu alicerce e me deram toda estrutura socioeconômica para que me dedicasse integralmente aos estudos;

A minha irmã Thereza, por ser um exemplo de profissionalismo;

Ao meu vovozinho, Seu Nilton: tudo que estudei foi pensando no senhor;

A minha mais que orientadora, minha parceira de trocas de conhecimentos e saberes-fazer, a Professora Doutora Analucia Thompson, com a qual tive a honra de ter dezenas de reuniões que só contribuíram para minha aprendizagem e trajetória acadêmica, e que tornaram esta dissertação possível;

Às Professoras Doutoras Regina Abreu e Alejandra Saladino, que foram minhas professoras na graduação em Museologia e que também muito contribuíram para minha formação profissional. Sendo Alejandra Saladino minha professora também no Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural (CLC/Iphan). E Regina Abreu, minha orientadora no TCC, da qual fui monitora bolsista na disciplina Antropologia dos Museus;

Ao pesquisador Guilherme Mazza Dourado, que gentilmente compartilhou comigo seu recente livro com transcrições de correspondências pessoais de Roberto Burle Marx;

Aos meus colegas da 12ª Turma do PEP-MP, em especial: Yuri Zacra, Larissa Long e o representante de turma, Márcio José Rodrigues Filho (Marcinho), do qual fui suplente;

À diretora do SRBM, Claudia Storino, e a toda equipe da instituição, que me acolheu da melhor forma possível, especialmente: Letícia, Jessica, Marlon, Suzana, Zamorano, Goreti, Bruno, Renata, Regina, Galbas, Santana, Rogério, Francisco (Chiquinho), Daniela, Débora, Matheus e Rafael;

Ao corpo docente, à coordenação e toda equipe do Centro Lucio Costa, por tudo;

A Aparecida Rangel, pela sua disponibilidade em me conceder uma entrevista, que muito contribuiu para esta pesquisa;

Aos meus vizinhos de Barra de Guaratiba, de quando residi no bairro durante as Práticas Supervisionadas;

A Steve Potgieter e a Roberto de Souza Rodrigues – companheiros que incentivaram muito a finalização da redação desta dissertação;

Ao Doutor Lúcio Correia de Melo, meu psiquiatra e psicoterapeuta, que me auxiliou no caminho a ser percorrido;

Aos leitores desta dissertação;

E, por último, a mim, por não ter perdido a fé e não ter desistido.

[O Sítio] foi o meu cadinho, foi o lugar onde fiz as minhas experiências, e onde continuo fazendo, continuo aprendendo. Porque foi [a partir] dos meus erros que aprendi.

Roberto Burle Marx



## Resumo

Partimos, nesta dissertação, de uma compreensão ampliada do colecionismo de Roberto Burle Marx (1909 – 1994), entre os anos de 1949 e 1994, quando adquiriu o Sítio Santo Antônio da Bica, atual Unidade Especial Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx, até sua morte. O Sítio constituiu-se como o lugar “ideal” encontrado e modificado por Burle Marx para compor sua morada, abrigo de suas crescentes coleções e laboratório paisagístico. Dessa forma, compreendemos que a categoria museu casa é pertinente à interpretação da identidade institucional do Sítio Roberto Burle Marx. Foi possível verificar a afinidade entre os valores do modernismo brasileiro e o colecionismo de cultura material produzido pelo artista paisagista e suas coleções botânicas. Buscamos, assim, reconhecer a tendência modernista *primitivista* como linha interpretativa para o colecionismo do artista paisagista, especialmente para a diversidade de objetos que compõem a sua ação colecionadora de cultura material. O estudo e a análise da trajetória social de Roberto Burle Marx como colecionador foram relacionados à biografia cultural e à trajetória social de quatro exemplares referentes a essa coleção, identificada como *primitivista*.

Palavras-chave: Roberto Burle Marx; Patrimônio Cultural; Modernismo; Colecionismo; *Primitivismo*; Colecionador.

# Abstract

In this research, we start from an expanded understanding of the collecting of Roberto Burle Marx (1909 – 1994), between the years 1949 and 1994, when he acquired Sítio Santo Antônio da Bica, currently the Unidade Especial Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx, until his death. The site was the “ideal” place found and modified by Burle Marx to form his home, shelter for his growing collections and landscape laboratory. In this way, we understand that the house museum category is pertinent to the interpretation of the institutional identity of Sítio Burle Marx. It was possible to verify the affinity between the values of brazilian modernism and the collection of material culture produced by the landscape artist and his botanical collections. We thus seek to recognize the *primitivist* modernist tendency as an interpretative line for the landscape artist's collecting, especially for the diversity of objects that make up his collecting activity of material culture. The study and analysis of Roberto Burle Marx's social trajectory as a collector were related to the cultural biography and social trajectory of four specimens from this collection, identified as *primitivist*.

Keywords: Roberto Burle Marx; Cultural Heritage; Modernism; Collectionism; Collection; *Primitivism*; Collector.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Figuras

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1: Mapa de edificações do SRBM  | 29  |
| Figura 2: Varanda frontal da <i>Casa de Roberto</i> : local de encontros e celebrações   | 31  |
| Figura 3: Vista da varanda frontal da <i>Casa de Roberto</i>   | 31  |
| Figura 4: Vista da <i>Casa de Roberto</i> e parte do lago artificial   | 32  |
| Figura 5: Vista do lago artificial na área ajardinada em frente à <i>Casa de Roberto</i>   | 32  |
| Figura 6: Vista do piano da <i>Sala de Música</i> da <i>Casa de Roberto</i>  | 33  |
| Figura 7: Vista de uma das vitrines de artefatos pré-colombianos   | 34  |
| Figura 8: Vitrine de artefatos africanos   | 35  |
| Figura 9: Vista do <i>Quarto de Roberto</i>  | 36  |
| Figura 10: Vista do <i>Banheiro do Hall do Quarto de Hóspedes</i>  | 37  |
| Figura 11: Recepção à Rainha Elizabeth II em sua primeira e única visita ao Brasil, em 1968  | 38  |
| Figura 12: Vista da coleção de cerâmica proveniente do Vale do Jequitinhonha   | 39  |
| Figura 13: Capela Santo Antônio da Bica  | 40  |
| Figura 14: <i>Loggia</i> (Ateliê de pintura de Roberto Burle Marx)   | 41  |
| Figura 15: Vista da fachada do <i>Ateliê</i>   | 43  |
| Figura 16: Gráfico do Acervo Museológico do SRBM   | 46  |
| Figura 17: Ficha de catalogação do objeto museológico de nº de registro 0091 (verso e anverso)   | 48  |
| Figura 18: Ficha de catalogação antiga do objeto museológico de nº de registro 0089 (anverso)  | 49  |
| Figura 19: Ficha de catalogação antiga do objeto museológico de nº de registro 0089 (verso)  | 49  |
| Figura 20: Retrato de Cecília Burle  | 60  |
| Figura 21: Retrato de Wilhelm Marx   | 60  |
| Figura 22: Retrato de Ana Piasceck   | 61  |
| Figura 23: Cactário da Praça Euclides da Cunha, projeto paisagístico   | 64  |
| Figura 24: Capa do catálogo <i>Peru Pré-hispânico – 3000 anos de arte</i> da VII Bienal de Arte, 1963  | 68  |
| Figura 25: <i>Figa e toalha renda</i> , 1933   | 75  |
| Figura 26: Roberto Burle Marx na <i>Sala das Cerâmicas</i> de sua residência em Barra de Guaratiba   | 78  |
| Figura 27: <i>Yorubá</i> , 1987 (totem)  | 96  |
| Figura 28: <i>Les demoiselles d'Avignon</i> , 1907   | 100 |
| Figura 29: Gráfico comparativo do Acervo Museológico do SRBM   | 110 |
| Figura 30: Fotografia do objeto de nº de registro 0092   | 114 |
| Figura 31: Fotografia do objeto de nº de registro 0092; anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM  | 116 |
| Figura 32: Verso da ficha de catalogação do objeto de nº de registro 0092, década de 1980  | 118 |
| Figura 33: Retrato de Oscar Meira, 1946  | 119 |
| Figura 34: Bastão cerimonial africano (Cultura <i>Tchokwe</i> , Angola)  | 120 |
| Figura 35: <i>Vaso Silbador</i> (nº de registro 0925), de origem pré-colombiana, atribuído à Cultura <i>Nazca</i>  | 124 |
| Figura 36: <i>Vaso Silbador</i> , de origem pré-colombiana, nº de registro 0925; anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM (em preto e branco) | 125 |
| Figura 37: Sem título [ <i>Pássaros</i> ], guache sobre papel  | 126 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 38: <i>Muiraquitã</i> [Amuleto <i>Tapajó</i> ], nº de registro 0849  | 128 |
| Figura 39: <i>Muiraquitã</i> , nº de registro: 0849, verso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM  | 129 |
| Figura 40: <i>Muiraquitã</i> [Amuleto <i>Tapajó</i> ], nº de registro 0849, anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM   | 131 |
| Figura 41: Moringa de autoria de Geralda Batista dos Santos, artista popular baseada no Carai (Vale do Jequitinhonha, MG); anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM, nº de registro 0046 | 134 |
| Figura 42: Anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM, objeto de nº de registro 0046   | 135 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**BNDES:** Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

**CNFCP:** Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

**CNPQ:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

**DEMHIST:** International Committee for Historic House Museums

**ENBA:** Escola Nacional de Belas Artes

**EBA:** Escola de Belas Artes

**FNPM:** Fundação Nacional Pró-Memória

**IBRAM:** Instituto Brasileiro de Museus

**ICOM:** Internacional Council of Museums

**IEB/USP:** Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

**IPHAN:** Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

**MAE-USP:** Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

**MOMA:** Museum of Modern Art (New York)

**SPHAN:** Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**SARBM:** Sociedade de Amigos de Roberto Burle Marx

**SRBM:** Sítio Roberto Burle Marx

**UNESCO:** Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO  | 15  |
| 1. PATRIMÔNIO CULTURAL COMO SISTEMA DE RELAÇÕES SOCIAIS:<br>O CASO DO SÍTIO ROBERTO BURLE MARX  | 19  |
| 1.1 O Sítio Roberto Burle Marx  | 19  |
| 1.2 O Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx  | 46  |
| 1.3 O Sítio Roberto Burle Marx como dádiva – a abordagem<br>metodológica para compreensão de um sistema de prestações sociais<br>relacionado ao Patrimônio Cultural | 51  |
| 2. ROBERTO BURLE MARX, COLECIONISMO E <i>PRIMITIVISMO</i>   | 58  |
| 2.1 A trajetória social de um colecionador: o artista paisagista Roberto<br>Burle Marx  | 58  |
| 2.2 Colecionismo como prática social  | 82  |
| 2.3 A temática <i>primitivista</i> e o colecionismo modernista  | 94  |
| 3. UM COLECIONISMO MODERNISTA: A COLEÇÃO DE TEMÁTICA<br><i>PRIMITIVISTA</i> DE ROBERTO BURLE MARX E QUATRO EXEMPLARES<br>REPRESENTANTES                             | 107 |
| 3.1 Acervo, coleção e colecionismo: o colecionismo modernista de<br>temática <i>primitivista</i> de Roberto Burle Marx  | 107 |
| 3.2 Um pássaro africano   | 114 |
| 3.3 Um <i>vaso silbador Nazca</i>   | 122 |
| 3.4 Um amuleto <i>Tapajó</i>  | 127 |
| 3.5 Uma moringa mineira   | 132 |
| 3.6 Acervos e colecionismos no e do SRBM  | 136 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS  | 137 |
| REFERÊNCIAS   | 140 |
| ANEXO: Moca <i>Tchokwe</i>  | 149 |

## INTRODUÇÃO

O objeto da pesquisa desta dissertação é a análise da trajetória social do artista paisagista Roberto Burle Marx (1909 - 1994) através de sua atuação como colecionador, em especial, da diversidade de coleções de cultura material reunidas por ele – que se distingue das coleções de suas coleções de espécies vegetais –, sobretudo dos conjuntos integrantes do Acervo Museológico, que é parte do legado que configura o Sítio Roberto Burle Marx (SRBM).

A proposta desta investigação foi motivada pelo edital de ingresso ao Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no qual eram destacadas como duas das principais atividades das Práticas Supervisionadas, na Unidade Especial Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx, a pesquisa e o levantamento de coleções reunidas por Roberto Burle Marx com a finalidade de compor um conjunto de informações consistentes sobre as obras de cada coleção.

Parte da minha motivação nesta pesquisa advém de um percurso acadêmico e profissional anterior ao mestrado. A minha formação em Museologia foi acompanhada de um olhar antropológico, principalmente a respeito da metodologia própria da Antropologia, sendo ela: a etnografia. A predileção por análises de trajetória social e biografia de atores sociais, instituições e coleções foi desenvolvida e instrumentalizada ao longo da monitoria realizada na disciplina Antropologia dos Museus (Escola de Museologia/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), na monitoria da disciplina Arte Pré-Colombiana (Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro), e através da minha participação no projeto de pesquisa *Construindo histórias e acervos: os arquivos textuais e bibliográficos do Museu D. João VI* (UFRJ), coordenado pela Professora Doutora Carla da Costa Dias<sup>1</sup>.

Significativa, para pensar uma instituição de cultura e memória de caráter biográfico, foi a minha experiência com museus personalísticos, como o Museu Casa de Rui Barbosa, no qual participei do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico – pesquisando a trajetória social de Maria Augusta Rui Barbosa, através do acervo de

---

<sup>1</sup> Esse projeto de pesquisa resultou na monografia *O traçado nômade da Escola de Belas Artes: uma cartografia da memória e dos processos de autovalorização do patrimônio da instituição*, trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Museologia (UNIRIO), orientado pela Professora Doutora Regina Abreu, com coorientação da Professora Doutora Carla da Costa Dias.

indumentária da instituição e do acervo de iconografia do arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) –, como também o Museu Carmen Miranda, no qual estive em contato direto com o acervo, realizando diversas atividades, tais como pesquisas e revisão de termos de catalogação da coleção de indumentária, que forneciam dados preciosos para documentação dos objetos museológicos, e apoiaram a atualização da base de dados SISGAM (Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos) da Superintendência de Museus da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, e processos de conservação preventiva, como avaliações periódicas das condições ambientais e acondicionamento dos bens, de atualização da exposição de longa duração e montagem para exibição de outras peças.

No Sítio Roberto Burle Marx, a partir das Práticas Supervisionadas orientadas pela diretora Claudia Storino, entre os meses de outubro de 2020 a maio de 2022, acompanhei o processo de finalização de implantação da nova museografia, no âmbito do Programa de Requalificação da Unidade, realizado com o apoio financeiro do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), conferi quatro seminários internos e participei, também, de visitas mediadas com os educadores, assim como atuei em orientações a visitantes. Ainda na instituição, realizei visitas técnicas com a equipe do SRBM, ações de conservação preventiva no Acervo Museológico e o estudo da documentação museológica, acompanhamento de ações de restauração e documentação fotográfica do Acervo Museológico, além de pesquisa bibliográfica a respeito do patrono e da história e das memórias do SRBM, contando também com a realização de entrevistas, entre outras atividades<sup>2</sup>.

Roberto Burle Marx foi um paisagista e artista visual brasileiro, que se dedicou a múltiplas técnicas, como escultura, pintura, gravura, azulejaria, tapeçaria e design de joias. É notadamente reconhecido como inventor do Jardim Tropical Moderno. É o autor de mais de 2 mil projetos paisagísticos, incluindo os de escala monumental, como o calçadão de Copacabana (1970) e o Parque do Flamengo (1961), ambos no Rio de Janeiro, os jardins do conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte (1942), e o *Parque del Este* (*Parque Generalísimo* Francisco de Miranda), em Caracas, Venezuela (1956-61).

---

<sup>2</sup> Ao longo desse período, desenvolvi três produtos técnicos: *Gênio extraordinário: narrativas orais sobre Roberto Burle Marx* (2021); *Diagnóstico da documentação museológica do Sítio Roberto Burle Marx* (2022); e *Manual de Conservação Preventiva do Acervo Museológico do SRBM* (2023). E, para esta dissertação, foi realizada uma entrevista com a pesquisadora e museóloga Aparecida Rangel, atualmente servidora no Museu Casa de Rui Barbosa.



Em 1949, com intento de ter um lugar propício para a guarda, cultivo e experimentação das suas coleções de plantas, Roberto Burle Marx adquiriu o Sítio Santo Antônio da Bica em Barra de Guaratiba (Rio de Janeiro, RJ), atual Sítio Roberto Burle Marx, Patrimônio Cultural brasileiro sob proteção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (Inepac-RJ), e Patrimônio Mundial chancelado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), cujas memórias e história são valiosas para a reflexão sobre a vida e a obra do paisagista.

Além de sua verve artística, e de modo a enriquecê-la, reuniu, por meio de uma prática colecionista, não só plantas, prioritariamente tropicais e subtropicais – que alimentavam os jardins de sua produção paisagística –, mas também coleções artísticas e culturais que conformavam seu universo de gosto estético e apreciação e que evidenciam seu pertencimento a determinados valores coletivos, sendo o colecionismo de seus conjuntos de caráter etnográfico o tema central desta dissertação.

Assim sendo, esta dissertação tem como objetivo geral realizar o estudo do colecionismo de objetos, que tencionam o debate entre obra de arte e artefato etnográfico, praticado por Roberto Burle Marx, tendo como foco as coleções de origem ameríndia, africana e popular<sup>3</sup> reunidas e organizadas pelo colecionador e preservadas e difundidas pela instituição Sítio Roberto Burle Marx em seu Acervo Museológico. E tem por objetivos específicos: trazer uma apresentação do bem cultural SRBM, destacando seus diferentes acervos e analisando as intencionalidades da doação do Sítio ao governo federal, assim como sua importância na trajetória social do patrono (Bourdieu, 1996); realizar uma análise da trajetória social do artista paisagista, explorando sua faceta de colecionador; debater entendimentos sobre o fazer biográfico e análises de trajetória social; trazer à luz a discussão teórica sobre a prática do colecionismo; compreender sob quais aspectos interpretativos os artefatos etnográficos/obras de arte se encontram; identificar e realizar uma biografia cultural (Kopytoff, 2010) de quatro artefatos etnográficos colecionados por Roberto Burle Marx, buscando historicizar as práticas e os contextos sociais e culturais presentes nesse processo; e investigar as interpretações que categorizam artefatos etnográficos e obras de arte.

Desse modo, os capítulos desta dissertação são organizados de forma a cumprir os objetivos mencionados. O primeiro capítulo apresenta o Sítio Roberto Burle Marx (SRBM),

---

<sup>3</sup> Tanto as coleções de proveniência não ocidental quanto a Arte Popular são reconhecidamente alvos de pesquisas em Antropologia da Arte e figuram relacionadas ao guarda-chuva semântico da noção de Arte “Primitiva” – termo amplamente debatido, seja na História da Arte ou na Antropologia (Goldstein, 2008).

seus acervos, o contexto de patrimonialização do bem cultural em esfera federal e estadual, a relação simbiótica estabelecida entre Roberto e sua morada e a metodologia empregada para uma análise de um sistema de relações sociais agenciado pelo Patrimônio Cultural. Já o segundo capítulo traz o levantamento e análise de dados biográficos de Roberto Burle Marx, de modo a conhecer a trajetória social do colecionador, destacando os conjuntos etnográficos enquanto fio condutor possível para interpretar sua prática colecionista; apresentação do arcabouço teórico voltado para discussão sobre os significados de coleção, colecionismo e colecionador; além de identificar a figura do *connoisseur* e a adesão de Roberto Burle Marx à tendência modernista *primitivista*. O terceiro e último capítulo apresenta a biografia cultural de quatro exemplares dos conjuntos etnográficos do Acervo Museológico do SRBM, sendo eles: um amuleto *Tapajó*, um vaso *silbador*<sup>4</sup> *Nazca*, um cajado de origem africana e uma moringa do Vale do Jequitinhonha (MG); e sua inserção no Acervo Museológico do SRBM.

Por fim, o presente trabalho lida com fontes primárias e secundárias, sendo especial destacar os processos de tombamento federal e estadual do SRBM; o Plano Diretor e o Planejamento Estratégico (2020-2025) da mesma instituição; o dossiê de candidatura a Patrimônio Mundial do SRBM pela UNESCO; inventário e fichas de catalogação de seu Acervo Museológico; dados obtidos em entrevista; a recente publicação *Sítio Roberto Burle Marx* – organizada pela diretora do SRBM, Claudia Storino, e a historiadora da arte Vera Beatriz Siqueira (2020); as cartas enviadas pelo artista paisagista, organizadas por Guilherme Mazza Dourado em *Folhas em movimento: cartas de Burle Marx* (2022)<sup>5</sup>; dicionários etnográficos e catálogos de museus que possuem acervo semelhante aos artefatos de origem ameríndia, africana e popular aqui tratados; autores da Antropologia e da História da Arte que abordam o tema da Arte “Primitiva”; assim como teorias que identificam a coleção enquanto prática social; e publicações em que o tema central é a vida e a obra de Roberto Burle Marx, como *Roberto Burle Marx: um retrato* (Fleming, 1996) e *Roberto Burle Marx: uma fotobiografia* (Cals, 1995).

---

<sup>4</sup> Instrumento sonoro de sopro que imita o som de pássaros.

<sup>5</sup> Esse conjunto de cartas recém-publicado faz parte do acervo do Instituto Burle Marx, que conta com 30 mil documentos, aos quais não tive acesso durante a pesquisa, pois os mesmos se encontravam em processo de catalogação. Há muito ainda a ser pesquisado e publicizado sobre o colecionismo de Roberto Burle Marx.

## 1. PATRIMÔNIO CULTURAL COMO SISTEMA DE RELAÇÕES SOCIAIS: O CASO DO SÍTIO ROBERTO BURLE MARX

Este capítulo primeiro apresenta o Sítio Roberto Burle Marx (SRBM), seus acervos e a metodologia empregada para uma análise de um sistema de relações sociais agenciado pelo Patrimônio Cultural, a partir do estudo de caso da trajetória de Roberto Burle Marx (1909 - 1994) enquanto colecionador de arte etnográfica<sup>6</sup>, no qual se verifica a execução de uma política da doação (dádiva<sup>7</sup>) associada à construção e projeção da identidade do artista paisagista quanto à identidade nacional brasileira relacionadas aos processos de patrimonialização do referido legado.

### 1.1 O Sítio Roberto Burle Marx

Em março de 1985, Roberto Burle Marx legou ao governo brasileiro, por meio da então Fundação Nacional Pró-Memória<sup>8</sup> (FNPM), a propriedade do Sítio Santo Antônio da Bica e seu conjunto, que atualmente conformam os Acervos Botânico-paisagístico, Arquitetônico, Bibliográfico-documental e Museológico do Sítio Roberto Burle Marx (SRBM)<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Arte etnográfica funciona como um conceito-chave nesta dissertação. Pode ser entendida como Arte do *Outro* – na acepção antropológica do termo –, um sinônimo para Arte “Primitiva” (Gell, 2018 [1998]; Price, 2000 [1991]), que se opõe à tradição canônica ocidental das Belas Artes. Sendo entendido também como arte das sociedades ágrafas, arte de lugares historicamente colonizados ou arte não ocidental. Esse conceito foi expandido igualmente às *artes dos loucos* – práticas artísticas de pacientes psiquiátricos, muitas vezes no contexto institucional hospitalar –, arte das crianças e arte popular ou *naïf* (Goldstein, 2008). Isso será aprofundado nos 2º e 3º capítulos.

<sup>7</sup> Conceito elaborado por Marcel Mauss, através da publicação *Ensaio sobre a dádiva – Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*, que será explanado aqui no último subcapítulo.

<sup>8</sup> A FNPM foi uma autarquia federal vinculada ao extinto Ministério da Educação e Saúde e junto com a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) denominou o atual Instituto do Patrimônio Artístico Nacional (Iphan) durante os anos de 1979 e 1990. De 1990 a 1994, a instituição foi denominada Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), e a partir daí Iphan. Para maior compreensão das mudanças de nomeação do Instituto, indica-se a leitura do artigo *Campo cultural e contexto histórico: nomes do IPHAN* de autoria de Analucia Thompson, disponível na publicação *Um panorama do campo da preservação do patrimônio cultural* (Motta, 2015).

<sup>9</sup> Isso se deu pelo processo de doação da parte do Sítio Santo Antônio da Bica pertencente a Roberto Burle Marx e pela compra feita pelo Estado da parte de propriedade do irmão e sócio de Roberto, Guilherme Siegfried Burle

O *processo de valoração* do SRBM como Patrimônio Cultural brasileiro foi desencadeado através de um abaixo-assinado apresentado, em 20 de setembro de 1984, por um grupo específico de cidadãos que faziam parte do campo social do doador. Essa representação se deu no nome das pessoas de Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>10</sup>, Lucio Costa<sup>11</sup>, Graziela Maciel Barroso<sup>12</sup>, Maria do Carmo Melo Franco Nabuco<sup>13</sup>, Luiz Emygdio de Mello Filho<sup>14</sup>, Alcides da Rocha Miranda<sup>15</sup>, Moacyr Barros Bastos<sup>16</sup>, Gastão de Holanda<sup>17</sup>, Carlos Alberto Ribeiro de Xavier<sup>18</sup> e Luiza Zilda (Zazi) Aranha Corrêa da Costa<sup>19</sup>, e foi protocolada junto à Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual Iphan, sob os auspícios do subsecretário Irapoan Cavalcanti de Lyra.

O abaixo-assinado aponta para a abrangência do campo social e artístico do patrono, que oportunamente solicitou urgência no processamento dessa ação de preservação devido ao caráter perecível do patrimônio em questão, sendo as providências tomadas tendo em vista "o inegável valor cultural e científico da coleção de plantas tropicas" (IPHAN, 1984-2000, f. 2). Anexados à solicitação estão a documentação do tombamento estadual (INEPAC, 1983-88).

Anteriormente ao acautelamento federal, o SRBM já havia sido provisoriamente tombado na esfera estadual pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (Inepac), sendo conferido o tombamento estadual provisório em 1984 e o definitivo em 1988. No processo, que foi iniciado a partir da determinação do então Secretário Extraordinário de Ciência e Cultura, foi demandado o estudo da preservação da produção botânica e artística de

Marx. Essa transação foi registrada no 22º Ofício de Notas do Rio de Janeiro, por meio da Escritura nº 41. Após o tombamento, a propriedade passou a ser designada como Sítio Roberto Burle Marx.

<sup>10</sup> Rodrigo Melo Franco de Andrade (1989 - 1969) foi advogado, jornalista, fundador e diretor por 30 anos do SPHAN (1937 - 1968).

<sup>11</sup> Lucio Costa (1902 - 1998) foi professor, renomado arquiteto e urbanista modernista responsável pelo Plano Piloto de Brasília e por reformular e tornar autônomo o curso de Arquitetura e Urbanismo da então Escola Nacional de Belas Artes, da qual foi diretor nos anos de 1930. Também foi diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do então Iphan de 1946 a 1972.

<sup>12</sup> Graziela Maciel Barroso (1912 - 2003) foi uma importante botânica, considerada a maior taxonomista do Brasil.

<sup>13</sup> Nascida em 1907, destacou-se na defesa das tradições mineiras e participou da criação Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual Iphan).

<sup>14</sup> Luiz Emygdio de Mello Filho (1913 - 2002) foi um médico e botânico brasileiro, professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e diretor do Museu Nacional.

<sup>15</sup> Alcides Áquila da Rocha Miranda (1909 - 2001) foi um arquiteto, pintor, desenhista, professor, pesquisador e conservador do patrimônio brasileiro.

<sup>16</sup> Não foram encontradas informações consistentes pertinentes à identificação de Moacyr Barros Bastos.

<sup>17</sup> Gastão de Holanda (1919 - 1997) foi um advogado, jornalista, professor, poeta, escritor, editor e designer gráfico.

<sup>18</sup> Carlos Alberto Ribeiro de Xavier foi coordenador do Programa de Proteção ao Patrimônio Natural da Fundação Nacional Pró-Memória e diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, também atuou como diretor do Iphan e do Conselho do Patrimônio Cultural, órgão colegiado da mesma instituição.

<sup>19</sup> Igualmente, não foram encontradas informações consistentes pertinentes à identificação de Luiza Zilda (Zazi) Aranha Corrêa da Costa.

Roberto Burle Marx, o que “levou ao Inepac à identificação de um fascinante e surpreendente conjunto de bens culturais: a plantação e demais instalações que constituem a coleção de plantas do Sítio Santo Antônio da Bica, em Guaratiba” (INEPAC, 1983-88, f. 2 e 3), nas palavras de Ítalo Campofiorito<sup>20</sup> em carta destinada ao diretor geral do Inepac. Nessa carta, são destacados o valor científico da coleção de plantas e seu reconhecimento internacional e a inseparabilidade da propriedade do Sítio da trajetória de luta pela proteção da Natureza capitaneada pelo paisagista. Destarte, Campofiorito propõe o tombamento estadual do SRBM, cujo processo de tombamento estadual Nº E-03/31.264/83, que possui 55 folhas, foi iniciado em 7 de outubro de 1983, tendo como relator Roberto Marinho Azevedo Neto, cujo parecer obteve votação unânime no conselho estadual.

São, então, encaminhados dados sobre a propriedade com uma breve descrição das principais áreas do Sítio, em especial da Capela Santo Antônio da Bica, que remonta ao século XVII, – e que havia sido integralmente restaurada sob orientação de Carlos Leão e Lucio Costa –, e também da edificação que propriamente era a morada de Roberto – na qual se pontua a harmonia arquitetônica entre a mesma e a capela e indica-se a existência de um painel de cerâmica de autoria do artista paisagista na *Loggia*<sup>21</sup>. Citamos, desse processo, a descrição referente ao Acervo Museológico do SRBM:

No interior da residência existem valiosas coleções, destacando-se uma de cerâmica pré-colombiana (mais de 180 peças), outra de cerâmica do Vale do Jequitinhonha, outra de cristais, além de numerosas peças de Arte Popular e quadros de Roberto Burle Marx e de outros autores (INEPAC, 1983-88, f. 10).

Integram ainda o processo estadual, além de outros documentos, cartas de Hermes Moreira de Souza, presidente do Instituto Agrônomo, de Graziela Maciel Barroso, botânica pesquisadora do Jardim Botânico, *Royal Botanic Gardens* (Reino Unido), *Jardin Botanico de Maracaibo* (Venezuela) – que reconhecem e legitimam o valor científico da coleção botânico-paisagística –, listagem das espécies de plantas de produção da *Burle Marx & CIA LTDA*<sup>22</sup>, que formam a coleção do Sítio com seus referidos preços de venda, carta de notificação do tombamento provisório endereçada a Roberto Burle Marx na data de 19 de outubro de 1983, e

<sup>20</sup> Ítalo Campofiorito (1933 - 2020) foi arquiteto, professor e crítico de arte. Atuou como presidente da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM) e secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), entre 1989 e 1990. Também foi um dos responsáveis pelo projeto de urbanização de Brasília.

<sup>21</sup> *Loggia* era a denominação utilizada por Roberto Burle Marx para designar seu ateliê de pintura que fica próximo da edificação que era sua morada no SRBM. É uma palavra italiana que nomeia uma galeria coberta e vazada para o exterior a partir de arcadas e ou colunatas.

<sup>22</sup> Empresa de Roberto Burle Marx.

carta de Roberto Marinho de Azevedo Neto, em 4 de abril de 1984, com parecer favorável ao tombamento estadual definitivo do SRBM, destinada ao presidente do Conselho Estadual de Tombamento.

Em 19 de janeiro de 1988, é publicada a Resolução nº 039, em que o Secretário de Cultura do Rio de Janeiro, Eduardo Mattos Portella, estabelece o tombamento definitivo “do bem cultural denominado Sítio Santo Antônio da Bica, cuja área situada em Guaratiba, no Município do Rio de Janeiro, inclui, notadamente, a Casa, a Capela e o Ripado” (INEPAC, 1983-88, f. 50), dada a importância paisagística, histórica e científica do bem cultural.

Após a solicitação de tombamento federal, ainda no ano de 1984, constitui-se uma comissão, formada pela museóloga Maria Emília de Souza Mattos e pelo arquiteto Antônio Pedro de Alcântara, que concebeu pareceres favoráveis à proteção do bem cultural, em conjunto com a justificativa de preservação do acervo botânico realizada pelo arquiteto paisagista Carlos Fernando de Moura Delfim. A documentação do processo administrativo foi analisada pela então coordenadora do Setor de Tombamento (SPHAN), Dora Alcântara, que dá encaminhamento ao tombamento federal em ofício destinado ao arquiteto Augusto da Silva Telles, diretor de Tombamento e Conservação. E logo no início do ano subsequente, Roberto Burle Marx e seu irmão e sócio Guilherme Siegfried, proprietários do Sítio Santo Antônio da Bica, são notificados e anuem ao processo de tombamento (Tofani, 2015; Schlee, 2020; IPHAN, 1984-2000).

Seguidamente, em 22 de janeiro de 1985, a 113ª Reunião Ordinária do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, presidida por Marcos Vinícius Vilaça, determinou o tombamento federal provisório da propriedade de Roberto Burle Marx, tendo como relator o conselheiro Alcídio Mafra de Souza, que afirmou a “importância histórica, paisagística, artística e científica do Sítio” (IPHAN, 1985, f. 5). Sem deixar de destacar a associação do bem cultural a um jardim botânico, o relator menciona também que se integram ao tombamento a casa sede da propriedade com os seus anexos, a Capela, o ripado de plantas e as obras de arte em cantaria. E informa a necessidade de uma segunda etapa de trabalho, na qual será acrescentada, ao acautelamento federal, “as coleções de arte erudita e popular, as pinturas e os desenhos de diferentes [...] fases da carreira do artista e as coleções de plantas raras” (IPHAN, 1985, f. 5). Essa reunião contou com a presença de Roberto Burle Marx na condição de ouvinte.

Na tramitação do tombamento federal, houve uma paralisação, a partir de 1986, devido à demanda da revisão, por parte da Assessoria Jurídica (SPHAN), da delimitação da

área tombada e da necessidade de um reexame do loteamento do terreno do Sítio, sendo solicitada “a descrição pormenorizada do polígono de proteção” (IPHAN, 1984-2000, f. 107), o que foi totalmente satisfeito com o envio da planta aerofotogramétrica da propriedade e demais documentações, no início de 1990, pela vice-diretora do SRBM, Maria de Fátima Gomes de Souza<sup>23</sup>.

Na década de 1990, o processo administrativo toma mais corpo com a inserção da listagem dos bens móveis do Sítio e com documentação enviada pelo artista paisagista, sendo, posteriormente, anexado o processamento técnico do Acervo Museológico de coordenação da museóloga Iara Valdetaro Madeira e inserida a relação de livros da biblioteca do Sítio pela bibliotecária Zulmira Canário Pope. Nesse ínterim, houve a rerratificação do processo de tombamento federal, que estava no Arquivo Noronha Santos<sup>24</sup>, com o envio do processo para o Departamento de Proteção (DEPROT/SPHAN), contando com pareceres da arquiteta Helena Mendes dos Santos e do historiador da arte Tadeu Daniel Ribeiro (IPHAN, 1984-2000; Tofani, 2015).

Somente em 10 de agosto de 2000, durante a 23ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, tendo por relator Ítalo Campofiorito, foi concedido unanimemente o tombamento federal definitivo ao Sítio Roberto Burle Marx, que foi homologado pela Portaria 321 de 12 de junho de 2002, sendo o bem cultural brasileiro inscrito no Livro do Tombo de Belas Artes e no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico no ano seguinte (Tofani, 2015).

Entre o tombamento federal provisório e definitivo foram aproximadamente duas décadas, cujas informações técnicas se encontram em um conjunto de documentos organizados em três volumes, o processo administrativo nº 1.131-T-1984, considerado, destarte, uma fonte privilegiada para a compreensão do *processo de patrimonialização* do SRBM.

Acrescida à proteção federal e estadual, em julho de 2021, durante 44ª Sessão do Comitê do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) na China, o SRBM recebeu o título de Patrimônio Mundial, cuja justificativa de seu valor universal excepcional é “ser uma paisagem cultural única criada intencionalmente pelo homem, que combina um ecossistema artificial e um sistema cultural em diálogo harmonioso com seu entorno” (IPHAN, 2019, p. 260, tradução minha).

---

<sup>23</sup> Roberto Burle Marx foi o primeiro diretor da instituição.

<sup>24</sup> Atual Arquivo Central do Iphan.

A doação do SRBM ao governo federal, por meio da Fundação Nacional Pró-Memória, é entendida e narrada institucionalmente como um puro ato de generosidade, entretanto, a partir desse ponto, pretendo refletir sobre as intencionalidades e práticas de prestações de obrigações sociais que permearam essa aquisição federal e consagraram a maior obra da vida de Roberto Burle Marx enquanto Patrimônio Mundial. Isso se dará a partir do enquadramento da doação como *dádiva* na perspectiva trazida por Marcel Mauss (1923-1924), que será melhor apresentada mais adiante, após descrição do SRBM.

É interessante evidenciar que, em diversas cartas de autoria de Roberto Burle Marx, remetidas aos personagens que permearam seu campo social e artístico, o artista paisagista manifestava sua preocupação com o futuro do Sítio e a perpetuação de seu legado, revelando, em cartas, seu desejo de transformar sua propriedade em uma fundação ou associá-la a uma instituição que promovesse estudos científicos em paisagismo e oferecesse bolsas e prêmios a estudantes da área.

Esse desejo já é manifestado também na primeira redação do testamento de Roberto Burle Marx em 1969, que tem como testemunhas José Tabacow, Haruyoshi Ono e Guilherme Siegfried Burle Marx:

**Não possuindo herdeiros necessários**, deseja dar as seguintes disposições quanto à distribuição de seus bens, existentes por ocasião de sua morte:

1º - Determino a venda de quaisquer dos bens acima relacionados que forem necessários ao reembolso de meu irmão Guilherme Siegfried Marx, de forma a pagá-lo de sua meação no sítio Santo Antônio da Bica, referido, inclusive utilizando os haveres apurados na firma Burle Marx & Cia. Ltda; ao invés de venda poderão ser entregues os próprios bens relacionados, desde que os aceite o seu citado irmão;

2º - **O Sítio Santo Antônio** acima descrito, **depois de desimpedido com o pagamento da parte de Guilherme, destinar-se-á a uma fundação ou instituição equivalente, para que ali se instale um centro de ensino e de pesquisas no campo da botânica e arquitetura paisagística, assim como no campo da floricultura. Dita instituição terá o nome do testador.** Ficam incumbidos da criação desta entidade as seguintes pessoas: meu irmão Guilherme Siegfried Marx; meu irmão Walter Burle Marx; e meu amigo José Piquet Carneiro, brasileiro, casado, funcionário público, residente à rua João Alfredo, 18, nesta cidade; e mais o amigo Haroldo Barroso, brasileiro, solteiro, arquiteto, residente nesta cidade; **a manutenção do sítio nesse período será custeada com a disponibilidade dos remanescentes bens do testador, mediante aplicação aprovada pela comissão nomeada;** todos os remanescentes apurados poderão ser empregados pela comissão na criação e manutenção da referida instituição;

3º - **Na impossibilidade da criação da instituição referida, fica a comissão investida de plenos poderes para resolver, por maioria de votos, a destinação da aludida propriedade, inclusive fazendo a sua doação, em nome do testador, a uma instituição congênere ou ao próprio**



**governo do Estado da Guanabara**; no caso de empate, o desempate caberá ao sr. José Piquet Carneiro, que, assim, possuirá voto duplo [...] (Marx, 1969 *apud* Dourado, 2022, p. 220, grifo nosso).

Localizada no bairro de Barra de Guaratiba, a cerca de 50 quilômetros do centro urbano, na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, essa instituição, que é uma das cinco unidades especiais do Instituto do Patrimônio Artístico Nacional, estabeleceu-se como privilegiado equipamento cultural da região e recebe mais de 30.000 visitantes ao ano. A propriedade, que possui 407 mil m<sup>2</sup>, foi o território de experimentação artístico-paisagística a partir de 1949 e morada de Roberto Burle Marx entre os anos de 1973 e 1994, ano de seu falecimento, onde se reuniram mais de 3.500 espécies de plantas tropicais e subtropicais, matéria-prima para os jardins produzidos e se configurou como “um grande laboratório onde Roberto Burle Marx realizou suas experiências científicas e estéticas” (SRBM, 2019, p. 7). O Sítio integra também a Unidade de Conservação Parque Estadual da Pedra Branca, criada em 1974, cuja proteção abarca a preservação da Mata Atlântica.

De acordo com o Plano Diretor do Sítio Roberto Burle Marx, a instituição tem a seguinte missão:

Preservar, pesquisar e divulgar a obra de Roberto Burle Marx, com base no Patrimônio Cultural do Sítio Roberto Burle Marx, reconhecido como **centro de memória e de estudos**, construtor e difusor de conhecimentos no campo do paisagismo, da paisagem, da preservação ambiental e das artes (SRBM, 2019, p. 16, grifo nosso).

A partir da descrição da missão do Sítio Roberto Burle Marx, percebemos o caráter personalístico e biográfico da instituição, cujo enquadramento institucional o identifica como **centro de memória e estudos** ligado aos feitos de um personagem no contexto de sua morada e prática colecionista e artística. Aqui, também se descreve a tríade da instituição museu: Preservar, pesquisar e comunicar. Damos preferência, deste modo, a enquadrar o Sítio Roberto Burle Marx enquanto **museu casa**<sup>25</sup>, tendo em vista a proposição da Aparecida Rangel<sup>26</sup>, colhida em entrevista, ao ser indagada sobre a condição institucional do Sítio:

<sup>25</sup> A categoria museu casa é utilizada aqui como instrumento de compreensão da identidade institucional do SRBM, porém indicamos que a identidade dessa instituição é tão plural quanto seu criador. Verifique as considerações finais desta dissertação.

<sup>26</sup> Pesquisadora e museóloga do Museu Casa de Rui Barbosa, que trabalhou no processamento técnico do Acervo Museológico do SRBM na década de 1990. Aparecida Rangel foi entrevistada, por mim, em 19 de abril de 2022, tendo em perspectiva a memória do Acervo Museológico e a história do Sítio Roberto Burle Marx, de interesse da instituição, no âmbito do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Iphan. Ela também participou de consultoria para elaboração do Plano Diretor e Planejamento Estratégico do SRBM (2020-2025), que ocorreu durante o projeto de Requalificação do SRBM patrocinado pelo BNDES.

Eu não sei se eu separaria o termo museu de centro de memória. Para mim, o Sítio [Roberto] Burle Marx é um museu casa. Ele está inserido nessa categoria museu casa. E o museu casa, como não poderia deixar de ser, ele explora três elementos muito característicos [...], que é a personagem, o personagem Roberto Burle Marx. É a coleção, tanto a coleção botânica quanto a coleção museológica. E o próprio edifício, a casa faz parte disso, porque aquela casa, e quando eu digo casa, eu estou incluindo o entorno, eu estou incluindo ali o Sítio propriamente dito, é, de alguma maneira, Nathalie, parte da personalidade desta pessoa, do Roberto Burle Marx [...] (Rangel, 2022).

A especificidade dos museus casa encontra-se na narrativa institucional que traça um diálogo entre três elementos primordiais: a residência, a personagem e a coleção, que estão envoltos em uma dialética entre o público e o privado, sendo esses elementos a pedra fundamental dessa tipologia de museu. A trajetória social e cultural da casa e de suas coleções se entrelaçam com a biografia histórico-cultural dos seus habitantes, conformando uma simbiose, sendo assim um testemunho edificado da vida privada e pública das personagens centrais da narrativa institucional (Rangel, 2015).

A discussão sobre a conceituação da categoria museu casa é recente e tomou mais corpo com a criação do Comitê Internacional para Museus de Casas Históricas (DEMHIST) do Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 1998 (Afonso; Serrez, 2016). Em consonância com o organismo internacional, que delimita o caráter residencial como definição para os museus casa e formulou nove categorizações para essa tipologia de museu, o SRBM situa-se entre duas categorias de museu casa: *Personality Houses* (Casas de Personalidade); e *Collection Houses* (Casas da Coleção / Casas de Colecionador).

Parte do debate dos pesquisadores sobre o tema se interessa por uma distinção entre casa histórica e museu casa (Cayer; Scheiner, 2021). As casas históricas não necessariamente envolvem um processo museológico que visa a preservação, pesquisa, documentação e difusão de seus espaços e conteúdo, podendo também não estar aberta à visitação, já os museus casa envolvem esses processos e fortalecem a memória da vivência íntima da residência pelos seus habitantes evocando a personalidade e a trajetória de vida das personagens que fazem referência.

Frisamos, para o entendimento desse caso, que o Sítio significou um projeto de “lar ideal” para Roberto Burle Marx, como afirma Andrey Rosenthal Schlee:

O sítio, além de laboratório botânico e paisagístico em constante experimentação, deve ser igualmente encarado como espaço de permanente construção de um “lar ideal”, capaz de absorver e solucionar positivamente,

do ponto de vista simbólico, programático e funcional, todas as necessidades do ser humano Roberto Burle Marx (Schlee, 2020, p. 33).

É importante destacar que esse enquadramento institucional leva em consideração a definição de museu estipulada pela lei 11.904 – o Estatuto dos Museus – em seu artigo primeiro:

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (Brasil, 2009).

Entre outubro de 2018 e novembro de 2020, o SRBM realizou um projeto de Requalificação coordenado pela empresa Intermuseus com o apoio financeiro do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), por meio da Lei de Incentivo à Cultura. O projeto teve três frentes: arquitetônica, museológica e institucional, que consistiram na elaboração do Planejamento Estratégico, do Plano Diretor e projetos de readequação arquitetônica, atualização da identidade visual, remodelação da museografia da edificação *Casa de Roberto* e do percurso visitável das áreas ajardinadas da instituição, digitalização e disponibilização da parte do Acervo Museológico referente à autoria de Roberto Burle Marx.

Eu pude acompanhar a finalização do projeto de Requalificação no início das minhas Práticas Supervisionadas<sup>27</sup> no SRBM, estando a par, entre setembro de 2020 e fevereiro de 2021, das ações empreendidas pelas empresas *Hólos Consultoria* e *Expomus*, especialmente na montagem do cômodo *Quarto de Hóspedes* da *Casa de Roberto*, documentação fotográfica de obras de arte de autoria de Roberto Burle Marx que integram o Acervo Museológico, implantação de recursos tecnológicos e matérias didáticos pelo Educativo, sinalização do percurso visitável e procedimentos de higienização do acervo em exposição.

O Sítio Roberto Burle Marx possui quatro acervos distintos, a saber: Botânico-paisagístico; Arquitetônico; Museológico; e Bibliográfico-documental.

---

<sup>27</sup> As Práticas Supervisionadas fazem parte do programa de ensino do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Iphan.

O Acervo Botânico-Paisagístico compreende mais de 3.500 espécies de plantas tropicais e subtropicais colecionadas e cultivadas por Roberto Burle Marx em áreas ajardinadas e viveiros, chamados de sombrais<sup>28</sup>, ao longo da propriedade do SRBM.

O Acervo Arquitetônico é composto por 8 edificações que se encontram no interior do Sítio. São elas: *Casa de Roberto*, Edifício da Administração, Capela Santo Antônio da Bica, *Loggia*, *Cozinha de Pedra*, *Casa de Pedra*<sup>29</sup>, *Ateliê* e lavanderia, além também dos viveiros nomeados Graziela Barroso e Margaret Mee, e de 7 lagos artificiais.

O Acervo Museológico é formado por obras de autoria de Roberto Burle Marx, objetos de diversas procedências reunidos e colecionados pelo patrono, aquisições por doação e por comodato<sup>30</sup>.

O Acervo Bibliográfico-documental é formado pelo conjunto de livros que pertenceram ao artista paisagista, livros de interesse institucional que têm pertinência em relação aos acervos do SRBM, fotografias pessoais de Roberto Burle Marx e também de doações de publicações diversas. Esse acervo está salvaguardado na biblioteca da instituição, localizada no primeiro pavimento do Edifício da Administração do SRBM, e pode ser consultado mediante agendamento.

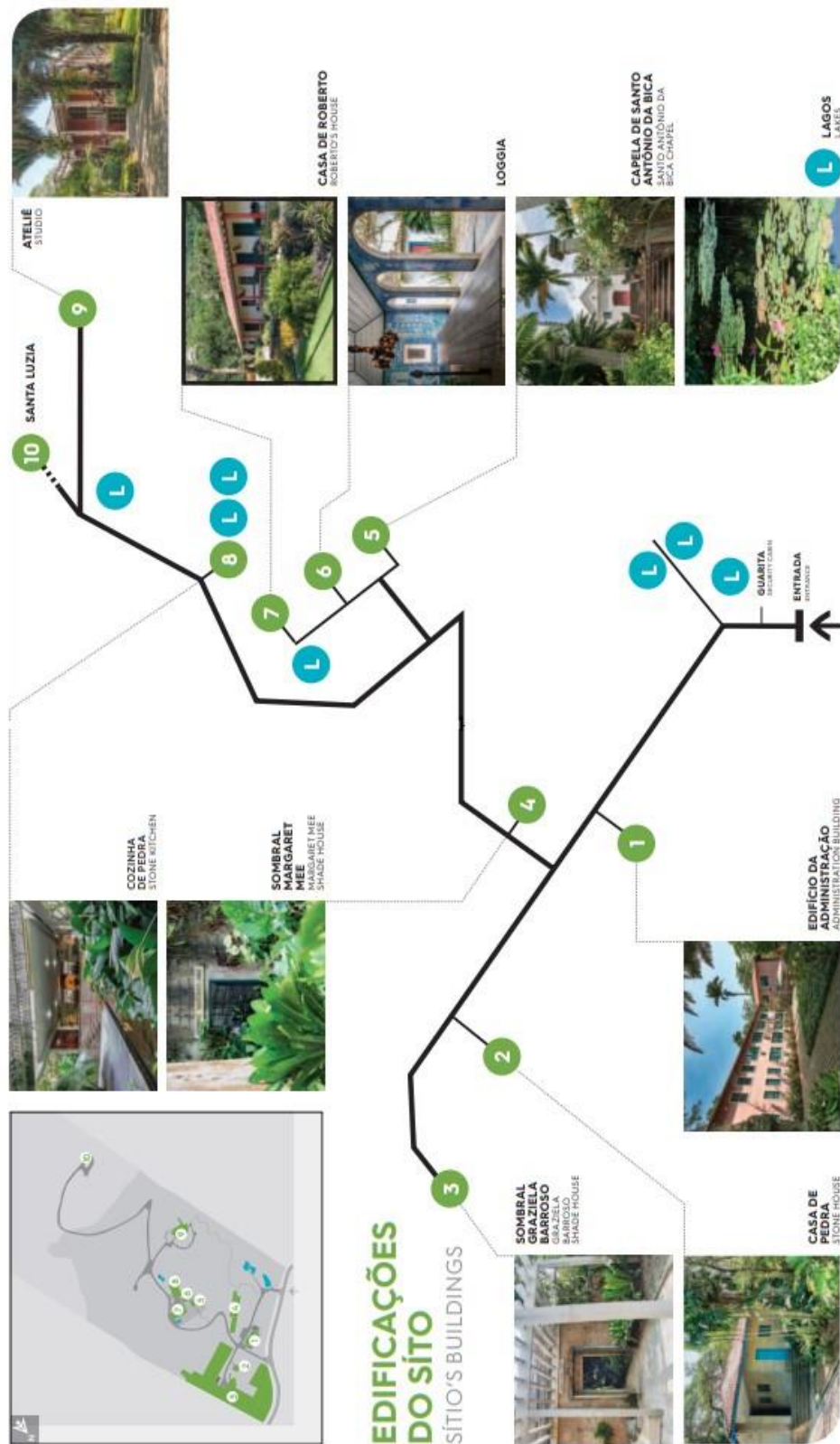
---

<sup>28</sup> Sombrais é uma denominação dada por Roberto Burle Marx. São viveiros cobertos por uma tela para abrigar as plantas do sol.

<sup>29</sup> A edificação foi projetada pelo irmão de Roberto Burle Marx, Guilherme Siegfried, e foi construída no final da década de 1950. Atualmente, a *Casa de Pedra* é utilizada para as atividades laborais da equipe técnica e administrativa do SRBM.

<sup>30</sup> O Acervo Museológico do SRBM será especificamente apresentado no próximo subcapítulo.

**Figura 1** – Mapa de edificações do SRBM



Fonte: Sítio Roberto Burle Marx (Storino; Siqueira, 2020)

Defensor incansável da Natureza, Roberto Burle Marx reuniu em torno de si um banco genético de espécies de plantas tropicais e subtropicais autóctones e exóticas de diversos continentes, algumas destas descobertas pelo próprio patrono e que carregam o seu nome na classificação taxonômica em latim, como a *Chaetostoma burle-marxii* e a *Ctenanthe burle-marxii* (Tofani, 2015).

O herbário do SRBM – sonho de Roberto – é uma realidade a partir do projeto de Requalificação patrocinado pelo BNDES em 2018. As excursões botânicas realizadas pelo artista paisagista eram movidas pela ação de coleta de uma diversidade de espécies de plantas de norte a sul do Brasil, e nelas, Roberto Burle Marx, realizava observações da configuração dos habitats autóctones que reinterpretava em projetos paisagísticos, tendo como vocabulário estético sua coleção de plantas, fruto de um colecionismo promovido durante essas excursões botânicas e intercâmbio com diversas instituições nacionais e internacionais.

O projeto de Requalificação do SRBM (2018-2020) proporcionou nova sinalização dos espaços que fazem parte do circuito expositivo visitável, uma adequação à acessibilidade universal, uma nova museografia, uma remodelação do Educativo e de materiais didáticos, além da elaboração de elementos táteis para pessoas cegas e com baixa visão, que também têm acessibilidade universal independente da pessoa ser ou não uma pessoa com deficiência.

A Requalificação contou também com a produção do Plano Diretor e do Plano Estratégico do SRBM (2020 – 2025), em três volumes, e a elaboração de uma publicação, com organização de artigos sobre a instituição e o patrono, intitulada *Sítio Roberto Burle Marx* (Storino; Siqueira, 2020), e de diversos materiais gráficos, assim como de maquete topográfica com projeção mapeada que narra a história e as memórias do Sítio, dos seus acervos e do artista paisagista em uma área de recepção do público.

De mesma forma que também empreendeu a criação de áudio guia em português, espanhol, inglês e roteiro em libras, com narração do percurso expositivo do SRBM, suas edificações e acervos, com relato memorialístico da trajetória social e pessoal do patrono e também reprodução da gravação de depoimentos do documentário *Memória Amiga: Burle Marx e a comunidade de Guaratiba* (SRBM; IPHAN, 2009). Parte dos relatos do documentário pode ser escutada durante a visita do público do áudio que vem de caixas de som voltadas para a varanda, que possui bancos de madeira para o conforto ambiental dos visitantes, onde também se encontram expostos objetos do Acervo Museológico, criando, assim, uma atmosfera propícia à contemplação e à imersão do público. Atmosfera essa que se completa com vista para o muro de cantaria – procedente de demolições no centro da cidade

do Rio de Janeiro ocorridas no século XX e do lago artificial de ninfeias ladeado por bromélias.

**Figura 2** – Varanda frontal da *Casa de Roberto*: lugar de encontros e celebrações



Fonte: Acervo fotográfico do SRBM, sem datação identificada [segunda metade do século XX]

**Figura 3** – Vista da varanda frontal da *Casa de Roberto*



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2019



**Figura 4** – Vista da *Casa de Roberto* e parte do lago artificial



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2019

**Figura 5** – Vista do lago artificial na área ajardinada em frente à *Casa de Roberto*



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2019

A *Casa de Roberto* possui, além das varandas frontal e posterior, 10 cômodos musealizados. São eles: *Sala de Música, Sala de Estar, Sala de Jantar, Sala das Cerâmicas, Quarto de Roberto, Banheiro de Roberto, Hall do Quarto de Hóspedes, Quarto de Hóspedes, Banheiro do Hall do Quarto de Hóspedes* e *Cozinha*.



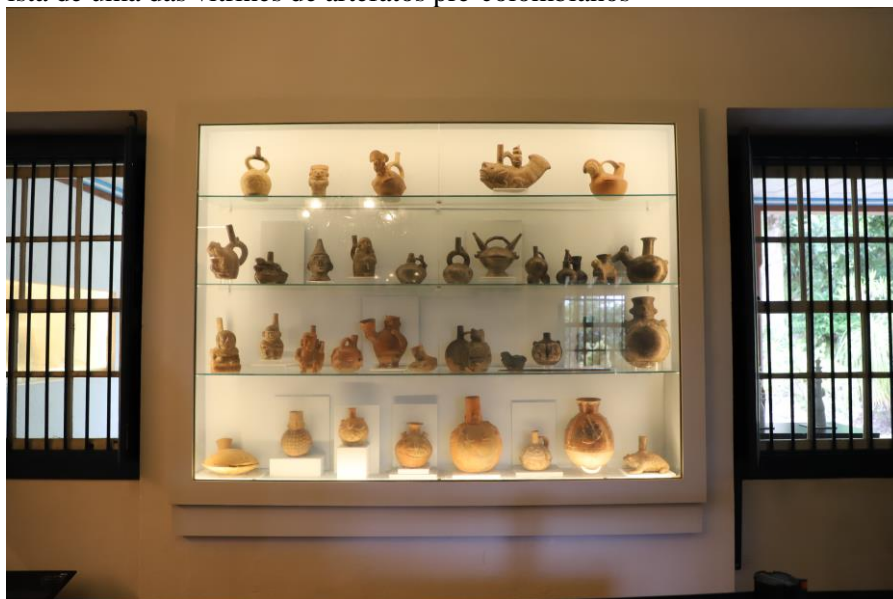
O piano de cauda da marca alemã *Carl Bechstein* do século XIX é o protagonista e entrona a *Sala de Música* da edificação *Casa de Roberto*. Herança materna de Roberto Burle Marx, o piano que outrora pertenceu a Cecília Burle, era verdadeiro xodó do patrono e foi tocado por diversos musicistas amigos do artista paisagista em concertos domésticos durante as festas, confraternizações e banquetes oferecidos no Sítio, tendo como anfitrião Roberto. O cômodo contempla mobiliário de diversas épocas, pinturas cusquenhas, Arte Sacra luso-brasileira, Arte Popular latino-americana, entre outros objetos artísticos e domésticos, além do retrato fotográfico dos pais de Roberto que fica posicionado em cima do piano. E é o cômodo responsável pela guarda e exposição da coleção de artefatos pré-colombianos e de procedência indígena brasileira que ficam dispostos em 3 vitrines.

**Figura 6** – Vista do piano da *Sala de Música* da *Casa de Roberto*



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2019

**Figura 7** – Vista de uma das vitrines de artefatos pré-colombianos



Fonte: Fotografia de Nathalie Barcellos, 2022

Na nova museografia, uma projeção exhibe um trecho do documentário *Eu, Roberto Burle Marx* da cineasta Tamara Leftel, de patrocínio da Coca-Cola nos anos de 1990. No trecho exibido, o artista paisagista canta<sup>31</sup> acompanhado pela musicista Anna Cândida Gomide ao piano. E desde os tempos de sua mãe, na *Villa Fortunata* em São Paulo, que esse piano recebe pianistas ilustres (Fleming, 1996). Atualmente, concertos de música clássica, em que há apresentações ao piano, são frequentemente realizados no Sítio, e a organização de muitos desses concertos conta com a colaboração da Sociedade de Amigos de Roberto Burle Marx (SARBM), sendo utilizado outro piano que fica no *Ateliê*.

O antigo cômodo do *Quarto de Hóspedes* da *Casa de Roberto* é um espaço peculiar, onde o público visitante pode conferir a vestimenta do patrono – camisas coloridas, blusas sociais, gravatas-borboleta e sapato – uma pequena amostragem da coleção de indumentária do Acervo Museológico do SRBM –, parte das suas diversas condecorações – que também integram um vasto conjunto de honrarias e certificações conferidas ao patrono, configurando-se uma coleção específica, que ultrapassa mais de 100 itens –, seus itens de uso pessoal como a calçadeira, pentes de cabelo, óculos de grau, binóculos e pequena faca. Integra ainda o cômodo duas pinturas que retratam, cada uma, Wilhelm Marx e Cecília Burle Marx, pai e mãe de Roberto Burle Marx, de autoria do mesmo, sua coleção malacológica<sup>32</sup> proveniente de diversos continentes, especialmente das Américas e da Oceania, seus discos de vinil – que

<sup>31</sup> Roberto Burle Marx era barítono, teve formação em música clássica e uma breve experiência profissional como cantor de ópera na juventude, ao lado de seu irmão Walter, que seguiu carreira como maestro.

<sup>32</sup> Coleção de conchas.

apontam seu gosto por música brasileira, como samba, e a cantora lusitana Carmen Miranda. A influência das vanguardas modernistas europeias se confirma na presença de livro de ilustrações de Pablo Picasso<sup>33</sup>, e seu amor por música clássica se faz presente com um livreto de cifras. Os visitantes podem também conhecer mais da vida privada de Roberto por meio de um vídeo em um televisor que mostra fotografias de amigos e familiares do patrono e possui uma narração de parte significativa das memórias de Roberto.

Já o *Hall do Quarto de Hóspedes* possui duas vitrines, com itens do Acervo Museológico, e três pinturas de autoria de Roberto Burle Marx, que retratam seu irmão Walter, o artista Oscar Meira e a si mesmo em um autorretrato. Destaca-se a vitrine de 7 artefatos procedentes da África, enquanto a segunda apresenta variados itens das coleções de Roberto.

**Figura 8** – Vitrine de artefatos africanos



Fonte: Fotografia de Nathalie Barcellos, 2022

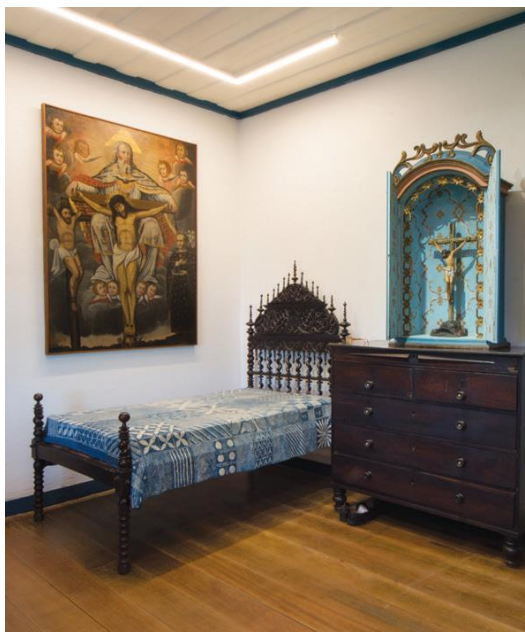
O *Quarto de Roberto* revela uma ambientação modesta permeada por obras de arte, destacadamente a pintura cusquenha de Cristo crucificado, dois retratos do patrono – um de

---

<sup>33</sup> Pablo Picasso (1881 - 1973) foi um artista espanhol mundialmente reconhecido por liderar o movimento vanguardista cubista europeu.

autoria de Miguel dos Santos<sup>34</sup> e outro produzido por Alberto Guinard<sup>35</sup>, ambos amigos do artista paisagista –, bonecos com a caricatura de Roberto Burle Marx, Picasso, Van Gogh, Alfred Hitchcock, Fernando Pessoa e Groucho Marx, um oratório com crucifixo, além de dois armários e cômoda, e as camas de Roberto e de sua cuidadora.

**Figura 9** – Vista do *Quarto de Roberto*



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2019

O elemento personalístico do quarto é arrematado com o sapato e óculos de grau de Roberto estrategicamente posicionados. O cômodo conta ainda com banheiro.

Diferentemente da versão simplificada do *Banheiro de Roberto*, que comporta chuveiro com portas de vidro, pia, vaso sanitário e bidê brancos em azulejaria da mesma cor, o *Banheiro do Hall do Quarto de Hóspedes* surpreende com painéis abstratos de azulejos brancos e pretos pintados pelo artista anfitrião e possui um grande chuveirão, o que confirma a vocação hospitaleira de Roberto. O cômodo possui também os mesmos aparatos de higiene pessoal que o *Banheiro de Roberto*.

<sup>34</sup> Miguel dos Santos (1944) é pintor, desenhista e ceramista. Foi amigo de Roberto Burle Marx. O SRBM possui em seu Acervo Museológico 10 obras de arte do artista, que se encontram em sua maioria nas varandas posterior e frontal e na área ajardinada em frente à Capela Santo Antônio da Bica.

<sup>35</sup> Alberto da Veiga Guinard (1896 - 1962) foi um dos nomes da pintura modernista brasileira.

**Figura 10** – Vista do *Banheiro do Hall do Quarto de Hóspedes*



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2019

A *Sala de Jantar* foi um dos cenários centrais das recepções de ilustres convidados e amigos de Roberto ao longo de sua residência no Sítio (1973-1994) com uma mesa de jantar de 12 lugares, que vivia cheia de rostos tão queridos pelo patrono e que eram regozijados com pratos de receitas criadas especialmente pelo próprio artista paisagista e preparadas pelo seu cozinheiro de longa data, que também residiu no Sítio Santo Antônio da Bica, Cleofas César da Silva. Esses quitutes eram decorados com arranjos de flores, sementes, frutos e folhagens, verdadeiras esculturas comestíveis, elaboradas pelo mestre-cuca anfitrião. E esses arranjos chegaram a embelezar o banquete oferecido na primeira viagem e única ao Brasil da Rainha Elizabeth II da Inglaterra, em 1968 no Palácio do Itamaraty, evento que foi documentado em fotografia por Marcel Gautherot<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Marcel Gautherot (1910 - 1996) foi um fotógrafo franco-brasileiro e amigo de Roberto Burle Marx. Na década de 1930, participou do grupo responsável pela instalação do Museu do Homem (Paris), tendo atuado na catalogação das peças por meio da fotografia, assim como prestou serviços ao SPHAN no Museu do Folclore, tendo se inserido no círculo modernista brasileiro.

**Figura 11** – Recepção à Rainha Elizabeth II em sua primeira e única visita ao Brasil, em 1968



Fonte: Fotografia de Marcel Gautherot, 1968 – acervo do Instituto Moreira Salles (IMS)

A *Sala de Estar* é dedicada à imaginária católica com pinturas cusquenhas do século XVIII e esculturas luso-brasileiras de santos do mesmo período. Possui, ainda, mobiliário de Francisco Manuel Béranger e em estilo neorrocó.

A *Sala das Cerâmicas* tem uma especificidade em sua história. Essa sala foi criada especialmente pelo Roberto para guardar e expor sua coleção de Arte Popular, oriunda de mestras e mestres do Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais) em sua maioria. O patrono providenciou o rebaixamento do piso dessa sala para justamente abrigar uma porta de grandes dimensões procedente de uma igreja do nordeste brasileiro, adquirida pelo artista paisagista através da interlocução da amiga e arquiteta Janete Costa<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Janete Costa (1932 - 2008) foi arquiteta, designer, colecionadora e curadora brasileira especializada em Arte Popular.



**Figura 12** – Vista da coleção de cerâmica proveniente do Vale do Jequitinhonha



Fonte: Fotografia de Nathalie Barcellos, 2022

A *Cozinha da Casa de Roberto* relembra memoráveis encontros durante as confraternizações celebradas no Sítio ofertadas pelo anfitrião. São fotografias que retratam amigos e documentam os arranjos da mesa de jantar criados pelo patrono para decorar suas recepções. Possui ainda utensílios domésticos e uma vitrine com itens do Acervo Museológico e livros de receitas de propriedade do Roberto Burle Marx.

A varanda posterior da casa era um dos recantos artísticos do paisagista, que utilizava o espaço para se dedicar à pintura. Com a nova museografia, um painel com fotografia de Roberto em atividade pictórica foi acrescido ao espaço, que conta ainda com a exibição de pincéis, tintas e demais instrumentos de pintura do artista paisagista, além de cavaletes dispostos na varanda, envolvidos por esculturas de Miguel dos Santos. O ambiente possui também a presença de um tronco de árvore pré-histórico fossilizado e um fóssil e um contramolde de peixe encrustados na parede da varanda posterior – itens de datação mais antiga do Acervo Museológico.

A edificação *Cozinha de Pedra* também foi palco de diversas confraternizações pelo artista paisagista, sua arquitetura foi premiada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil e tem a autoria de Rubem Breitman e Francisco Aroldo Beltrão em projeto realizado nos anos de 1970 em colaboração com Roberto. Possui painel de azulejos de cerâmica nas cores vermelho, amarelo, branco e preto com desenho abstrato geométrico característico da última fase

artística do patrono – uma obra realizada em parceria com a empresa de cerâmica, GEA, de propriedade da artista e amiga Sulamita Mareines<sup>38</sup>.

O espaço é composto também por queda d'água, um espelho d'água no terraço – o que motivou a premiação da arquitetura – abastecido por canos que transferem água da fonte fluvial do Sítio que desce do Parque Estadual Pedra Branca, além de jardim vertical e diversas áreas ajardinadas.

**Figura 13** – Capela Santo Antônio da Bica



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2019

A Capela Santo Antônio da Bica, que dá nome ao antigo sítio de árvores frutíferas<sup>39</sup> adquirido por Roberto Burle Marx no final dos anos de 1940, é uma construção colonial que remonta ao século XVII. Possui apenas uma nave central, torre para sino, mezanino e sala anexa. Ela serve à guarda e à exposição de objetos litúrgicos e de imaginária católica. Lá são celebrados batizados, missas e casamentos, além de ser elemento principal da procissão em homenagem ao padroeiro Santo Antônio no dia 13 de junho. Na década de 1970, Roberto empreendeu a restauração da Capela, sendo realizada por Lucio Costa e Carlos Leão.

<sup>38</sup> A artista Sulamita Mareines foi uma das duas pessoas entrevistadas para elaboração do 1º Produto Técnico apresentado ao Mestrado. A outra pessoa entrevistada foi Goreti Lima, ex-funcionária de Roberto, moradora da região do entorno do Sítio, que atualmente faz parte da equipe terceirizada da instituição.

<sup>39</sup> O SRBM era anteriormente denominado Sítio Santo Antônio da Bica, a modificação do nome se deu no processo de patrimonialização do bem cultural.



**Figura 14** – *Loggia* (Ateliê de pintura de Roberto Burle Marx)



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2019

A *Loggia* era uma edificação dedicada à prática de pintura de grandes dimensões. A arquitetura é formada por arcos romanos, que caracterizam a denominação da edificação e tem seu interior coberto e decorado com um painel de azulejos de tons azuis e verde de autoria de Roberto Burle Marx com a colaboração de Giuliana<sup>40</sup>, possuindo fonte artificial de água<sup>41</sup> que propiciava um frescor nos dias quentes de Barra de Guaratiba. As cores do painel de azulejos foram alvo de comentários do artista paisagista em carta de 22 de julho de 1969 dirigida ao casal de amigos Jerry e Ida Rubin:

Fiz uma loggia para conectar a casa à capela. Ela tem uma boa proporção e seus azulejos e sua fonte desenhados por mim dão uma sensação de frescor, especialmente nos dias quentes de verão. Os azulejos são pintados em azuis e verdes. Creio haver uma simbologia nessas cores. Por meio delas, podemos expressar alguns sentimentos. Às vezes, precisamos encontrar os símbolos corretos que correspondem a determinadas emoções que desejamos expressar (Marx, 1969 *apud* Dourado, 2022, p. 222).

O espaço exhibe ainda um busto de bronze do patrono sob pedestal, sua mesa de trabalho em madeira – onde se pode ainda ver os respingos e gotejamentos das tintas utilizadas na produção de suas pinturas. O toque final desse diminuto ateliê de Roberto é dado por dois candelabros confeccionados a partir de sementes, folhagens e outros elementos fitomórficos secos *in natura* de sua criação, que são continuamente reconstruídos por

<sup>40</sup> Pessoa não identificada, constando apenas menção ao seu nome, que está inscrito no painel de azulejos da *Loggia* abaixo do nome do artista paisagista.

<sup>41</sup> Atualmente, a fonte artificial não é utilizada por motivo de preservação dos azulejos.

jardineiros treinados por Roberto Burle Marx, que foram seus funcionários – e que são integrantes da equipe do SRBM desde a doação da propriedade à Fundação Nacional Pró-Memória (1985). Estes jardineiros são verdadeiros guardiões das memórias botânico-paisagísticas brasileiras de protagonismo burlemaxiano.

As práticas paisagísticas dos jardineiros do SRBM foram o foco de um projeto interno da instituição intitulado *Inventário das Práticas Paisagísticas do SRBM*, que conta com a realização de entrevistas e registro das práticas paisagísticas e de jardinagem dos jardineiros da equipe do Sítio e de demais atores sociais pertinentes às memórias do Acervo Botânico-paisagístico, que atualmente transmitem seus conhecimentos e saberes-fazer para as presentes gerações de jardineiros do SRBM.

O *Ateliê* – a última edificação criada por Roberto Burle Marx no Sítio, cujas obras foram finalizadas às pressas para que o patrono pudesse usufruir das mesmas antes de sua morte em 1994. Neste espaço, Roberto pretendia se dedicar à produção artística e à oferta de cursos de Arte e Paisagismo. O espaço abriga um quarto do artista paisagista, que possui uma cama que foi produzida especialmente para o mesmo, com banheiro, adornado com painel de azulejos com desenho geométrico abstrato em preto e branco de autoria do patrono, um segundo quarto destinado a hóspedes, mais um banheiro, um pequeno escritório no mezanino com iluminação zenital natural com cadeiras e móveis em madeira, sofás e parte da coleção de Arte Popular do Sítio. Na fachada lateral do *Ateliê* há também um painel de cerâmica em branco e preto de autoria de Roberto.

O *Ateliê* comporta também a *Mapoteca* e a *Pinacoteca* – espaços específicos para guarda de obras do Acervo Museológico que não estão em exposição. O ambiente conta ainda com exposição de pinturas dos anos finais de Roberto, com a icônica obra *Cristo dos afogados* de autoria do Mestre Cizinho, e com esculturas abstratas de autoria do artista multifacetado. A fachada do *Ateliê* foi construída a partir da remontagem da fachada de um antigo armazém de café localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, que foi demolido no século XX e confirma a vocação e retórica salvacionista<sup>42</sup> do Patrimônio Cultural brasileiro empreendida pelo patrono. O projeto que uniu a cantaria da fachada ao edifício é de Acácio Gil Borsoi, enquanto a arquitetura do interior é de autoria de Janete Costa.

---

<sup>42</sup> No artigo *A retórica da salvação: a coleção de arte sacra de Roberto Burle Marx*, Rafael Gomes traz um panorama da ação preservacionista do artista paisagista ao “salvaguardar objetos que perigavam desaparecer” (Gomes, 2021, p. 38).

**Figura 15** – Vista da fachada do Ateliê



Fonte: Fotografia de Oscar Liberal, 2020

A edificação da Administração foi um espaço criado nos anos de 1980 e serviu como sede do escritório de paisagismo de Roberto Burle Marx, venda de plantas ornamentais e lugar da administração do Sítio. Atualmente, na Administração, encontram-se guardadas e expostas fac-símiles de ilustrações botânicas de autoria de Margareth Mee – amiga de Roberto – e a maior parte da coleção de condecorações, medalhas, horarias, placas comemorativas, prêmios e certificações do patrono. A edificação possui auditório, biblioteca e herbário, além das salas de atividade laboral da equipe técnica e administrativa do Sítio.

Roberto tinha verdadeira fixação em tornar sua residência e laboratório de experimentações botânico-paisagísticas um lugar apazível para si mesmo, seus amigos e convidados, o que é narrado pelo próprio em diversas missivas direcionadas a diversos atores sociais do seu campo social e artístico. Tanto que comenta em suas cartas que: “[...] hoje o que me provoca prazer é estar no sítio em contato com as plantas e quando os meus amigos vão até lá” (Marx, 1972 *apud* Dourado, 2022, p. 244), e que “[...] a coleção de plantas está aumentando e eu tenho enorme prazer em regá-la e em viver com ela” (Marx, 1967 *apud* Dourado, 2022, p. 194), assim como pontua, “[...] por falar em minha casa, estou terminando a sala de música que está ficando agradabilíssima” (Marx, 1968 *apud* Dourado, 2022, p. 205).

Como gosto de viver, quero ainda ter o prazer de muitos bons momentos nesse tempo que me sobra. Toda manhã que percorro certos lugares no sítio, tenho a impressão que a vida merece ser vivida e cada planta justifica a

minha curiosidade, quer pela forma do tronco quer pelo ritmo das folhas e floração vistosa (Marx, 1990 *apud* Dourado, 2022, p. 310).

O SRBM é entendido aqui como o sintoma mais profundo do amor incondicional do artista paisagista à Natureza e ao Patrimônio Cultural brasileiro, que foi estandarte de sua trajetória pessoal e social, que o consagrou como figura pública, ator social fundamental e incontornável para os estudos e entendimentos sobre o legado paisagístico brasileiro e internacional e do movimento modernista brasileiro e internacional. A “arca de possibilidades”, como afirma Claudia Storino (Storino; Siqueira, 2020).

Símbolo de um brasileiro reconhecido como exemplar em todas as suas esferas de atuação profissional, o patrono foi pioneiro de uma luta hercúlea em defesa do Meio Ambiente e da flora autóctone brasileira. Se opôs a empresários importantes que exploravam desastrosamente os escassos recursos naturais do solo mãe. No ano de 1976, em carta endereçada ao empresário alemão naturalizado brasileiro Wolfgang Sauer, então diretor executivo da Volkswagen, escreveu:

Entenda V. Sa. que é minha obrigação insurgir contra tudo aquilo que considerar um crime ecológico e, por isso, discordo de um Código Florestal que permita a derrubada de 50% de uma gleba independentemente do tamanho, da flora, da fauna e de tudo mais. Sou contra essa lei que V. Sa. usa como escudo e que nem soube observá-la corretamente, pois, ao que me consta, V. empresa foi multada. Tampouco me importa o montante da multa e se a imagem de V. empresa foi prejudicada ou não. Para mim, o importante é que o sacrifício da natureza é irreversível. Sem mais para o momento, espero que V. Sa. seja, em breve, proibida de levar a cabo vossos planos de queimadas indiscriminadas, o que acredito que será melhor para todos. Sinceramente,  
Roberto Burle Marx (Marx, 1976 *apud* Dourado, 2022, p. 270).

Indispôs-se com o presidente da República Juscelino Kubitschek ao valorizar seu trabalho e produção artística e intelectual, na cobrança de dividendos de projetos paisagísticos realizados anteriormente:

Para mim, a situação política não é das melhores, porquanto não estou nas graças de Juscelino pelo fato de ter reclamado, em outras épocas, dinheiro que me era devido (Marx, 1956 *apud* Dourado, 2022, p. 89).

De acordo com o pesquisador Guilherme Mazza Dourado:

O pivô da desavença com [Juscelino] Kubitschek teria ocorrido pela não remuneração de alguns dos projetos de paisagismo realizados no bairro da

Pampulha, entre 1942 e 1945, gerando ressentimentos de ambos os lados que perdurariam por muito tempo (Dourado, 2022, p. 29).

Roberto criou inimigos, se cercou de amigos queridos que o acompanharam ao longo de sua vida, elaborou estratégias de ascensão e consagração que incluíam “ter boas relações com o pessoal do Ministério das Relações Exteriores” (Marx, 1966) e sua participação social em jantares oferecidos no Palácio do Itamaraty, além de sua notada e destacada atuação artística nos ambientes da instituição:

Atualmente está no Brasil o presidente de Israel. Passei dois dias em Brasília fazendo a decoração para o banquete que lhe foi oferecido pelo Castelo Branco. Na quinta-feira, decoramos o Itamaraty. Isso para nós tem dupla importância: ganharmos dinheiro e também estarmos em boas relações com o pessoal do Ministério das Relações Exteriores (Marx, 1966 *apud* Dourado, 2022, p. 180).

O patrono vinculou e imantou a sua figura uma aura mágica digna de um eremita mago alquimista, que via na Natureza a face acalentadora de Deus<sup>43</sup>, que permanecia ateu e temente aos princípios, fundamentos e tradições modernistas formalistas do qual integrou o movimento artístico na experiência brasileira.

Roberto Burle fez parte de uma geração de artistas e intelectuais divisora de águas da história e das memórias da Arquitetura e Artes Visuais brasileiras do século XX e que se consolidou como o movimento estético, social, cultural e econômico que definiu a produção, circulação, exposição e recepção de obras de artes ocidentais e não ocidentais, ofertando um novo paradigma e novas chaves de compreensão e reinterpretação da Arte, de sua história, memórias e teorias, legando a Arte Contemporânea a pergunta: o que é Arte?

---

<sup>43</sup> “Deus, para mim, é a Natureza” (s.d. [Século XX]), icônica frase de Roberto Burle Marx.

## 1.2 O Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx

O Acervo Museológico possui 3.125<sup>44</sup> objetos inventariados e catalogados a partir do processamento técnico capitaneado pela museóloga Iara Valdetaro Madeira na segunda metade da década de 1990. Participaram também desta empreitada os museólogos contratados Aparecida Rangel, Márcio Rangel e Karla Estelita, os estagiários Mônica Rocha e Marcelo Coutinho e a voluntária Andréa Paula Rizzo. Os objetos museológicos desse acervo se encontram, em sua maioria, na edificação musealizada *Casa de Roberto*, localizada no interior da propriedade do Sítio, onde o patrono viveu entre 1973 e 1994 – ano de seu falecimento.

Para melhor análise do Acervo Museológico do SRBM, optou-se aqui por dividi-lo em dois agrupamentos: Obras artísticas do patrono; e seu universo de coisas – que incluem desde mobiliário, alfaia, objetos pessoais, trabalhos de arte de seus contemporâneos e coleções de artefatos de origem ameríndia e africana, Arte Sacra luso-brasileira, pintura cusquenha, Arte Popular, vidros, cristais, conchas, corais e até mesmo fósseis.

**Figura 16** – Gráfico do Acervo Museológico do SRBM



Fonte: Diagnóstico da documentação museológica do SRBM (Barcellos, 2021)

<sup>44</sup> Esse quantitativo se refere aos itens inventariados a partir do processamento técnico do Acervo Museológico capitaneado pela museóloga Iara Madeira em 1994 e foi revisado pela empresa *Souza & Rubim* em 2013. O SRBM continuou a receber doações, a incorporar novos itens localizados na instituição e itens que estão na situação de comodato, como o acervo da Sociedade de Amigos de Roberto Burle Marx. Um novo quantitativo do Acervo Museológico está em processo de atualização.

Cabe ainda fazer uma segunda distinção arbitrária do universo de coisas de Roberto Burle Marx, que tem como objetivo facilitar, dentro desta pesquisa, a interpretação desses objetos culturais: Os itens acumulados ao longo da sua vida, que configuram objetos utilitários e pessoais, e do outro lado – o que nesta pesquisa nos interessa diretamente –, os objetos realmente colecionados pelo patrono da instituição, frutos de uma ação colecionista, e mais detidamente os objetos de Arte Etnográfica, que suponho ser um fio condutor de um colecionismo específico empreendido pelo artista paisagista – o que será aprofundado nos dois capítulos seguintes.

Outros locais de exposição e guarda do Acervo Museológico são a Capela Santo Antônio da Bica, o espaço ajardinado em frente à Capela Santo Antônio da Bica, a *Cozinha de Pedra*, o *Ateliê* e o Prédio da Administração. Há, ainda, três locais destinados apenas à guarda em ambiente controlado: A *Mapoteca* e a *Pinacoteca*, localizadas no *Ateliê*, e a *Reserva Técnica Temporária*, localizada em um cômodo próximo à *Cozinha da Casa de Roberto*.

O inventário museológico do SRBM identifica cada objeto do Acervo Museológico a partir de determinados campos de informação, sendo eles: registro; objeto; título; autor; material e técnica; dimensões; conservação; observação; edificação; localização; e tipologia. Para além da simples nomeação e arrolamento dos bens culturais, o inventário museológico atende a um tratamento informacional ao sistematizar diversos dados que facilitam as práticas rotineiras das instituições de memória, em franco diálogo interdisciplinar entre a Museologia e a Ciência da Informação. Sobre isso, Diana Farjalla Lima nos fala que:

A informação museológica especializada em arte, *Informação em Arte*, está referendada pela prática que se trata de conhecimento enraizado nos territórios das disciplinas História da Arte, Museologia e Ciência da Informação, tendo em vista que cada conhecimento por si, melhor dizendo, cada capital cultural aplicado isoladamente não permite a construção dessa informação devido ao nível de particularidades que a disciplina detém – nível que se faz requerido pela natureza das *Pesquisas em Arte* – orientando a demanda técnico-conceitual para os estudos acerca da produção, circulação e consumo de bens culturais nos circuitos do sistema / campo artístico (Lima, 2003, p. 24).

A ficha de catalogação do Acervo Museológico do Sítio é mais aprofundada em termos de itens informacionais que a compõe e que são preenchidos de acordo com objeto catalogado. E, à medida que ocorre um histórico de novos eventos relacionados a ele, a ficha de catalogação deve ser alimentada periodicamente. Eventos tais como: resultados de

pesquisas, procedimentos de conservação e restauração realizados nos objetos, participação em exposições, mudanças no estado de conservação, entre outros.

A ficha de catalogação do SRBM conta com os seguintes campos informacionais: número de patrimônio; número de registro; números antigos de registro; objeto, altura, largura, comprimento; autor; título/nome; assinatura; local/editora/fabricante; material/técnica/suporte; descrição sumária; data; edição/número de série; estado de conservação; aquisição (tipo); localização; inscrição; fotografia; negativo; número da ficha de restauro; termos de indexação; observações; registrado por e revisado por.

**Figura 17** – Ficha de catalogação do objeto museológico de número de registro 0091 (verso e anverso)

|   |                           |                           |                                |   |                 |
|---|---------------------------|---------------------------|--------------------------------|---|-----------------|
| Nº DE REG. 0091   |                           | REGISTRO                  |                                | Nº DE PATRIM. 443   |                 |
| OBJETO Bastão   |                           | altura 96,5cm             | largura 2,5cm                  | comprim. 3,5cm  | diâm./espessura |
| ORIGEM. África  | Nº DE CLASSE 08. Insignia |                           | Nº ANTIGOS DE REGISTRO APP 226 |   |                 |
| AUTOR Desconhecido  |                           | ASSINATURA sem assinatura |                                |   |                 |
| TÍTULO/NOME Centro Cerimonial   |                           |                           |                                |   |                 |
| LOCAL/ED./FÁBR. não biológico   |                           | DATA sem data             |                                | ED./Nº. SÉRIE inexistente   |                 |
| MATERIAL/TÉCNICA/SUORTE madeira / esculpido   |                           |                           |                                |   |                 |
| DESCRIÇÃO SUMÁRIA Objeto cilíndrico tendo numa das extremidades figura feminina com braços cruzados na altura do peito. cabelo preso ao longo da haste, cortês. |                           |                           |                                | ESTADO DE CONSERVAÇÃO<br>excel. <input type="checkbox"/> muito bom <input checked="" type="checkbox"/> bom <input type="checkbox"/><br>reg. <input type="checkbox"/> ruim <input type="checkbox"/> restaur. <input type="checkbox"/> inutiliz. <input type="checkbox"/> |                 |
| AQUISIÇÃO nº processo   |                           | compra                    | permuta                        | legado  | transferência   |
| LOCALIZAÇÃO Hall - quarto de hóspedes casa principal  |                           | VALOR DO SEGURO           |                                |   |                 |
| INSCRIÇÃO   |                           |                           |                                |   |                 |
| FOTO  |                           | NEGATIVO                  |                                | Nº DA FICHA DE RESTAURO   |                 |
| TERMOS DE INDEXAÇÃO Bastão<br>Centro Cerimonial<br>madeira<br>África<br>Insignia  |                           |                           |                                |   |                 |
| OBSERVAÇÕES   |                           |                           |                                |   |                 |
| REGISTRADO POR: Apolonia Medeiros   |                           |                           |                                | DATA: 06/12/97  |                 |
| REVISADO POR:   |                           |                           |                                | DATA:   |                 |

Fonte: SRBM, 1997

Ressalta-se também a existência de ficha de catalogação dos objetos museológicos anterior ao processamento técnico da década de 1990, elaborada nos anos de 1980. Essa contém a fotografia do objeto no anverso e os seguintes metadados datilografados no verso: autor; categoria; escola/época; título; técnica/material; dimensões; data; localização; estado de conservação; referência bibliográfica; valor para seguro; e observação.



**Figura 18** – Ficha de catalogação antiga do objeto museológico de número de registro 0089 (anverso).



Fonte: SRBM, c. 1980

**Figura 19** – Ficha de catalogação antiga do objeto museológico de número de registro 0089 (verso).

|   |   |
|---|---|
| Ficha n.º APP 124   | Categoria: Arte Popular                 |
| Autor:  | Técnica/material: Madeira               |
| Escola/Época:   | Dimensões: 0,445 cm.                    |
| Título: Bastão cerimonial   | Procedência: África                     |
| Assinatura:   | Data:                                   |
| Localização: Sítio S. Antonio da Bica<br>Hoi. Quarto dos pederes                    | Estado de conservação: Bom-ponta colada |
| Ref. bibliográficas:  | Valor p/ seguro:                        |
| OBS.: Bastão em madeira; extremidade esculpida formando cabeça; ponta forma de seta |   |

24-D-1/3

Fonte: SRBM, c. 1980

A análise comparativa dessas duas fichas de catalogação é necessária, pois dela pode-se apreender parte significativa da biografia cultural dos objetos que integram o Acervo Museológico, sendo possível averiguar informações sobre procedência, mudanças nos estados de conservação da peça, a maneira como o item é interpretado pela instituição, e até mesmo interessa à medida que estes documentos representam entendimentos diferentes sobre documentação de acervo museológico e constituem-se como registro das práticas museológicas ao longo do tempo.

Frisa-se que, de acordo com o artigo 39 da Lei 11.904/2009, o Estatuto dos Museus, é “obrigação dos museus manter documentação sistematicamente atualizada sobre os bens culturais que integram seus acervos, na forma de registros e inventários” (Brasil, 2009). Dessa

maneira, os inventários museológicos e demais registros que identificam os bens culturais, elaborados por museus públicos e privados:

São considerados patrimônio arquivístico de interesse nacional e devem ser conservados nas respectivas instalações dos museus, de modo a evitar destruição, perda ou deterioração (Brasil, 2009).

A documentação museológica possui propósitos administrativos e de gestão da preservação e difusão do Patrimônio Cultural salvaguardado. A partir da entrada de um objeto no acervo de um museu ou de instituições de memória e cultura afins, tarefas sistemáticas são realizadas para o processamento técnico do bem cultural em sua vida institucional. E estas são acompanhadas de diferentes registros (Inventário, Livro do Tombo e fichamentos, ou outros documentos, como correspondências, notas fiscais, etc.), incluindo também registros sobre empréstimos, participação em exposições e restaurações, entre outros. Constituindo assim uma chave de acesso à biografia cultural dos objetos reunidos e colecionados por Roberto Burle Marx.

Ressaltamos que nenhum dos objetos colecionados alvos desta pesquisa foram anteriormente investigados de maneira específica em seu vínculo com a trajetória social de Roberto Burle Marx. As dissertações anteriores, no âmbito do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, tiveram investigação voltada para o Acervo Botânico-paisagístico e para questões relacionadas à museografia e ações de conservação do Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx, mesmo que em parte tenham realizado considerações a respeito da história de vida do patrono da instituição. São elas: *Acervo botânico do Sítio Roberto Burle Marx: valorização e conservação* (Tofani, 2014) e *O Colecionador e seu “ninho” na Casa Principal/museu casa do Sítio Roberto Burle Marx* (Azevedo, 2017).

A faceta de colecionador de Roberto Burle Marx ainda não foi suficientemente analisada, como afirma a historiadora da arte Vera Beatriz Siqueira (2020, p. 180), já que muitos dos autores que se debruçam sobre seu legado estão mais interessados na discussão de Arte e Paisagem e no processo criativo do artista expoente do paisagismo moderno brasileiro. Mesmo que se identifique que o colecionismo de Roberto tenha se iniciado por plantas ainda na infância, aos sete anos de idade, estudos mais aprofundados a respeito da sua trajetória social como colecionador de cultura material permanecem como uma lacuna que em parte se pretende aqui preencher.

Para tanto, recorremos a um determinado recorte que parte de questões conceituais ligadas à coleção e ao colecionismo e de como essa prática social se associa à figura de Roberto Burle Marx ao reunir artefatos não ocidentais relacionados à Arte *dita* Primitiva – que se apresenta como um dos motes para a Arte Moderna europeia, principalmente vinculada ao Cubismo, um dos movimentos de vanguarda que influenciou o modernismo brasileiro e propagou a temática *primitivista*.

Pertinentes a esta pesquisa são os autores da Antropologia e da História da Arte que abordam o tema da Arte “Primitiva”, como Gill Perry (1998) – que exemplifica como artistas da vanguarda europeia aproximaram suas produções estéticas das de sociedades tradicionais –, James Clifford (1998) – que demonstra a relação da Arte Moderna com questões centrais da Antropologia enquanto disciplina –, Sally Price (2000) – que aborda a lógica etnocêntrica que motiva a apreciação estética da cultura material de sociedades tradicionais –, Lúcia Dabul (1997) – que informa sobre o uso da Arte “Primitiva” por artistas referenciais da Arte Moderna, tendo como foco Pablo Picasso –, entre outros.

### 1.3 O Sítio Roberto Burle Marx como dádiva – a abordagem metodológica para compreensão de um sistema de prestações sociais relacionado ao Patrimônio Cultural

Interessado na natureza das transações humanas, em o *Ensaio sobre a dádiva – Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*, utilizando a comparação antropológica em perspectiva histórica pautada pela etnografia, Marcel Mauss analisa as **relações de troca** em diferentes sociedades não ocidentais, como da Polinésia, Melanésia, Noroeste dos E.U.A. e Austrália, percebendo que “as trocas e os contratos fazem-se sob a forma de presentes, em teoria voluntários, na realidade obrigatoriamente dados e retribuídos” (Mauss, 1950, p. 53). Esse ensaio faz parte de estudos maiores de Mauss a respeito do regime do direito contratual e o sistema de prestações econômicas das sociedades ditas primitivas.

De acordo com os pressupostos de Marcel Mauss, a **dádiva** é um ato, em maior ou menor grau de alienabilidade, ou seja, de transferência de propriedade, que implica tanto em **espontaneidade** quanto em **obrigatoriedade**, e que inclui uma ampla gama de **prestações e contraprestações** de natureza material e/ou imaterial, possuindo **caráter universal e**

**generativo.** A dádiva inclui “não só presentes como também visitas, festas, comunhões, esmolas, heranças, um sem número de prestações” (Mauss, 1950; Lanna, 2000, p. 175).

A dádiva pressupõe uma dimensão política e fundamenta toda sociabilidade e comunicação humanas, organizando diferentes esferas sociais, sendo parte significativa da vida social constituída por um contínuo entre **dar e receber**, conferindo à troca o status de **fato social “total”**<sup>45</sup>. A noção de **contrato** exprime melhor a sociabilidade forjada pela dádiva, destarte, havendo a circulação de valores, especialmente na ocorrência da **retribuição** que se converte em **obrigação moral**. Esse fenômeno social “total” congrega diferentes instituições religiosas, jurídicas e morais, resultando em fenômenos estéticos e morfológicos refletidos por essas instituições. A dádiva estabelece **hierarquia** política e moral entre o **doador** e o **donatário**, importando a quantidade e qualidade daquilo que é trocado, de modo que ocorre a ascendência do primeiro sobre o segundo, sendo subjacente uma **competição entre os agentes** (Mauss, 1950; Lanna, 2000).

Não queremos aqui considerar senão um dos aspectos, profundo [da dádiva], mas isolado: o carácter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e todavia, forçado e interessado por essas prestações. Elas revestiram quase sempre a forma do presente, da prenda oferecida generosamente mesmo quando, nesse gesto que acompanha a transacção, não há senão ficção, formalismo e mentira social, e quando há, no fundo, obrigação e interesse econômico (Mauss, 1950, p. 53).

Outro ponto de destaque é a identificação realizada por Mauss a despeito da **coisa** que é dada, especialmente nas sociedades estudadas no ensaio. Essa, segundo o autor, não é inerte, possui uma **alma**, ela mesma é **alma**, sendo frequentemente percebida como um indivíduo. E a transmissão da coisa a outrem implicaria em doar algo de si mesmo. A tríade de obrigações dar, receber e retribuir compreende o complexo sistema da troca de dádivas. A não doação e não retribuição seriam motores do acirramento da rivalidade entre os agentes, o que poderia ocasionar uma guerra. Esses atos seriam uma recusa à aliança.

Recusar-se a dar, negligenciar o convite, como recusar a receber, equivale a declarar guerra; é recusar a aliança e a comunhão. Depois, dá-se porque se é

---

<sup>45</sup> Uma atividade que tem implicações em diferentes esferas da sociedade, sendo ela mesma estruturante. A noção é um alargamento do *fato social* proposto em *As regras do método sociológico* escrito por Émile Durkheim (1895). Para Mauss, esses *fenômenos sociais totais* “exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo –; econômicas – estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição –; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam estes fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam” (Mauss, 1974, p. 53).

forçado a isso, porque o donatário tem uma espécie de direito sobre tudo o que pertence ao doador (Mauss, 1950, p. 69).

Essa teoria da troca, tal como formulada por Mauss, é útil ao se debruçar no caso do Sítio Roberto Burle Marx enquanto dádiva direcionada à sociedade brasileira a partir de sua doação ao governo por meio da Fundação Nacional Pró-Memória em 1985, ao mesmo tempo em que a prática da dádiva era evidente no âmbito da vida social de Roberto Burle Marx, a exemplo das confraternizações ofertadas pelo patrono em sua residência ou suas centenas de projetos paisagísticos compreendidos enquanto obra de arte pública. Ao associar a trajetória social de Roberto Burle Marx com a teoria da troca de Mauss, trago a seguinte citação de Lélia Coelho Frota sobre as recepções oferecidas pelo artista paisagista no Sítio Santo Antônio da Bica:

Livre, o convidado fazia só o que queria. Passeava pelos jardins e pelas estufas, pelas salas da casa e visitava a capela, via as novas pinturas de Roberto, conversava ou ficava quieto, ouvindo *lieder* de Schumann, canções de Debussy, Ravel, Mignone, tantos, na bela voz poderosa de barítono do anfitrião, que estudara canto em Berlim. Nos aniversários, conjuntos de samba e chorinho também apareciam nos pavilhões de azulejos desenhados por Roberto, pontuados de dezenas de mesinhas. Invariavelmente, o dono da casa dizia palavras breves, emocionadas, sobre o valor da amizade e das afinidades eletivas, brindando à presença dos amigos juntos, tantos. (...) A grande mesa, com toalha pintada por Roberto, oferecia mini-paisagens onde as cores vibravam. Beterrabas, alfaces, frutas-pão, cenouras, espinafres, de alta alquimia culinária, se entremeavam de cascatas de camarão e lagosta, planícies de fatias de peru e rosbife. Estimadíssimos doces de ovos e bolos confeitados com cópias de quadros da Renascença eram comidos com delícia, riso e transgressão.

Descrevemos essa espécie de *potlatch*<sup>46</sup> não com sentido anedótico, mas para dar com concretude uma imagem de Roberto que configurava a sua vocação generosa para a vida participativa, que no seu estágio mais alto vai caracterizar a sua grande vocação pública para o paisagismo com finalidade social. (...) Burle Marx falará a vida inteira do papel educativo e prazeroso do jardim. Éden que pode e deve ser recuperado, lugar de descoberta da natureza, do encontro com o outro, com o próprio corpo, consigo mesmo. Lugar de aprendizagem do respeito pelas plantas, da nossa responsabilidade em perpetuar a vida (Frota, 1995 *apud* Siqueira, 2017, 107-108, grifo nosso)

Como podemos explorar o *meio causal* da relação entre doador e donatário(s) neste estudo, ao penetrar na ideia de legado relacionada ao Patrimônio Cultural enquanto dádiva? Quais os interesses na doação empreendida por Burle Marx? Como a noção de retribuição se aplica a esse caso específico?

---

<sup>46</sup> *Potlatch* é uma cerimônia de distribuição e retribuição de presentes entre indígenas do noroeste da América do Norte e essa foi uma das práticas de dádiva estudada por Marcel Mauss em o *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão de troca nas sociedades arcaicas*.

A troca-presente livre e desinteressada, aparentemente espontânea e voluntária, mas na verdade uma prestação de obrigatoriedade social, que é o alvo central da discussão do antropólogo Marcel Mauss, nesta análise da trajetória social de Roberto Burle Marx é percebida através da demanda imperativa que Roberto Burle Marx possuía de transferir seu espólio, após seu falecimento, para pessoas e/ou instituições, já que não possuía herdeiros primários diretos e acumulou em torno de si um patrimônio extremamente significativo econômico sócio e culturalmente, além de estético.

Perpetuar o seu legado era uma das inquietações do artista paisagista e esse desejo latente está narrado em diversas missivas enviadas pelo patrono a seu campo social, com quem compartilhava as angústias da preservação de suas coleções e o uso científico das mesmas. Sob o título de *Folhas em Movimento: cartas de Burle Marx*, Guilherme Mazza Dourado (2022) publicou missivas inéditas enviadas pelo patrono, que revelam a vontade de Burle Marx de associar o Sítio a uma instituição ou transformá-lo em uma fundação:

Reproduzido também neste volume, esse documento é particularmente significativo para rastrear as origens da decisão de transformar o Sítio numa fundação ou vinculá-lo à instituição sólida que assegurasse sua permanência no correr do tempo, algo que demorou ainda mais quinze anos para se concretizar (Dourado, 2022, p. 18).

Deixar que sua herança fosse legada aos herdeiros colaterais não era de sua vontade, pois seu irmão Guilherme Siegfried Marx tinha claras intenções de vender a propriedade do Sítio e visava apenas o lado comercial da sociedade que estabeleceu com Burle Marx ao longo de mais de 50 anos. Em carta, o patrono afirmava:

A vinda de [meu irmão] Walter foi benéfica para mim, principalmente devido a uma série de problemas que tem surgido com meu irmão [Guilherme] Siegfried, que continua achando que a finalidade do sítio não é ter uma coleção botânica, e sim plantas de valor comercial. Há um grande equívoco, pois todas as plantas que existem no sítio foram coletadas e trazidas por mim. É um pouco difícil separar as de valor comercial e as que servem apenas para meu encanto (Marx, 1978 *apud* Dourado, 2022, p. 18).

Roberto Burle Marx, no decorrer de sua trajetória, se vinculou a diversas instituições nacionais e internacionais no campo da Botânica, das Artes, do Paisagismo e do Patrimônio Cultural. Evidencia-se aqui a estreita relação que o patrono manteve com o Iphan, desde a criação do Palácio Capanema (1937 e 1945) até 1994, ano de seu falecimento, em que já

havia sido estabelecida a instituição de memória Sítio Roberto Burle Marx enquanto Unidade Especial do Instituto.

Essas interações sociais pessoa-instituição foram de mão dupla e se caracterizaram por uma forte presença de atores sociais no campo social e artístico do paisagista modernista que integravam o corpo técnico da instituição nacional de preservação e proteção do Patrimônio Cultural brasileiro. Esses atores sociais, que faziam parte do Iphan, eram as pessoas de Lucio Costa, Rodrigo Melo Franco, Mário de Andrade, entre outros, ou seja, as principais lideranças internas da instituição.

E, de acordo com pesquisador Bruno Schiavo (2015) – que organizou a cronologia de Burle Marx para uma exposição posterior ao seu falecimento –, o artista paisagista trabalhou voluntariamente para o Iphan nas restaurações do adro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira, em Recife, e do Terreiro de Jesus, em Salvador.

Burle Marx figura também entre os três brasileiros que mais produziram bens culturais que foram tombados pelo Iphan, ao lado de Antônio Francisco Lisboa (*Aleijadinho*) e Oscar Niemeyer. De acordo com o artigo *Genialidade genuinamente brasileira*, de autoria da historiadora Kátia Bogéa, que integra a publicação *Sítio Roberto Burle Marx* (Storino; Siqueira, 2021):

O interessante é perceber que existe uma terceira figura importante em número de bens reconhecidos como fundamentais para a constituição de uma ideia de ‘Patrimônio Nacional’. Depois de *Aleijadinho* e Oscar Niemeyer, o autor com maior número de bens tombados é Roberto Burle Marx. Um escultor, um arquiteto e um paisagista (Bogéa, 2021, p.19).

Podemos ver também o gesto de retribuição de Roberto para seu campo social ao homenagear a ilustradora botânica Margaret Mee e a botânica Graziela Barroso – que o acompanharam ao longo de suas viagens pelo país para coleta de espécime de plantas e colaboraram com ele nos seus estudos sobre a Natureza e a Paisagem –, titulando dois de seus viveiros no Sítio com o nome delas. Semelhantemente, o artista paisagista convida a arquiteta Janete Costa – com quem manteve relações de aquisição em seu colecionismo de Arte Popular e religiosa – para pensar o espaço interior de seu *Ateliê*. E Lucio Costa e Carlos Leão, que estiveram à frente na restauração da Capela Santo Antônio da Bica. Todos eram amigos próximos ao modernista brasileiro e se entrelaçaram à história e às memórias não somente do patrono como também às de seu Sítio.

De maneira clara, doar a propriedade do Sítio Santo Antônio da Bica e suas coleções foi algo que foi alimentado por esses vínculos estreitos entre pessoa-instituição, como se

configura no caso de Roberto Burle Marx e suas relações com o Iphan e seus agentes institucionais.

Igualmente, as intencionalidades na doação (dádiva) do legado do SRBM são evidentes e estão de acordo com o desejo íntimo do artista paisagista de perpetuar seu patrimônio social, cultural e estético a uma instituição que fomentasse a pesquisa científica de suas coleções, concedesse bolsas de pesquisa e prêmios para estudantes de Botânica, Paisagismo e Arte, e assegurasse a preservação dessas mesmas coleções às gerações futuras, permitindo amplo acesso da sociedade. Nas palavras do próprio patrono em carta destinada ao casal de amigos Jerry e Ida Rubin em 1969:

Seria egoísta pensar apenas em termos de prazer, tendo todas essas plantas, que para mim são uma revelação em todos os sentidos imagináveis. Isso tudo deve ser usado por pessoas que estão aprendendo e estudando. Por esse motivo, **meu desejo é me vincular a uma fundação para que meus esforços iniciais possam ter continuidade**, ser sustentados e concluídos, principalmente em um período em que a destruição é um ideal em nome do progresso. **Tenho certeza de que para a América, essa coleção tem e terá um valor enorme, sobretudo em função da diversidade do material vegetal que eu tenho lá** (Marx, 1969 *apud* Dourado, 2022, p. 18, grifo nosso).

E em carta, no mesmo ano, ao irmão Walter, esposa e sobrinhas:

Eles [Jerry e Ida Rubin] perguntam qual a quantia que necessito para manter o sítio. Não posso responder com clareza, pois é um problema bastante complexo. Temos uma despesa aproximada de 4 mil cruzeiros novos, aproximadamente mil dólares, apenas com mão de obra. **Se conseguirmos transformá-lo em fundação, as despesas subirão**, pois necessitaremos permanentemente de um botânico, um fitopatologista, como também dinheiro suficiente para excursões. Para isso, teríamos que ter um caminhão e uma caminhonete aparelhados especialmente para as coletas de caráter botânico. Quanto aos jardineiros, creio que, com nossa orientação, poderemos resolver muitos problemas. Apesar dos pesares, tudo está progredindo de uma maneira fenomenal. **Mais uma vez, gostaria que conversasse com Jerry e Ida para ver o que será possível conseguir para a nossa futura fundação** (Marx, 1969 *apud* Dourado, 2022, p. 18, grifo nosso).

A perpetuação do pensamento de Roberto Burle Marx, suas ideias, seus constructos estéticos, botânico-paisagísticos, sociais, culturais, ambientalistas e político-ideológicos e sua figuração no panteão dos grandes gênios nacionais triunfam com a entrada do SRBM no rol dos bens culturais titulados como Patrimônio Mundial pela UNESCO. Essa chancela é



percebida aqui como um reconhecimento do bem cultural e ato de retribuição da sociedade e do governo federal, na figura do Iphan, pela dádiva que é o Sítio Roberto Burle Marx.

## 2. ROBERTO BURLE MARX, COLECIONISMO E *PRIMITIVISMO*

Neste segundo capítulo, são apresentadas a trajetória social do artista paisagista Roberto Burle Marx, sua atuação como colecionador e sua adesão a temática *primitivista*, que ganhou destaque nos ideais estéticos das vanguardas artísticas modernistas. Também são abordadas teorias sobre a prática colecionista e acepções do termo coleção, tendo como atravessamento observações sobre a atividade do *connoisseur*.

### 2.1 A trajetória social de um colecionador: o artista paisagista Roberto Burle Marx

Pensar a trajetória social de um sujeito consiste em espreitar acontecimentos biográficos<sup>47</sup> que, de acordo com Pierre Bourdieu (1986), são alocações e deslocamentos no espaço social. Esse espaço é disposto pelo sociólogo como “espaço de possíveis”, uma instância em devir, onde os indivíduos se situam historicamente, estando relacionados uns aos outros e relativamente autônomos, havendo uma ligação inteligível entre as tomadas de decisão e as posições assumidas no *campo social*, no qual sua estrutura designa o sentido dessas posições.

A escrita da trajetória social de Roberto Burle Marx, nessa perspectiva, implica em investigar, selecionar, correlacionar dados e interpretar o percurso de um indivíduo, que é vetor de complexas relações sociais, tendo em mente os vínculos entre as condutas sociais das disposições incorporadas dos sujeitos e/ou grupos – *habitus* – e sua atuação nos espaços sociais, formados por sua estrutura própria de diferentes agentes sociais, autonomia relativa e singularidade frente a outros *campos*, onde uma desigual distribuição de espécies de *capital*<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Evidenciamos que uma biografia jamais será a vida do biografado, e sim uma seleção e interpretação nas quais escolhas são diretrizes que marcam a narrativa criada. Não existindo, portando, uma casualidade de progressiva linearidade nos eventos biográficos, estes não são um todo coerente e coeso, porém é na construção a posteriori da pesquisa que se coadunam os fatos ocorridos na vida de uma pessoa frente à estrutura social dominante identificada. É, portanto, uma questão de atentar para a ilusão biográfica (Bourdieu, 1986; Montagner, 2007; Murillo, 2013).

<sup>48</sup> Conforme a teoria dos campos, formulada por Pierre Bourdieu, a estrutura do campo social é determinada pela desigual distribuição do capital (econômico, social, cultural, simbólico, etc) entre os agentes que estão inseridos em uma disputa de poder pelo monopólio do capital legítimo e específico do campo, ao mesmo tempo que os mesmos mantêm uma “cumplicidade objetiva” para a manutenção da existência daquele espaço social (Catani *et al.*, 2017).

está presente. Compreendemos, então, que “as práticas e estratégias dos agentes só se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo [social]” (Catani *et al.*, 2017, p. 65).

Desta maneira, buscamos favorecer o entendimento sobre os campos sociais identificados de maior atividade do artista paisagista: Os campos da Arte, da Cultura e do Patrimônio Cultural. Sendo assim, esta análise da trajetória social de Roberto Burle Marx conta com a exposição de sua formação em arte, iniciada no contexto familiar e continuada no âmbito acadêmico, sua inserção na produção artística e paisagística no período capitaneado pelo grupo modernista brasileiro, do qual foi integrante, e análise de sua prática colecionista em botânica e, mais especificamente, em cultura material, entre outras questões igualmente pertinentes.

Então, vamos à trajetória social:

Nascido na capital paulista em 4 de agosto de 1909, Roberto Burle Marx era o quarto dentre seis irmãos, fruto da união entre Cecília Burle e Wilhelm Marx, que se casaram em 1900, em Apipucos, Recife (PE), cidade natal da noiva.

Wilhelm Marx era judeu alemão, nascido em Stuttgart, trabalhava no ramo do couro e chegou ao Brasil em 1885. Cecília Burle era descendente de franceses, holandeses e portugueses, estudou canto em Recife e no Rio de Janeiro e era pianista. O casal se estabeleceu primeiro na cidade de São Paulo, onde o patriarca abriu um curtume, e viveram, primeiramente, em uma mansão em estilo eclético na Avenida Paulista chamada *Villa Fortunata*, onde nasceu Roberto Burle Marx. Desde então, teve como cuidadora Ana Piasceck, governanta da família, uma mulher de origem húngara. Com ela, o artista paisagista criou laços profundos mantidos ao longo de suas vidas.

Em São Paulo, Cecília Burle oferecia encontros de entretenimento social pautados pela musicalidade com apresentação de diversos artistas, como o violoncelista e maestro catalão Pablo Casals. A matriarca da família Burle Marx foi uma referência cultural para seus filhos, especialmente para Roberto e seus irmãos Walter e Haroldo, que se tornaram, respectivamente, pianista, maestro e compositor, e designer de joias e ourives.

Em decorrência de adversidades no empreendimento do comércio de couro, a família se mudou para o Rio de Janeiro, passando a viver no bairro do Leme, atual Zona Sul da cidade. Primeiro na residência de Evangelina Burle, irmã de Cecília, onde permaneceram por pouco tempo. Com o retorno às atividades do ramo de couro, a família adquiriu uma moradia

própria no mesmo bairro em 1919. A casa ficava na rua Araújo Gondim, próxima à encosta do Morro da Babilônia, tendo antes residido temporariamente em uma casa próxima.

**Figura 20** – Retrato de Cecília Burle



Fonte: Roberto Burle Marx, 1941, Acervo Museológico do SRBM

**Figura 21** – Retrato de Wilhelm Marx



Fonte: Roberto Burle Marx, 1941, Acervo Museológico do SRBM

Na residência da Araújo Gondim, Roberto teve a possibilidade de exercer a prática da jardinagem ainda na infância no jardim da casa dos seus pais e de montar seu primeiro ateliê. Roberto começou o cultivo de plantas aos sete anos, com incentivo da mãe e de Ana Piasceck, com uma pequena horta na residência, “que abastecia a vizinhança e, mais tarde, [Roberto, sua mãe e Ana Piasceck] chegaram a vender suas flores para uma loja chamada Bagatelle, no centro da cidade” (Fleming, 1996, p. 28). Com o tempo, passou a criar arranjos florais de mesa para eventos domésticos de conhecidos.

Os conhecimentos em jardim também eram nutridos pelo pai, que lhe assinava periódicos especializados em plantas, como a revista alemã *Garten Schönheit* (Beleza do Jardim, em tradução literal para o português), e somavam-se às aulas com o naturalista Fernando Rodrigues da Silveira no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Silva *et al.*, 2019). Os encontros para recitais e o convívio com musicistas continuavam sendo proporcionados pela mãe de Roberto na nova residência em eventos com convidados. No Leme, Roberto conheceu Lucio Costa, que era seu vizinho e com o qual criou vínculos que se tornariam fundamentais para as criações modernistas que estariam por vir.

**Figura 22** – Retrato de Ana Piasceck



Fonte: Roberto Burle Marx, 1929, Acervo Museológico do SRBM

Em 1928, toda a família Burle Marx e a governanta Ana Piasceck foram passar uma longa temporada na Alemanha. A viagem teve como motivação a busca de um tratamento ocular para Roberto Burle Marx, que na época tinha 19 anos, e a procura de seu irmão Walter por um aprendizado mais avançado em música clássica. Passaram, primeiro, por Hamburgo, onde o patriarca tinha parentes e, depois, se instalaram em um apartamento em Berlim. Na Alemanha, os Burle Marx frequentaram óperas e concertos de música clássica, e Roberto pôde, assim, penetrar no circuito cultural europeu. Ao lado da cuidadora do seu irmão mais novo Guilherme Siegfried, Erna Busse, Roberto percorreu os museus da capital alemã, e teve contato com as vanguardas artísticas europeias a partir das obras de Vincent Van Gogh, Manet, Monet e Renoir, além de criações de artistas expressionistas, como Ernst Ludwig Kirchner e Emil Nolde, e pôde assistir espetáculos de concepção cubista e expressionista (Fleming, 1996). Ainda no país, Roberto iniciou seus estudos em pintura no ateliê de Elise

Degner Klemm, que continuou a integrar o jovem à programação cultural. Nas palavras de Roberto Burle Marx sobre o período: “Nossas vidas giravam em torno do teatro, dos concertos, da ópera, de Wagner, de Richard Strauss. Todo o panorama musical, eu conhecia bem” (Marx, 1994 *apud* Doherty, 2020, p. 58, tradução minha).

Nessa temporada na Alemanha, conheceu estufas de plantas brasileiras das coleções de Heinrich Gustav Adolf Engler no Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, onde praticava desenhos de observação da vegetação. Esse acontecimento é recorrentemente descrito em relatos biográficos de Roberto como marcante para suas escolhas paisagísticas futuras, como a adesão ao uso de plantas autóctones brasileiras na criação de jardins. De acordo com Luiz Fernando Dias Duarte:

Uma das principais características da biografia oficial de Roberto Burle Marx [1909-1994] é a ideia de que ele descobriu as qualidades estéticas da flora tropical que passaram a caracterizar sua famosa nova abordagem ao paisagismo durante uma visita juvenil ao Jardim Botânico Berlin-Dahlem, na década de 1920. Esse tema se repete em todos os textos sobre sua vida, mesmo os mais curtos, ecoando um ponto que ele mesmo acabou expressando embora não com a preeminência que seus entrevistadores e biógrafos passaram a fazer (Duarte, 2011, p. 495, tradução minha).

Dias antes de retornar ao Brasil, em 1929, Roberto foi com Erna à Galeria Flechstein e conferiu pela primeira vez as produções de Pablo Picasso, Paul Klee e Henri Matisse, evento que o marcou significativamente (Fleming, 1996).

Já em terras brasileiras, Roberto Burle Marx matriculou-se novamente na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde antes havia tentado seguir o curso integral – tendo sido impedido pelo seu problema de visão que tratou na viagem à Europa –, agora para cursar Arquitetura. Contudo, convencido pelo amigo Lucio Costa, resolveu estudar Pintura na mesma instituição, onde foi aluno de Auguste Bracet, Celso Antônio de Menezes, Pedro Correia de Araújo e Leo Putz – com quem Burle Marx estabeleceu maior afinidade. Porém os interesses pictóricos de Roberto começaram a divergir de seus professores e do academicismo em Belas-Artes, tendo decidido não concluir o curso de Pintura<sup>49</sup>:

Eu fiz academia, recebi a medalha de ouro, pode-se dizer que tive uma formação acadêmica. Posteriormente, o convívio com Leo Putz, que foi contratado por Lucio Costa, que falava de um [Paul] Gauguin e dos pintores alemães acabou me influenciando. Fui expulso da aula de pintura porque

<sup>49</sup> Ao romper com a Escola Nacional de Belas Artes, Burle Marx passou a ter aulas particulares com o pintor e escultor Celso Antônio de Menezes e, posteriormente, foi aluno de artes plásticas de Candido Portinari no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (Schiavo, 2015).

comecei a falar de [Paul] Gauguin e o professor [...] pensou que eu estivesse pervertendo os alunos (Marx, 1992 *apud* Oliveira, 2001, p. 2).

Continuando com a criação de arranjos florais, Roberto foi convidado por Lucio Costa para projetar o seu primeiro jardim na residência de Alfredo Schwartz, criada pelo arquiteto modernista brasileiro em Copacabana, em 1932.

Em depoimento sobre este evento, Roberto disse:

Quando jovem, vivia na mesma rua que Lucio Costa. Ele me conheceu quando eu tinha 14 ou 15 anos e esse fato contribuiu para minha carreira. Ele viu o jardim que eu realizava em minha própria casa e, como naquele tempo construía a residência de uma família Schwartz, convidou-me a fazer também aquele jardim (Marx, 1977 *apud* Xavier, 1987, p. 307).

Roberto já contava com ajuda de jardineiros, contratados por seu pai, na residência do Leme, e pôde realizar seu segundo projeto paisagístico em 1933, novamente um jardim particular, agora para a residência de Ronan Borges. Suas criações começaram a receber notoriedade, e o paisagista foi nomeado diretor de Parques e Jardins, na cidade de Recife (PE), aos 25 anos, onde atuou de 1934 e 1937. Segundo José Tabacow<sup>50</sup>:

O governador/interventor em Pernambuco, Lima Cavalcanti, que estivera no Rio de Janeiro, havia se deslumbrado com o jardim da casa da família Schwartz, na rua Tonelero, em Copacabana, feito por Burle Marx em seu primeiro trabalho como profissional (Tabacow, 2020, p. 242).

Na direção de Parque e Jardins, na terra natal de sua mãe, Burle Marx criou seus primeiros jardins públicos, em que se destacam a Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha<sup>51</sup>, conhecida como Cactário de Madalena<sup>52</sup>, ambas projetadas em 1935. Esses projetos são o início de sua abordagem paisagística, que marcaria sua atuação profissional: “**o estabelecimento de um critério geográfico na escolha do elenco vegetacional**” (Tabacow, 2020, p. 243, grifo nosso) e a permanente valorização da flora brasileira frente à tradição da inspiração francesa e inglesa na criação de jardins no Brasil.

No Nordeste, Roberto se integrou à intelectualidade local, da qual muitos dos expoentes se ligaram ao movimento de modernização urbana de Recife, como o antropólogo e

<sup>50</sup> Arquiteto paisagista. Foi colaborador no escritório de paisagismo Roberto Burle Marx no Rio de Janeiro entre os anos de 1968 e 1982, membro do conselho consultivo do Sítio Roberto Burle Marx e seu diretor entre 1994 e 1995.

<sup>51</sup> A praça foi nomeada por Burle Marx em homenagem ao literato, anteriormente ela era denominada Jardim do Benfica (Silva, 2014).

<sup>52</sup> O projeto paisagístico da Praça Euclides da Cunha inclui plantas dos sertões e da caatinga do Nordeste brasileiro.

sociólogo Gilberto Freyre, o pintor modernista Cícero Dias e o poeta e engenheiro Joaquim Cardozo (Tabacow, 2020; Silva *et al.*, 2019). Segundo Burle Marx, “a obra *Os Sertões*<sup>53</sup> de Euclides da Cunha influenciou fortemente em [sua] decisão de construir o cactário da Madalena” (Marx, 1987, p. 73 *apud* Silva, 2014, p. 5). A referida literatura é reconhecida como um importante símbolo do modernismo regionalista brasileiro e base para construção de uma brasilidade sertaneja em contraponto às noções hegemônicas europeias de cultura, que eram combatidas por intelectuais modernistas no Brasil. Conforme Vera Beatriz Siqueira:

A relação metonímica entre sertanejo e homem *primitivo*, sertão e Brasil, assim reelaborada pelo modernismo, aparece nas escolhas formais de Burle Marx ao compor o Cactário da Madalena. E assim surge esse jardim, conjugando diferentes espécies de cactáceas ao centro, blocos de pedra e a escultura de um sertanejo de Celso Antônio, a exaltar a figura do homem *primitivo* brasileiro (Siqueira, 2017, p. 96).

**Figura 23** – Cactário da Praça Euclides da Cunha, projeto paisagístico



Fonte: Roberto Burle Marx, Acervo Museológico do SRBM

É nesse período que se tornou necessário para ele ter um próprio repertório vegetal brasileiro aplicado a seus projetos paisagísticos, que não se encontrava disponível para aquisição em um cenário de mercado de plantas ornamentais de influência europeia. Roberto iniciou, assim, excursões pelo Brasil com a finalidade de coletar espécies vegetais em seus

<sup>53</sup> A obra literária, publicada em 1902, é um romance, que narra a Guerra de Canudos capitaneada por Antônio Conselheiro na Bahia no final da década de 1890, dividido em três partes (A Terra, O Homem e A Luta) (Siqueira, 2017).



biomas, tendo começado pelas áreas de Caatinga, e é “nesse momento [que] ocorrem os primeiros movimentos relacionados com a ideia de coleção [de plantas], essa que seria uma das mais fortes características de sua concepção paisagística” (Tabacow, 2020, p. 247).

Embora Roberto mencione que começou sua coleção de plantas aos sete anos de idade<sup>54</sup>, podemos inferir que sua prática colecionista em botânica ganhou contornos mais sistemáticos no início de seus projetos paisagísticos, especialmente os de caráter público, sendo que o intento dessa prática de colecionamento “era poder aumentar seus meios de expressão na composição vegetal dos jardins que ele fazia” (Tabacow, 2016, p. 72).

Esse colecionismo de espécies da flora foi paulatinamente instrumentalizado a partir da aproximação de Roberto com proeminentes botânicos e estudiosos naturalistas, como Adolpho Ducke, João Geraldo Kuhlman, Henrique Lahmmeyer Mello Barreto<sup>55</sup>, Luiz Emygdio de Mello Filho, Antônio Pacheco Leão, Aparício Pereira Duarte, Ariane Luna Peixoto, Nanuza Luíza de Menezes, Gustavo Martinelli, João Semir e Graziela Maciel Barroso, que lhe prestaram assistência na classificação e estudo da coleção e estabeleceram também amizade com o artista paisagista (Tabacow, 2020; Siqueira, 2017). Em depoimento, Burle Marx afirma:

Se hoje tenho uma coleção que muitos botânicos julgam importante, em parte foi devido ao convívio que com eles tive. Sou grande amigo de alguns botânicos e fui amigo de outros, já falecidos, da grandeza de [Adolpho] Ducke, [João Geraldo] Kuhlman e [Henrique Lahmmeyer] Mello Barreto. Gozo da amizade de alguns botânicos atuantes como Aparício Pereira [Duarte] e Graziela [Maciel] Barroso. Todos eles me ajudaram no que concerne ao enriquecimento de minha coleção, que, em grande parte, foi feita em excursões (Marx, s.d.; Tabacow, 2004, p. 17).

Os jardins da residência do Leme se tornaram, então, insuficientes para abrigar a crescente coleção botânica, o que levaria Roberto a buscar um lugar mais propício para a aclimação e o cultivo da mesma, além de poder realizar experimentações das associações e composições vegetais. O que acabou culminando na compra, conjunta com seu irmão

---

<sup>54</sup> “Aos sete anos, comecei a ter minha coleção de plantas. Nesta fase, travei conhecimento com aloécias, como a *Alocasia cúprea*, por exemplo, que tinha para mim, o sentido de um verdadeiro milagre”, disse Roberto em depoimento registrado na publicação *Arte & Paisagem: conferências escolhidas* (Marx, s.d.; Tabacow, 2004, p. 15).

<sup>55</sup> Burle Marx conheceu o botânico Mello Barreto quando realizava o projeto para o Parque de Araxá e com ele realizou expedições em Minas Gerais. Em 1943, o botânico foi convidado para classificar a coleção botânica, ainda na residência do Leme (Siqueira, 2017).

Guilherme Siegfried, da propriedade do Sítio Santo Antônio da Bica, no bairro de Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, em 1949 (Siqueira, 2017).

O Sítio Santo Antônio da Bica se tornaria também o lugar ideal para a guarda das coleções de cultura material reunidas por Burle Marx. Se por um lado, botânicos favoreceram seu colecionismo de plantas, especialmente das espécies tropicais e subtropicais, por outro, agentes do campo da Cultura e das Artes foram igualmente importantes para a constituição de seu colecionismo pautado em artefatos culturais e artísticos de diversificadas procedências e temporalidades.

Podemos evidenciar os nomes de Janete Costa<sup>56</sup> – arquiteta e designer pernambucana, que atuou também como curadora de arte, colecionadora, pesquisadora e divulgadora da Arte Popular – e Alex Ciurlizza Maurer<sup>57</sup> – designer, decorador e colecionador peruano, reconhecido como um dos fundadores do design de interiores e precursor da museografia moderna no Peru<sup>58</sup>. Todos dois atuaram como interlocutores de Roberto Burle Marx na aquisição de peças que compõem seu colecionismo de cultura material.

É possível reconhecer o estímulo provocado em Roberto pela estreita relação que teve com a arquiteta Janete Costa em seu depoimento de 1992, no qual o artista paisagista valoriza aspectos da composição de interiores da casa de Janete Costa nas suas escolhas como colecionadora, considerando os agrupamentos dos objetos a partir da cor, volume, forma e ordenamento, além de enaltecer a produção artística de origem popular, da qual a mesma era incentivadora.

[...] utilizar a cor em função de outra cor, escolher os volumes dos objetos em suas analogias de forma, ordenando e agrupando-os ritmicamente, sem medo de utilizar objetos do passado. Esta constante busca de uma expressão que corresponda aos seus anseios, descobrir o segredo das coisas harmoniosas da nossa época, a coragem de utilizar a arte popular, essa arte que nasce do povo, de um povo pobre e sofrido, porém com essa força

---

<sup>56</sup> Janete Ferreira da Costa (1932 - 2008) formou-se em 1961 em Arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura, atual Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ). Segundo o Instituto Janete Costa e Acácio Borsoi, em seu *site*, a arquiteta Janete Costa indicou as peças do artista popular Mestre Nuca para a coleção de Roberto Burle Marx. Em 2012, foi inaugurado o Museu Janete Costa de Arte Popular em Niterói, em homenagem à arquiteta que residiu parte da sua vida na cidade.

<sup>57</sup> Alejandro (Alex) Ciurlizza Maurer (1922 - 2002) acompanhou o paisagista em suas primeiras viagens ao Peru (Dourado, 2022).

<sup>58</sup> Informações colhidas do material de divulgação do evento periódico *Subasta Anual de Arte* do Museo de Arte de Lima (MALI), Peru. Em 2012, a *VII Subasta Anual de Arte* foi dedicada à exibição de cerca de 200 peças da coleção de Alejandro Ciurlizza, entre cerâmicas, cristais, porcelanas, têxteis, mobiliários, pinturas e esculturas, reunidas ao longo de 60 anos.

interior que qualquer artista tem que ter, Janete utiliza todos esses elementos, movida pela curiosidade que ela tem em torno da vida. [...] aquele que conhece a casa de Janete vai descobrindo um mundo de formas e coisas de diversas épocas e procedências. É uma constante enamorada das coisas que nos dão razão de viver. As esculturas de santos são esteticamente bem escolhidas, os vidros nos levam ao mundo das transparências e reflexos (Marx, 1992 *apud* Petersen, 2020, p. 17).

O vínculo entre Alex Ciurlizza e Roberto Burle Marx e a interação que mantiveram em relação ao colecionismo de cerâmica de origem pré-colombiana podem ser observados nas correspondências que trocaram ao longo da década de 1960. Em carta, ao amigo, Roberto lamenta não ter estado em companhia de Alex, especialmente para visitas a museus, pois, segundo o paisagista, “ver e comentar com pessoas que se interessam pelas mesmas coisas tem uma importância muito grande” (Marx, 1963 *apud* Dourado, 2022, p. 148). Na mesma missiva, comenta sobre suas impressões acerca da exposição de artefatos pré-hispânicos na VII Bienal de São Paulo de 1963<sup>59</sup> e de sua preocupação com extravio de peças da região de Chankay adquiridas por intermédio de Ciurlizza:

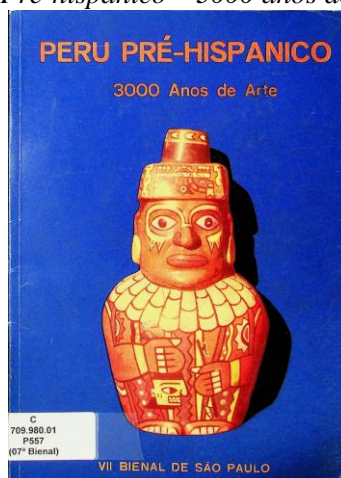
Estive na Bienal [de São Paulo], onde fui apressadamente. Não há dúvida que um dos pontos altos dela é a sala das civilizações pré-colombianas, pois os objetos têm uma beleza formidável – joias, cerâmicas, tecidos etc. Entristece-me não ter tido até agora notícias das cerâmicas, que adquiri com você na região de Chankay. Tenho a impressão que não são objetos de muito valor, mas para mim são de uma beleza tão grande que gostaria muito [de] poder reavê-las. Se conseguisse falar com o adido cultural Miguel Alves de Lima e averiguar algo sobre o extravio, ficar-lhe-ia imensamente grato (Marx, 1963 *apud* Dourado, 2022, p. 148).

É pertinente destacar que o próprio Roberto Burle Marx também estava participando da VII Bienal, expondo joias projetadas por ele e confeccionadas pelo seu irmão Haroldo. O design das joias de Burle Marx se tornou referência internacional e elas chegaram a ser regalo oficial “do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, que as oferecia como presente para as primeiras-damas, embaixatrizes, imperatrizes, rainhas e princesas que visitavam o país” (Siqueira, 2020, p. 194).

---

<sup>59</sup> Realizada entre setembro e dezembro de 1963, a VII Bienal de São Paulo contou, além das representações de artistas nacionais e estrangeiros, com uma mostra paralela de arte pré-hispânica oriunda de culturas que ocuparam os territórios que são atualmente são Argentina, Colômbia e Peru, havendo catálogos publicados pela Fundação Bienal de São Paulo para cada uma dessas regiões: *Argentina – arte antes de la história*, *Colômbia - Museo Del Oro: 30 piezas de orfebrería Prehispánica* e *Peru Pré-hispánico – 3000 anos de arte*. Foi uma exposição pioneira na apresentação dessa tipologia de artefatos no Brasil, que exibiu mais de 400 objetos, entre cerâmicas, ourivesarias e têxteis.

**Figura 24** – Capa do catálogo *Peru Pré-hispânico – 3000 anos de arte* da VII Bienal de Arte, 1963



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

Sobre a conjuntura da valorização da produção artístico-cultural de sociedades ancestrais e contemporâneas latino-americanas e sua integração ao discurso de modernidade no Brasil, Vera Beatriz Siqueira afirma que:

A integração latino-americana era, na década de 1960, uma opção estratégica para tirar o país da influência norte-americana e inseri-lo no sistema internacional a partir de uma posição de autonomia. Burle Marx certamente não estava imune a esse discurso, que, no campo cultural, envolvia a valorização da arte latino-americana, tradicional e contemporânea (Siqueira, 2020, p. 210).

As cartas enviadas por Burle Marx aos seus interlocutores confirmam a declaração da museóloga Aparecida Rangel, em entrevista concedida, de que muitas das obras colecionadas pelo artista paisagista eram adquiridas por meio de viagens que ele realizava. Por exemplo, na mesma supracitada carta de 3 de dezembro de 1963 destinada a Ciurlizza, Roberto compartilha com o amigo que “os quadros que trouxe do Peru já foram reintelados” e reflete que os mesmos “ficarão ótimos lá, no sítio” (Marx, 1963 *apud* Dourado, 2022, p. 149), além de ter anteriormente descrito a obtenção de artefatos da região de Chankay. Na referida entrevista, Rangel pontua sobre os modos de aquisição do artista paisagista:

Eu lembro que muita coisa ele trazia de viagem. Eu me lembro: ele viajava muito, tanto pelo Brasil quanto pelo exterior. Até porque, de alguma maneira, ele não só viajava para desenvolver projetos em outras cidades a convite, contratado, como também para elaborar essa espécie de laboratório que ele fazia com as plantas. Então, por exemplo, ele tem uma coleção muito grande do Vale do Jequitinhonha e ele trazia muita coisa de viagem. Nessas quase excursões que ele fazia pelo país, ele ia recolhendo esses objetos de interesse e trazia para casa dele (Rangel, 2022, n.p.).

O extravio das peças oriundas de Chankay, adquiridas por Roberto através de Ciurlizza, foi solucionado em 1964. Em 9 de março daquele ano, por meio de missiva destinada ao amigo também colecionador, Burle Marx comenta:

Há uma semana, por incrível que pareça, tive notificação do Ministério das Relações Exteriores que havia um caixão para mim. Isso me deu uma grande alegria, pois julgava tudo perdido. O nosso amigo Miguel Alves de Lima, com quem me encontrei, dissera-me que não havia mais nada na embaixada. Não creio que tenham sido enviadas todas as peças que adquiri aí, porém, de qualquer maneira, já me dão uma grande satisfação essas que estão em meu poder (Marx, 1964 *apud* Dourado, 2022, p. 150)

Ainda na mesma carta, Roberto acentua a interlocução com o designer e colecionador peruano, com quem partilha entendimentos sobre seu colecionismo de peças pré-colombianas, como a necessidade de retirar peças da coleção e também de vendê-las para, posteriormente, adquirir outras de “maior classe”, além de mencionar o quantitativo dessa coleção:

As peças que você achou de bom alvitre tirar da coleção, quero ver se consigo passar adiante, ou melhor, vendê-las para, num futuro próximo, escolher um ou outra de maior classe. Ontem, contando o número de peças que possuo, averigui que tenho cinquenta e duas (Marx, 1964 *apud* Dourado, 2022, p. 150).

Em uma correspondência de 1º de fevereiro de 1968, o artista paisagista expõe, ao amigo Alex Ciurlizza, a necessidade de encontros para conversarem e trocarem ideias sobre amigos em comuns, questões sobre música e pintura, e a reforma da casa de Roberto no Sítio Santo Antônio da Bica<sup>60</sup>. Sobre a composição da sala de música da residência, ele compartilha com Alex:

Por falar em minha casa, estou terminando a sala de música que está ficando agradabilíssima e na qual estou reunindo todos os ‘huacos’<sup>61</sup> que trouxe daí. Com isso, darei unidade a ela. O teto está sendo feito pelo carpinteiro e meu amigo David. Lá colocarei o piano que herdei da minha família (Marx, 1968 *apud* Dourado, 2022, p. 205).

Podemos observar, nessa carta, a relevância que ambientação dos interiores da casa de Roberto representava para o mesmo ao escrever sobre a “unidade” que buscou dar a sua sala de música, tendo em vista que ele propiciava com frequência encontros sociais e

<sup>60</sup> Roberto Burle Marx passa a residir definitivamente em seu sítio em 1973.

<sup>61</sup> *Huaco* é um nome genérico no Peru dado a vasos de cerâmica de origem pré-colombiana.

confraternizações em sua residência. É oportuno aqui sublinhar que uma das características da ideia de coleção é que ela seja vista, esteja exposta ao olhar<sup>62</sup> (Pomian, 1984). Mesmo que em caráter privado, a atividade de colecionismo de cultura material já era publicizada por meio da hospitalidade ofertada ao seu campo social pelo artista paisagista.

Continuando a evidenciar os propósitos de Burle Marx em tornar sua residência um lugar agradável por meio da composição de objetos culturais, temos a descrição feita pelo artista paisagista em correspondência ao casal de amigos Jerry e Ida Rubin de 22 de julho de 1969:

A casa está avançando. Na sala de música, pude expor minha coleção peruana e o arranjo está agradável. A coleção tem um significado quando se compara as peças entre si, estabelecendo-se relações entre os diferentes períodos e culturas. As cerâmicas peruanas possuem tamanha riqueza e beleza que meu desejo é aumentá-la cada vez mais, embora já tenha mais de oitenta peças. As pinturas de Cuzco estão penduradas na parede principal, dispostas contra o fundo branco das paredes para adquirirem uma luminosidade especial. As esculturas sacras estão aumentando. Estou tentando eliminar as medíocres e substituí-las por outras melhores, segundo meu ponto de vista estético. Futuramente, a ideia é conectar os viveiros de plantas do sítio com a galeria de pintura moderna e todos os esboços, projetos e modelos da minha obra. Isso elucidará a sequência dos trabalhos que eu fiz durante a vida (Marx, 1969 *apud* Dourado, 2022, p. 222).

Percebe-se aqui o cuidado e o valor atribuído por Burle Marx, em sua faceta de colecionador, ao organizar as cerâmicas de origem pré-colombianas por ele reunidas, enfatizando a dimensão comunicacional da coleção ao estabelecer relações e conexões entre culturas e tempos históricos diferentes, bem como a “avidez” da prática colecionista em seu desejo de aumentar ainda mais o quantitativo de peças. De igual maneira, seu conjunto de pinturas de procedência da Escola de Cuzco é valorizado por meio da cor e da luminosidade do ambiente escolhido para elas em sua residência em Barra de Guaratiba. Conclui-se, então, que o colecionador Roberto Burle Marx tinha mais do que uma simples relação de propriedade com os objetos que adquiria e a disposição dos mesmos nos cômodos tinha sua atenção para além de puro decorativismo. Ele exercia também a discriminação avaliativa sobre suas aquisições e via, no Sítio, a possibilidade de elucidar sua produção artística por meio da disposição de seus trabalhos nos ambientes integrando-os ao jardim.

---

<sup>62</sup> De acordo com o historiador Krzysztof Pomian, no verbete “coleção” da *Enciclopédia Eunadi*, a condição de estar exposta ao olhar é um dos fundamentos da coleção, mesmo que esse espectador seja virtual, como exemplifica no caso de objetos funerários ou oferendas que são depositados no intuito de uma relação além morte ou tempo-espacial (Pomian, 1984). As teorias relacionadas a prática colecionista e as noções de coleção e colecionador serão exploradas no próximo subcapítulo.

Podemos inferir, como bem Lucio Costa evidenciou, que as multifacetadas profissionais de Roberto, benéficas aos seus processos de criação artística, se manifestavam também na sua singular atividade de colecionador. Questões como forma, cor, textura, ritmo, dimensão e técnica, próprias do contexto criativo do artista, também se faziam presentes em sua seleção e exibição de objetos colecionados, mesmo que na escala do ambiente doméstico privado.

A sua vida é um permanente processo de pesquisa e criação. A obra do botânico, do jardineiro, do paisagista, se alimenta da obra do artista plástico, do desenhista, e vice-versa, num contínuo vaivém (Costa, 1996, p. 13).

Outro dado importante na apreciação estética e no juízo de gosto do colecionismo de Roberto era seu hábito de frequentar museus e exposições, não se limitando aos espaços em que estava expondo enquanto artista, mas também por conta de interesses nas tipologias de objetos que ele mesmo colecionava. Na biografia *Roberto Burle Marx – um retrato* (Fleming, 1996) é narrado que, durante a recepção organizada pelo *British Council* em 1964, Roberto Burle Marx aproveitou para visitar o *British Museum* com o intuito de conhecer a coleção de cerâmica peruana antiga, o que de fato corrobora a convicção de que o artista paisagista tinha especial interesse nesse tipo de artefatos e se servia de instituições que os salvaguardam para exercer apreciação estética e intelectual.

Em consonância com o museólogo Rafael Gomes (2021), é perceptível que os objetos colecionados por Roberto Burle Marx não lhe serviam meramente para “deleite e ornamentação”, mas tinham lugar relevante para sua percepção artística e motivação em produzir trabalhos. Gomes traz observações comparativas entre as formas curvilíneas e sinuosas dos projetos paisagísticos mais icônicos de Roberto com o contorno de esculturas de Arte Sacra que compõe sua coleção. A retroalimentação entre as práticas artísticas e colecionistas de Burle Marx é, então, uma possibilidade de leitura dentro da sua trajetória social.

O museólogo também ressalta a ação preservacionista protagonizada pelo artista paisagista ao adquirir itens que estavam em processo de deterioração para sua coleção, especialmente a imaginária católica luso-brasileira. Ainda de acordo com Gomes, mesmo que o colecionismo de Roberto se valha da reunião de objetos culturais de diferentes procedências e tempos históricos, “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” (Gomes, 2021, p. 35). Essa chave de interpretação da prática colecionista de Burle Marx também foi

identificada por Aparecida Rangel ao ser questionada sobre a existência de um fio condutor para o colecionismo tão diversificado em objetos, por vezes percebido enquanto eclético, como foi o exercido por Roberto. Para Rangel:

Eu diria que tem uma busca pela brasilidade.... Muita coisa brasileira... muita coisa que, de alguma maneira, traz para perto dele essa coisa do Nordeste, as carrancas, por exemplo. Muitos objetos de artesanato, Arte Popular... [...] Então, acho que essa busca pela brasilidade talvez fosse um fio condutor na construção desse acervo, se eu pudesse apontar, assim, um elemento que era muito presente nas obras que estão na casa (Rangel, 2022, n.p.).

No documentário *Eu, Roberto Burle Marx*, o artista paisagista comenta sobre seu encanto pela produção de artistas populares brasileiros:

O passado é glorioso, mas quanto penso na Arte Popular brasileira, que é uma revelação – sem esses grandes conhecimentos, eles revelam o mundo com uma força quase que telúrica. Eu estou muito interessado por causa disso; porque nós vivemos muitas vezes desse refinamento, desse requinte do passado, mas às vezes o povo traz uma contribuição tão autêntica, tão madura que parece que eles conviveram a vida inteira com problemas de Arte. Mas, porque: é vida, que eles exteriorizam. É uma vida que tem às vezes uma qualidade sofrida, é uma vida vivida, com a pobreza, enfrentando a fome, e de todos esses sofrimentos nasce às vezes uma coisa que tem uma pureza, uma redenção, de um pecado que eles foram obrigados a pagar sem ter culpa (Marx, s.d. [década de 1980] In: Eu, 1989).

Observada a diversidade que abrange a prática colecionista de Roberto, entre as diversas espécies de plantas subtropicais e tropicais e uma multiplicidade de objetos culturais de variados materiais, técnicas e contextos históricos, José Tabacow identifica Burle Marx como um “coleccionador de coleções” (Tabacow; 2016, p. 104). Tabacow aponta para uma não especialização do colecionismo de Roberto, que não se limitou em reunir apenas variações de uma mesma espécie de planta ou um único segmento de objetos.

Porém, o que pode parecer difuso ou ramificado nas escolhas de seleção desse colecionador pode ser mais amplamente compreendido tendo em mente que, atendendo a demandas do seu repertório estético conjugadas ao ideal modernista de inversão do domínio da tradição ocidental das Belas-Artes e da hegemonia do continente europeu e, por conseguinte, valorização da brasilidade e de uma geografia não ocidental, Roberto reuniu prioritariamente espécies vegetais de países não europeus e, de modo semelhante, seu colecionismo de cultura material, em parte significativa, reverbera esses princípios norteadores. Sendo assim, as coleções criadas e mantidas por Burle Marx, de alguma forma,



atestam seu pertencimento e filiação a determinados valores coletivos do seu campo social, mais especificamente a intelectualidade modernista brasileira. E a convivência entre as coleções botânicas e as coleções de cultura material no Sítio Santo Antônio da Bica materializam um “discurso em defesa da continuidade entre as esferas Natural e Cultural” (Siqueira, 2017, p. 99).

O espaço da casa na propriedade do Sítio foi pensado também, como já refletido sobre a preocupação de Roberto com sua sala de música, para atender as necessidades de instalação de suas coleções. Tendo o artista paisagista empreendido várias reformas arquitetônicas na residência. Como detalha Siqueira:

Burle Marx fez com que o edifício ganhasse uma ampla varanda, voltada para o jardim aquático, na qual dispôs sua coleção de carrancas; uma galeria especial para a coleção de cerâmica popular brasileira (principalmente do Vale do Jequitinhonha); espaços generosos para abrigar seus móveis antigos e modernos, para instalar seu piano, mas também para abrigar vitrines e suportes para as coleções de arte sacra, pinturas e esculturas do próprio Burle Marx e de artistas seus contemporâneos, arte pré-colombiana, conchas, objetos de decoração. Todas as alterações e os acréscimos eram feitos na medida em que cresciam as coleções, impunham-se novos hábitos, imprimiam-se novos usos para a construção (Siqueira, 2017, p. 100-101).

O Acervo Museológico do bem cultural Sítio Roberto Burle Marx, tombado em seu conjunto pelo Iphan em 1985, tem como uma das bases os objetos artísticos e culturais colecionados por Roberto Burle Marx, sendo importante estabelecer uma distinção entre os conjuntos de itens que são fruto de uma evidente prática colecionista e os que derivam de acumulação. Por exemplo, as peças de vestuário de Burle Marx, que formam um conjunto de indumentária e uma coleção da instituição Sítio Roberto Burle Marx, não são interpretadas aqui como originadas de uma ação colecionista por parte de Roberto e, sim, uma reunião de itens do cotidiano acumulados ao longo da vida. Igualmente suas condecorações, prêmios e honrarias, que se estabelecem como um relevante arranjo de peças, não são entendidas como uma coleção do artista paisagista.

Uma tensão nessa distinção arbitrária entre colecionismo e acumulação é o entendimento sobre trabalhos artísticos do patrono, que somam mais de cinquenta por cento do Acervo Museológico do SRBM<sup>63</sup>, tendo em vista que o intuito da criação da maioria dessas obras de arte era a venda, porém muitas foram escolhidas por Burle Marx para figurar em sua residência. E o próprio mobiliário da propriedade de diferentes períodos históricos,

---

<sup>63</sup> De acordo com a última atualização do inventário de 2013.

que em seu conjunto não apresenta uma linha temática ou histórica evidente, gera também uma ambiguidade a respeito do ato de colecionar e de acumular, mesmo que esse gesto revele os valores e julgamentos de gosto de Roberto. Por isso, nesta pesquisa, compreendemos que o colecionismo de cultura material de Burle Marx voltou-se prioritariamente para a reunião de peças de Arte Popular latino-americana, Arte Sacra luso-brasileira, Arte Africana, Ameríndia e cusquenha, vidros e cristais e produções artísticas de seus contemporâneos, além de um expressivo conjunto de conchas de diversas localidades.

É perceptível que a abrangência das múltiplas facetas profissionais no campo da Arte desenvolvidas por Roberto Burle Marx, enquanto paisagista, pintor, gravurista, desenhista, escultor, designer de joias e objetos, cenógrafo, figurinista e tapeceiro, reflete também nos seus interesses profusos em selecionar os objetos de Arte e Cultura de sua coleção. Essa pluralidade artística de Roberto e o caráter de pesquisa e experimentação de suas criações fez com que Lucio Costa também associasse a figura de Burle Marx a ideia de artista múltiplo do Renascimento<sup>64</sup>. E nesse universo renascentista se insere também a prática de coleção, como indica Vera Beatriz Siqueira:

O colecionismo se insinua no universo renascentista apontado por Lucio Costa, momento em que as próprias noções de coleção e de colecionador se definem e a prática alcança fronteiras globais nos gabinetes de curiosidades (Siqueira, 2020, 181).

A historiadora da arte Vera Beatriz Siqueira também indica a presença da poética colecionista ao analisar a pintura *Figa e toalha de renda* (1933) da fase inicial figurativista de Roberto Burle Marx, evidenciando o detalhamento do arranjo dos objetos representados que se associa ao interesse na materialidade típico dos colecionadores. Acrescentamos a essa visão, que essa pintura lança luz em itens da cultura popular, da herança africana e de práticas religiosas, campos que são abarcados nas predileções colecionistas do artista paisagista<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Siqueira (2020) afirma que a identificação do artista paisagista como “homem renascentista” foi impulsionada também pela primeira exposição mais panorâmica de Burle Marx no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1963 e pela nota *Roberto, homem renascentista* no Jornal do Brasil de autoria de Harry Laus no mesmo ano.

<sup>65</sup> Outras pinturas de Burle Marx do mesmo período que reverberam essas questões são *Mulher de combinação rosa* (1933), *Retrato de cabocla* (1935), *Morro do Querosene* (1936) e *Morro da Glória* (1946).

**Figura 25** – *Figa e toalha renda*, 1933



Fonte: Roberto Burle Marx, 1933; Acervo Museológico do SRBM

Siqueira (2020) assinala, como uma das marcas do colecionismo de Roberto, uma “temporalidade ambivalente”, que se manifesta também nas demais esferas de atuação do artista paisagista. Em seu colecionismo de cultura material, Burle Marx não se limita a estilos e períodos históricos, do mesmo modo quando recupera cantarias de demolições de fachadas de edifícios do século XIX para compor muros escultóricos, ou quando passeia por diferentes linguagens artísticas não vendo nisso uma divergência. Essa noção de temporalidade se aplica à prática colecionista de Roberto tendo em mente que:

A coleção é justamente o modelo para essa experiência simultaneamente atual e remota, na medida em que retira os objetos de seus contextos específicos para incluí-los em uma narrativa radicalmente contemporânea, que atende tanto aos valores privados do gosto do colecionador quanto à sua esfera coletiva (Siqueira, 2020, p. 181).

A amálgama de interesses do gosto colecionista de Roberto Burle Marx, que resultou em aquisições de objetos culturais de diversas procedências, se direciona para os já apontados “ideário estético modernista” e a “busca pela brasilidade”, ao traçarmos aqui um recorte de seu colecionismo e ao estabelecermos uma linha interpretativa que justifique a existência e coexistência de coleções de peças africanas, ameríndias e populares brasileiras na atividade de colecionador de Roberto.

Compreende-se, assim, a presença da chamada temática *primitivista*<sup>66</sup>, que esteve no bojo das questões modernistas nacional e internacional, nas quais Burle Marx também se insere como artista e paisagista. Sendo essa valorização de objetos da cultura material não ocidental e que não pertenciam ao elenco dos objetos historicamente legitimados como Arte e que eram mais comumente encontrados nos museus de História Natural, Antropologia e Arqueologia, promovida pelos movimentos artísticos das vanguardas europeias, aos quais Roberto se filiou esteticamente e ideologicamente. Outras coleções do mesmo período e que possuem uma abordagem semelhante são as coleções dos modernistas Mário de Andrade<sup>67</sup>, Pablo Picasso e Henri Matisse.

Esse é, portanto, o fio condutor da prática colecionista de Roberto Burle Marx que será mais explorado aqui, a partir das suas coleções de Arte Ameríndia, Africana e Popular brasileira<sup>68</sup>: a associação aos princípios formalistas modernistas, pautados pela ruptura com o academicismo das Belas Artes e a valorização da produção estética de culturas não ocidentais e, por conseguinte, dos artistas populares, na formação do seu colecionismo, o que permite entender o artista paisagista como colecionador de Arte “Primitiva” ou Arte Étnica / Etnográfica, como debateremos um pouco mais a frente.

A pauta cultural estimada por Roberto, que reverbera em parte significativa de sua prática colecionista aqui focalizada, também é vigente na sua titulação de séries de gravuras abstratas por ele produzidas com os nomes de *Lundu*<sup>69</sup> (1993), *Favela* (1991) e *Os Sertões* (1991), entre outros. Ao mesmo tempo que o próprio arranjo e a composição de formas preexistentes na criação de conjuntos significativos em pinturas, esculturas ou arranjos florais são entendidos como “gestos que identificam criação artística e prática colecionista” (Siqueira, 2020, p. 210). **A coleção empreendida por Burle Marx, é entendida, então, como “modelo de sua atuação cultural ampla”** (Siqueira, 2020, p. 228, grifo nosso).

Outra perspectiva interpretativa do colecionismo de Roberto, trazida em entrevista por Aparecida Rangel, é nos termos na materialidade dos objetos culturais selecionados pelo artista paisagista. A matéria-prima da Natureza transformada em esculturas cerâmicas ou de

<sup>66</sup> O terceiro subcapítulo deste capítulo será dedicado a discutir como a Arte Moderna europeia e brasileira elegeu a produção estética de culturas não ocidentais, especialmente africana, ameríndia e da Oceania, resultando na configuração da categoria Arte “Primitiva”.

<sup>67</sup> A coleção do escritor modernista Mário de Andrade, que pertence ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), possui uma subcoleção de peças de Arte Sacra, Popular, indígena e afro-brasileira. Essa coleção é protegida pelo tombamento federal.

<sup>68</sup> O terceiro capítulo é destinado a análises da vida social de 4 artefatos que integram as coleções africana, ameríndia andina e brasileira, e de Arte Popular.

<sup>69</sup> Dança acompanhada de música introduzida pela diáspora africana no Brasil no final do século XVII.

madeira aproxima-se da experiência e prática paisagística de transmutação de elementos naturais em engenho humano através da criação de jardins, a Natureza controlada. Nas palavras de Rangel:

[...] olhando a coleção do Sítio, eu diria que a coleção surge a partir do interesse do Roberto em ter esse contato sempre com a Natureza. Você até vê que ele tem uma grande coleção feito de barro, de argila, que é também esse material que vem da terra. Que é o elemento principal do trabalho dele. Ele lida com a Natureza. Então, ele tem esse interesse por tudo que a Natureza pode te dar e como que a Natureza pode ser transformada pelo homem. Desde o que ele transformava, as plantas, quanto o artesão que lida com o barro, que lida com a madeira, que lida com outros tipos de materiais que também são... vem da terra, que também são produzidos pela Natureza, mas que são transformados de maneira diferente (Rangel, 2022, n.p.).

Para além dos sentidos interpretados ao analisar a prática colecionista de Roberto que foram apresentados, sobressalta o entendimento particular que o colecionador tinha dos objetos culturais que colecionava. Burle Marx frequentemente chamava os itens que eram alvos de seu colecionismo de "**objetos de emoções poéticas**", e essa expressão traduz em muito as relações não hierárquicas estabelecidas por Roberto ao corpus do seu colecionismo, onde o convívio entre pinturas cusquenas do século XVII, uma pintura de expressão modernista de Alberto Guignard e ex-votos brasileiros é possível e agregador. E revela também um determinado estado de espírito do paisagista, que criava em torno de si um ambiente permeado por objetos que tinham a capacidade de potencializar sua existência.

**Figura 26** – Roberto Burle Marx na *Sala das Cerâmicas* de sua residência em Barra de Guaratiba



Fonte: Fotografia de Claus Meyer, Acervo de Tyba, sem data [segunda metade do século XX]

A faceta de colecionador é uma das múltiplas marcas da existência poliédrica de Roberto, porém pode ser entendida também como um modo operador que permeia todas as outras esferas de ação do artista paisagista. Acrescenta-se a essa faceta a atividade do *connoisseur*<sup>70</sup> em Arte e Cultura, da mesma forma que Burle Marx é identificado como *connoisseur* da flora tropical<sup>71</sup>. Sendo o conhecimento, aplicado à atribuição de valor no reconhecimento e distinção entre artefatos e obras de arte, ou objetos dignos de interesse estético, essencial para a prática do *connoisseur* na competência do julgamento crítico e benéfico para o seu colecionismo<sup>72</sup>.

Retornando a elucidação sobre a atuação profissional de Roberto Burle Marx, o artista paisagista, durante o desempenho do cargo de diretor de Parques e Jardins em Recife nos anos de 1930, se deslocava com frequência para o Rio de Janeiro a convite de Candido Portinari e frequentava as aulas de pintura por ele ministradas, assim como classes sobre História e

<sup>70</sup> De acordo com o dicionário da Universidade de Cambridge, *connoisseur* designa “uma pessoa que sabe muito e aprecia arte, comida, bebida, etc., e pode julgar a qualidade e a habilidade nesses assuntos” (Connoisseur, 2023, n.p., tradução minha).

<sup>71</sup> O artigo *Relationship between Landscape Design and Art in the work of Roberto Burle Marx* (Trkulja; Aleksic, 2012) refere-se ao artista paisagista como “a great *connoisseur* of tropical flora and a researcher he put a large number of plant species in the urban landscape” (um grande *connoisseur* de flora tropical e um pesquisador que colocou um grande número de espécies vegetais na paisagem urbana, tradução minha).

<sup>72</sup> No próximo subcapítulo, as questões relacionadas ao colecionismo serão conjugadas à atividade do *connoisseur*.

Filosofia proferidas por Mário de Andrade na recém fundada Universidade do Distrito Federal (Tofani, 2015; Schiavo, 2015).

Nessa época, Roberto é convocado para integrar a equipe liderada pelo arquiteto Lucio Costa para conceber o edifício do então Ministério da Educação e Saúde, atual Edifício Gustavo Capanema conhecido como Palácio Capanema, que contou com a participação do arquiteto modernista franco-suíço Le Corbusier na criação do projeto. Esse empreendimento, inaugurado em 1945, tornou-se um marco para a arquitetura modernista brasileira, que obteve significativa repercussão internacional. E foi realizado tendo a contribuição de Candido Portinari, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Afonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Carlos Leão, além do artista paisagista que se responsabilizou em criar o jardim do terraço e em colaborar com Portinari na execução dos afrescos da obra *O homem e o trabalho* (Schiavo, 2015).

A produção pictórica figurativa dos anos de 1930 de Roberto Burle Marx, segundo a museóloga e antropóloga Lélia Coelho Frota, tem ressonância com a abordagem modernista brasileira de valorização do universo da cultura popular e tinham como tônica a representação da “flora brasileira, cenas de trabalho, imagens de favelas urbanas e retratos [de pessoas do povo comum]” (Frota, 2009 *apud* Schiavo, 2015, p. 163). Essa pintura de cunho figurativista foi progressivamente ganhando contornos mais abstratos e o predomínio das áreas de cor e formas orgânicas análogos à Arte Abstrata, ao Construtivismo e ao Concretismo das experiências vanguardistas europeias e norte-americanas (Gomes, 2021). E a associação entre o processo pictórico abstracionista e a abordagem na composição paisagística de Burle Marx era frequentemente enaltecida pela crítica de arte. Conforme Siqueira<sup>73</sup>:

[...] estudiosos se dedicaram ao longo do tempo a analisar tal articulação [em Roberto Burle Marx], muitas vezes tentando estabelecer relações de causalidade entre essas duas esferas [pintura e paisagismo]. Não [sendo] raras expressões como “pintura em forma de jardim” (Siqueira, 2020, p. 197).

Mas foi realmente no campo do Paisagismo que o nome de Roberto Burle Marx ganhou mais notoriedade e penetração internacional, sendo reconhecido como o maior paisagista do século XX (Frota, 1995) e inventor do Jardim Tropical Moderno. Roberto via na

---

<sup>73</sup> Para a autora, as práticas pictóricas e paisagísticas de Burle Marx “se articulam por meio de um tipo de olhar para o mundo que envolve basicamente a poética colecionista” (Siqueira, 2020, p. 198).

arte de fazer jardins um valor coletivo ao executar projetos públicos, que eram os de sua preferência (Tofani, 2015). Em depoimento, o paisagista disse:

Se me perguntassem se prefiro criar jardins coletivos ou particulares, sem pestanejar respondo que gosto que meus projetos sejam usufruídos pela coletividade. Sempre tive medo de viver e não contribuir com alguma coisa, porque o que conta mesmo é o trabalho que deixamos (Marx, s.d. *apud* Frota, 1995, p. 91).

Contudo também se dedicou em representativos projetos paisagísticos para residências particulares, como os jardins das casas de Juscelino Kubitschek (1943)<sup>74</sup>, Odette Monteiro<sup>75</sup> (1948), Olivio Gomes (1950-1965), Walter Moreira Salles<sup>76</sup> (1951), Edmundo Cavanellas (1954), Alberto Kronsfoth (1955) e da Fazenda Vargem Grande Residência Clemente Gomes (1979) (Aragão; Sandeville Jr, 2017; Tofani, 2015; Casarin, 2018).

Dois trabalhos de arquitetura modernista de igual relevância ao projeto do Palácio Capanema, são o Conjunto Moderno da Pampulha em Belo Horizonte (MG), inaugurado no início de 1940, e o projeto urbanístico de Brasília, entre os anos de 1950 e 1960. Ambos contaram com Roberto Burle Marx na criação paisagística e fortaleceram a expoente geração de arquitetos modernistas, que se consolidou como um grupo atuante no âmbito do Patrimônio Cultural, tendo como principais agentes Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi e Gregori Warchavchik. Sendo esse campo social, um espaço de afirmação profissional e intelectual com notório relevo na trajetória social de Burle Marx.

Outros dos seus trabalhos de paisagismo, voltados para a criação de jardins públicos, mais emblemáticos são os projetos para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954), o Parque do Ibirapuera em São Paulo (1953), o Parque *del Este* na Venezuela (1956-61), o Parque do Aterro do Flamengo (1956), a sede da UNESCO em Paris (1963) e o Calçadão da praia de Copacabana (1970).

E foi na relação entre fazer jardins, coletar espécies em expedições, manter uma coleção botânica para sua produção paisagística e valorizar a flora nativa, que Roberto também se destacou como um fervoroso ambientalista e defensor dos biomas brasileiros. Burle Marx passou a fazer denúncias públicas sobre a devastação ambiental que presenciava

<sup>74</sup> Atualmente, Museu Casa Kubitschek (Belo Horizonte).

<sup>75</sup> Nesse projeto paisagístico, Burle Marx recebeu, na I Exposição Internacional de Arquitetura, realizada pela II Bienal de São Paulo, o prêmio de arquitetura paisagística (Casarin, 2018; Tofani, 2015).

<sup>76</sup> Atual, Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro).



em suas excursões pelo país. Na década de 1980, proferiu a célebre conferência *Paisagismo e Devastação*, a convite da Sociedade Botânica do Brasil.

Em de 4 de junho 1994, Roberto Burle Marx faleceu aos 84 anos em sua residência num momento em que ele estava em plena atividade na produção de novos trabalhos, como o projeto paisagístico do Parque Central da cidade de Kuala Lumpur<sup>77</sup>, que o mesmo não viu finalizado, e na construção da edificação do *Ateliê* de seu Sítio, onde pretendia dar aulas de paisagismo e pintura.

O patrono foi velado no *Ateliê* e seu corpo foi sepultado ao lado de sua antiga governanta e amiga de toda uma vida Ana Piasceck no Cemitério de Guaratiba (Tofani, 2015), apesar de ter manifestado que gostaria de ser enterrado em seu Sítio. Sobre seu último desejo, o paisagista disse certa vez:

**Já decidi o lugar da minha sepultura: no sítio, debaixo de uma árvore frondosa.** Quero me transformar em árvore, na qual cada dedo terá uma floração violenta e sentirei o vento, a tempestade e os relâmpagos a me iluminar. **Assim minha perpetuação se fará** (Marx, s. d. [final do século XX] *apud* Ortenblad, 2020, p. 48, grifo nosso).

No final da vida, uma das preocupações de Burle Marx era com a manutenção do Sítio e a demanda por recursos para que ele pudesse gerir a instituição que a sua residência se tornou ao ser tombada pelo Iphan e doada ao governo brasileiro em 1985<sup>78</sup>.

O Sítio Roberto Burle Marx é interpretado aqui como um dos maiores legados do artista paisagista e lugar incontornável para a compreensão das multifacetadas artísticas e profissionais de Burle Marx e de sua prática colecionista tanto na área da botânica quanto na seara da cultura material.

---

<sup>77</sup> Projeto criado em colaboração com seu sócio Haruyoshi Ono. No final dos anos de 1960, Roberto Burle Marx estabeleceu sociedade em seu escritório de paisagismo com os arquitetos José Tabacow e Haruyoshi Ono. Em 1983, Tabacow deixa a sociedade e Haruyoshi Ono seguiu trabalhando com Roberto até o fim de sua vida, tornando-se posteriormente um dos seus herdeiros e dando continuidade ao escritório *Burle Marx e Cia* (Tofani, 2015).

<sup>78</sup> Em reportagem ao jornal Folha de São Paulo, após o falecimento do paisagista, Augusto Burle, primo de Roberto Burle Marx, contou que, por vezes, ele chegou a se arrepender de ter doado o Sítio ao governo federal, por falta de recursos.

## 2.2. Colecionismo como prática social

A prática da coleção é um processo cognitivo e cultural, que remonta ao próprio percurso humano de ordenamento do mundo desde a Era Paleolítica e se manifesta enquanto discurso imerso em um sistema de codificações (Marshall, 2005). O procedimento colecionista, em sua feição mais próxima da atual, consolidou-se na Idade Moderna, durante o Renascimento, quando primeiramente os objetos “recolhidos” tornaram-se alvo sistemático de estudos e ganharam o seu próprio espaço de exibição, embora, em certa medida, isso também tenha ocorrido na Antiguidade e na Idade Média (Souza, 2009).

As primeiras ocorrências de reunião de objetos identificadas pelos historiadores com o propósito de conjunto, num tempo mais remoto, são os depósitos de peças e oferendas em templos<sup>79</sup> ou em sepultamentos, os espólios de guerra e os presentes (Pomian, 1984)<sup>80</sup>. E entre as mais antigas e proeminentes coleções, de que se tem notícia, estão a coleção numismática do Imperador Augusto, reunida entre as últimas décadas antes do início da Era Comum e as duas décadas primeiras (Carlan, 2008), e a Biblioteca Real de Alexandria no Egito, que era um centro de estudo e aprendizagem conhecido como *Mouseion* de Alexandria, que contava com coleção de livros e obras de arte, jardim zoológico e botânico, criado na dinastia ptolemaica no século III (Souza, 2009; Pasquale, 2005).

Na Idade Média, a Igreja e os monastérios se tornaram também lugar de guarda, estudo e celebração de conjuntos de objetos, como a reunião de relíquias de santos, obras de arte, imaginária católica e livros de interesse eclesiástico (Souza, 2009). No final do período, começam a prosperar as coleções principescas na Europa a partir do século XIV, que se tornaram mais opulentas no decorrer dos séculos XV e XVI, reunindo “objetos e obras de arte da Antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época, financiados pelas famílias nobres” (Julião, 2006, p. 18) no apogeu da Renascença.

<sup>79</sup> *Mouseion*, o templo da Grécia Antiga para a adoração das nove musas, filhas do deus Zeus com a deusa da memória e titã Mnemosyne, dá origem ao termo museu como lugar dedicado às Artes e a Cultura (Carlan, 2008).

<sup>80</sup> Nas palavras do autor: “[...] o mobiliário funerário e as oferendas podem com toda a justiça ser considerados coleções, porque o importante parece não ser tanto o facto de serem destinadas aos mortos ou aos deuses, como o facto de existirem espectadores virtuais – situados num algures temporal ou espacial – cuja existência está implícita no próprio acto de colocar objectos numa tumba ou de depô-los num templo” (Pomian, 1984, p. 63-64), como também que os itens das coleções “acumulavam-se não só nos templos, mas também nas residências dos detentores do poder: os embaixadores levavam-lhes presentes, que eram por vezes mostrados às multidões que assistiam à sua chegada, e sempre aos cortesãos; afluíam também aí tributos e despojos” (Pomian, 1984, p. 58).

Nessa época, as descobertas ultramarinas e a recolha de artefatos do Novo Continente passaram a ser acumuladas nas Câmaras de Maravilhas ou Gabinetes de Curiosidades europeus, conhecidos também como *Kunstkammer* e *Wunderkammer* (em alemão) ou *Chambres des Merveilles* e *Cabinets de Curiosités* (em francês), que tinham o patrocínio da nobreza e de ricos burgueses que estimulavam o colecionismo de peças consideradas exóticas, e que proliferaram entre os séculos XVI e XVIII (Goldstein, 2008; Souza, 2009). Esses gabinetes foram os primeiros espaços dedicados especificamente para a guarda, estudo e exposição de coleções, mesmo que na condição de acesso restrito. Essas coleções em sua maioria eram relacionadas à História Natural e tinham um caráter enciclopédico. Para o historiador alemão Philip Blom, a Europa experienciou seu primeiro surto de colecionismo, desde o período do Império Romano, no século XVI, o que o autor correlaciona ao progresso do comércio (Blom 2002/2003 *apud* Gomide, 2014).

Segundo o historiador da arte Germain Bazin, o termo francês “*cabinet*” tem origem italiana e nomeia um móvel ou espaço diminuto destinados à guarda de objetos e documentos pessoais. Os Gabinetes de Curiosidades tinham uma composição heterogênea, que incluía coleções de moedas, pinturas, esculturas, animais taxidermizados, além de artefatos trazidos por naturalistas de expedições às Américas, entre outros, sendo colecionados por humanistas, príncipes, artistas e rico burgueses (Bazin, 1967 *apud* Silveira, 2019).

As coleções particulares dos Gabinetes de Curiosidades operavam como símbolo do poder e status social de seus proprietários e, comumente, se dividiam em dois grandes eixos: *Naturalia* e *Mirabilia* (Goldstein, 2008). O primeiro eixo corresponde à coleção de itens dos reinos mineral, vegetal e animal, enquanto o segundo eixo se subdivide em duas seções, as coleções de obras do engenho humano, *Artificialia*, e “as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros” (Possas, 2005 *apud* Goldstein, 2008, p. 286). Os gabinetes da família Médici, na Itália, do Duque Alberto V da Baviera, na Alemanha, de Pierre Borel, na França, e de Sir Hans Sloane, na Inglaterra, são exemplos notórios desse período (Raffaini, 1993; Arantes, 2010).

As coleções privadas da Europa passaram por um processo de especialização e de sistematização das atividades de classificação e estudo, “acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII” (Julião, 2006, p. 18), e se tornaram a base do advento dos museus enquanto instituições modernas, tendo os objetos de Gabinetes de

Curiosidades subsidiado a formação de acervos em museus de História Natural, Antropologia, Arqueologia, de Arte e de caráter enciclopédico.

Os primeiros museus públicos foram criados por universidades, nos anos de 1671 e 1673, na Suíça e na Inglaterra, respectivamente: na Basileia, o *Kunstmuseum Basel* (Museu das Belas Artes) foi criado a partir do gabinete organizado pelo humanista e jurista Bonifacius Amerbach, herdado pelo seu filho e adquirido para compor a Coleção de Arte Pública da Basileia, gerida pela universidade da municipalidade suíça (Teixeira, 2019); em Oxford, com a doação do político, antiquário, oficial de armas e estudioso de alquimia e astrologia Elias Ashmole de sua coleção particular de manuscritos e curiosidades foi fundado o *Ashmolean Museum*, que pertence à Universidade de Oxford (Alves, 2017; Suano, 1986).

Já no século XVIII, a coleção do britânico Sir Hans Sloane, formada por itens coletados na Jamaica e das Índias Orientais e Ocidentais, foi doada à Real Sociedade de Londres, dando, posteriormente, início ao Museu Britânico em 1759 (Arantes, 2010). Esse período de eclosão dos grandes museus também foi marcado pela abertura do Museu do Louvre em 1793, fundamentado nas coleções reais do Palácio do Louvre, no contexto da Revolução Francesa, da destituição da monarquia absolutista e do início do processo de patrimonialização dos monumentos históricos dos Estados Nacionais europeus (Choay, 2014 [1982]).

No Brasil, as coleções de pintura e do jardim zoológico e botânico do Palácio de Vrijburg – sede do governo e residência oficial do conde Maurício Nassau na década de 1640, durante a colonização holandesa em Recife – eram fonte de estudos para naturalistas europeus e são notoriamente identificadas como a primeira experiência museal no território. O primeiro museu brasileiro foi criado por D. João VI, em 1818, com a instalação da família real portuguesa na colônia. O Museu Real, atual Museu Nacional, teve seu acervo inicial formado pela doação da coleção de história natural do monarca, compreendendo também as coleções da extinta Casa de História Natural, conhecida como Casa dos Pássaros, criada, no século XVIII, por Dom Luiz de Vasconcellos, vice-rei do Brasil (Julião, 2006; IBRAM, 2016; Absolon; Figueiredo; Gallo, 2018).

No caso da prática colecionista do artista paisagista Roberto Burle Marx, reconhecemos que ela se deu essencialmente no âmbito privado de sua residência – o Sítio Santo Antônio da Bica –, sendo alimentada por aquisições em expedições e viagens durante o século XX. E a sua morada, que ao mesmo tempo foi seu laboratório de criação paisagística,

após os processos de institucionalização e patrimonialização anteriormente descritos<sup>81</sup>, pode ser interpretada como um museu casa – voltado para celebrar a vida e a obra de Burle Marx enquanto testemunho das memórias íntimas e de uma forma singular de habitar e também extensão dos interesses e práticas socioculturais de Roberto –, sendo importante, nesta pesquisa, refletir sobre a tríade casa-personagem-coleção como matriz de análise dessa tipologia de museu (Cayer; Scheiner, 2021). Cabe, aqui, ressaltar que a origem dos museus casa se ancora nas práticas colecionistas privadas presentes desde a Antiguidade e que tiveram seu auge com os Gabinetes de Curiosidade e suas “coleções de caráter diverso, reunidas, organizadas e eventualmente apresentadas em cômodos de casas, palácios e palacetes pertencentes [aos] colecionadores” (Silva; Oliveira, 2022, p. 48). E, desde o século XIX aos dias atuais, diversos tipos de museus casa têm sido fundados e dedicados a “vultos da literatura, da escultura, da pintura, ou a um conjunto de personalidades, preservando fidedignamente a arquitetura e a decoração original do espaço” (Lorente, 1998 *apud* Ponte, 2007, p. 41).

O começo da experiência brasileira de musealização de ambientes domésticos privilegiou valorizar personagens da história nacional inseridos em uma narrativa heroica promovida pelo ideário republicano que suplantou o reinado de D. Pedro II, e é nesse contexto que se insere a criação do Museu Casa de Rui Barbosa inaugurado em 1930, a aquisição da residência de Benjamin Constant pela União em 1891, que posteriormente dá origem ao Museu Casa Benjamin Constant nos anos de 1982, a abertura do Palácio de Petrópolis – residência de veraneio de D. Pedro II – como Museu Imperial, em 1940, e do Palácio do Catete – anterior sede do Poder Executivo e residência presidencial – enquanto Museu da República, em 1960. Essa valorização das memórias ambientadas na intimidade da residência de uma personalidade emblemática se estendeu também aos agentes do campo da Arte, como se observa na criação do Museu Casa de Portinari, em 1970, e da Casa Guilherme de Almeida, inaugurada em 1979.

Para compreendermos a coleção enquanto fenômeno social, podemos também recorrer à etimologia do termo. A palavra coleção se origina do latim *collectio*, que tem sentido vinculado aos atos de coletar, reunir e comunicar, e tem como núcleo semântico a raiz *leg* de ascendência indo-europeia que tem como significação “ordenamento”. No grego clássico, aparecem as derivações *log* e *leg* que se associam a “uma relação entre pôr em ordem – raciocinar (*logeín*) e discursar (*legeín*)” (Marshall, 2005, p. 15). O termo possui herança latina

---

<sup>81</sup> Processos descritos no primeiro capítulo desta dissertação.

em *colligare* (unir, ligar, colar) e *collegere* (reunir, juntar, agregar) – que, por sua vez, deriva de *legere* (ler, colher, acumular), havendo também a variante *excollegere* (escolher).

Percebe-se, por essa etimologia, questões que são essenciais para discussão sobre o que significa a prática da coleção: a seleção de *coisas*, sua reunião em um agrupamento, a finalidade de ordenamento desses elementos, a produção de um discurso a partir deles, sua comunicação e a possibilidade de leitura e interpretação do conjunto da coleção.

Em consonância com o pesquisador Adriano Célio Gomide, percebemos a coleção como uma potente ferramenta de pesquisa e entendemos que as definições de coleção e colecionador, assim como a de prática colecionista, não comportam “mais ideias fixas ou o significado que lhes foi atribuído” (Gomide, 2014, p. 6).

Da mesma forma que Gomide, salientamos que ainda há uma escassez de publicações que se refiram a atuação dos colecionadores particulares brasileiros, o que há, normalmente, é uma ênfase nos estudos dos objetos colecionados. O autor vincula, ainda, a prática de criação de uma obra de arte por um artista com a constituição de uma coleção por um colecionador, sendo esta visão muito poderosa ao refletir sobre coleções que são constituídas por artistas que assumem um duplo papel ao atuarem enquanto colecionadores, como podemos observar no caso do colecionismo de Roberto Burle Marx.

Compreende-se, então, que a formação de uma coleção detém as marcas das motivações, estratégias e idiossincrasias de aquisição dos seus proprietários, sendo as mesmas imersas nas relações estabelecidas no campo social do qual o colecionador se insere. É possível pensar que o colecionismo é um *habitus* reconhecido e valorizado no campo social da Arte e/ou do Patrimônio Cultural, tendo o colecionador um *status* enaltecido de agente social, especialmente no Sistema de Arte.

De acordo com a versão preliminar *Conceitos-chave de Museologia* (Desvallées *et al.*, 2013) da publicação *Dicionário Enciclopédico*, produzido pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) da UNESCO, a definição para o verbete coleção é a seguinte:

Um conjunto de objetos materiais e imateriais (obras, artefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar, e conservar em um contexto seguro e, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (Desvallées *et al.*, 2013, p. 32).

Esse conjunto de coisas organizadas e sistematicamente comunicadas enquanto prática social é investigada, para além da Museologia, em diversas áreas do conhecimento:

Arqueologia, História, Antropologia, Psicologia, Sociologia, Filosofia, entre outras. No estado da arte dos estudos sobre colecionismo, alguns autores são basilares, entre os principais nomes estão: Krzysztof Pomian, Walter Benjamin e Jean Baudrillard.

O historiador polonês Krzysztof Pomian possui um texto fundador para o verbete *coleção*, publicado na *Enciclopédia Eünadi*, do qual extraímos a seguinte definição:

Conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar (Pomian, 1984, p. 53).

Pomian atesta a diversidade de tipologias de objetos que constituem coleções privadas e museus e se empenha em caracterizar conceitualmente e delimitar sentidos para compreensão da coleção como prática social. O historiador admite uma diferenciação entre a reunião de objetos em prol de uma coleção e o ato decorar. Para ele, a disposição dos objetos em razão de decoração de um ambiente se limita ao mesmo, em contrapartida as coleções motivam a concepção de espaços próprios como a idealização de mobiliários expositivos e acréscimos de suportes e nos próprios ambientes:

[...] não se pode dizer que as peças de coleção ou de museu estejam lá para decorar. Porque decorar, dispondo quadros e esculturas, significa quebrar a monotonia das paredes vazias que já existem para torná-las agradáveis. Pelo contrário, nos museus e nas grandes coleções particulares levantam-se ou arranjam-se paredes para aí dispor as obras. Quanto aos colecionadores mais modestos, mandam construir vitrines, preparam álbuns ou libertam, de uma maneira ou de outra, locais onde seja possível dispor os objetos (Pomian, 1984, p. 51-52).

Outro elemento, conforme Pomian, que caracteriza e une os mais diversos objetos que formam as coleções é a perda de utilidade<sup>82</sup>, havendo um deslocamento do valor de uso dos artefatos para intensificação do seu significado simbólico e poder comunicacional. De igual maneira, identifica como uma das finalidades da coleção sua exposição ao olhar (à apreciação)<sup>83</sup>, existindo também a preocupação do proprietário quanto a conservação e longevidade dos itens da coleção, mantendo-os sob “proteção especial” (Pomian, 1984). O

<sup>82</sup> O historiador tem uma noção restrita de utilidade. Segundo Pomian, “não se pode, com efeito, sem cometer um abuso de linguagem, alargar a noção de utilidade a ponto de atribuir a objectos cuja única função é a de se oferecerem ao olhar: às fechaduras e às chaves que não fecham nem abrem porta alguma [itens que perdem seu uso e passam a integrar coleções]” (Pomian, 1984, p. 51).

<sup>83</sup> Por outro lado, Pomian tem uma ideia ampliada de espectador. Para ele, toda coleção tem como fundamento estar exposta ao olhar, mesmo que esse espectador seja virtual, como um deus que recebe oferendas no templo ou o mobiliário funerário que é dedicado ao falecido no além vida (Pomian, 1984).

autor confirma, ainda, a existência de um mercado próprio destinado a colecionadores, além também de um mercado ilegal especializado, porém aponta a manutenção da coleção fora de circulação comercial por um período de tempo como uma tendência característica geral das peças de coleção<sup>84</sup>, que está vinculada, ao mesmo tempo, ao aumento de seu valor econômico em alinhamento com perda de valor de uso do artefato e ascensão da importância simbólica dos objetos. Destarte, as peças de uma coleção “têm valor de troca sem terem valor de uso” (Pomian, 1984, p. 54).

Seguindo a argumentação de Pomian, as coleções conferem prestígio aos seus proprietários, atuam como testemunho do “gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas essas qualidades conjuntamente” (Pomian, 1984, p.54), demarcam hierarquias de poder e são insígnias de pertença social, sendo uma instituição universalmente difundida. Enquanto objetos excluídos de sua função utilitária original e valorizados pelo seu caráter simbólico, os itens de uma coleção são intermediários entre seus espectadores e o mundo invisível – o lugar longínquo de onde provêm, a técnica construtiva empregada, o contexto histórico de seu surgimento e uso, a mitologia associada.

O historiador formula, então, o conceito de semióforo – objetos que são destituídos de seu caráter utilitário, mantidos fora do circuito das atividades econômicas, e se tornam representantes do invisível ao serem dotados de significados, alcançando a plenitude quando ascendem como peça de celebração social. Nessa mesma perspectiva, o mundo divide-se entre coisas, que são vistas pela sua utilidade prática, e semióforos, objetos cujo significado é superior e exclui sua utilidade; e homens-coisa e homens-semióforos, indivíduos que estão mais ou menos próximos do invisível (do poder, do divino, do conhecimento e dos próprios semióforos).

Outro importante autor para o estudo de coleções é o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard, que na obra *Le Système des Objets* (1968), de referência para a Teoria da Comunicação e Semiologia, dedica um capítulo à análise do comportamento colecionista, à diferenciação entre colecionismo e acumulação e a superação da morte por meio da posse da coleção. Baudrillard compreende os objetos a partir da noção de propriedade, sua relação com os indivíduos aos quais se remetem e sua configuração em sistema pelo qual “o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada” (Baudrillard, 1993 [1968], p. 94).

---

<sup>84</sup> Essa retenção dos itens de coleções e distanciamento das atividades econômicas, para o autor, não significa puro entesouramento de indivíduos ou museus, havendo um esforço para a permanência do conjunto da coleção e sua não dispersão e não alienação (Pomian, 1984).



Assim como Pomian, mas de maneira diferenciada, Baudrillard detecta a utilidade como um caráter que distingue os objetos entre os que fazem parte do uso e os que são abstraídos de função, tendo destes exaltadas a ideia de propriedade e sua singularidade absoluta. A partir dos objetos possuídos, que “desempenham um papel regulador na vida cotidiana” (Baudrillard, 1993 [1968], p. 98), segundo o sociólogo, os indivíduos reconhecem a sua própria singularidade.

A coleção é formada pelo que o autor denominou de “objeto puro” – aquele, que apartado de função utilitária, tem destacado seu papel de propriedade particular que reflete uma projeção narcísica do proprietário, o colecionador. Assim, os objetos de uma mesma coleção remetem-se uns aos outros e “incluem neste jogo uma exterioridade social de relações humanas” (Baudrillard, 1993 [1968], p. 111). Para Baudrillard, o colecionador coleciona a si mesmo, sendo a coleção “feita de uma sucessão de termos” e “seu termo final é a pessoa do colecionador”. De forma recíproca, o colecionador “se constitui como tal somente ao ser sucessivamente substituído por cada termo da coleção” (Baudrillard, 1993 [1968], p. 99). Nessa concepção, o objeto, termo de uma coleção, é, portanto, símbolo da série a qual pertence e, concomitante, retrata a pessoa que o possui. A coleção é entendida pelo autor, ainda, pela sua problemática temporal, sendo a coleção, em sua organização, capaz de “substituir o tempo” ao “solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática” (Baudrillard, 1993 [1968], p. 103).

Continuando a caracterizar o fenômeno coleção, Baudrillard salienta que o sentido de ausência orienta a sua formação, “enquanto a presença do objeto final significaria no fundo a morte do indivíduo” (Baudrillard, 1993 [1968], p. 100). A coleção representa, então, “o perpétuo reinício de um ciclo dirigido”, onde o indivíduo se entrega “ao jogo do nascimento e da morte” (Baudrillard, 1993 [1968], p. 103), no qual ultrapassa simbolicamente a existência real e realiza um discurso de si mesmo. Para o autor:

O homem que coleciona está morto, mas sobrevive literalmente em uma coleção que, a partir desta vida, repete-o indefinidamente para além da morte, ao integrar a própria morte na série e no ciclo (Baudrillard, 1993 [1968], p. 105).

Ademais, Baudrillard realça também o sentimento de posse, o fanatismo, processos narcísicos e de fetichismo como inerentes ao colecionador em relação aos objetos colecionados, e enfatiza que a coleção é, antes de tudo, um discurso de si mesma.

O caminho percorrido por Walter Benjamin, filósofo e sociólogo alemão, nos breves escritos *O colecionador* e *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador*, busca descrever o “autêntico colecionador”, a “arte de colecionar” e a relação entre o colecionador e suas posses. O colecionador é identificado como aquele que encerra os objetos em um “círculo mágico” a partir de adquiridos e tem na sua existência “uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (Benjamin, 1987, p. 228).

Benjamin conclui que “o fenômeno do colecionar perde seu sentido à medida que perde seu agente” (Benjamin, 1987, p. 234), já que a posse é “a mais íntima relação que se pode ter com as coisas” (Benjamin, 1987, p. 235) e as coisas possuídas “vivem dentro” do colecionador. Ao compor uma coleção, o objeto deve ser “desligado de todas as suas funções primitivas” e integrar “um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim” (Benjamin, 2006, p. 239), tornando-se um resumo do universo. Para o autor, o colecionador “empreende a luta contra a dispersão”, reunindo “coisas que são afins; consegue deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (Benjamin, 2006, p. 245).

As definições conceituais das categorias de coleção, colecionador e colecionismo, defendidas por diversos autores, devem ser revisitadas e revistas à luz das investigações voltadas para estudos de casos que situam historicamente colecionadores e suas coleções. À medida que nos aproximamos mais das relações sociais que vigoram no gesto colecionador, percebemos a heterogeneidade não somente de tipologias de bens que compõe uma coleção, mas também a diversidade das formas de criar e manter coleções. E assim, podemos confrontar ou reformular, por exemplo, a ideia da perda de utilidade (Pomian, 1984), anunciada como essência das coisas que fazem parte de uma coleção, com o caso da ostra-gigante (*Tridacna gigas*) que integra a coleção de conchas de Roberto Burle Marx e era utilizada também pelo colecionador como saladeira em almoços e jantares oferecidos no Sítio.

Do mesmo modo que podemos verificar a pertinência da correlação entre a criação de uma coleção e o surgimento e adequação de espaços para sua guarda e exibição. Em referência ao nosso estudo de caso, é pertinente afirmar que Burle Marx se preocupou em fazer obras arquitetônicas na estrutura de sua casa no Sítio durante décadas, como criou vitrines para guardar e expor sua coleção em diversos cômodos da residência.

As mencionadas “luta contra a dispersão” efetivada pelo colecionador, a “inscrição do objeto em um círculo mágico” formado pela coleção (Benjamin, 1987; 2006) e a manutenção do mesmo afastado das atividades econômicas (Pomian, 1984) não isentam que o próprio

coleccionador reorganize sua coleção, reinserindo os objetos no mercado ou excluindo-os da lógica do arranjo por descarte. O que vimos ser uma ação recorrente ao analisar a trajetória colecionista de Roberto Burle Marx. Na já citada carta de 1964, Roberto compartilha sua intenção de vender peças ameríndias de sua coleção na perspectiva de comprar outras de qualidade superior.

As coleções reunidas pelo artista paisagista também permearam as condições que possibilitaram a “superação da existência real” e “vida para além da morte”, no entendimento de Baudrillard. Ao não sofrerem dispersão ou usura, após o falecimento de Burle Marx, e estarem protegidas pelo tombamento federal e estadual, as suas coleções, em sua existência, podem ser interpretadas como um processo de continuidade da figura de seu criador e de seu discurso social.

Já a relação estabelecida por Jean Baudrillard e Walter Benjamin, que vinculam a figura do colecionador à coleção, enquanto propriedade que reverbera discursos sociais sobre si mesma e reflete o discurso e campo social do seu agente fundador/mantenedor, é fundamental na percepção do colecionismo, tanto em espécies botânicas quanto de cultura material, realizado por Burle Marx, em seu alicerce nos valores do grupo modernista brasileiro, que foram alimentados pelos movimentos estéticos das vanguardas europeias na primeira metade do século XX.

Sem esgotar a interpretação sobre a coleção como fenômeno e prática social, concordamos que, ao colecionar, selecionamos, mantemos, preservamos e comunicamos um modo singular de compreender, ordenar e classificar o mundo através das coisas que interagem na dinâmica social das hierarquias de poder e pelas quais nos identificamos, estabelecemos interesse, manifestamos gosto individual e coletivo, construímos conhecimentos e estratégias.

Ao lado do colecionador e também atuante em coleções, emerge outro agente no campo da Arte: o *connoisseur*<sup>85</sup>, que guarda, na aplicação de suas atividades, analogias com o exercício do colecionismo que são apropriadas de serem descritas para a discussão aqui proposta. Reconhecemos como *connoisseur* ou “conhecedor”, em uma tradução para o

---

<sup>85</sup> A atividade de *connoisseur* se propagou pela Europa a partir do século XVIII, porém essa é uma prática que remonta à Antiguidade. Sua habilidade provém da necessidade de atribuição de valor econômico a obras de arte, sendo assim, a história dessa prática é indissociável do mercado de arte. Essa prática reaparece em meados do século XIV, quando as obras do período de Giotto são apreciadas pelos *connoisseurs* (“savi”), e se desenvolveu entre os séculos XVI e XIX através do estabelecimento das classificações da literatura artística, como em Giorgio Vasari e Karel van Mander, posteriormente, por meio dos museus, tendo seu apogeu entre 1850 e 1950, fomentado pelo advento da fotografia e pelo favorecimento de um ambiente artístico profissional autônomo para os *connoisseurs* ligados ao mercado de arte (Bordes *et al.*, 2009).

português, o indivíduo que se especializa em um ramo da produção humana e exerce juízos avaliativos e de gosto através de uma peritagem. Sendo o *conhecedor em arte* o agente alvo de nosso interesse, que se volta para a análise do colecionismo em Arte “Primitiva” praticado por Roberto Burle Marx.

Na seleção de itens que compõem uma coleção, o colecionador realiza um escrutínio semelhante ao do *connoisseur*, que no âmbito do campo da Arte, de acordo com Carrier (*apud* Damásio, 2019), envolve a busca pela autenticidade artística em oposição à cópia, pela atribuição de autoria artística, bem como a operação de elucubrar sobre o estilo do artista e realizar o julgamento da qualidade artística do objeto de arte. O *connoisseur* é, portanto, constituído de um arquétipo de intelectualidade e é percebido “como uma figura dotada de um elemento diferencial na capacidade avaliativa das artes” (Damásio, 2019, p. 404).

A respeito dessa aptidão ou habilidade no julgamento estético especializado, que são forjadas envoltas de uma mística associada ao conhecedor de arte e que vem a reboque instaurar uma visão particular do que seria “bom gosto” mediante a um “senso” estético percebido como inato e não aprendido, que arbitra livremente de maneira legitimada definições do que é ou não é considerado Arte, temos as considerações da antropóloga estadunidense Sally Price:

[...] o “olho”, mesmo o do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural Ocidental. (Price, 2000, p. 2).

O *connoisseur* tem sua habilidade mais essencial, que é a “a capacidade de discriminar (ou ser, mais precisamente, discriminante)” (Price, 2000, p. 34), construída a partir de uma educação cultural. Essa prática especializada é considerada, por alguns autores, como uma ciência auxiliar da História da Arte e se configura como uma habilidade técnica de julgamento crítico sobre obras de arte e identificação da procedência das mesmas. Esse conhecimento raciocinado ocorre mediante a experiência sensível frente ao objeto de arte, e é definido pela capacidade de identificar uma obra de arte e aferir sua qualidade (Bordes *et al.*, 2009).

Podemos dizer que o lugar social legitimado para definir o que é ou não Arte é protagonizado, entre outros agentes, tanto pelo colecionador quanto pelo *connoisseur*. O primeiro, ao selecionar, da produção artística disponível, exemplares dignos de serem inseridos em um “círculo mágico”, e o segundo, ao atribuir autenticidade artística e julgar a qualidade das obras. Evidenciamos que essas atividades são tensionadas, em contexto

histórico, durante o período que a historiografia da arte denomina de Arte Moderna ou Modernismo, tendo em vista que o momento é marcado pela inserção de objetos fora da tradição canônica das Belas Artes e, ao mesmo tempo, até então, apartados da atribuição de valor artístico, que são: os artefatos provenientes de sociedades colonizadas da África, Ásia, Oceania e das Américas; as produções artísticas de crianças; pessoas em contexto de internato psiquiátrico; ou de artistas não acadêmicos e fora do circuito legitimado de Arte, ao serem valorizados esteticamente por pintores e escultores modernistas europeus, como Pablo Picasso, Henri Matisse, Constantin Brancusi, Georges Braque, entre outros.

Mesmo considerando a coleção como “uma entidade em que o todo é maior que a soma de todas as suas partes” (Gomide, 2014, p. 78), nesta pesquisa, com o propósito de criar linhas de entendimento para análise do colecionismo de Roberto Burle Marx, nos deteremos em compreender um recorte desse gesto colecionador tão plural: a predileção de Roberto Burle Marx em reunir expressivamente objetos da cultura material que estão no seio da discussão entre Arte, artefato etnográfico e a categoria Arte “Primitiva”.

Contudo, não deixamos de trazer à tona a implicação da doação de uma coleção – um gesto aparentemente envolto de uma ação desinteressada<sup>86</sup> – como mecanismo de construção de memória social e estratégia de consagração. Um processo que a antropóloga Regina Abreu<sup>87</sup> identificou como “a fabricação do imortal” – a transcendência da condição de mortal de uma pessoa pública para a imortalidade da posteridade histórica ao compor uma memória coletiva ingressando no “panteão de heróis nacionais” por meio de construções póstumas, onde instituições, como os museus, operam a legitimação da narrativa. A antropóloga considera que:

O processo de doação de uma coleção de objetos a um museu constitui expressivo fenômeno na medida em que o que está em jogo são relações sociais. Por meio da problematização desse fenômeno é possível desvendar aquilo que lhe é subjacente: crenças, valores e visões de mundo singulares (Abreu, 1996, p. 28).

<sup>86</sup> Como foi tratado no 3º subcapítulo do 1º capítulo, na relação entre a doação do Sítio Santo Antônio da Bica e o conceito de dádiva de Marcel Mauss. A ideia de uma ação desinteressada na doação realizada por Roberto Burle Marx é refutada também pelas evidentes intencionalidades do artista paisagista, que deixou registrado que a propriedade fosse destinada a ser um centro de estudo e pesquisa em Botânica, Paisagismo e Arte.

<sup>87</sup> Regina Abreu realizou a análise, no âmbito da Antropologia e da Sociologia, da coleção do nobre e político Miguel Calmon du Pin e Almeida, doada ao Museu Histórico Nacional, em 1936, pela viúva Alice da Porciúncula Calmon du Pin e Almeida. Essa pesquisa compôs sua dissertação de mestrado e deu origem ao livro *A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil* (1996). O processo de “fabricação do imortal” é, pela autora, vinculado ao conceito de homem-semióforo de Pomian (1984) – um indivíduo situado em lugar privilegiado na hierarquia social, que se vincula ao invisível por meio dos semióforos.

É sob esse prisma, que leva em consideração a historicidade e as teorias sobre o a prática colecionista, e também as possibilidades de leitura das relações sociais, tendo a coleção como ferramenta de pesquisa, que buscamos interpretar o singular gesto colecionador de Roberto Burle Marx, que guarda ressonância com o campo da Arte protagonizado pelo grupo de intelectuais modernistas brasileiros.

### 2.3 A temática *primitivista* e o colecionismo modernista

Roberto Burle Marx não apenas se vinculou à produção artística modernista brasileira enquanto artista plástico e paisagista, integrante do grupo formado por Mário de Andrade, Candido Portinari, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Lasar Segall, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, entre outros grandes nomes do período<sup>88</sup> tanto em Arquitetura quanto em Artes Visuais e Literatura. Mas também se filiou aos ideais estéticos das vanguardas europeias, que estavam na base do movimento modernista no Brasil, através das suas escolhas colecionistas.

Em seu colecionismo botânico, que possibilitava a criação de jardins, se especializou em cultivar espécies vegetais tropicais e subtropicais oriundas de países não ocidentais ou de passado colonial, em uma clara ruptura com a tradição paisagística inglesa e francesa, na qual a composição paisagística atendia a critérios acadêmicos das Belas Artes, que vigorou nos jardins públicos brasileiros até o início do século XX.

E de modo semelhante, selecionou objetos culturais diversos, em um colecionismo muito plural, que preserva, a partir de determinada linha interpretativa, correspondência com os valores sociais e estéticos modernistas, como a tensão entre os cânones acadêmicos e a busca por outros parâmetros estéticos que reconfiguram o estatuto da obra de arte, que, por

---

<sup>88</sup> As obras de Roberto Burle Marx circulavam em exposições coletivas internacionais ao lado da produção de outros artistas modernistas brasileiros, como na *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, inaugurada pela *Royal Academy of Arts* de Londres em 1944, cujo elenco de artistas incluía Candido Portinari, Lasar Segall, Cícero Dias, Heitor dos Prazeres e Alberto da Veiga Guignard, além de Burle Marx. No ano seguinte, em Buenos Aires, Roberto compôs a exposição *20 Artistas Brasileños*, “ao lado dos [nomes] de Candido Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral, Djanira, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, José Pancetti e Milton Dacosta – como representante da arte moderna brasileira” (Siqueira, 2021, p. 187).

sua vez, fortalece a valorização de objetos que não pertenciam ao elenco artístico, como um caxado africano, por exemplo.

A experiência modernista brasileira se engajou também na reflexão sobre a identidade brasileira e em forjar a ideia de uma arte genuinamente nacional, o que, de algum modo, vemos refletido nas escolhas de Burle Marx ao colecionar objetos culturais que compõem as sociedades que marcaram a formação do “povo brasileiro”: as sociedades indígenas, africanas e europeias, através das coleções de imaginária sacra luso-brasileira e de artefatos indígenas e africanos. Uma perspectiva ideológica que estava conectada principalmente com a penetração da ideia de mestiçagem difundida pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre<sup>89</sup> em seu livro *Casa-grande & Senzala* (1933).

O artista paisagista, como colecionador, em meados do século XX, tinha ao seu alcance um mercado nacional de arte em processo de expansão com a inserção da produção modernista em coleções privadas de arte, leilões e em catálogos de venda de galerias. O mercado brasileiro de arte já se encontrava estabelecido desde o final do século XIX, especialmente no Rio de Janeiro, como denotam a participação de obras de arte de colecionadores particulares em exposições da Academia Imperial de Belas Artes e o surgimento de uma crítica especializada no período (Bueno, 2005; Gomide, 2014). E de acordo com a pesquisadora Maria Lúcia Bueno (2005), na primeira metade do século XX, Candido Portinari, Alberto da Veiga Guignard e artistas integrantes do Núcleo Bernardelli e do Grupo Santa Helena<sup>90</sup> eram os principais nomes do mercado de arte no Brasil.

Todavia, é importante citar que, por sua atuação artística e vínculo com agentes do seu campo social, Roberto Burle Marx tinha acesso privilegiado a outros artistas, colecionadores, *marchands* e galeristas. O que permitiu, por exemplo, aquisições diretas com artistas, como

---

<sup>89</sup> Como referido no 1º subcapítulo deste capítulo, Roberto Burle Marx se associou ao grupo de intelectuais modernistas em Pernambuco, entre eles Gilberto Freyre, na década de 1930. A biblioteca pessoal de Burle Marx, atual biblioteca do SRBM, possui o livro *Recife e Olinda* (1978) de autoria do sociólogo.

<sup>90</sup> O Núcleo Bernardelli foi um grupo de artistas engajados em repensar o ensino artístico da Escola Nacional de Belas Artes na década de 1930 no Rio de Janeiro. O nome do grupo é uma homenagem aos irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli, ambos artistas e professores da Academia Imperial de Belas Artes e incentivadores da reforma do ensino artístico, sendo Rodolfo Bernardelli, enquanto diretor, responsável pela transição da instituição para Escola Nacional. A criação da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes e a posterior criação do Salão Nacional de Arte Moderna podem ser vistas como consequências da atuação do Núcleo Bernardelli. Alguns de seus integrantes eram Quirino Campofiorito, José Pancetti, Milton Dacosta, Edson Motta e Ado Malagoli. Já o Grupo Santa Helena, formado na mesma época, era composto por artistas que realizavam prática de ateliê no edifício do Palacete Santa Helena em São Paulo. Entre seus integrantes estavam Francisco Rebolo, Alfredo Volpi, Manoel Martins e Clóvis Graciano. Essas associações de artistas contribuíram para a consolidação da Arte Moderna no Brasil (Bernardelli, 2023; Grupo, 2023).

seus amigos pessoais, o ceramista e pintor pernambucano Miguel dos Santos e o pintor fluminense Alberto da Veiga Guignard.

Paralelamente, podemos observar que o interesse colecionista de Burle Marx, identificado nesta pesquisa, em Arte Africana, Ameríndia e Popular – que historicamente foram enquadradas na categoria Arte “Primitiva” –, se reflete ao adquirir peças de Miguel dos Santos, que declaradamente sofre influência da produção estética de artistas populares e de comunidades tradicionais africanas e indígenas. O totem intitulado *Yorubá*<sup>91</sup> (1987), de autoria do artista pernambucano, que fica exposto na área ajardinada em frente à Capela Santo Antônio da Bica, ilustra bem essas considerações.

**Figura 27** – *Yorubá*, 1987 (totem)



Fonte: Miguel dos Santos, 1987; Acervo Museológico do SRBM. Fotografia de Oscar Liberal, 2021

A estreita relação entre Burle Marx e Miguel dos Santos foi permeada por visita do paisagista ao ateliê do amigo pernambucano e troca de obras de arte, como revela Siqueira:

O colecionador [Roberto Burle Marx] chegou a visitar o ateliê do artista em João Pessoa (PB) na década de 1980, mantendo com ele o hábito de trocar obras. Parecia gostar especialmente de suas figuras fabulosas, de mitologia

<sup>91</sup> É um grupo étnico e idioma falado na Nigéria e outros países da costa da África Ocidental, como Benin e Serra Leoa. No Brasil, o *Yorubá* é falado no âmbito das práticas religiosas de matriz africana.



deliberadamente estranha e arcaica. Integrante do Movimento Armorial, criado por Ariano Suassuna, Miguel dos Santos costuma dizer que o tripé no qual sua arte se apoia inclui os arquétipos culturais africanos, a cultura popular representada pela cerâmica de Mestre Vitalino (a quem conheceu nas feiras de Caruaru, onde nasceu e passou a infância) e as esculturas de *Aleijadinho*, que inicialmente viu em livros e depois estudou em Minas (Siqueira, 2020, p. 221).

Mesmo tendo acesso privilegiado e poder aquisitivo para adquirir obras de artistas do seu tempo histórico, ou seja, seus contemporâneos – artistas modernistas –, Burle Marx privilegiou colecionar a produção estética de outros grupos sociais e períodos. Diante da totalidade de seu colecionismo de objetos, obras de artistas contemporâneos ao Roberto constituem um quantitativo pouco expressivo. Entre os artistas modernos que possuem obras na coleção de Burle Marx estão Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi, Leo Putz, Oscar Meira, Georges Braque e Le Corbusier.

Evidenciamos que as coleções modernistas – que são pertinentes para entendimentos sobre o caso do colecionismo de Arte "Primitiva" (ou do *Outro*, Etnográfica, Étnica, não ocidental, entre outros termos) de Burle Marx –, nesta pesquisa, são percebidas por duas abordagens: as coleções formadas por obras de arte produzidas por artistas modernistas; e as coleções originadas da reunião de objetos que estão no limiar entre Arte e artefato etnográfico e que fazem parte do repertório da ideologia estética de valorização de produções fora da tradição acadêmica das Belas Artes, capitaneada pelos modernistas.

Enquanto movimento sociocultural internacional, iniciado na Europa e ocorrido entre o final do século XIX e a segunda metade do século XX, o modernismo era ancorado nos valores projetados pela vida urbana moderna em crescente processo de industrialização e teve incontornável importância para produção artística e intelectual. Um evento marcante, lido por alguns historiadores da arte como inicial no surgimento das vanguardas artísticas modernistas, foi a primeira exposição impressionista pública realizada em Paris (França) em 1874, que contou com a obra *Impressão: nascer do sol* do pintor Claude Monet e que recebeu críticas ferrenhas de Louis Leroy<sup>92</sup>. Em crítica, Leroy afirmava que os pintores eram impressionistas por não reproduzirem a paisagem e sim uma impressão dela, o que acabou dando o título ao movimento impressionista (Rewald, 1991).

Sendo, portanto, talvez esse o principal mote que conecta as diferentes correntes de vanguardas modernistas – Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo e Abstracionismo – que eclodiram entre os séculos XIX e XX: a

---

<sup>92</sup> Artista e crítico de arte francês, que viveu entre 1812 e 1885.

emergência de uma nova forma de representação artística ocidental não mais pautada pela mimese (reprodução alinhada à uma fidelidade com a realidade) e pela técnica da perspectiva para composição e arranjo de formas no espaço bidimensional do quadro.

No Brasil, será a participação da ítalo-brasileira Anita Malfatti n'A *Exposição de Pintura Moderna*, uma exibição coletiva de artistas em São Paulo entre 1917 e 1918, o alvo de críticas depreciativas do escritor Monteiro Lobato, que não recebeu positivamente a estética expressionista proposta pela artista, que acabara de realizar sua formação na Alemanha e nos Estados Unidos. A crítica de Lobato é considerada o estopim da Semana de Arte Moderna de 1922<sup>93</sup> (Brito, 1974).

O modernismo brasileiro assimilou as propostas estéticas das vanguardas europeias ou, em seus próprios termos, antropofagiu<sup>94</sup> a nova discussão formalista da arte que rompia com o academicismo e agregou ao movimento internacional perspectivas singulares do Atlântico Sul.

O interesse por obras não ocidentais remonta aos séculos XV e XVI, sendo interpretadas primeiramente como exóticas, e posteriormente como "primitivas" e etnográficas. Os artefatos provenientes da África, Oceania, Ásia e das Américas, como comentado no subcapítulo anterior, se tornaram mais presentes e tiveram a circulação intensificada na Europa durante as viagens ultramarinas, na qual viajantes e expedicionários atuaram também na recolha de peças, consideradas exóticas pelo Ocidente, que se acumularam nos Gabinetes de Curiosidades. Com o tempo, esses objetos foram valorados pelo seu caráter etnográfico e passaram a compor acervos de museus de História Natural e Antropologia ao redor do mundo. Porém o processo de aquisição desses artefatos não

---

<sup>93</sup> Mostra artística ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo em 1922 e reconhecida por ser responsável pela organização da agenda modernista brasileira em seus paradigmas iniciais.

<sup>94</sup> A antropofagia, a prática do canibalismo humano, tão alardeada na Europa no início da colonização das Américas através de relatos feitos por viajantes e mercenários, como o alemão Hans Staden que, em meados do século XVI, realizou duas viagens ao território brasileiro recém "descoberto" e, em 1557, publicou na Alemanha, sob o título de *Hans Staden : zwei reisen nach Brasilien* (Hans Staden: duas viagens ao Brasil, em alemão), suas experiências e descreveu não somente a paisagem brasileira e os recursos naturais, mas detalhou seu contato com indígenas da etnia *Tupinambá* e seus rituais antropofágicos. Paulo Prado, um dos mentores da Semana de Arte Moderna de 1922, foi o responsável por apresentar os escritos de Hans Staden à pintora Tarsila do Amaral e aos poetas Oswald de Andrade e Raul Bopp. A famosa pintura *Abaporu* de Tarsila do Amaral tem seu título originado da língua *Tupi*, significando "o comedor de gente". Já Oswald, também inspirado na obra de sua esposa Tarsila, utilizou a antropofagia enquanto conceito cultural principal norteador para definir o modernismo brasileiro em sua primeira fase na década de 1920. Para os Povos *Tupi*, rituais antropofágicos eram uma espécie de "deglutição eucarística do adversário" (Bueno, 2013, p. 11), e em sua cosmovisão, se alimentar de um forte oponente era uma honraria que concedia acesso às suas qualidades de guerreiro. A proposta de Oswald defendia a antropofagia como conceito basilar para a arte brasileira daquele momento e promovia a assimilação da cultura europeia e sua "digestão" em uma arte genuinamente brasileira, como fica evidente em seu Manifesto Antropófago de 1928.

ocidentais se deu, em muitos casos, no decurso da colonização dos países de origem e incluiu atos de pilhagem, saque e espoliação (Goldstein, 2008).

Mas foi através dos museus de Antropologia e História Natural que artistas modernistas começaram a ter contato mais direto com artefatos não ocidentais por meio de exposições. Um caso exemplar é o início dos estudos de Pablo Picasso em Arte Africana no Museu de Etnografia do Trocadéro (França) na primeira década do século XX, momento no qual o artista modernista espanhol também começa a colecionar peças africanas (Clifford, 1986 *apud* Goldstein, 2008). Sua pintura *Les demoiselles d'Avignon* (1907), que tem como referência máscaras africanas, representa um marco da incorporação da produção estética não ocidental pelas vanguardas modernistas, especialmente para o Cubismo (Dabul, 1997). E assim como Picasso, outros artistas modernistas europeus de diferentes movimentos, como o Fauvismo e o Surrealismo, também atuaram como colecionadores de artefatos não ocidentais, como André Breton, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck e André Derain (Goldstein, 2008; Jardim, 2004).

Conforme Rafael de Macedo:

No começo do século XX, no entanto, a escultura africana passou a ser admirada por jovens artistas europeus, que viram nela uma inspiração e modelo para a arte que eles mesmos produziam. Artistas que posteriormente seriam consagrados pela narrativa modernista da história da arte, como Vlaminck, Matisse, Picasso, Derain, Braque, Lipchitz, Brancusi e Modigliani viram na arte africana o que Donatello, Alberti, Brunelleschi viram na arte da Grécia Antiga e graças a isso mudaram a direção da arte de seu próprio tempo, estabelecendo novas territorialidades sobre aquilo que antes não era nem sequer chamado de arte [no Ocidente] (Macedo, 2019, p. 132-132).

**Figura 28** – *Les demoiselles d'Avignon*, 1907



Fonte: Pablo Picasso, 1907; Acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York.

No Brasil, o projeto ideológico formulado por Oswald de Andrade, através dos Manifestos da Poesia Pau Brasil (1924) e Antropófago (1928), para o modernismo brasileiro, ressignificou a temática *primitivista* encabeçada pela pintura de Picasso e pela obra de outros artistas cubistas, fauvistas, surrealistas e dadaístas, dando à ela contornos específicos para construção de uma arte moderna “genuinamente” brasileira ao se apropriar de elementos culturais de origem indígena, africana e de comunidades tradicionais. Significando “um tipo de redefinição da cultura brasileira em face da cultura-matriz europeia” (Nascimento, 2015, p. 388). O momento é marcado também pela emergência dos estudos folcloristas, que eram destinados a análises da Cultura Popular, descrição das características formais das manifestações culturais e promoção de sua preservação, e que contribuíram preponderantemente para a valorização dos artistas populares (Coli, 2021).

Um artista colecionador, contemporâneo a Burle Marx, que guarda similitudes com seus interesses colecionistas em Arte Popular e possui no elenco de sua coleção os mesmos artistas populares é o pintor francês Jacques Van de Beuque<sup>95</sup>, que ao chegar no Brasil, na década de 1940, munido de cartas de recomendações e referências de Candido Portinari, colaborou com Roberto na pintura de seus projetos paisagísticos. Mestre Guarany, Mestre

<sup>95</sup> A coleção de Arte Popular de Jacques Van de Beuque (1922 - 2000), iniciada na década de 1950, deu origem ao Museu Casa do Pontal, inaugurado em 1986 e primeiramente sediado na residência do colecionador no Recreio dos Bandeirantes, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, próximo ao Sítio Roberto Burle Marx (Abreu; Bessa, 2013).

Galdino e Adriano [Jordão de Souza] são alguns dos artistas populares presentes nas duas coleções.

É oportuno destacar também que, nesse panorama, o artista nacional antecessor mais valorizado pelos modernistas brasileiros era o escultor e arquiteto mineiro Antônio Francisco Lisboa (1738 - 1814), conhecido pela alcunha de *Aleijadinho*. Essa valorização estava vinculada ao discurso da ideia de nação mestiça e de preservação do Patrimônio Cultural referente ao passado colonial. O expoente artista mineiro, filho de Isabel – uma mulher negra africana escravizada – com o arquiteto e mestre de obras português Manuel Francisco Lisboa, foi alçado pelos intelectuais da primeira metade século XX como o maior representante do Barroco brasileiro e artista do período colonial. De modo anacrônico, o escultor mineiro foi afiliado ao modernismo considerando aspectos formais de suas obras que o aproximariam do expressionismo, o que defendeu Mário de Andrade no artigo *Arte religiosa no Brasil* em 1928 (Pifano, 2012). *Aleijadinho* permeou também os entendimentos estéticos de Roberto Burle Marx. Na conferência *Considerações sobre arte brasileira*, proferida em 1966, Burle Marx considera que *Aleijadinho* possui "uma qualidade de artista *primitivo* porque, na elaboração [de] esculturas, volta-se para as raízes, para o gótico, influência de estampas de 1470, que ele provavelmente conheceu e que, por sua vez, refletiam a influência da arte alemã" (Marx, 1966 In: Marx; Tabacow, 2004, p. 71)

Nessa mesma conferência, o artista paisagista deixa claro suas filiações à ideologia modernista. Ele compreendia a miscigenação como um processo que “teve lugar no país, praticamente desde o início da colonização, o qual junta, de maneira profunda, *brancos, índios e negros*”, e acrescentava que “estes últimos deixaram marcas de grande força e expressão” (Marx, 1966 In: Marx; Tabacow, 2004, p. 69). O discurso de Roberto Burle Marx, em 1966, confirma as observações que ensejaram esta pesquisa sobre o colecionismo de artefatos ameríndios, africanos e de Arte Popular, realizado pelo paisagista, associado ao ideário modernista, como podemos conferir nos seguintes excertos:

Os *índios* brasileiros possuíam uma cultura material diversa daquela dos andinos. Os materiais usados em sua arquitetura eram mais frágeis, e suas casas mais efêmeras, devido a uma economia que se baseava, sobretudo, na caça e na pesca [...]. Por esse motivo, embora na sua integração com a natureza os *índios* brasileiros possuíssem e ainda possuam técnicas artesanais de rara maestria e beleza, foi reduzida, nas construções do colonizador, a sua participação inventiva (Marx, 1966 In: Marx; Tabacow, 2004, p. 69).

No campo da música, da culinária, da linguagem falada e das religiões, que, apesar de reprimidas conseguiram sobreviver até hoje, como é o caso do candomblé e da umbanda, os *negros* deram à civilização brasileira uma contribuição de altíssima qualidade. [...] Só mais tarde é que foi possível avaliar o grau de importância dessa miscigenação, pela obra de *Aleijadinho*, de Mário de Andrade, de Machado de Assis, de Cruz e Sousa, de Agnaldo Manoel dos Santos, de Maurino [Araújo], de Miguel dos Santos, entre outros (Marx, 1966 In: Marx; Tabacow, 2004, p. 69-70).

A categoria Arte “Primitiva”, historicamente constituída pela História da Arte e pela Antropologia da Arte, se encontra no centro de um acalorado debate, a partir de 1970, sobre o contexto histórico de seu uso e a problematização do seu significado ao reunir diversos objetos da cultura material, seus criadores e grupos sociais referentes sob o estatuto de *primitivo* – primevo, subalterno e não-desenvolvido (Myers, 2006).

The word ‘primitive’ generally refers to someone or something less complex, or less advanced, than the person or thing to which it is being compared. It is conventionally defined in negative terms, as lacking in elements such as organization, refinement and technological accomplishment. In cultural terms this means a deficiency in those qualities that have been used historically in the West as indications of civilization<sup>96</sup> (Rhodes 1995 *apud* Myers, 2006, p. 268).

Atualmente, é comum usar para designar esses artefatos a expressão Arte dita Primitiva, pois assim se evidencia que essas manifestações são atravessadas pelo estranhamento de sociedades ocidentais avançadas economicamente que postularam tal conceito.

Na definição de Arte “Primitiva” da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, encontramos:

No século XX o termo passa a designar, na esteira de estudos etnológicos, a produção artística que permanece, de algum modo, isolada e independente da cultura vigente. Simplicidade, ingenuidade, inexperiência, inobservância dos padrões eruditos são alguns dos atributos da arte *primitiva* nesse caso. Com isso, é considerada *primitiva* a arte das crianças, dos doentes mentais, a arte popular e folclórica, a arte da pré-história, a arte *naïf*, bem como a arte advinda de fora da Europa, como a africana, a da América pré-colombiana, a indígena, a dos habitantes das ilhas do Pacífico e outras (Arte, 2023, n.p.).

---

<sup>96</sup> “A palavra ‘primitivo’ geralmente se refere a alguém ou algo menos complexo, ou menos avançado, do que a pessoa ou coisa com a qual está sendo comparada. É convencionalmente definido em termos negativos, como carente de elementos como organização, refinamento e realização tecnológica. Em termos culturais, isto significa uma deficiência naquelas qualidades que têm sido usadas historicamente no Ocidente como indicações de civilização” (Rhodes 1995 *apud* Myers, 2006, p. 268, tradução minha).

Estamos, portanto, diante de uma única categoria que engloba, enquanto guarda-chuva semântico, produções estéticas de indivíduos situados em diferentes tempos históricos, geograficamente distantes e de contexto cultural muito diverso.

No livro *Arte Primitiva em Centros Civilizados* (2000 [1991]), a antropóloga estadunidense Sally Price analisa a lógica etnocêntrica que atravessa a apreciação estética ocidental, em centros legitimadores do Sistema da Arte, de produções artísticas e culturais de obras que provêm de sociedades não ocidentais, que quando retiradas do seu contexto de origem, são categorizadas como Arte “Primitiva”. A autora apresenta elementos que caracterizam a categoria a partir de sua recepção no Ocidente – anonimato, atemporalidade, universalidade e unilateralidade, além da problematização entre objeto de arte e artefato etnográfico.

A antropóloga joga luz no fato de que enquanto os produtores de arte ocidentais têm seus nomes lembrados por suas contribuições individuais criativas e suas obras são individualizadas pela originalidade da autoria, “na compreensão Ocidental das coisas, uma obra originada fora das Grandes Tradições [das Belas Artes] deve ter sido criada por um personagem sem nome que representa sua comunidade e cuja arte respeita os ditames de tradições antiquíssimas” (Price, 2000, p. 87). Isto implica no não reconhecimento da criatividade e individualidade do artista “primitivo”<sup>97</sup>, e reverbera na sua desumanização frente a um contexto colonialista/dominante.

Atemporalidade se aplica como característica da categoria compreendendo que o termo Arte “Primitiva” abarca não somente diferentes manifestações culturais não ocidentais identificadas como Arte pelo Ocidente, como suporta produções artísticas de períodos históricos que não possuem nenhum vínculo sequencial, se termos em mente não só as pinturas rupestres no período Paleolítico, máscaras africanas produzidas no século XIX e esculturas de artistas populares do século XX. Somado a isto, o processo de anonimização do artista “primitivo” compactua para a ideia de que sua produção está vinculada a uma tradição cultural expressiva imemorial de sua comunidade, que o impossibilitaria de produzir algo singular esteticamente e autoral (Price, 2000).

A premissa da universalidade parte do entendimento que ao mesmo tempo em que Arte seria uma experiência humana universalmente compartilhada, a expressividade da Arte “Primitiva” estaria vinculada a “impulsos primitivos” humanos universais, sendo que “os

---

<sup>97</sup> Sally Price utiliza o termo artista *primitivo* para se referir aos produtores de artefatos culturais que foram historicamente categorizados como Arte “Primitiva”.

primitivos’ vêm, assim, representar não apenas a infância na evolução humana, mas também as crianças do mundo do século XX” (Price, 2000, p. 77).

A aplicabilidade peculiarmente elástica (multi-referencial) do termo “primitivo” é especialmente crucial neste contexto, incentivando a associação conceitual de “instintos primitivos” em crianças, seres humanos da Idade da Pedra, indivíduos com doenças mentais ou perturbações emocionais e em povos que não tenham sido “civilizados” no sentido especificamente Ocidental do termo (Price, 2000, p. 76).

A produção de arte não ocidental é apreciada e categorizada a partir de paradigmas ocidentais, havendo, então, uma unilateralidade do discurso no Sistema de Arte. Nessa perspectiva, os artistas “primitivos” não participam de um processo que leva em consideração suas intencionalidades quanto à recepção artística de sua produção, tampouco figuram numa posição de reação crítica a obras de arte provenientes de culturas diferentes das suas<sup>98</sup>.

Price realiza também um diagnóstico do contexto no qual o mesmo produto cultural pode ser apresentado tanto como artefato etnográfico como objeto de arte, dependendo da identidade do museu ou instituição de exibição, o que resulta em miradas diferentes. Quando apresentado como artefato etnográfico, o mesmo vem acompanhado de uma extensiva contextualização e sua apresentação em conjunto ao lado de itens semelhantes é mais observada, mas já:

...se o mesmo objeto for selecionado para um museu de arte, normalmente seu valor financeiro cresce, sua apresentação espacial torna-se mais privilegiada (ou seja, diminui a quantidade desordenada de peças competindo por espaço), e quase todas as informações didáticas desaparecem. O distanciamento de um objeto, tanto de outros objetos quanto de uma contextualização prolixa, traz em si uma forte implicação de valor (Price, 2000, p. 122).

No artigo *A Arte dos Povos sem História* (1996), Price resumiu como “traços essenciais da arte *primitiva* na visão ocidental”: a suposição do anonimato do artista; domínio da função ritual dos artefatos; ênfase no sentido simbólico e na exclusão da possibilidade de uma produção voltada para arte decorativa ou “arte pela arte” nessas sociedades, que são imaginadas como carentes de discurso estético articulado e de sistema de crítica artística; exaltação a referências de nudez, sexualidade e fertilidade nos artefatos; e a ideia de subordinação do artista “primitivo” à tradição cultural, o que acarreta no apagamento da autonomia artística e da ideia de originalidade, como também perpetuação da noção de não

<sup>98</sup> O que está sendo revisto na atualidade, com um amplo debate, subsidiado por teorias pós-coloniais e decoloniais, protagonizado especialmente por antropólogos, curadores e artistas indígenas e africanos.



transformação artística ao longo do tempo, corroborando para o entendimento de “fossilização” dessas sociedades e que a produção estética seguiria fielmente os mesmos princípios culturais, lidos como atemporais, sem mudança.

Assim como outros autores dedicados ao tema, o antropólogo Fred Myers defende que a ideia de modernidade é indissociável da ideia de *primitivo*, em um binômio moderno-*primitivo*:

Thus, the ‘primitive’ is a dialogical category, often explicitly a function of the ‘modern’ (see also Diamond 1969); the current consideration of the category is inextricably linked to controversies about cultural and ideological appropriation launched from postmodern and postcolonial critique. These critiques seek to identify the function of the category as part of Western culture<sup>99</sup> (Myers, 2006, p. 268).

É imprescindível debater o termo primitivo e sua reverberação nos processos de dominação e subalternização de sociedades e culturas no âmbito do colonialismo e da promoção do racismo, ao passo que é preponderante localizar a categoria Arte "Primitiva" em seu contexto histórico ligado ao modernismo, compreendendo também a transição dos espaços de salvaguarda e exibição de artefatos etnográficos e arqueológicos não ocidentais ou da Pré-história dos museus de História Natural e Etnografia para o campo da Arte em coleções privadas – de atores sociais vinculados ao modernismo e ao folclorismo –, galerias e museus de arte.

Essa discussão se amplia ainda mais observando o uso da categoria como um guarda-chuva semântico que abarca sociedades distintas, de diferentes tempos históricos e geograficamente distantes, ao mesmo tempo que se refere à produção estética de artesãos/mestres/artistas populares – ou seja, agentes fora do ensino artístico acadêmico –, pessoas em contexto de internato em hospital psiquiátrico ou com transtornos psicológicos, crianças – que pela tenra idade, e pelo fato de ainda não terem sido iniciadas em uma educação formal em Arte, revelariam uma ação criativa mais "espontânea", “ingênua”, "pura" ou "inconsciente". Ressaltamos, então, que imantado à construção da categoria Arte "Primitiva" está a categoria Arte Ingênua, conhecida pela palavra francesa *naïf*. O termo “primitivo” se associa, portanto, a uma relação de alteridade marcada pela subalternização do

---

<sup>99</sup> “Assim, o ‘primitivo’ é uma categoria dialógica, muitas vezes explicita uma função do ‘moderno’ (ver também Diamond, 1969); a consideração atual da categoria é que ela está inextricavelmente ligada às controvérsias sobre a apropriação cultural e ideológica lançadas a partir da crítica pós-moderna e pós-colonial. Essas críticas procuram identificar a função da categoria como parte da cultura ocidental (Myers, 2006, p. 268, tradução minha).

*Outro*<sup>100</sup>, seja em sociedades colonizadas nas Américas, África, Oceania e Ásia ou em grupos vulneráveis como crianças, pacientes psiquiátricos e produtores artísticos populares ou o próprio ancestral da Era Paleolítica.

Por último, salientamos que não foi encontrado nenhuma referência direta feita por Roberto Burle Marx com relação a afirmar ser um colecionador que tem como uma das linhas de colecionismo a Arte "Primitiva" / Etnográfica / Étnica, apenas cartas e depoimentos denotam seu gosto particular, interesses e contexto de aquisição, mesmo que de maneira esparsa, de itens da sua coleção. A categoria estética é acionada nesta pesquisa enquanto interpretação possível de um fio condutor para a aparente heterogeneidade e ecletismo do colecionismo praticado por Burle Marx como artista modernista, que não pretende ser a única chave de compreensão do Acervo Museológico do SRBM, muito menos hegemônica.

---

<sup>100</sup> Em consonância com Gill Perry, o "Outro" é uma categoria crítica fomentada pela teoria pós-moderna, que desenha "outra cultura, sociedade, objeto, ou grupo social como diferente ou estranho, como de algum modo outro para a cultura e as experiências do escritor ou falante. [...] Como categoria, então, o 'Outro' é com frequência usado para referir-se àqueles mitos e fantasias ocidentais por meio dos quais o *primitivo* ou não ocidental foi representado na arte na literatura" (Perry, 1998, p. 5).

### 3. UM COLECIONISMO MODERNISTA: A COLEÇÃO DE TEMÁTICA PRIMITIVISTA DE ROBERTO BURLE MARX E QUATRO EXEMPLARES REPRESENTANTES

Neste terceiro e último capítulo, são condensadas as reflexões trazidas até aqui a respeito da identidade e memória institucional do Sítio Roberto Burle Marx frente às análises sobre a trajetória social de Burle Marx enquanto colecionador tanto na área da botânica quanto em cultura material, seu campo social e filiação ao modernismo e adesão a temática *primitivista* – que identificamos ser uma linha interpretativa fundamental para a compreensão do colecionismo de objetos artísticos e culturais realizado pelo artista paisagista. Trataremos, então, da identificação e detalhamento dessa coleção, que tem por referencial a categoria Arte “Primitiva”, ao mesmo tempo que discutiremos também as perspectivas da trajetória social (Bourdieu, 2006 [1986]) e da biografia cultural (Kopytoff, 2010) para análise de quatro objetos representantes dessa coleção.

#### 3.1 Acervo, coleção e colecionismo: o colecionismo modernista de temática *primitivista* de Roberto Burle Marx

Recapitulando que que foi posto até aqui nesta dissertação, para agora adentrarmos as análises sobre a configuração de uma coleção que identificamos como tipicamente modernista – o conjunto de objetos de origem africana, ameríndia e de Arte Popular, que foram historicamente enquadrados na categoria de Arte “Primitiva” –, é pertinente afirmar: o colecionismo de Roberto Burle Marx é a razão de ser do Sítio Roberto Burle Marx, visto que a motivação primeira para compra da propriedade era ter um lugar ideal para a crescente coleção botânica do paisagista e se tornou também o espaço de guarda e exibição de suas coleções de objetos culturais e artísticos em ambientes cuidadosamente pensados de sua residência.

O Acervo Museológico do SRBM, configurado após a institucionalização do Sítio e definido, depois do falecimento do patrono, a partir do processamento técnico realizado em

meados da década de 1990, como discutido anteriormente<sup>101</sup>, é composto por: objetos efetivamente colecionados por Roberto Burle Marx, que se segmentam em coleções específicas – como Arte Sacra; Arte Pré-colombiana; Arte Indígena Brasileira; Arte Cusquenha; Arte Africana; Arte Popular; conchas; vidros e cristais; objetos que fazem parte da totalidade de seu colecionismo, mas não tem aparente vínculo com outros conjuntos de objetos, como fósseis; obras de arte de autoria de seus contemporâneos, como Alberto da Veiga Guinard, Miguel dos Santos, Le Corbusier e Georges Braque –, o que de fato contribui para que a ação colecionista seja lida como plural, diversa e eclética; como também por objetos de uso pessoal de Roberto, obras de arte de sua autoria, condecorações e honrarias, mobiliário, novas aquisições e doações após a morte do artista paisagista, acervos em comodato, entre outros.

Existe, portanto, uma evidente distinção entre as coleções de objetos culturais e artísticos de Roberto Burle Marx e o que define o Acervo Museológico do SRBM. Isso é saltar quando temos como subsídio para essa distinção que os acervos são mantidos por instituições e, comumente, fazem parte de uma política de aquisição claramente estabelecida, enquanto as coleções são formadas por indivíduos ou grupos sociais com intencionalidades particulares (Gomide, 2014). Contudo, é possível vislumbrar uma terceira distinção, através da contribuição do pesquisador Adriano Gomide, a respeito dos itens acumulados pelo colecionador fora do elenco da coleção, “tais como sua correspondência pessoal, instrumentos de escrita, títulos honoríficos, prêmios e medalhas recebidos” (Gomide, 2014, p. 71), estes formariam parte do acervo daquela personalidade.

Para Gomide, “no colecionismo privado, o colecionador é o agente da sua coleção” (2014, p. 73), enquanto os agentes do colecionismo institucional têm sua ação diluída frente ao programa curatorial das instituições. Segundo o pesquisador:

Ainda que instituições possuam figuras marcantes como curadores – personagens como Pietro Maria Bardi do MASP ou Alfred Barr do MoMA de Nova Iorque – as decisões no que tange a aquisições, por exemplo, serão sempre tomadas de forma colegiada ou submetidas aos seus conselhos curadores (Gomide, 2014, p. 73).

Para compreendermos a pluralidade do ato colecionista de Burle Marx, em nosso percurso até aqui, evidenciados o contexto sócio cultural em que o colecionismo de Burle Marx se estabeleceu e como sua filiação ao ideário modernista repercutiu em suas escolhas

---

<sup>101</sup> No primeiro capítulo.

como colecionador. Essas escolhas colecionistas testemunham, notoriamente, o gosto particular do colecionador e o gosto coletivo de seu campo social, e demarcam hierarquias de poder e são insígnias de pertença social (Pomian, 1984). Agora, para uma compreensão mais detida do que reconhecemos como a coleção modernista de temática *primitivista* de Burle Marx, focaremos nos objetos que a constituem.

Esse recorte se justifica ao passo que consideramos que a totalidade da coleção é superior à soma de todos os seus itens (Gomide, 2014), e entendemos também que cada termo do conjunto é um referente entre os outros termos e em relação a toda coleção (Baudrillard, 1993 [1968]). Com isso, elegemos um exemplar representativo de cada uma das quatro proveniências<sup>102</sup> – africana, ameríndia, brasileira e andina, e Arte Popular – do que identificamos como colecionismo modernista de temática *primitivista* de Roberto Burle Marx.

Assim estamos favorecendo uma compreensão maior do ato colecionista do artista paisagista, ao mesmo tempo que enfocamos nas singularidades dos objetos – que foram selecionados, para uma análise mais detalhada, pela sua capacidade de juntos subsidiarem reflexões sobre a categoria Arte “Primitiva” no quadro geral do modernismo e individualmente serem interlocutores da coleção como um todo. Além disso, os quatro itens escolhidos para estudo têm em comum a representação de elementos da Natureza, uma ave no caso do bastão africano, do *vaso silbador Nazca* e da moringa do Vale Jequitinhonha (MG); e um anfíbio anuro<sup>103</sup>, no amuleto *Tapajó* – o que evidencia também a reciprocidade entre os interesses em Natureza e Cultura de Roberto Burle Marx ao adquirir objetos com iconografia da fauna e da flora.

Somados, todos os itens referentes ao que estamos chamando aqui de colecionismo modernista de temática *primitivista* correspondem a mais de 20% do total do Acervo Museológico do SRBM, excluindo as obras de autoria de Roberto Burle Marx dessa contagem<sup>104</sup>. E se tivermos por base somente os itens efetivamente colecionados pelo paisagista, essa porcentagem se torna ainda mais expressiva. Um número significativo de objetos que tem um mesmo cenário histórico de circulação e recepção no Sistema de Arte ocidental.

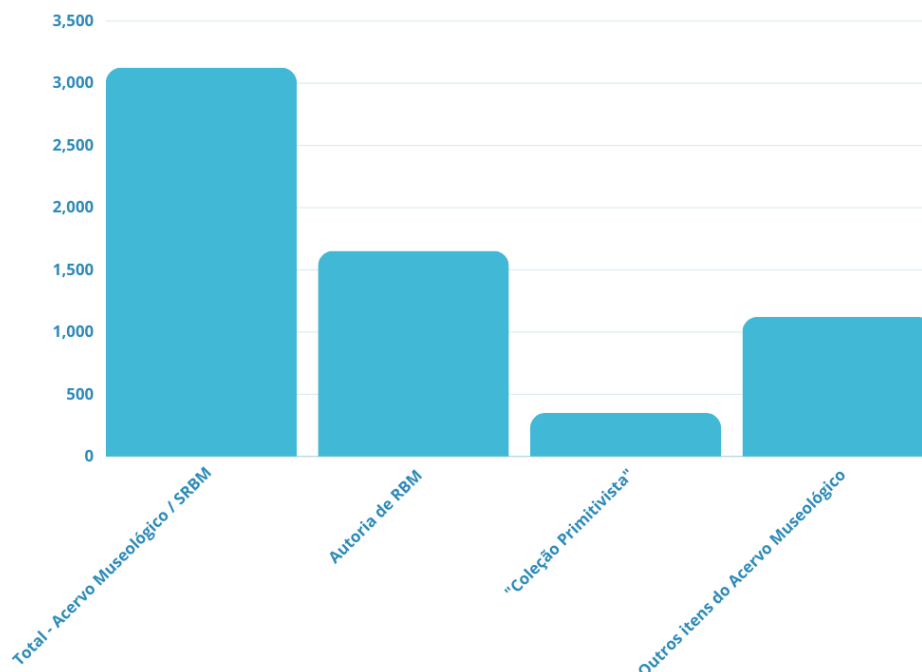
---

<sup>102</sup> A seleção de quatro objetos foi pautada pela escolha de um item representativo para cada conjunto de mesma proveniência (africana, ameríndia brasileira e andina, e Arte Popular) e não estabelece hierarquias de valor entre os objetos selecionados e as demais peças da coleção. Podendo ter sido escolhido qualquer “termo” da coleção, visto que estes se referem uns aos outros, à totalidade da coleção e à própria figura do colecionador (Baudrillard, 1993 [1968]).

<sup>103</sup> São anfíbios que não possuem calda e tem o corpo alongado, como sapos, rãs e pererecas.

<sup>104</sup> Dados em consonância com a última atualização do inventário museológico do SRBM de 2013. Comparar com o gráfico do primeiro capítulo.

**Figura 29** – Gráfico comparativo do Acervo Museológico do SRBM



Fonte: Barcellos, 2024

Ao refletir sobre quatro exemplares dessa coleção buscamos analisar as suas trajetórias sociais, priorizando trazer entendimentos sobre a produção, circulação e recepção dos mesmos, e como estes se inserem no Acervo Museológico do SRBM. Empregamos, então, a abordagem conceitual metodológica que alimenta análises sobre indivíduos e grupos sociais, conforme postulado por Pierre Bourdieu na definição da noção de trajetória como “uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) em um espaço em constante construção e sujeito a transformações incessantes” (Bourdieu, 2006 [1986], p. 190) – a mesma que nos serviu para análise da trajetória social de Roberto Burle Marx no capítulo anterior.

Essa chave de entrada para a análise dos quatro objetos da coleção do paisagista é abordada à luz da noção de “biografia cultural das coisas”, defendida pelo antropólogo Igor Kopytoff no artigo *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo* (2010). Nesse sentido, os significados das coisas não estão apenas na sua forma, e sim nas específicas posições sociais que estas ocupam, podendo, assim, o objeto de estudo ter sua biografia interpelada de maneira similar aos indivíduos:

Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando sua utilidade chega ao fim? (Kopytoff, 2010, p. 92).

Apesar de Kopytoff (2010) não explicitar claramente uma metodologia associada a perspectiva das biografias culturais das coisas, sua contribuição permanece como norteadora para os estudos, especialmente no campo das Ciências Sociais, sobre as histórias e memórias das quais os objetos atravessam e são atravessados nas dinâmicas sociais.

Para a análise dos próximos quatro exemplares, foram, então, levantados dados etnográficos e catálogos de museus que possuem acervos semelhantes aos objetos de origem ameríndia, africana e de Arte Popular aqui tratados, em busca da identificação desses objetos colecionados por Roberto Burle Marx. Bem como, através de demais publicações, verificou-se os grupos sociais de onde tais produções se originaram, ao mesmo tempo que buscamos conhecer a função social ocupada por elas e as formas de saber-fazer associadas. Da mesma maneira, que também foi aferida a documentação museológica do Sítio Roberto Burle Marx, principalmente com suas fontes primárias, como as fichas catalográficas<sup>105</sup> do Acervo Museológico.

Não foi objetivo desta pesquisa definir, de modo a limitar, se os objetos ameríndios e africanos tratados aqui são obras de arte em suas sociedades de origem ou artefatos etnográficos (restrito aos usos culturais e utilitários) valorados por sua visualidade, estética e técnica empregada em sua recepção no Ocidente conectados pela categoria Arte “Primitiva”<sup>106</sup>. Isso demandaria recorrer ao referencial teórico com discussões muito recentes,

<sup>105</sup> Foram consultadas, principalmente, as fichas de catalogação da documentação dos objetos do Acervo Museológico do SRBM, o inventário museológico, e o relatório do estado de conservação da coleção de Arte Pré-colombiana realizado por Tania Andrade Lima durante a gestão de Robério Dias – então diretor do SRBM –, entre outros documentos pertinentes. O SRBM possui, em sua documentação museológica, fichas de catalogação da década de 1980 e do período do processamento técnico do Acervo Museológico na década de 1990. Apenas as fichas dos anos 1980 foram reproduzidas neste capítulo, pois a digitalização das fichas de catalogação de 1990 carece de edição de imagem para melhor visualização, mas ambas as fichas tiveram suas informações analisadas. Pode-se verificar a descrição dos metacampos dessas fichas no 1º capítulo desta dissertação.

<sup>106</sup> No bojo dos atuais debates sobre a categoria “obra de arte”, a socióloga francesa Nathalie Heinich (1998) considera que para que a obra de arte exista é preciso satisfazer três condições fundamentais: ausência de função utilitária destacada, priorizando assim o aspecto estético; a assinatura de um artista ou grupo de artistas legitimados; e a crença na originalidade e unicidade da obra. Goldstein e Labate (2017) afirmam que “tais pressupostos são contingentes e questionáveis. Contudo, acabaram se universalizando e se transformando em categorias normativas, desqualificando as demais criações (Colombres, 2005). A marginalização das artes

que abordam a Arte e a Estética como processos transculturais, embora não universais<sup>107</sup> – e está além dos objetivos dessa dissertação; como também o levantamento de etnografias ou estudos arqueológicos focados nas produções dessa tipologia de artefatos; e acesso a descrições mais detalhadas sobre a dinâmica social na qual o artefato se insere e o lugar social ocupado pelo produtor/artífice/artesão/artista/mestre na sua sociedade, por exemplo, o que não foi possível reconstituir totalmente devido à escassez de fontes. E tal delimitação, entre artefato etnográfico e obra de arte, resultaria em uma compreensão restritiva dos objetos.

Acreditamos que esses objetos em questão operam, historicamente, entre o binômio Arte e Etnografia em sua recepção no Ocidente. Porém, no seio de cada sistema cultural se definem características singulares de classificação social de produtores e produtos, e simplesmente transportar as categorias ocidentais eurocêntricas de Arte e de Artista para outras concepções culturais, ainda mais de tempos históricos bem distintos, de outrora ou remotos, talvez seja tolice. Justamente por isso, como apela Sally Price<sup>108</sup> (2000 [1991]; Price, S.; Price, Richard, 1980), é necessário que haja mais pesquisas voltadas para o trabalho de campo, o acompanhamento da produção dos artefatos ao longo do tempo, a abertura para pensar uma história da arte não ocidental pautada nas categorias definidas por essas sociedades e grupos sociais, entre outras ações que tornam compreensíveis os objetos e seu fazedores através do seu sistema cultural.

Como indica Sally Price, e outros antropólogos como Alfred Gell (2018 [1998]), existem diversas culturas tradicionais não ocidentais onde os objetos cumprem funções decorativas, análogas à contemplação ocidental, em que a palavra "desenho" ou "arte" é presente na língua materna e existe uma classe social definida de artistas, entre outras

---

indígenas e dos artistas autodidatas ilustra esse processo. Não foi à toa que receberam rótulos como arte primitiva e arte *naïf* (ingênua)” (Goldstein; Labate, 2017. p. 442).

<sup>107</sup> Essa discussão é apresentada de maneira profícua no artigo *Aesthetics is a cross-cultural category* publicado em *Key Debates In Anthropology* (1995), organizado pelo antropólogo britânico Tim Ingold. A publicação reúne debates das décadas de 1980 e 1990 promovidos na Universidade de Manchester (Inglaterra). O artigo é uma transcrição de um dos debates, sendo que “os debates de Manchester eram organizados em torno de uma moção, que deveria ser defendida por dois antropólogos e refutada por outros dois, antes de ser discutida por todos os participantes” (Süssekind, 2018, p. 237). O debate em questão foi traduzido pela Ayé – *Revista de Antropologia* sob o título *A estética é uma categoria transcultural* (2020).

<sup>108</sup> Sally e seu marido, Richard Price, estão entre os antropólogos que defendem a importância da etnografia para análises focadas na produção material de sociedades tradicionais a partir de seus próprios sistemas culturais, enviesada pela recepção ocidental dos artefatos como obras de arte, e também em descrever como sociedades ágrafas possuem consciência histórica, especialmente para Richard Price, que desenvolveu um método que associa historiografia e etnografia, e no caso de Sally ao defender historiografias da arte próprias de sociedades tradicionais. Obras que se destacam com a dupla autoria do casal Price são *Artes Afro-Americanas da Floresta Tropical do Suriname* (1980) e *A raiz das raízes: ou como a antropologia afro-americana começou* (2003).



questões semelhantes<sup>109</sup>. Mas isso não significa que todas as culturas, de maneira universal, produzem, em consonância com seu próprio sistema, obras de arte e possuam artistas reconhecidos em conformidade ao sistema ocidental de arte. Isso dependerá de sociedade para sociedade. E os objetos, e aqueles que os fizeram, serão lidos de diferentes maneiras, a depender do contexto de exibição, recepção, circulação, como pondera Price (2000 [1991]).

Para a antropóloga estadunidense, essa questão pode ser em parte sintetizada e conciliada da seguinte forma:

O ponto crucial do problema, como eu o vejo, é que a apreciação da Arte *Primitiva* tem sido quase sempre apresentada em termos de uma escolha falaciosa: uma opção é deixar que o olho esteticamente discriminante ser o nosso guia, com base em algum conceito indefinido de beleza universal; a outra é enterrarmos-nos no ‘saber-tribal’ para descobrir a função utilitária ou ritualística dos objetos em questão. Estes dois caminhos são geralmente vistos como contrários e incompatíveis, especialmente no contexto da exibição em museus [de arte e antropologia].

[...] Eu proporia a possibilidade de uma terceira concepção, que se situa em algum ponto intermediário entre estes dois extremos [...]. Esta concepção requer a aceitação de dois princípios que, até o momento, não gozam de ampla aceitação entre os membros educados das sociedades ocidentais.

Um princípio é o de que o ‘olho’, mesmo do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural ocidental.

O segundo princípio é que muitos *Primitivos* (incluindo tantos artistas quanto críticos) também são dotados de um ‘olho’ discriminante – igualmente equipado com um dispositivo ótico que reflete a sua própria educação cultural.

No arcabouço destes dois princípios, a contextualização antropológica representa não uma explicação tediosa de costumes exóticos que compete com a ‘pura experiência estética’, e sim um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura. Ao aceitar que as obras de Arte *Primitiva* são dignas de serem exibidas ao lado das obras dos mais distintos artistas de nossas próprias sociedades [...], a nossa próxima tarefa consiste em reconhecer a existência e a legitimidade dos arcabouços estéticos dentro dos quais elas foram criadas. A contextualização não mais representaria uma pesada carga de crenças e rituais esotéricos que afastam da nossa mente a beleza dos objetos, e sim um novo e esclarecedor par de óculos (Price, 2000 [1991], p. 134-135).

<sup>109</sup> A historiadora da arte Esther Pasztory e outros pesquisadores colocam holofote no fato de que em muitas culturas tradicionais e de tempos históricos mais distantes não há palavra “arte” ou similar na estrutura linguística, que seja análoga ao conceito de arte, enquanto elemento original fruto de engenho consciente de uma criatividade e genialidade individual, que tomou consistência e se definiu a partir do século XVIII na Europa (Pasztory, 2005). A autora defende o uso do termo “coisa” (*thing*, em inglês), para que as análises possam promover o estudo de artefatos, objetos e coisas em geral, de maneira ampliada e abrangente, compreendendo diferentes interpretações, usos e funções das coisas sem filiá-las a priori a uma categorização fixa, como objeto de arte. Essa proposta é apresentada no livro *Thinking with things: Toward a new vision of Art* (Pasztory, 2005).

Por esse motivo, optamos por alternar, ao longo da redação desta dissertação, o uso dos termos-categoria artefato etnográfico e obra de arte, em um empenho de entender os objetos a partir de seus múltiplos significados que operam nas relações sociais.

Vamos, agora, nos ater aos quatro exemplares do Acervo Museológico do SRBM nas páginas seguintes<sup>110</sup>.

### 3.2 Um pássaro africano

**Figura 30** – Fotografia do objeto de nº de registro 0092



Fonte: Acervo Museológico do SRBM, fotografia de Nathalie Barcellos

O interesse de Roberto Burle Marx pelo continente africano era manifestado de maneira ampla<sup>111</sup>. Em 1969, o paisagista visitou um jardim zoológico para espécies africanas na Flórida (E.U.A.), o *Busch Gardens*, “uma das principais instituições do gênero nas

---

<sup>110</sup> As análises dos objetos selecionados são resultado de estudos preliminares e podem servir de subsídios para trabalhos mais aprofundados por demais pesquisadores e por pessoas da equipe do SRBM, que lidam diretamente com a gestão do Acervo Museológico da instituição. Sendo que essas análises cumprem o papel de apresentar o colecionismo modernista de temática *primitivista* de Roberto Burle Marx, sem exaurir as possibilidades de interpretação dos artefatos e as diferentes dinâmicas sociais a eles associadas.

<sup>111</sup> Roberto Burle Marx chegou a visitar o continente africano, correspondências pessoais recém-publicadas narram uma viagem à África do Sul (Dourado, 2022).

Américas” (Dourado, 2022, p. 218). Ao irmão Walter e esposa, Burle Marx escreveu em carta sobre essa visita:

[...] visitamos alguns parques públicos, ou melhor, alguns franqueados ao público, como o *Busch Gardens*, dos donos da *Budweiser*, e o *Sunken Gardens*, em Saint Petersburg. O primeiro com uma visita pública de quase 3 milhões por ano. [...] há detalhes dignos de menção. Coleção de pássaros, jardim zoológico que é percorrido por um monorail, de maneira que você tem a sensação de estar numa grande campina africana (Marx, 1966 *apud* Dourado, 2022, p. 217).

Dessa viagem aos Estados Unidos da América, além da atenção dispensada a fauna e a flora africanas, percebemos especialmente seu interesse por pássaros<sup>112</sup>. As aves povoam também diferentes representações zoomórficas presentes em diversos objetos da coleção de Roberto Burle Marx, além de figurar em algumas de suas pinturas.

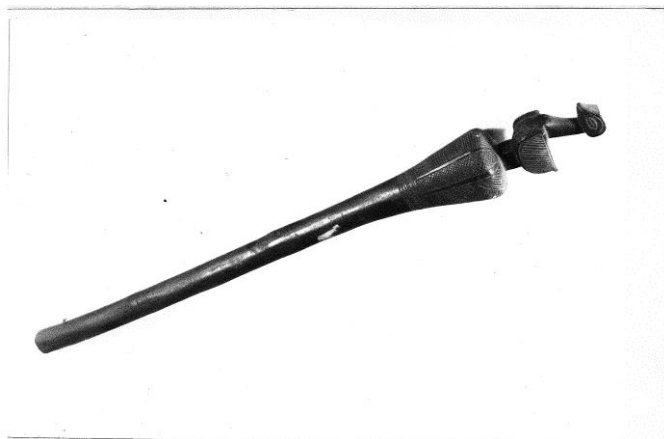
Unindo, portanto, suas referências de fauna e territorialidade, o paisagista selecionou para integrar o seu “círculo mágico” um bastão em madeira de origem africana, que possui, esculpido em uma das extremidades, uma “ave estilizada com decoração geometrizada” (SRBM, 1997, f.1.).

A escultura tradicional africana, no início do século XX, “tornou-se uma poderosa influência entre os artistas europeus [modernistas]” (David, 2020, p. 1, tradução minha). Para artistas como Pablo Picasso e Henri Matisse, que também eram colecionadores de Arte Africana, o tratamento dado à figuração em esculturas africanas foi uma referência formal para uma convergência com a pintura pós-impressionista (David, 2020). Servindo a interesses estéticos e formalistas, a Arte Africana foi a base para reformulação da representação na arte ocidental e abriu caminho para o estabelecimento do abstracionismo (Perry, 1998). Exatamente, por isso, colecionar artefatos africanos, no âmbito do campo social da Arte, confere uma distinção ao colecionador – que se associa aos valores estéticos modernistas historicamente pontuados.

---

<sup>112</sup> Em projetos paisagísticos há, comumente, também emprego de animais silvestres. A lista de pássaros para o *Parque del Leste*, em Caracas, foi motivo de preocupação de Roberto Burle Marx, como consta em carta destinada aos sócios Fernando Tábor e John Stoddart em abril de 1960 (Dourado, 2022).

**Figura 31** – Fotografia do objeto de nº de registro 0092; anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM



Fonte: Artefato procedente da África, sem identificação de autoria e data de criação; Acervo Museológico do SRBM

Evidentemente, critérios formais são relevantes aos colecionadores, ainda mais quando se tratam também de artistas. Tendo, por vezes, o valor cultural associado ao uso originário do artefato reduzido frente aos interesses estéticos. A geometrização e “estilização” na figuração da ave, situada na extremidade superior do bastão africano de Roberto Burle Marx, são valores formais enaltecidos pelo modernismo em diversas vanguardas. E não podemos deixar de constatar que a figuração e a composição de pinturas dos anos iniciais da produção de Roberto Burle Marx são herdeiras desse novo paradigma artístico que rompeu com a tradição acadêmica de representação mimética da realidade. Sendo que, a partir da década de 1950, a produção pictórica e escultórica do artista paisagista se torna cada vez mais abstrata.

Alguns “traços essenciais da Arte *Primitiva* na visão ocidental” identificados pela antropóloga Sally Price são fundamentais para aprofundarmos a análise da trajetória social e biografia cultural desse artefato africano que destacamos do colecionismo de Burle Marx e se associam intimamente com a documentação museológica do SRBM que lhe é referente. Especialmente aos processos de anonimização e atemporalidade.

O objeto de nº de registro 0092 do inventário do Acervo Museológico do SRBM – o bastão africano que tratamos em perspectiva – faz parte de um conjunto<sup>113</sup> de outros três bastões<sup>114</sup>, dois tacapes<sup>115</sup> e uma aljava<sup>116</sup>, todos identificados com procedência africana no

<sup>113</sup> Referente à procedência africana, foi identificado, no decorrer da pesquisa, que o bastão de procedência até então desconhecida (nº de registro 0088) é também africano e proveniente, possivelmente, do mesmo grupo étnico do nosso artefato em questão, assim como os demais itens do conjunto já identificados.

<sup>114</sup> Objetos de número de registro 0089, 0090 e 0091.

<sup>115</sup> Números de registro 0093 e 0094.

<sup>116</sup> Objeto de nº de registro 0095.

inventário. Porém, ao analisarmos as fichas de catalogação, há apenas menção ao continente africano, não havendo uma especificação sobre o país ou território de origem dos objetos, assim como também a autoria é “desconhecida” e não há datação de sua criação. Embora isso se deva em grande parte pela escassez de documentação (recibos de compra, diário, etc) sobre o processo de aquisição de objetos por Roberto Burle Marx, revela também algo que é constante em relação aos acervos de objetos não ocidentais em instituições ocidentais: o apagamento das múltiplas identidades culturais, como é o caso da homogeneização do continente africano. Sob o mesmo ponto de vista, a diversa cultura material de sociedades tradicionais africanas, lidas sob o título de “Arte Africana”, é associada principalmente à religiosidade e à prática ritual.

A definição de Arte Africana do catálogo da exposição *Art of Oceania, Africa, and the Americas from Museum of Primitive Art*, exibida em 1969 no *Metropolitan Museum of Art* de Nova York (E.U.A), reitera esse discurso generalista:

African art is primarily religious. As objects of ritual and cult, sculpture contributed in a direct manner to the fulfillment of man's earthly needs. Masks and figures were the embodiment of spirits that could placate natural forces, channel or avoid ill fortune, establish a link with generations before e after, and uphold and reinforce social obligations and values. Their importance thus lay in their function rather than their form (Northern, 1969, p. 218)<sup>117</sup>.

A falta de identificação da autoria e do período histórico de produção referente ao bastão africano, para Sally Price, é a principal distinção entre os objetos ocidentais e os considerados “primitivos” nas exposições dos museus. De acordo com a autora:

[...] somente os primeiros [objetos ocidentais] são apresentados como tendo sido criados por indivíduos identificados nominalmente em momentos específicos de uma história de estilos artísticos, filosofia e comunicação em evolução. Desta forma, o *status* da arte ocidental como parte de uma história documentada da civilização (com nomes, datas, revoluções políticas, renascimentos culturais e religiosos e assim por diante) é reconhecido (sinalizado) (Price, 2000 [1991], p. 121).

---

<sup>117</sup> A Arte Africana é principalmente religiosa. Como objeto de ritual e de culto, a escultura contribuiu de forma direta para a satisfação das necessidades terrenas do homem. Máscaras e figuras eram a personificação de espíritos que poderiam aplacar as forças naturais, canalizar ou evitar a má sorte, estabelecer um vínculo com as gerações anteriores e posteriores e defender e reforçar obrigações e valores sociais. A sua importância reside, portanto, na sua função e não na sua forma (Northern, 1969, p. 220, tradução minha).

**Figura 32** – Verso da ficha de catalogação do objeto de nº de registro 0092, década de 1980

| COLEÇÃO ROBERTO BURLE MARX  |                             |
|---|-----------------------------|
| Ficha n.º APP 127   | Categoria: Arte Popular     |
| Autor:  | Técnica / material: Madeira |
| Escola / Época:   | Dimensões: 0,501 cm.        |
| Título: Bastão  | Procedência: África         |
| Assinatura:   | Data:                       |
| Localização: Sítio S. Antonio da Bica<br><i>Hall: Quarto dos hóspedes</i>   | Estado de conservação: Bom  |
| Ref. bibliográficas:  | Valor p/ seguro:            |
| OBS.: Bastão em madeira escura; extremidade rombuda e encimada por pássaro. |                             |

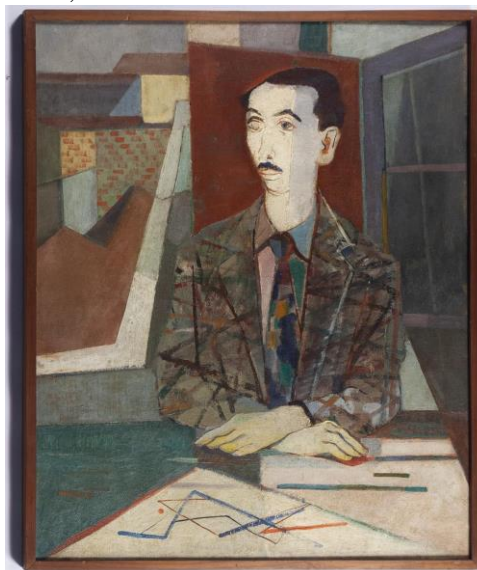
24-E-3/4

Fonte: Documentação do Acervo Museológico do SRBM

Antes de detalhar os elementos de proveniência, contexto histórico de produção e uso desse artefato, que compõem certa parte de sua trajetória social e biografia cultural, cabe, antes, ressaltarmos a recepção do objeto cultural, tendo como referência seu lugar na museografia da residência de Burle Marx. Atualmente, o bastão em madeira encimado por ave está em exibição no *Hall do Quarto de Hóspedes*, em uma vitrine com todos os outros objetos de origem africana supracitados. Através de fotografias anteriores ao projeto de Requalificação do SRBM, foi possível constatar que o local de exibição desses artefatos, concebido pelo artista paisagista é o mesmo após o seu falecimento, alterando-se somente o suporte expositivo. Obviamente, a localização desses artefatos foi pensada em relação a hospitalidade do artista paisagista e a projeção de si que queria comunicar aos seus hóspedes e convidados.

O “bastão africano” compartilha o ambiente diminuto do *hall* também com outros artefatos de outras procedências e de outros tempos históricos, incluindo uma vitrine com peças de Arte Popular do século XX, um fragmento de baixo relevo em pedra do Egito Antigo, entre outros itens, e três pinturas de autoria de Burle Marx dispostas nas paredes laterais, retratando, cada uma, o seu irmão Walter, a si mesmo em um autorretrato e o artista e amigo Oscar Meira. Essa última, elabora bem a transição entre a representação figurativa e a abstração na pintura de Roberto, que reflete parte de sua filiação a ideologia formalista modernista que preconizava a geometrização e abstracionismo tendo como referência a produção estética de culturas tradicionais não ocidentais, especialmente a de origem africana.

**Figura 33** – Retrato de Oscar Meira, 1946



Fonte: Roberto Burle Marx, 1946; Acervo Museológico do SRBM

Em busca da exata localidade e grupo social de origem do “bastão africano”, recorreremos a pesquisas em catálogos de Arte Africana, além da realização de uma visita técnica ao Museu Nacional de Belas Artes, que possui uma coleção de artefatos africanos, em 2021<sup>118</sup>. Na pesquisa bibliográfica, ao comparar as fotografias do acervo do Museu Nacional presentes na publicação *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional* (2016), foi possível identificar que, provavelmente, o nosso objeto em questão é originário do grupo étnico *Tchokwe*, que ocupou e ocupa o território que hoje é a Angola. De acordo com a publicação, “os *Tchokwe* (Quiôco) são conhecidos por seu primoroso trabalho em madeira, que os tornou mundialmente famosos no mundo das artes” (Soares; Lima; Agostinho, 2016, p. 49).

O Museu Nacional contava, antes do incêndio de 2018, com artefatos africanos em seu acervo, dentre eles um bastão cerimonial africano do século XIX proveniente do grupo étnico *Tchokwe*, exibido na sala *Kumbukumbu: África, memória e patrimônio*<sup>119</sup>, muito semelhante ao da coleção de Roberto Burle Marx. Igualmente em madeira esculpida, encimado por uma

<sup>118</sup> Essa visita técnica foi orientada pela antropóloga Ana Teles, curadora da coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes e servidora da instituição. Posteriormente, orientei uma visita e realizei uma palestra para o grupo de pesquisa *Artistas Negros e Representações do Negro no acervo do MNBA*, coordenado por Claudia Rocha e Ana Teles, no Sítio Roberto Burle Marx, no mesmo ano.

<sup>119</sup> Os artefatos africanos apresentados faziam parte da coleção de Celenia Pires Ferreira, professora que realizou trabalho missionário, em Angola, entre 1929 e 1934. A coleção foi doada pela proprietária ao Museu Nacional em 1936.

ave com “estilização” geométrica, incisões parecidas e tendo uma silhueta equivalente. O que ensejou nossa atribuição de proveniência.

**Figura 34** – Bastão cerimonial africano (Cultura *Tchokwe*, Angola)



Fonte: Acervo Museológico do Museu Nacional. In: *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional* (Soares; Lima; Agostinho, 2016, p. 48)

Os *Tchokwe*, “um dos grupos mais antigos surgidos no território angolano” (Calculo, 2018, p. 8), que ficaram conhecidos entre os portugueses como Quiocos, fazem parte do povo *Bantu*, e além da Angola, residem na Namíbia, Zâmbia e República Democrática do Congo. Segundo o pesquisador Denilson Caculo, o grupo étnico é formado por aproximadamente dois milhões de pessoas, e, no século XIX, “ocupava uma ampla terra dos cursos dos rios kassai e kuilo [...] com zonas estratégicas nas fronteiras angolanas, congolezas e zambiana, sendo espalhado em boa parte do território angolano” (Calculo, 2018, p. 6). No final do século XIX, os *Tchokwe* se estabeleceram nas províncias da Luanda Norte, Luanda Sul e Moxico na Angola e vivem em agrupamentos. E sua principal atividade econômica é a agricultura, especialmente do milho, e também a pesca artesanal.

A Cultura *Tchokwe* é permeada por uma tradição oral e matrilinear, por rituais mágicos e pela valorização dos ancestrais e anciãos. Conforme Calculo, para os *Tchokwe*, “a



escultura vai estar ligada e associada aos cultos dos antepassados, e na celebração da vida” (Calculo, 2018, p. 18). Entre as manifestações e criações culturais mais reconhecidas desse grupo étnico estão a dança e as máscaras que “têm seus valores míticos a partir de um mundo que envolve a espiritualidade dos ancestrais criando a ligação com os deuses” (Calculo, 2018, p. 27). E de acordo com Paulus Gerdes:

Os *Tchokwe* são famosos pela beleza de sua arte decorativa (Bastin, 1961), que vai da ornamentação de esteiras e cestas entrançadas, trabalhos em ferro, cerâmica, cabaças esculpidas (Fontinha; Vieira, 1963) e tatuagens (Lima, 1956) a pinturas em paredes de casas (Redinha, 1953) e desenhos na areia (Fontinha, 1983) (Gerdes, 1989, p. 2).

Não foi possível, nesta pesquisa, recuperar informações sobre o contexto sócio cultural mais específico de uso do bastão africano de origem aqui atribuída aos *Tchokwe*. Apesar disso, acreditamos que seja possível confirmar, como consta na documentação museológica dos outros bastões africanos do acervo do SRBM<sup>120</sup> – que também creditamos a mesma proveniência de grupo étnico –, que o uso era cerimonial e/ ou ritualístico, e que o objeto operava como insígnia<sup>121</sup> de distinção social do portador do bastão. Embora isso careça de estudos etnográficos mais aprofundados, que possam oferecer fontes sobre a forma de produção de bastões, cetros e cajados entre os *Tchokwe*, a iconografia, técnica e materiais que lhe são referentes, cosmologias e mitologias associadas, o contexto de uso e circulação desses artefatos e o *status* social do artífice/artista em sua sociedade. No entanto, pode-se afirmar que “os bastões [na Cultura *Tchokwe*] têm funções diversas. Os mais simples são as mocas, usadas na caça como arma de punho ou propulsão. Os bastões adornados são usados como objetos cerimoniais” (Soares; Lima; Agostinho, 2016, p. 49).

Para a historiadora da arte Vera Beatriz Siqueira, artefatos africanos como esses são “pouco comuns entre os colecionadores brasileiros” (Siqueira, 2020, p. 25), o que de fato trouxe empecilhos a esta pesquisa na busca por referências. Ainda segundo Siqueira, esse grupo de objetos africanos foi trazido por Burle Marx da residência de sua família no bairro do Leme (Rio de Janeiro), entre as décadas de 1950 e 1960, para o Sítio Santo Antônio da

<sup>120</sup> Os objetos de número de registro 0088, 0089, 0090, 0091, 0092, 0093 e 0094 foram identificados, durante essa pesquisa, como de procedência do grupo étnico *Tchokwe*.

<sup>121</sup> Na ficha de catalogação da década de 1990, o objeto é classificado, segundo o *Thesaurus para acervos museológicos* (Ferrez; Bianchini, 1987), como pertencente à classe das insígnias – “objetos usados como sinais distintivos, individuais ou coletivos, de função, dignidade, posto, comando, poder, nobreza, nação, etc” (Ferrez; Bianchini, 1987, p. 7).

Bica. O modo de aquisição desses artefatos, e de outros, pelo artista paisagista ainda permanece uma lacuna.

Porém, sobre a técnica e material do bastão *Tchokwe* do Acervo Museológico do SRBM, é possível afirmar que a madeira é uma matéria-prima comum em esculturas tradicionais africanas, sendo que em muitas sociedades africanas é notório a prática religiosa e ritual vinculada à confecção de artefatos. Assim como a maioria das esculturas tradicionais africanas em madeira, nosso bastão é esculpido em uma única peça de madeira, sendo recorrente o uso de machados e enxós como instrumentos de corte (Clarke, 2006).

Destacamos também, que na ficha de catalogação dos anos 1980, o artefato é enquadrado na categoria Arte Popular o que reforça a estreita ligação teórico-conceitual entre as categorias Arte Africana, Popular e “Primitiva”.

### 3.3 Um vaso *silbador Nazca*

A coleção de Arte Pré-colombiana de Roberto Burle Marx está majoritariamente em exibição em três vitrines da *Sala de Música* de sua residência no Sítio, e seus artefatos são originários de diferentes culturas situadas nos territórios que hoje são o Peru e o Equador, “cobrindo um arco temporal bastante extenso (3000-2000 a.C.<sup>122</sup> ao século XV)” (Siqueira, 2020, p. 209). Entre as procedências identificadas dessa coleção estão as populações nativas da América Pré-hispânica das culturas *Chankay*, *Vicús*, *Chimú*, *Mochica*, *Recuay* e *Nazca*. Além da proveniência diversa, a totalidade da coleção é composta por objetos cerâmicos de diferentes formatos, técnicas e usos, em sua função anterior à aquisição.

De acordo com o arqueólogo peruano Luis Felipe Villacorta Ostolaza,

La cerámica es uno de los objetos muebles más ubicuos del registro arqueológico, ya que es usual encontrarla en gran abundancia en todos los testimonios prehispánicos que se conservan hasta nuestros días (p.e. antiguos poblados, basurales, talleres, cementerios, etc). De la misma manera fue uno de los medios preferidos y a la vez más versátiles de la tradición artesanal andina, ya que mediante su confección se satisfacían tanto necesidades domésticas como rituales<sup>123</sup> (Ostolaza, 2007, p. 10).

<sup>122</sup> Leia “A.E.C – Antes da Era Comum”.

<sup>123</sup> A cerâmica é um dos objetos móveis mais onipresentes no registro arqueológico, já que costuma ser encontrada em grande abundância em todos os testemunhos pré-hispânicos que se conservam até hoje (por ex., cidades antigas, lixões, oficinas, cemitérios, etc.). Da mesma forma, foi um dos meios preferidos e ao mesmo

O objeto de nossa atenção, nesse momento, é um *vaso silbador*<sup>124</sup>, vaso assobiador em português, proveniente da Cultura *Nazca* (100 AEC - 750 EC)<sup>125</sup>, cuja população ocupava o atual território da costa centro-sul do Peru, conforme identificado na documentação museológica de referência do número de registro de inventário 0925. Feito em cerâmica e em formato de ave com pintura em sua extensão.

Os *vasos silbadores* são um tipo de instrumento sonoro de sopro encontrado em diversas culturas pré-colombianas, sendo comumente feito em cerâmica. Para que o som seja produzido pelo artefato, ele possui uma entrada para sopro com uma câmara interna que possibilita que o ar chegue até o orifício de apito. Há também os *vasos silbadores* com duas câmaras internas que dependem do fluxo de líquidos, normalmente sendo utilizado água. No manuseio do artefato, o movimento do líquido em seu interior, e junto da entrada de ar, controlada através dos orifícios, produz sons. Devido ao som produzido se associar ao canto dos pássaros, a iconografia de aves é muito presente nesse tipo artefato em diversas culturas andinas antigas. Os arqueólogos consideram que os *vasos silbadores* cumpriam funções simbólicas, decorativas e domésticas, além de estarem presentes em práticas rituais (Ostolaza, 2007).

No campo de descrição da ficha de catalogação do objeto 0925<sup>126</sup>, são descritos orifícios no topo da “cabeça da ave”, o gargalo na outra extremidade do artefato, uma “alça de ponte” que conecta o gargalo com a parte posterior do dorso da ave. Essa estrutura garante, como mencionado acima, a produção de sons através do objeto. Sendo classificado, portanto, como equipamento de comunicação sonora, segundo o *Thesaurus para acervos museológicos* (Ferrez; Bianchini, 1987), como consta em sua documentação. São pontuadas também, na mesma ficha, as principais cores da pintura do artefato: “tons marrons, ocre e branco” (SRBM, 1998, f.1), carecendo ainda de uma descrição da iconografia dos elementos pictóricos.

---

tempo mais versáteis da tradição artesanal andina, já que através do seu preparo eram satisfeitas as necessidades domésticas e rituais (Ostolaza, 2007, p. 10, tradução minha).

<sup>124</sup> Também conhecidos como *Huaco Silbador*.

<sup>125</sup> A civilização *Nazca* tinha como centro o Vale de Ica (Peru), e, ao lado da Cultura *Moche*, é reconhecida como uma cultura clássica do período intermediário inicial, de acordo com a periodização formulada pelo arqueólogo americano John Rowe (Rowe, 1945; Ostolaza, 2007).

<sup>126</sup> Ficha de catalogação do objeto 0925 datada de 1998. Documentação elaborada durante o processamento técnico do Acervo Museológico do SRBM na década de 1990.

**Figura 35** – *Vaso Silbador* (nº de registro 0925), de origem pré-colombiana, atribuído à Cultura *Nazca*



Fonte: Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia de Nathalie Barcellos, 2022.

De acordo com o arqueólogo Ostolaza, a fabricação de objetos cerâmicos no Peru Antigo surge por volta de 2000 AEC, tratando-se de um processo tardio em relação a outros centros de produção na América do Sul, como no território que hoje é a Colômbia e o Equador. Os achados arqueológicos confirmam trocas e comércio de artefatos cerâmicos entre diferentes culturas da região no período, especialmente entre as sociedades amazônicas e andinas. Sobre a elaboração desse tipo de artefato, podemos afirmar que a argila<sup>127</sup> é a matéria-prima principal da produção de objetos cerâmicos, e “por sus orígenes diversos, cada arcilla tiene propiedades particulares, como su plasticidad, color y porosidad” (Ostolaza, 2007, p. 14). Sendo a produção da cerâmica impactada por essas características da argila, que influenciam “factores como la rapidez del secado, la resistencia al horneado y la dureza final de la pieza” (Ostolaza, 2007, p. 14).

Entre as principais técnicas de elaboração de artefatos cerâmicos pré-colombianos estão: a modelagem, sendo esta a mais antiga técnica, consistindo em dar forma a argila com as mãos diretamente; a técnica da acordelagem, na qual tiras de argila auxiliam na criação do objeto; e a moldagem – utilização de moldes para confeccionar partes do objeto<sup>128</sup> (Ostolaza, 2007). Depois de feita a obra em argila, antes de sua queima em forno, o material passa por um processo de secagem em lugar arejado e ao abrigo da incidência direta de luz solar, objetivando garantir a resistência do material. Nesse ínterim, eram realizadas as decorações,

<sup>127</sup> Denominação genérica de componentes mineiras.

<sup>128</sup> A partir de pesquisa, especialmente através da publicação *Cerámica del Perú Antiguo* (Ostolaza, 2007), é possível afirmar que o objeto de nº de registro 0925 tenha sido criado por meio de molde e montagem de partes. O uso dessa técnica resulta em uma otimização da produção, e, segundo Luis Ostolaza, revolucionou a criação de artefatos cerâmicos nos Andes. A publicação, que conta com diversas fotografias de artefatos pré-colombianos do acervo de instituições como o *Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia* (Peru), ofertou também a possibilidade de identificação de peças a partir de análises visuais comparativas.

sendo empregadas técnicas especializadas, como a incisão, o polimento e a pintura (Ostolaza, 2007).

O artefato do qual tratamos, além do formato de ave, tem a sua superfície policromada que acompanha a representação zoomorfa, com indicação dos olhos em cor preta e do bico do animal em ocre. O corpo da peça possui uma repetição de padrões retangulares no peitoral da ave e tem, em cada lado, a representação de um par de figuras humanas na horizontal. Estas últimas, aparecem com os olhos cerrados e com uma forma gráfica no lugar da boca. As cores e pigmentos utilizados no artefato são evidentemente característicos da Cultura *Nazca*, especialmente pelo emprego do castanho e do branco, assim como o “estilo” de representação, o que assegura a atribuição de procedência<sup>129</sup>. A peça possui ainda algum tipo de polimento, devido ao brilho e lisura do material.

**Figura 36** – *Vaso Silbador*, de origem pré-colombiana, nº de registro 0925; anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM (em preto e branco)



Fonte: Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx

Embora, a iconografia de aves não seja algo tão comum na produção artística de Burle Marx, o Acervo Museológico do SRBM possui algumas estamparias, pinturas e desenhos sobre papel com a representação de pássaros de autoria do paisagista que se conectam com apresentação formal presente tanto no *vaso silbador Nazca* quanto no bastão *Tchokwe* analisado anteriormente.

<sup>129</sup> Na ficha de catalogação do objeto de nº de registro 0925, consta uma observação de dúvida quando a atribuição da procedência à Cultura *Nazca*.

**Figura 37** – Sem título [*Pássaros*], guache sobre papel



Fonte: Roberto Burle Marx, sem data [século XX]; Acervo Museológico do SRBM

Os pigmentos mais utilizados na América Pré-hispânica eram de origem mineral, principalmente, além do engobe<sup>130</sup>, a hematita, o óxido de ferro, a limonita, e o manganês. Entre as técnicas pictóricas mais comuns estavam a pintura à mão livre, a pintura negativa<sup>131</sup>, carimbagem<sup>132</sup> e aplicação<sup>133</sup>. O cozimento da argila, para criação final da cerâmica, normalmente se dava ao ar livre em um forno construído em uma cavidade no solo, tendo a madeira como principal combustível para a queima do objeto.

Os *Nazca*, segundo Ostolaza (2007), são herdeiros da tradição cultural da sociedade *Paracas* (200 AEC – 200 EC), e dela conservam técnicas de policromia, como o pré-cozimento antes da pintura dos artefatos. A utilização de diversas cores, predominantemente em tons terrosos e castanhos, e o delineado em cor preta são característicos da sociedade *Nazca*, que é reconhecida pela singular decoração de suas cerâmicas. Sendo dominantes os formatos ovoide e globular dos artefatos. O arqueólogo peruano acentua também que a iconografia da cerâmica *Nazca* é permeada pela representação de personagens míticos, guerreiros e ícones religiosos, com especial detalhamento da indumentária da figura. E também por personagens detentores de poderes sobrenaturais em uma combinação de formas animais, humanas e vegetais (Ostolaza, 2007). E de acordo com o historiador peruano Federico Kauffmann Doig, os *Nazca* desenvolveram um estilo cerâmico singular e sofisticado

<sup>130</sup> Argila diluída em água, usada como pigmento e cobertura de artefatos cerâmicos.

<sup>131</sup> Essa técnica consiste em adicionar engobe ou um composto de cinzas antes de uma segunda queima da cerâmica, gerando um desenho em negativo em relação as partes que receberam ou não esse substrato.

<sup>132</sup> Nessa técnica, com o auxílio de matrizes de desenhos em alto e baixo relevos, havia a aplicação de pigmentos na superfície da peça.

<sup>133</sup> A aplicação consistia numa variante da técnica de carimbagem, na qual era adicionado uma argila pigmentada na matriz, que quando aplicada na peça formava o relevo da figura.

caracterizado pela pintura em superfícies extremamente lisas<sup>134</sup> (Doig, 2005). Possivelmente, a representação da dupla de figuras humanas em ambos os lados do *vaso silbador* (nº de registro 0925) se refira a esse último universo de personagens mencionados. No artefato, cada figura humana apresentada é bem similar, diferindo muito pouco a vestimenta, em que todos os personagens aparecem da parte superior do tronco até a cabeça coberta com uma espécie de acessório de indumentária para a cabeça (ver imagem 35 e 36).

Indicamos, por fim, conforme discutido no capítulo anterior, que a coleção de artefatos pré-colombianos de Roberto Burle Marx foi constituída, maioritariamente, na década de 1960, como demonstram as correspondências pessoais do paisagista. Nas cartas do período, o designer e colecionador peruano Alex Ciurlizza Maurer aparece como interlocutor principal da aquisição desses artefatos, apesar de ainda não ser conhecido o exato modo e data de aquisição de cada uns dos objetos de procedência ameríndia.

### 3.4 Um amuleto *Tapajó*

O objeto de número de registro 0849, conforme identificado na documentação museológica do SRBM se trata de um *muiraquitã* – amuleto de origem *Tapajó*<sup>135</sup>. Esse artefato é um dos 8 objetos de procedência indígena brasileira<sup>136</sup> da coleção de Roberto Burle

<sup>134</sup> O relatório do estado de conservação do objeto 0925, realizado em 2001 por Tania Andrade de Lima, traz uma descrição detalhada da peça e de sua policromia, além de salientar a lisura da superfície da cerâmica e perda da camada pictórica.

<sup>135</sup> O *muiraquitã* é um artefato que foi produzido e circulou entre culturas indígenas da região da Floresta Amazônica que ocuparam um território que não só abrange o Brasil, mas também os países de fronteira. Contudo, o *muiraquitã* se configurou como um ícone da mitologia indígena brasileira. A ficha catalográfica da década de 1980 enquadra o amuleto (nº de registro 0849) como Arte Pré-colombiana, isso se dá em parte por que os *Tapajó* ocupavam o território antes da chegada de Cristóvão Colombo e pela circulação do amuleto entre os territórios vizinhos ao que hoje chamamos de Brasil. Embora o artefato estudado não tenha datação de sua produção, é importante informar que os *Tapajó* ocuparam o Baixo Amazonas até cerca do século XIX (Costa *et al.*, 2002). Há também ocorrências arqueológicas de *muiraquitãs* especialmente na área entorno do rio Tapajós, atuais cidades paraenses de Santarém, Alter do Chão e Belterra, e na Ilha de Marajó, na área do Rio Negro e no Oiapoque (Amapá), entre outras localidades próximas. A cultura *Tapajó* também é reconhecida pela cerâmica policromada e sua produção estética foi muito associada, por antropólogos e arqueólogos, aos *Marajoara*. Essa associação também se dá no âmbito das populações pré-colombianas andinas, já que tanto os *Tapajó* e quanto os *Marajoara* produziam esculturas com técnicas similares aos grupos vizinhos, com o caráter mais durável e permanente de seus artefatos em relação às produções da cultura material de outras sociedades indígenas brasileiras, tidas como perecíveis e não monumentais, o que foi por muito tempo enaltecido erroneamente como sinônimo de avanço tecnológico.

<sup>136</sup> Artefatos com identificação de autoria/procedência de sociedades indígenas brasileiras. Entre os grupos étnicos com artefatos na coleção de Roberto Burle Marx estão os *Tikuna*, os *Tukano*, os *Iny* (conhecidos como *Karajá*) e os *Waurá*.

Marx, que se encontram, em sua maioria, reunidos na mesma vitrine na *Sala de Música* da residência do paisagista<sup>137</sup>. É feito em pedra de coloração verde, esculpido em formato de anfíbio anuro, e possui um orifício nas laterais, por onde era possível passar um cordão para utilizar o amuleto como pingente.

Os primeiros registros históricos sobre esses amuletos surgem a partir das primeiras incursões à Amazônia no período colonial. Francisco de Orellana é considerado um dos primeiros exploradores no rio Amazonas e, através do seu cronista Frei Gaspar Carvajal, fez observações sobre seu contato com os indígenas da região durante a expedição de 1540 a 1542, na qual percorreu de Quito (Equador) até o Oceano Atlântico por águas pluviais. Já no século XVIII, o pesquisador Charles-Marie De La Condamine navegou pelo rio Amazonas entre 1735 e 1745, sendo “um dos primeiros a registrar por escrito o uso de pedras verdes pelos [indígenas]. Essas pedras eram conhecidas [na Europa] também como pedras das *amazonas*, uma alusão às [mulheres indígenas] guerreiras descritas por Carvajal” (Costa *et al.*, 2002, p. 468).

**Figura 38** – *Muiraquitã* [Amuleto *Tapajó*], objeto de nº de registro 0849



Fonte: Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia de Nathalie Barcellos, 2022

No livro *Voyage sur l'Amazonie (1735 e 1745)*, La Condamine descreve a associação entre os amuletos e as mulheres indígenas da sociedade *Tapajó* e os poderes associados ao talismã:

[...] entre os Tapajós, encontramos hoje, mais facilmente do que alhures, as pedras verdes conhecidas com o nome de pedras das Amazonas, cuja origem é ignorada e que foram muito procuradas outrora, por causa das virtudes que

<sup>137</sup> O *muiraquitã* do Acervo Museológico do SRBM divide espaço com outros objetos ameríndios de origem brasileira e andina na *Sala de Música* na *Casa de Roberto* (nome dado a residência de Burle Marx no âmbito de sua musealização, confira o primeiro capítulo).



lhês eram atribuídas na cura do cálculo e da cólica renais, bem como da epilepsia (De La Condamine, 1992 *apud* Costa *et al.*, 2002, p. 469).

Esses amuletos, normalmente confeccionados em pedra, foram relatados também pelos expedicionários Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius na obra *Reise en Brasilien* sobre suas viagens entre 1817 e 1820, na qual o artefato surge sob o título de *muraquitã*.

**Figura 39** – *Muiraquitã*, nº de registro: 0849; verso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM

| COLEÇÃO ROBERTO BURLE MARX                    |                                |
|---|--------------------------------|
| Ficha n.º PCL 130                             | Categoria: Arte Pré-Colombiana |
| Autor:  | Técnica / material: Pedra      |
| Escola / Época:                               | Dimensões: 0,070 cm.           |
| Título: Muiraquitã                            | Procedência: Brasil            |
| Assinatura:                                   | Data:                          |
| Localização: Sítio S. Antonio da Bica         | Estado de conservação: Bom     |
| Ref. bibliográficas:                          | Valor p/ seguro:               |
| OBS.: Escultura zoomorfa na tonalidade verde. |                                |

Fonte: Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx.

O termo *muiraquitã*, em língua *Tupi*<sup>138</sup>, tem o surgimento ainda incerto, já que a maioria dos nomes utilizados pelos indígenas não eram descritos em sua língua pelos cronistas e expedicionários no período colonial (Barata, 1954 *apud* Costa *et al.*, 2002). Os usos do termo próximos da grafia atualmente utilizada remontam ao livro *Lembranças e Curiosidades do Valle do Amazonas* escrito pelo Cônego Francisco Bernardino de Souza em 1873. Esculturas zoomorfas em pedras de cor verde também são narradas no livro *Brazil – The Amazons and The Coast* sob a denominação de *muirákitans*, tendo sido "encontradas na região dos Tapajós, terra habitada [pela etnia] *Tapajó*, da nação *Tupinambá* e sempre conectadas com a história das *amazonas* [mulheres indígenas guerreiras]" (Costa *et al.*, 2002,

<sup>138</sup> Língua falada, mesmo que com variações dialetais, por populações indígenas que ocuparam a costa brasileira de norte a sul, e que foi utilizada pelos colonizadores como unidade linguística durante três séculos no território. Foi designada como *língua brasílica* pelos europeus entre os séculos XV e XVII, tendo sido publicados livros de gramática, como *Arte de grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil*, o primeiro do gênero, escrito pelo Padre José de Anchieta em 1595. A estruturação gramatical da língua originária indígena tinha como objetivos facilitar não somente a comunicação, mas também operar como instrumento para a catequese compulsória e dominação cultural no período colonial (Navarro, 1998).

p. 469). De acordo com Frederico Barata, a popularização do artefato se deve a publicação de Barboza Rodrigues – *O Muirakitã*, de 1889, porém isso se aconteceu quando os *Tapajós* "já estavam praticamente extintos"<sup>139</sup> (Barata, 1954 *apud* Costa *et al.*, 2002, p. 470)<sup>140</sup>.

Esses escritos oitocentistas tentaram estabelecer uma origem para as pedras verdes zoomórficas produzidas por indígenas da região amazônica. Em *Muirakytã e os ídolos Symbólicos* de 1899 (Barboza Rodrigues), o escritor promove a tese de que as pedras verdes foram trazidas durante a primeira ocupação do território realizada por populações vindas da Ásia, o que foi rebatido por trabalhos posteriores com a descoberta de jazidas de jade e nefrita no Brasil. Na segunda metade do século XX, produções bibliográficas relevantes para análise desses artefatos foram realizadas pelo jornalista e colecionador Frederico Barata<sup>141</sup> (*Muirakitã e as Contas dos Tapajó*, 1954) e por Koehler-Asseburg (*O Problema do Muirakitã*, 1951).

Os registros sobre a mitologia vinculada aos *muirakitãs* aparecem nos textos de Antropologia e Arqueologia a partir do século XIX, e são especialmente associados às *amazonas* – mulheres indígenas guerreiras da região Amazônica. Com referências míticas e poderes sobrenaturais, os amuletos foram também levados à Europa por viajantes, missionários e expedicionários. E atualmente, existem exemplares de *muirakitãs* em coleções de museus, como no Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) no Brasil (Costa *et al.*, 2002).

A respeito da classificação da tipologia do artefato, o consenso arqueológico é que os *muirakitãs* são confeccionados em pedras verdes esculpidas, principalmente, no formato de animais, notoriamente anfíbios anuros e serpentes, em superfícies cilíndricas, provenientes do Baixo Amazonas, e que eram utilizados como amuleto por indígenas da região (Costa *et al.*, 2002). Todavia, Frederico Barata argumenta que somente o artefato de “formas batraquianas com duplos furos laterais como verdadeiros *muirakitãs*” (Barata, 1954 *apud* Costa *et al.*,

<sup>139</sup> O desaparecimento dos *Tapajó* não é um consenso entre os especialistas. Aponta-se que, durante o século XVIII, o grupo sofreu extermínio durante o contato e conflito com os portugueses e também em decorrência da invasão de seu território pelos *Mundurucu* em 1773. Os pesquisadores apontam também que, no período, os *Tapajó* estavam sofrendo um processo de descaracterização cultural. Contudo, nos dias atuais, existem pessoas indígenas em áreas urbanas de Santarém e Alter do Chão de ascendência *Tapajó* (Guapindaia, 1993).

<sup>140</sup> Conforme Barata (1954), o termo *muirakitã* tem origem no tupi e advém das expressões "pu'ir-a(w)ki-(i)tã ou mu'ir-a(w)ki-(i)tã [pu 'ir ou mu 'ir = missangas, contas, enfeites, etc; a(w)ki = mexer, usar, tocar; itã = espécie de sapo ou rã" (*apud* Costa *et al.*, 2002, p. 472).

<sup>141</sup> Frederico Barata foi um atuante jornalista com interesse em Arte e Arqueologia, e escreveu diversos livros relacionados a esses temas, como *Eliseu Visconti e sua época* (1944) e *Os maravilhosos cachimbos de Santarém* (1944). Ao longo de suas coberturas jornalísticas pelo Brasil, especialmente na região Norte, recolheu e formou uma coleção de artefatos arqueológicos que foram vendidos ao CNPQ em 1959. Essa coleção é salvaguardada pelo Museu Paraense Emílio Goeldi (Guapindaia, 1993).

2002, p. 471). Sendo esculpidos comumente em minerais e rochas de cor verde. O que é uma descrição pertinente ao artefato do Acervo Museológico do SRBM, que faz jus a essas características. A história indígena informa que esses amuletos eram confeccionados por mulheres indígenas guerreiras, conhecidas como *amazonas* ou *iacamiabas* que formaram uma sociedade matriarcal na região da Floresta Amazônica, e eram oferecidos de presentes aos homens que visitavam a sua *taba*<sup>142</sup> (Barros, 2013).

**Figura 40** – *Muiraquitã* [Amuleto *Tapajó*], objeto de nº de registro 0849; anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM



Fonte: Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx

Os *muiraquitãs* foram muito cobiçados no século XIX, e naquele tempo já eram considerados raros, "hoje são raríssimos e valiosos e de difícil acesso" (Costa *et al.*, 2002, p. 470). Esse artefato constitui uma das tipologias de objetos da categoria Arqueologia elencada na *Lista vermelha dos objetos culturais brasileiros em risco*<sup>143</sup> (2023), publicação criada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), em parceria com o Itaú Cultural e o Instituto Moreira Salles, como ferramenta prática que detalha categorias de bens culturais brasileiros ameaçados por roubo, furto e exportação e importação ilegais, e atua como instrumento de combate ao tráfico ilícito e de identificação dos bens culturais protegidos por legislações internacionais e nacionais.

É importante, por último, considerar também nesta análise, tendo em vista que a associação entre o modernismo brasileiro e a valorização de artefatos indígenas brasileiros é uma das questões subjacentes que permeiam esta dissertação, que o enredo do livro *Macunaíma* (1928) gira entorno da busca de um *muiraquitã* por um indígena fabulado pelo

<sup>142</sup> Aldeamento indígena.

<sup>143</sup> A *Red List* é uma série de publicações, produzidas pelo ICOM, a respeito de categorias e tipologias de bens culturais mais vulneráveis ao tráfico ilícito em diferentes países.

escritor Mário de Andrade. Podemos, portanto, perceber que esse artefato faz parte de um imaginário coletivo do modernismo brasileiro.

### 3.5 Uma moringa mineira

A Arte de origem popular e fora dos centros legitimados de ensino artístico<sup>144</sup> é presente em diferentes ambientes da residência de Roberto Burle Marx em seu sítio. Contudo o cômodo musealizado *Sala das Cerâmicas* reflete o espaço que o artista paisagista projetou para a disposição de sua coleção de peças de Arte Popular, já que Burle Marx empreendeu reformas em sua casa para melhor acolher sua crescente coleção de cultura material, além de encomendar vitrines e mobiliários específicos para sua guarda e exibição. O que fica mais evidente com rebaixamento realizado no piso da *Sala das Cerâmicas* para acomodar uma porta de grandes dimensões originária de uma igreja demolida, sendo muito notório que esse cômodo tinha uma especial função na apresentação da coleção para o paisagista.

A categoria Arte Popular institui uma distinção dualista em relação a categoria Arte Erudita – que é guiada por parâmetros do ensino acadêmico de arte da cultura europeia. E promove um outro corte distintivo frente ao que é denominado como Artesanato – entendido como uma produção estética, restringida a fins utilitários e decorativos, que seria desprovida critérios artísticos e autorais em conformidade com o sistema ocidental de Arte.

Para o colecionador Jacques Van de Beuque, a definição de Arte Popular leva em conta a "consciência artística" e a finalidade do processo criativo em contraste com o Artesanato, no qual o utilitarismo seria predominante:

A meu ver, a diferença que existe entre "arte popular" e "artesanato" ou, para ser mais preciso, entre as peças produzidas dentro dessas duas categorias, seria a seguinte: o objeto da arte popular, uma vez acabado, já exerceu sua função. Ele é fruto de uma expressão artística, existe para ser visto, enquanto o produto de artesanato começa a cumprir seu papel depois de pronto. Esse é um objeto de uso. Só existe para ser utilizado (Beuque, 2000, f. 19).

---

<sup>144</sup> É pertinente destacar que a categoria Arte Popular abarca não somente a produção brasileira, mas a produção internacional também. O colecionismo de Burle Marx engloba também Arte Popular de origem de outros países latino-americanos, como o México por exemplo. O conjunto de obras dessa mesma procedência supera 170 itens.

A valorização da Arte Popular, alavancada pelos intelectuais e artistas modernistas, se estabeleceu principalmente a partir dos estudos folcloristas do início do século XX, que não somente se incumbiam de descrever as manifestações culturais, como atuaram no primeiro mapeamento de artistas populares. O que proporcionou que a autoria individual desses novos objetos, que começaram a circular nos meios da cultura erudita, sendo presentes em coleções particulares e acervos de museus de Antropologia e Arte, fosse mais divulgada e reconhecida, apesar de ser recorrente a inexistência de identificação autoral em muitas peças de origem popular. Portanto, o processo de anonimização característico da Arte "Primitiva" (Price, 2000 [1991]), no caso das obras dos artistas populares, encerra questões singulares, como o lugar social ocupado pelo artista popular reconhecido e os não identificados, hierarquias entre o conceito de artista, mestre e artesão, o poder de atuação do artista popular e de sua produção no cenário do sistema de Arte Erudita, e demais problematizações inerentes.

A moringa proveniente do Vale do Jequitinhonha<sup>145</sup>, da qual estamos tratando aqui, assim com outras peças de Arte Popular da coleção de Roberto Burle Marx, tem a autoria identificada<sup>146</sup>. A obra possui a assinatura de Geralda Batista dos Santos (1949), que pertence a uma família de destacados ceramistas, como Ulisses Pereira Chaves<sup>147</sup> (1924 - 2006), também presente na coleção de Burle Marx, e sua irmã Noemisa Batista dos Santos (1947).

De acordo com o texto de Guacira Waldeck para o catálogo da exposição *Arte do barro, arte na vida*<sup>148</sup>,

[...] a emergência do Vale do Jequitinhonha como referência na arte em cerâmica, como ressalta Lélia [Coelho Frota], é recente e frutifica nos anos [19]70, sob o impacto da criação da Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (Codevale), autarquia em nível estadual, instituída em 1964, que atuou de 1972 aos anos 1990. O estímulo à atividade artesanal era uma das linhas de ação da instituição (Waldeck, 2019, p. 10).

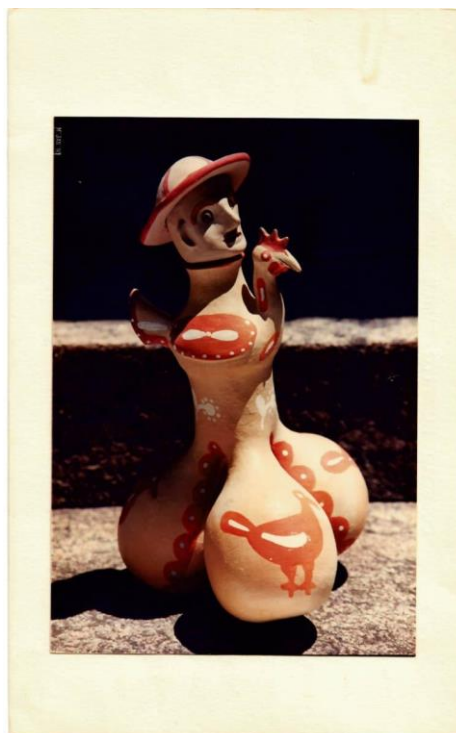
<sup>145</sup> A região do médio Vale do Jequitinhonha, especialmente os bairros rurais do município de Carai, ingressou no campo da Arte Popular na década de 1970, sendo reconhecida como uma região de artistas populares ceramistas, principalmente por meio do estudo pioneiro da antropóloga e museóloga Lélia Coelho Frota – *Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais* (1984) (Waldeck, 2019). Lélia Coelho Frota foi amiga pessoal de Roberto Burle Marx. E desde 2018, o *artesanato em barro do Vale do Jequitinhonha: saberes, ofício e expressões artísticas* é patrimônio imaterial protegido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

<sup>146</sup> Ficha de catalogação da década de 1990. A imagem não foi reproduzida por necessidade de edição da versão digitalizada.

<sup>147</sup> O SRBM possui, em seu Acervo Museológico, 15 objetos de autoria de Ulisses Pereira Chaves identificados no inventário.

<sup>148</sup> Exposição exibida em 2021, integrante do projeto itinerante *SAP - Sala do Artista Popular* do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que reuniu 55 peças de quatro ceramistas da cidade de Carai (Vale do Jequitinhonha, MG).

**Figura 41** – Moringa de autoria de Geralda Batista dos Santos, artista popular baseada no Caraí (Vale do Jequitinhonha, MG); anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM, objeto de nº de registro 0046



Fonte: Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx

A artista popular Geralda Batista dos Santos, nascida em 25 de janeiro de 1949, aprendeu a arte de modelar o barro com sua mãe Joana Gomes dos Santos, que era paneleira e moringueira, com quem teve as primeiras referências de trabalho com argila. Geralda compartilhava esse saber-fazer no ambiente familiar com suas irmãs Jacinta, Santa e Noemisa, que também se tornaram ceramistas<sup>149</sup>. Em depoimento ao projeto *Sala do Artista Popular* do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CNFCP), Geralda relatou: “aprendemos juntos, mãe nos ensinou a bater o barro e fazer as peças, nós aprendemos juntos” (Santos, s.d. *apud* Waldeck, 2019, p. 32).

As produções cerâmicas de Geralda Batista dos Santos tem o predomínio dos tons terrosos de pigmentação mineral e a figuração de *bonecos*<sup>150</sup> que mesclam representações humanas e de animais (Waldeck, 2019). E embora moringas cumpram funções utilitárias – enquanto recipiente para armazenar água –, a cerâmica produzida por Geralda Batista atende evidentemente a critérios artísticos que podem ser notados no formato da moringa em

<sup>149</sup> A produção ceramista do Vale do Jequitinhonha, muitas vezes, envolve uma rede de parentesco (Soares, 1984 *apud* Waldeck, 2019, p. 13), e é marcadamente realizada por mulheres, porém há artistas populares homens reconhecidos na região, como Ulisses Pereira Chaves.

<sup>150</sup> *Boneco* é uma categoria de representação visual identificada por pesquisadores de Arte Popular, tendo sido identificada por Lélia Coelho Frota (1984).

questão, cuja base é constituída por três esferas e o corpo da peça possui detalhes modelados para representação de figura zooantropomórfica<sup>151</sup>, que até dificultariam sua utilização cotidiana.

**Figura 42** – Anverso da ficha de catalogação da década de 1980 do SRBM, objeto de nº de registro 0046

*sóla vende e de l. condico. burle! (fco. 92 800)*

**COLEÇÃO ROBERTO BURLE MARX**

Ficha n.º APP - 179 Categoria: Arte Popular

Autor: Técnica/material: Barro modelado/cozido

Escola/Época: Dimensões: h=34cm, l=25cm

Título: Procedência:

Assinatura: Data:

Localização: Estado de conservação:

Ref. bibliográficas: Valor p/ seguro:

OBS.:

Fonte: Acervo Museológico do Sítio Roberto Burle Marx

A presença da assinatura da artista Geralda Batista dos Santos<sup>152</sup> na superfície da peça de cerâmica, assim como de outros artistas populares em suas obras, é uma marca distintiva da sua autoria e ato artístico consciente do processo criador. Conforme Waldeck (2019, p. 23), “desde a *descoberta* da arte popular, a assinatura individual é introduzida na relação com colecionadores, artistas, galeristas”.

A relação com a amiga arquiteta Janete Costa, como explicitado no capítulo anterior, foi fundamental para aquisição de obras de artistas populares de diversas regiões do Brasil por Burle Marx. E indicamos que, possivelmente, a antropóloga e museóloga Lélia Coelho Frota (1938 - 2010), também amiga do paisagista, tenha exercido influência sobre as escolhas de Roberto, por ser também pesquisadora dessa tipologia de bens culturais e ter realizado mapeamento da produção e entrevistas com artistas populares do Vale do Jequitinhonha.

<sup>151</sup> Geralda Batista dos Santos é reconhecida pela cerâmica “botija de três bolas – moringa zoomorfa, em forma de pássaro, em que a tampa é destacável” (Waldeck, 2019, p. 32), que é o caso do nosso objeto de estudo.

<sup>152</sup> Atualmente, a artista popular vende suas peças em cerâmica principalmente com o apoio da Associação dos Artesãos de Santo Antônio de Carai (Minas Gerais). Durante a pesquisa, foram colhidas informações, por meio de conversa informal, com Elza Alves, membra da associação, e com uma das filhas da artista, Rosália. Salientamos que, devido à idade de Geralda, acesso à internet e nossa distância geográfica, para recuperar informações mais precisas sobre sua produção e venda de suas cerâmicas, seria necessário a realização de entrevistas presenciais, tanto com a artista quanto com outros atores sociais envolvidos, o que não foi possível no decorrer da pesquisa.

Para finalizamos, é notório que os modos específicos e os detalhes individuais da aquisição de objetos culturais, como um todo, pelo artista paisagista ainda são desconhecidos, porém podemos afirmar que, em seu campo social e círculo de agentes sociais mais próximos, as escolhas colecionistas de Burle Marx tinham ampla aceitação e eram promovidas pelo discurso artístico e social ao qual ele se filiou.

### 3.6 Acervos e colecionismos no e do SRBM

Por questões institucionais devemos entender que o colecionismo de Roberto Burle Marx é um dos espectros do Acervo Museológico, Botânico e Bibliográfico-documental do SRBM, e talvez seja o principal, mas não o único. É importante diferenciar o acervo institucional do que se trata exclusivamente do ato colecionista do artista paisagista e colecionador que ensejou os tombamentos estadual e federal. As compreensões sobre o colecionismo de Burle Marx devem agir como uma bússola para novas aquisições, tendo em vista as políticas de aquisições e descarte de bens culturais do SRBM como um todo.

Tratamos, então, de identificar uma linha interpretativa para o colecionismo exercido por Roberto Burle Marx, conjugando as coleções botânicas e de cultura material no contexto da trajetória social do artista paisagista enquanto colecionador modernista. Sendo a tendência modernista *primitivista* o mote das escolhas colecionistas de Burle Marx que tem inegável penetração na atuação do colecionador, com um representativo quantitativo no Acervo Museológico do SRBM, conforme indicamos em dois gráficos no início deste último capítulo e no primeiro capítulo desta dissertação.

Os objetos de cultura material selecionados para análise, do que aqui identificamos como colecionismo modernista *primitivista*, atuam como uma metonímia (Baudrillard, 1993 [1968]) – a parte pelo todo e o todo pela parte – para caracterização dessa coleção. E denotam o gosto particular do colecionador e sua associação dentro do campo social que lhe é referente, agindo como insígnia de poder e marcador de posições sociais (Pomian, 1984).

E ao nos associarmos a categoria museu casa para a caracterização da identidade institucional do SRBM, percebemos os valores vinculados na relação colecionador, residência e coleção (Rangel, 2015).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Sítio Roberto Burle Marx é tão multifacetado quanto o seu criador, o artista paisagista e colecionador Roberto Burle Marx que se engajou em diversas linguagens artísticas, como pintura, escultura, gravura, design de objetos, tapeçaria, indumentária e cenografia<sup>153</sup>. Essas linguagens acompanharam sua produção intensa de projetos paisagísticos públicos e privados no Brasil e no exterior. Tendo atuado também como fervoroso ambientalista, comprometido em coletar e cultivar espécies vegetais tropicais e subtropicais, mantendo-as como uma coleção, da qual ele tinha plena consciência do valor científico<sup>154</sup>. O Sítio Santo Antônio da Bica converteu-se em um laboratório paisagístico e repertório para a sua produção de jardins. Valendo relembrar que Burle Marx trabalhou lado a lado de proeminentes botânicos em estreita cooperação, sendo responsável por descobertas de diversas espécies, incluindo plantas raras, que levam seu nome na taxonomia em latim.

A instituição criada, após a doação da propriedade do Sítio Santo Antônio da Bica, e seu conjunto, pelo artista paisagista ao governo federal em 1985, que se comprometeu com compra da parte que pertencia a seu irmão e sócio Guilherme Siegfried, pode ser lida, ao mesmo tempo, como um jardim botânico, um banco genético de espécies vegetais, um museu a céu aberto, um museu casa, um museu de arte<sup>155</sup>, um viveiro de plantas, um jardim histórico, um horto botânico, um laboratório paisagístico, um lugar de memória, um centro cultural e tantas outras interpretações que podem ser traçadas.

Esta dissertação se dedicou em apontar linhas interpretativas para a prática colecionista de Roberto Burle Marx voltada para a reunião de objetos de cultura material, especialmente os itens que tencionam o debate entre artefato etnográfico e objeto de arte.

Após o início das Práticas Supervisionadas, em setembro de 2020, foi constatado que o colecionismo de Roberto Burle Marx abrangia coleções botânicas, bibliográficas-

---

<sup>153</sup> Roberto Burle Marx também era barítono e teve uma carreira inicial como cantor de ópera (Siqueira, 2020).

<sup>154</sup> Em trechos de cartas redigidas pelo artista-paisagista-colecionador no ano de 1969, já citados no primeiro capítulo desta dissertação, Burle Marx descreve sua vontade de transformar a propriedade do Sítio Santo Antônio da Bica em uma fundação (Dourado, 2022).

<sup>155</sup> Um museu etnográfico? Visto, como destacado nesta dissertação, que o interesse colecionista de Burle Marx era direcionado para plantas oriundas das zonas tropical e subtropical do planeta Terra, onde se localizam o continente africano, as Américas do Sul, do Norte e Central, além da Ásia e da Oceania. Excluindo de seus projetos paisagísticos plantas europeias, que eram comumente utilizadas nos jardins públicos e privados brasileiros até o início do século XX, e que tinham influência da tradição paisagística inglesa e francesa, por uma ideologia estética e social que tratamos de debater aqui.

documentais e de cultura material. O colecionismo botânico de Burle Marx foi identificado pela historiografia como voltado para a coleta e o cultivo de espécies vegetais tropicais e subtropicais a partir da sua práxis e ideologia modernista que culminou na invenção do Jardim Tropical Moderno.

Porém suas vastas e diversificadas coleções, assim como os detalhes de sua aquisição, ainda se encontravam não detidamente identificadas dentro de um quadro artístico e histórico contextual que as interpretassem. Neste sentido, nosso empenho foi relacionar as escolhas colecionistas de Burle Marx no diálogo entre a Natureza e Cultura traçado por ele mesmo.

Ao analisar o Acervo Museológico do SRBM e sua documentação referente, constatou-se a evidente necessidade de distinguir o que se tratava do fruto do esforço colecionista do artista paisagista, o que foi derivado de pura acumulação em vida, como peças de indumentária e medalhas honoríficas, por exemplo, e o que foi consequência da ação de novas aquisições do SRBM, como doações e obras em comodato. Além disso, é importante compreender que a reunião de todas essas coleções é pertinente a uma ação colecionadora institucional, que dilui as escolhas de seleção de acervos realizadas por atores sociais institucionais frente aos planos diretor e estratégicos e às políticas de aquisição e descarte do Acervo Museológico, entre outros mecanismos de gestão do acervo.

Trabalhar com categorias não é algo fácil, porque ao mesmo tempo que a categoria possibilita a interpretação, ela também delimita e restringe a mesma. Empregamos aqui, por um lado, a categoria museu casa para refletir sobre a existência da instituição SRBM e, por outro lado, o *primitivismo* como tendência modernista que tem, conforme compreendemos, peso significativo na seleção de objetos artístico-culturais realizada pelo artista paisagista e colecionador Roberto Burle Marx. Debateremos, também, a relação entre a categoria obra de arte e artefato etnográfico.

E isso só foi possível em função do levantamento dos dados biográficos e da história de vida de Burle Marx, em uma análise de trajetória social, cuja metodologia foi espelhada para a criação de biografias culturais dos objetos aqui selecionados: o *muiraquitã Tapajó*, o *vaso silbador* dos *Nazca*, o bastão de origem atribuída aqui aos *Tchokwe* e a *moringa* de autoria da artista mineira Geralda Batista dos Santos.

O Sítio de Roberto de Burle Marx, nas palavras do seu criador, era o seu cadinho – o recipiente onde o alquimista formula sua magia na manipulação de materiais ou onde os ourives purificam o ouro:

[O Sítio] Santo Antônio da Bica tem uma importância extraordinária na minha vida [...] abriga uma coleção que estou fazendo desde a idade de sete anos. Hoje, nos meus oitenta anos, [a coleção] tem mais de 3,5 mil espécies. E, sempre, quando vou para outro país, procuro trazer as plantas que possam se desenvolver aqui. De maneira que foi o meu cadinho, foi o lugar onde fiz as minhas experiências, e onde continuo fazendo, continuo aprendendo. Porque foi [a partir] dos meus erros que aprendi, muitas vezes, a cultivar plantas (Marx, s.d. [década de 1980] In: Storino, Siqueira, 2021, p. 81).

Roberto Burle Marx, não somente adquiriu plantas em suas viagens, mas também parte significativa de suas coleções de cultura material, estas também fazem parte do seu cadinho. De algum lugar, sabemos que Roberto continua agindo no seu cadinho e, como ele, posso dizer que o Sítio Roberto Burle Marx também foi o meu cadinho.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro, Lapa: Rocco, 1996.

ABREU, R. M. R. M.; BESSA, Simone Figueiredo. **Museus RJ** - um guia de memórias e afetividades/ a guide to memories and emotions. 1ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2013.

ABSOLON, B.; FIGUEIREDO, F. J.; GALLO, V.. O primeiro Gabinete de História Natural do Brasil (Casa dos Pássaros) e a contribuição de Francisco Xavier Cardoso Caldeira. **Filosofia e História da Biologia**, v. 13, p. 1-22, 2018.

AFONSO, M. M.; SERRES, J. C. P.. Casa-museu, Museu-casa, Casa histórica: um lugar de memórias. **Revista Vox Musei Arte e Patrimônio**, v. 1, p. 39-47, 2016.

ALVES, Thamilis Leite Rufino. **Museus e coleções universitárias e a relação com o curso de museologia**: o caso da Universidade de Brasília, em 2017. Monografia. Faculdade de Ciência da Informação, Graduação em Museologia. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. In: Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928- 1929. São Paulo: CLY, 1976.

ARAGÃO, Solange de; SANDEVILLE JR., Euler. **A luz e a cor na obra de Roberto Burle Marx**. In: XI Encontro de História da Arte - Da Percepção à Palavra: Luz e Cor na História da Arte, Campinas, SP, 2017.

ARANTES, Carolina Pinto. **Coleções**: um estudo dos processos criativos e comunicacionais. Dissertação. Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2010.

ARTE Primitiva. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3183/arte-primitiva>. Acesso em: 26 de setembro de 2023.

AZEVEDO, Jessica. **O Colecionador e seu “ninho” na Casa Principal/museu casa do Sítio Roberto Burle Marx**. Dissertação. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015

BARCELLOS, N. R. **Diagnóstico da documentação museológica do SRBM**, 2021.

BARROS, F. T.. **A humanização dos mitos e lendas amazônicas na dramaturgia amazônica**. Trabalho de conclusão de curso (monografia). Programa Pró-licenciatura de Teatro, Universidade de Brasília. Rondônia: 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **Sistema de los objetos**. Ed. Siglo XXI Editores, 1993 [1968].

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única**: obras escolhidas. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa; São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. O colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BEUQUE, Jacques Van de. Arte Popular Brasileira. In: **Mostra do Redescobrimento**. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. São Paulo: 2000.

BOGÉA, Kátia Santos. Genialidade genuinamente brasileira. In: STORINO, Claudia; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (Orgs.). **Sítio Roberto Burle Marx**. 1ª ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Intermuseus / Sítio Roberto Burle Marx/Iphan, 2020, p. 16-20.

BORDES, P.; ELSIG, F.; GUICHARD, C.; PARSHALL, P.; SÉNÉCHAL, P.; Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques: connoisseurship and its methodological revisions. **Perspective**, v. 3, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006 [1986].

\_\_\_\_\_. Por uma ciência das obras. In: BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papius, 1996.

BRASIL. **Lei no 11.904**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. 14 de janeiro de 2009. Brasília/DF: 2009.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BUENO, Eduardo. Como era gostoso Hans Staden: um livro para devorar. In: STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**: Primeiros registros sobre o Brasil. Tradução Angel Bojadsen. Editora L&PM. Porto Alegre: 2013.

BUENO, Maria Lucia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna. São Paulo e rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Revista Estado e Sociedade**, Universidade de Brasília. Brasília, v. 20, p. 377-402, 2005.

CALCULO, Danilson Ernesto. **A identidade cultural do Povo Tchokwe e suas transformações (1883-1893)**. Projeto de pesquisa, Bacharelado em Humanidades. Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Redenção, 2018.

CALS, Soraia. **Roberto Burle Marx**: uma fotobiografia. Rio de Janeiro: [s. n.], 1995.

CALS, Soraia; LEFTTEL, Tamara. **Eu**, Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1989.

CARLAN, C. U.. Os museus e o patrimônio histórico: uma relação complexa. **História** (São Paulo), v. 27, p. 12-140, 2008.

CASARIN, Rafael Farina. **Roberto Burle Marx**: relações entre arte e paisagismo. Dissertação. Mestrado em Arquitetura, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (UFRGS). Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

CATANI, A. M.; NOGUEIRA, M. A.; HEY, A. P.; MEDEIROS, C. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAYER, N. A. G.; SCHEINER, T. C. M.. Casas Históricas e Museus-Casa: conceitualização e desenvolvimento. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 16, p. 1-17, 2021.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Portugal: Edições 70, LDA, 2014 [1982].

CLARKE, Christa. **The Art of Africa** – A resource for educators. Metropolitan Museum of Art. New York: 2006.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture**. “Part Three: Collections”. Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

COLI, JORGE. Fora do paraíso. **História: Questões & Debates**, v. 69, p. 41-54. Curitiba: 2021.

**CONNOISSEUR**. In: Cambridge Dictionary. Inglaterra: Cambridge University Press & Assessment, 2023. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/connoisseur> . Acessado em: 15 de agosto de 2023.

COSTA, Lucio. Introdução. In: FLEMING, Laurence. **Roberto Burle Marx**: um retrato. Rio de Janeiro: Editora Index, 1996, p. 13.

COSTA, M. L. ; SILVA, A. C. R. L. ; ANGELICA, R. S. . Muyrakytã ou muiraquitã, um talismã arqueológico em jade procedente da Amazônia: uma revisão histórica e considerações antropogeológicas. **ACTA AMAZÔNICA**, Manaus, Amazonas, v. 32, n.3, p. 467-467, 2002.

DABUL, Lígia. Primitivismo no Le Demoiselles D'Avignon: universalidade na tradição. **Arte & Ensaio** (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 4, p. 15-29, 1997.

DAMÁSIO, Kevin Luís. Federico Zeri e sua fototeca: contatos e inflexões entre o connoisseur e a fotografia de arte. **XIV Encontro de História da Arte**, Universidade Estadual de Campinas, n. 14, p. 403-410, 2019.

DAVID, A. A.. **Prospect of African Art**. Is African Art really Primitive?. Nigéria: 2020.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François; SOARES, Bruno Brulon; CURY, Marília Xavier. **Conceitos-chave de Museologia**. [S.l: s.n.], 2013.

DOHERTY, Gareth. **Roberto Burle Marx Lectures: Landscape as Art and Urbanism**. Lars Müller Publishers. Zürich, Switzerland, 2020.

DOIG, F. K.. **Ancestors of the Incas**. Biblioteca Nacional del Perú, edição: Roberto Gheller Doig. Lima: 2005.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Folhas em movimento**: cartas de Burle Marx. 1ª ed. São Paulo: Luste Editores, 2022.

DUARTE, Luiz F. D.. Damascus in Dahlem: art and nature in Burle Marx' tropical landscape design. **Vibrant**, Florianópolis, v. 8, p. 1, 2011.

EU, Roberto Burle Marx. Direção: Tamara Leftel. Produção: Coca-cola. Rio de Janeiro, 1989.

EXPOSIÇÃO de Pintura Moderna - Anita Malfatti. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti>. Acesso em: 12 de set. de 2023.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S.. **Thesaurus para acervos museológicos**. Vol. 1. Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. 1987.

FLEMING, Laurence. **Roberto Burle Marx**: um retrato. Rio de Janeiro: Editora Index, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Editora Record, Rio de Janeiro, 1998 [1933].

FROTA, Lélia Coelho. **Roberto Burle Marx**: O Parceiro da Natureza. In: Cals, Soraia. Roberto Burle Marx: Uma Fotobiografia. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1998].

GERDES, Paulus. Desenhos Tradicionais na Areia em Angola e seus Possíveis Usos na Aula de Matemática. **Bolema**, Rio Claro – SP, v. 4, n. Especial 1, 1989.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, v. 14, p. 279-314, jan./jun. 2008.

GOLDSTEIN, Ilana; LABATE, Beatriz Caiuby. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. UFRJ, **Mana**, v. 23, p. 437-471, 2017.

GOMES, Rafael A. F. A retórica da salvação: a coleção de arte sacra de Roberto Burle Marx. **Imagem Brasileira**, v. 11, p. 33-39, 2021.

GOMIDE, Adriano Célio. **Colecionismo de Arte Moderna e Arte Contemporânea no Brasil**: um estudo. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

GRUPO Santa Helena. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo520054/grupo-santa-helena>. Acesso em: 26 de set. de 2023.

GUAPINDAIA, V. L. C.. **Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém:** a coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi. Dissertação. Mestrado em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l’art contemporain.** Paris: Éditions de Minuit, 1998.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL (INEPAC). **Processo de Tombamento nº E-03/31.264/83,** Sítio Santo Antônio da Bica. Rio de Janeiro – RJ, 1983-1988.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Subsídios para a elaboração de Planos Museológicos.** Brasília: IBRAM, 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Ata da 113ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico Nacional.** 1985.

\_\_\_\_\_. Nomination Dossier: Nomination of Sítio Roberto Burle Marx for inscription on the world heritage. IPHAN: Rio de Janeiro, 2019.

\_\_\_\_\_. Processo de Tombamento nº 1.131-T-1984, Sítio Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro – RJ: 1984-2000.

JARDIM, Márcia. Colecionadores surrealistas e a história da arte: a Coleção Breton. In: **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Belo Horizonte: 2004.

JULIÃO, L. Apontamentos sobre a história dos museus. **Caderno de Diretrizes Museológicas 1,** Superintendência de Museus/Secretaria de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas:** as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

LANNA, M.. Notas sobre M. Mauss e o Ensaio sobre a dádiva. **Revista de Sociologia e Política,** n. 14, Curitiba, p. 173-194, 2000.

LAVIN, Irving. On the “Primitive” in African Art. In: **History and change,** Annual Meeting, College Art Association. Boston: 1987.

MACEDO, Rafael Gonzaga. **Invenções:** arte africana. Tese. Doutorado em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2019.

MARSHALL, F. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme** (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 20, p. 13-23, 2005.

MARX, Roberto Burle. Considerações sobre arte brasileira – conferência proferida em 1966 (revista em 1987), p. 69-75. In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, J. W.. **Arte e Paisagem:** conferências escolhidas. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.



\_\_\_\_\_. Depoimento. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Arquitetura moderna brasileira**: Depoimento de uma geração. 2003.

MARX, Roberto Burle; TABACOW, J. W.. **Arte e Paisagem**: conferências escolhidas. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: Sociologia e Antropologia. v. II. São Paulo: Edusp, 1974 [1923-24].

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a dádiva**: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Introdução de Claude Lévi-Strauss. Coleção Perspectivas do Homem. Portugal: Edições 70, 1988 [1950].

**MEMÓRIA amiga**: Burle Marx e a comunidade de Guaratiba. Direção: Guilherme Planel. Produção: Equiparge Produções. Rio de Janeiro: SRBM/Iphan, 2009.

MONTAGNER, M. A.. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. **Sociologias** (UFRGS), v. 17, p. 240-265, 2007.

MOTTA, Lia (Org.). **Um panorama da preservação do campo cultural**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAG/Copedoc, 2015.

MURILLO, Aline Lopes. O Uso das Biografias nas Pesquisas Antropológicas. **Perspectivas Sociais**, v. 2, p. 2-10, 2013.

MYERS, Fred. “**Primitivism**”, **anthropology, and the category of “primitive art”**. In: TILLEY, Christopher; KEANE, Webb; KUECHLERM, Susanne; ROWLANDS, Mike; SPYER, Patricia. Handbook of material culture. 1ª ed. 2006.

NASCIMENTO, E. B.. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o modernismo brasileiro: Atualização cultural e "primitivismo" artístico. **Gragoatá**, n. 39, p. 376-391, v. 2. Niterói: 2015.

NAVARRO, E. A.. **Método moderno de Tupi Antigo**: a língua do Brasil dos primeiros séculos. Ed.: Vozes. Petrópolis: 1998.

NORTHERN, T. Africa. In: **Art of Oceania, Africa, and the Americas from Museum of Primitive Art**. Metropolitan Museum of Art, Nova York: 1969.

NÚCLEO Bernardelli. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernardelli>. Acesso em: 26 de set. de 2023.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Roberto Burle Marx e o jardim moderno brasileiro. Entrevista, São Paulo, ano 02, n. 006.01, **Vitruvius**, abr. 2001.

ORTENBLAD, Alberto. **Mosaico**: em defesa da Natureza. Clube de Autores, 2020.

OSTOLAZA, L. F. V.. **Cerámica del Perú Antiguo**. Biblioteca Nacional del Perú, edição: Roberto Gheller Doig. Lima: 2007.

PASQUALE, Giovanni di. The Museum of Alexandria: myth and model. In: BERETTA, Marco. **From Private to Public: natural collections and museums**, 2005.

PASZTORY, Esther. Andean Aesthetics In: **Thinking with things**. Toward a new vision of Art. Austin: University of Texas Press, 2005.

PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles *et al.*. **Primitivismo, cubismo e abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PETERSEN, Flávia Kummer Leite. **A contribuição dos arquitetos brasileiros Jorge Hue e Janete Costa para a ambientação de interiores residenciais**. Dissertação. Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (UFRGS). Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

PIFANO, R. Quinet.. O conceito modernista de artista colonial: o caso de Aleijadinho. In: 21º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do 21º Encontro Nacional da ANPAP**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

PONTE, António M. T. da. **Casas-Museu em Portugal: Teorias e Prática**. Dissertação (Mestrado em Museologia). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2007.

PRICE, Richard. **First-Time: The Historical Vision of an Afro-American People**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2000 [1991].

\_\_\_\_\_. A arte dos povos sem história. In: **Afro-Ásia**, Salvador: UFBA, 1996. n. 18. p. 205 – 224.

RAFFAINI, P. T.. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 3, p. 159-163, 1993.

RANGEL, Aparecida Marina de Souza; Almeida, Álea Santos de. Os cômodos do Museu Casa de Rui Barbosa enquanto museália. **Midas**, v. 1, p. 1-16, 2017.

RANGEL, Aparecida Marina de Souza. **Entrevista concedida a Nathalie Barcellos**, 2022.

\_\_\_\_\_. **Museu Casa de Rui Barbosa: Entre o Público e o privado**. Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2015.

RATTES, Kleyton G; LIMA, H.. A estética é uma categoria transcultural. Acarape, CE: Periódico. **Ayé**, Revista de antropologia, 2020.

REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991

ROWE, J. H.. **Absolute Chronology in the Andean Area**. American Antiquity. 1945.

SCHIAVO, B. Cronologia. In: Giancarlo Hannud. (Org.). **Roberto Burle Marx**. Uma vontade de beleza. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015

SCHLEE, A. R.. A história de um processo de tombamento. In: Cláudia Maria Storino. (Org.). **Sítio Roberto Burle Marx**. 1ª ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Intermuseus / Sítio Roberto Burle Marx/Iphan, 2020, v. 1, p. 25-60.

SIGAUD, L. M.. As vicissitudes do Ensaio sobre o Dom. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 5, n.2, p. 89-124, 1999.

SILVA, C. A.; OLIVEIRA, M. C. M.; A tipologia Casa Museu e a passagem do privado ao público: a Casa Museu Ema Klabin e a exposição Mesa (Ex) Posta. **DATJournal**, v. 7, n. 4, 2022.

SILVA, Joelmir Marques da. O verde histórico da Praça Euclides da Cunha. **Revista Brasileira de Arborização Urbana**, v. 9, p. 1, 2014.

SILVA, Joelmir Marques da; RIBEIRO, A. R. S. C.; FEITOSA JÚNIOR, W. B.; ROLIM, M. E. D. O.. A Praça de Casa Forte: um jardim histórico, um patrimônio cultural do Brasil. **Anais do Museu Paulista**, v. 27, p. 1-30, 2019.

SILVA, Kelly Cristiane da. A cooperação internacional como dádiva: algumas aproximações. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 141-170, 2008.

SILVEIRA, MARIA TERESA. Museografia e História da Arte: a experiência de Jeanron no Louvre na República de 1848-1852. **MODOS**, v. 3, p. 27-42, 2019.

SIQUEIRA, V. B.. **Musealização da Casa de Roberto Burle Marx** – Apostila para educadores. Rio de Janeiro: 2019.

\_\_\_\_\_. **Sítio Santo Antonio da Bica**: as coleções de Roberto Burle Marx. **Modos**, v. 1, 2017.

\_\_\_\_\_. A beleza da experiência enriquecida: o artista e colecionador Roberto Burle Marx. In: STORINO, Cláudia; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (Orgs.). **Sítio Roberto Burle Marx**. 1ª edição. São Paulo / Rio de Janeiro: Intermuseus / Sítio Roberto Burle Marx/Iphan, 2020, v. 1, p. 174-231.

SOARES, Mariza de Carvalho; LIMA, R. C. ; AGOSTINHO, M. B. . **Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional**. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2016.

SOUZA, Helena V. L.. Colecionismo na Modernidade. **XXV Simpósio Nacional de História**, Associação Nacional de História (ANPUH), 2009.

SÍTIO ROBERTO BURLE MARX (SRBM). **Plano diretor (2020-2025)**, 2019.

\_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0089**, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0091**, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0092**, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 00925**, 1998.

- \_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 00925**, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0092**, c. 1980.
- \_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0925**, c. 1980.
- \_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0849**, c. 1980.
- \_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0849**, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0046**, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Ficha de Catalogação do objeto de número de registro 0046**, c. 1980.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**: Primeiros registros sobre o Brasil. Tradução Angel Bojadsen. Editora L&PM. Porto Alegre: 2013.

STORINO, Claudia; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (Orgs.). **Sítio Roberto Burle Marx**. 1ª ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Intermuseus / Sítio Roberto Burle Marx/Iphan, 2020.

SUANO, Marlene. **O que é Museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SÜSSEKIND, Felipe. Natureza e Cultura: Sentidos da diversidade. **Interseções** – Revista de estudos interdisciplinares, v. 20, p. 236-254, 2018.

TABACOW, J.. **Fragmentos de um caminho**: entrevista com o paisagista José Tabacow. Entrevista concedida a Caetano de Freitas Medeiros. **Cadernos NAUI**, Florianópolis, v. 5, n. 9, p. 86-108, jul./dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Em busca de uma expressão genuína. In: STORINO, Claudia; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (Orgs.). **Sítio Roberto Burle Marx**. 1ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Intermuseus / Sítio Roberto Burle Marx/Iphan, 2020, v. 1, p. 234-263.

TEIXEIRA, Sidélia S.; SILVA, G. S.. **A Universidade Federal da Bahia e as políticas para os museus universitários**. In: XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - XV ENECULT, 2019, Salvador. Anais do XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2019.

THOMPSON, Analucia. Campo cultural e contexto histórico: nomes do IPHAN. In: MOTTA, Lia (Org.). **Um panorama da preservação do campo cultural**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAG/Copedoc, 2015, p. 9-86.

TOFANI, Sandra Regina Menezes. **Acervo Botânico do Sítio Roberto Burle Marx**: Valorização e Conservação. Dissertação. Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015.

TRKULJA, Tanja; ALEKSIC, Dubravko. **Relationship between Landscape Design and Art in the Work of Roberto Burle Marx**. Scientific Papers: Znanstvenipriilozi. Bósnia: 2012.

WALDECK, Guacira. Arte do barro, arte na vida: Caraí, MG. In: **Sala do Artista Popular**, n. 199. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Rio de Janeiro: 2019.

### ANEXO – Moca *Tchokwe*

No decorrer desta pesquisa, foi identificada também a procedência do objeto de número de registro 0088. As fichas de catalogação referentes ao objeto (tanto a dos anos de 1980 quanto a ficha de catalogação desenvolvida nos anos de 1990, durante o processamento técnico do Acervo Museológico do SRBM) descrevem que a origem do objeto consta como não localizada, sendo a autoria desconhecida. De acordo com pesquisa feita em catálogos de instituições afins ao SRBM, contatou-se que se trata de uma *moca*<sup>156</sup> pertencente aos *Tchokwe*.



<sup>156</sup> As mocas eram utilizadas como armas em punho ou de propulsão.