

Roberto Burle Marx: um visitante especialista na VII Bienal de São Paulo de 1963

Roberto Burle Marx: An Expert Visitor at the 7th Bienal de São Paulo of 1963

Roberto Burle Marx: un visitante especialista en la VII Bienal de São Paulo de 1963

Nathalie Rodrigues Barcellos

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

E-mail: barcellos.nathalie.nb@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0016-7615>

Analucia Thompson

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

E-mail: ana.lcthompson@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8926-8702>

RESUMO

Neste artigo, aborda-se a visita de Roberto Burle Marx à VII Bienal de São Paulo de 1963 e seu colecionismo de cultura material ameríndia antiga, cuja coleção é salvaguardada pela Unidade Especial Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sustenta-se que essa visita especializada à Bienal, realizada pelo artista paisagista, atendia a interesses específicos de sua faceta de colecionador, que foram registrados em primeira pessoa em sua epistolografia, ao mesmo tempo em que se relaciona com sua própria produção artística e os paradigmas modernistas na experiência brasileira do movimento. Tal entendimento se encontra alicerçado nas noções de campo e trajetória social de Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: *Roberto Burle Marx; VII Bienal de São Paulo; coleção de arte andina.*

ABSTRACT

This paper addresses Roberto Burle Marx's visit to the 7th Bienal of São Paulo in 1963 and his collection of ancient Amerindian material culture, whose collection is safeguarded by Unidade Especial Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx of the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. It is believed that this specialized visit to the Bienal, carried out by the landscape artist, attended to the specific interests of his role as a collector, which were registered first hand in his epistolography, at the same time that it is related to his own artistic production and the modernist paradigms in the Brazilian experience of the movement. This understanding is based on Pierre Bourdieu's notion of social field and social trajectory.

Keywords: *Roberto Burle Marx; 7th Bienal de São Paulo; andean art collection.*

RESUMEN

Este artículo analiza la visita de Roberto Burle Marx a la VII Bienal de São Paulo en 1963 y su colección de cultura material amerindia antigua, resguardada por la Unidade Especial Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Se argumenta que esta visita especializada a la Bienal, realizada por el paisajista, satisfizo los intereses específicos de su faceta coleccionista, plasmados en primera persona en su epistolografía, a la vez que se relacionaba con su propia producción artística y los paradigmas modernistas en la experiencia brasileña del movimiento. Esta comprensión se basa en la noción de campo y trayectoria social de Pierre Bourdieu.

Palabras clave: *Roberto Burle Marx; VII Bienal de São Paulo; colección de arte andino.*

Data de submissão: 09/06/2025

Data de aprovação: 04/08/2025

Introdução

Roberto Burle Marx (1909-1994) é descrito por seus estudiosos como um artista multifacetado, que se dedicou a diversificadas técnicas, como pintura, escultura, gravura, azulejaria, tapeçaria e design de joias. É também notadamente reconhecido como inventor do jardim tropical moderno, tendo sido autor de mais de dois mil projetos paisagísticos, incluindo os de escala monumental, como o calçadão de Copacabana, de 1970, e o Parque do Flamengo, de 1961, ambos no Rio de Janeiro.

Visando enriquecer sua verve artística, Roberto acrescentou à sua prática colecionista de plantas, prioritariamente tropicais e subtropicais – que alimentavam os jardins de sua produção –, coleções artísticas e culturais que conformavam seu universo de gosto estético e evidenciavam sua aproximação a determinados valores coletivos do Modernismo brasileiro.

Em 1949, com o intento de ter um lugar propício para a guarda, cultivo e experimentação de suas coleções de plantas, Burle Marx adquiriu o Sítio Santo Antônio da Bica, em Barra de Guaratiba, no estado do Rio. A propriedade passou a ser denominada Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx (CCSRBM) em 1985, quando o paisagista doou ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Atualmente é uma unidade especial do Iphan que abriga os acervos botânico-paisagístico, arquitetônico, bibliográfico-documental e museológico oriundos da coleção formada pelo paisagista.

Além de sua coleção de plantas, Burle Marx reuniu aproximadamente cinco mil itens de cultura material que, em parte significativa, se encontram na edificação Casa de Roberto, local onde morou a partir da década de 1970. Esses objetos formam o Acervo Museológico do CCSRBM e podem ser divididos em dois agrupamentos: obras artísticas do patrono; e seu universo de coisas, que incluem desde mobiliário, alfaias, itens pessoais, trabalhos de arte de seus contemporâneos e coleções de artefatos de origem ameríndia brasileira e andina antiga, africana, arte sacra luso-brasileira, pintura cusquenha, arte popular brasileira, vidros, cristais, conchas, corais e, até mesmo, fósseis (Barcellos, 2024).

A faceta de colecionador de Roberto Burle Marx ainda não foi suficientemente analisada, como afirma a historiadora da arte Vera Beatriz Siqueira (2020), 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 como expoente do paisagismo moderno brasileiro. Mesmo que se identifique que o colecionismo de Roberto tenha se iniciado por plantas ainda na infância, estudos mais aprofundados a respeito de sua trajetória social como colecionador de cultura material permanecem como uma lacuna que, em parte, se pretende aqui preencher.

Neste artigo, analisamos a relação entre o interesse do artista paisagista pela formação de sua coleção de cultura material, especificamente a de objetos da cultura ameríndia antiga, e sua busca por estar em contato com essa tipologia de artefatos, a partir da visita que fez à exposição de bens culturais pré-hispânicos na VII Bienal de São Paulo de 1963. Essa visita foi relatada em carta ao amigo e colecionador peruano Alex Ciurlizza. A referência a essa visita contribui para a percepção da dimensão factual da experiência de vida de Roberto Burle Marx e para uma maior compreensão a respeito de seu *habitus* e do campo social e artístico modernista a que ele pertencia.

A coleção de arte ameríndia andina antiga salvaguardada pelo Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx

O Acervo Museológico do CCSRBM é formado por obras de autoria de Roberto Burle Marx, objetos de diversas procedências reunidos e colecionados pelo patrono, e por aquisições mediante doação e comodato, em um conjunto formado por cerca de cinco mil itens.¹ Essas coleções foram constituídas por Burle Marx majoritariamente ao longo de décadas do século XX até seu falecimento em 1994.

Ao arbitrariamente dividirmos, para facilitar a análise aqui proposta, o Acervo Museológico em obras de autoria do artista paisagista e obras do seu universo de coisas, torna-se necessária uma segunda distinção relativa a estes últimos itens que foram acumulados por toda sua vida: aqueles que configuram objetos utilitários e pessoais; e os objetos que foram colecionados por Burle Marx a partir de uma ação intencional, entre os quais se encontram os artefatos ameríndios andinos antigos, nosso foco neste artigo.

Na edificação musealizada Casa de Roberto, a Sala de Música é o cômodo responsável pela guarda e exposição da coleção dos cerca de 110 artefatos cerâmicos ameríndios de procedência andina que ficam dispostos em três vitrines. Essa coleção tem como origem diferentes culturas situadas nos territórios que hoje são o Peru e o Equador, “cobrindo um arco temporal bastante extenso (3000-2000 a.C.² ao século XV)” (Siqueira, 2020, p. 209). Entre as culturas identificadas nessa coleção estão obras das populações nativas da América Pré-hispânica, como Chankay, Vicús, Chimú,

Mochica, Recuay e Nazca (Fig. 1). Além da proveniência diversa, a totalidade da coleção é composta por objetos cerâmicos de diferentes formatos, técnicas e em sua função utilitária dos povos originários dos quais provêm.



Figura 1. Vitrine da coleção de arte andina antiga. Fonte: Acervo do Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia: Oscar Liberal, 2020.

Esse colecionismo e essa valorização de objetos da cultura material não ocidental – que não pertenciam ao elenco dos objetos historicamente legitimados como arte e que eram mais comumente encontrados nos museus de História Natural, de Antropologia e de Arqueologia – foram promovidos pelos movimentos artísticos das vanguardas europeias (Price, 2000), aos quais Burle Marx se filiou esteticamente e ideologicamente. Outras coleções do mesmo período e que possuem uma abordagem semelhante são as coleções dos modernistas Mário de Andrade, Pablo Picasso e Henri Matisse, que se inserem na categoria arte “primitiva”³.

Burle Marx e os paradigmas modernistas na experiência brasileira do movimento

O interesse de Burle Marx em adquirir artefatos cerâmicos ameríndios articula-se ao movimento intelectual ao qual se filiou ao longo de sua vida artística. Nesse sentido, não somente com as obras artísticas que executou como paisagista, pintor, desenhista, designer, escultor, mas também com o colecionamento de cultura material, Roberto se vinculou à produção artística modernista brasileira.

Isso fica claro também em sua participação e na circulação de suas obras por exposições coletivas internacionais ao lado da produção de outros artistas brasileiros, como na “*Exhibition of Modern Brazilian Paintings*”, inaugurada pela *Royal Academy of Arts* de Londres em 1944, cujo elenco de artistas incluía os principais nomes do cenário modernista. No ano seguinte, em Buenos Aires, Roberto incorporou-se à exposição “*20 Artistas Brasileños*”, “ao lado dos [nomes] de Cândido Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral, Djanira, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, José Pancetti e Milton Dacosta – como representante da arte moderna brasileira” (Siqueira, 2020, p. 187).

Suas escolhas colecionistas estavam em sintonia com os ideais estéticos das vanguardas europeias que se encontravam na base do movimento modernista no Brasil, especialmente ao que se refere a um novo paradigma de representação formal. Destarte, o Modernismo brasileiro assimilou as propostas estéticas das vanguardas europeias ou, em seus próprios termos, antropofagiou⁴ a nova discussão formalista da arte que rompia com o academicismo e agregava ao movimento internacional perspectivas singulares do Atlântico Sul. Pinturas de Burle Marx do mesmo período que reverberaram essas questões são *Mulher de combinação rosa*, de 1933, *Retrato de cabocla*, de 1935, *Morro do Querosene*, de 1936, e *Morro da Glória*, de 1946.

Burle Marx, em seu colecionismo botânico, cuja intenção visava a criação de jardins, especializou-se em cultivar espécies vegetais tropicais e subtropicais oriundas de países não ocidentais ou de passado colonial. Essa postura evidenciava uma clara ruptura com as tradições paisagísticas inglesa e francesa, que vigoraram nos jardins públicos brasileiros até o início do século XX e nas quais a composição paisagística atendia a critérios acadêmicos das Belas Artes.

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. Valores que reconfiguram o estatuto da obra de arte e simultaneamente fortalecem o reconhecimento de objetos que não pertenciam ao elenco artístico, como um vaso *silbador*⁵ Nazca (Fig. 2), por exemplo.



Figura 2. Vaso *silbador* da coleção de arte andina antiga. Fonte: Acervo do Sítio Roberto Burle Marx.
Fotografia: Nathalie Barcellos, 2022.

A experiência modernista brasileira foi alicerçada também na reflexão sobre a identidade brasileira e preocupada em forjar a ideia de uma arte genuinamente nacional. Vemos isso, de algum modo, refletido nas escolhas de Burle Marx ao colecionar objetos culturais que compõem as sociedades que marcaram a formação do “povo brasileiro”: as sociedades ameríndias, africanas e europeias, através das coleções de imaginária sacra luso-brasileira e de artefatos ameríndios e africanos. Uma perspectiva ideológica que estava conectada principalmente com a penetração da ideia de mestiçagem difundida pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre em seu livro *Casa-grande e senzala*, publicado em 1933.

Barcellos, Nathalie Rodrigues; Thompson, Analucia. Roberto Burle Marx: um visitante especialista na VII Bienal de São Paulo de 1963.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59608>>

O artista paisagista, como colecionador em meados do século XX, tinha a 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 mostram as participações 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). De acordo com a pesquisadora Maria Lúcia Bueno (2005), na primeira metade do século XX, Cândido Portinari, Alberto da Veiga Guignard e artistas integrantes do Núcleo Bernardelli e do Grupo Santa Helena 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 e com seus amigos mais próximos.

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 de outros períodos. Diante da totalidade de seu colecionismo de objetos, obras de artistas contemporâneos a Roberto constituem um quantitativo pouco expressivo. Entre os artistas modernistas que possuem obras na coleção de Burle Marx estão Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi, Leo Putz, Oscar Meira, Georges Braque e Le Corbusier.

Consideramos, nesta reflexão, 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 – são percebidas em duas perspectivas: uma relativa às coleções formadas por obras de arte produzidas por artistas modernistas cuja representação tem inspiração estética na cultura material de grupos não ocidentais; e a outra referente às coleções originadas da reunião de objetos que estão no limiar entre arte e artefato etnográfico, sendo provenientes dessas sociedades não ocidentais. Estas últimas fazem parte do repertório da ideologia estética de valorização de produções fora da tradição acadêmica das Belas Artes, capitaneada pelos modernistas que promoveram uma nova recepção e circulação de objetos até então não tidos como artísticos.

É nesse contexto simbólico que cartas trocadas entre Burle Marx e seu amigo e colecionador peruano Alex Ciurlizza com referências à visita à VII Bienal de São Paulo permitem que situemos a década de 1960 como o período profícuo para a constituição de sua coleção de cultura material andina antiga. Vale lembrar que a epistolografia⁶ de Roberto Burle Marx é composta por cerca de 2 mil missivas recebidas e escritas por ele e que estão salvaguardadas pelo Instituto Burle Marx.

Visita de Burle Marx à VII Bienal de São Paulo

A primeira Bienal de São Paulo foi realizada em 1951, organizada pelo industrial, colecionador e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho e por sua esposa Yolanda Penteado. Realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, “a exposição internacional periódica de artes plásticas” tinha por objetivo oferecer “uma visão de conjunto das mais significativas tendências da arte moderna” (MAM, 1951, p. 24).

Em 1962, Cicillo Matarazzo, como ficou conhecido o mecenas, em cartas para “todos os países americanos”, esclarecia o intuito da “Exposição de Artes Pré-Colombianas” a ser realizada no ano seguinte durante a VII Bienal. Na primeira carta enviada, endereçada a Julio Cézar Banzas, diretor da Organização dos Estados Americanos (OEA), Matarazzo justificava o objetivo da Exposição, que seria replicado nas outras mensagens enviadas a diversos países da América:

É intuito da Bienal de São Paulo levar ao conhecimento do povo brasileiro, da comunidade dos países americanos e, em especial modo do mundo extra-continental, as magníficas obras de arte do período pré-colonial dos diversos países americanos (Matarazzo Sobrinho, 1962, p. 1).

E, em seguida, destacava as obras às quais havia se referido:

A exposição compreenderá peças artísticas das Artes Pré-Colombianas, elaboradas em ouro, outros metais, como prata, cobre e bronze, cerâmica, tecidos, objetos de pedra e de madeira e outros materiais usados pelos povos pré-colombianos (Matarazzo Sobrinho, 1962, p. 1).

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).

A década de 1960 foi marcada por um movimento contrário ao eurocentrismo e ao imperialismo cultural norte-americano. Artistas e intelectuais latino-americanos se voltaram para o próprio território, valorizando culturas populares e indígenas em um projeto emancipatório continental. O Muralismo mexicano, o Cinema Novo e o Teatro do Oprimido no Brasil são expressões artísticas que fazem parte desse período, sendo importante evidenciar a criação do Museu do Índio⁷ em 1953 pelo antropólogo Darcy Ribeiro – responsável, em seus estudos, por repensar o sentido de brasiliade a partir das matrizes indígenas, africanas e populares. Na esteira desse pensamento, outro intelectual de destaque é o pedagogo Paulo Freire, que trabalhava a ideia de educação como ferramenta de conscientização e libertação social.

Diante de um discurso de invenção da brasiliade, Roberto Burle Marx, em uma conferência de 1966, deixava claro suas filiações à ideologia modernista na experiência brasileira do movimento. 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, índios⁸ e negros”, e acrescentava que “estes últimos deixaram marcas de grande força e expressão” (Marx, 2004, p. 69). Essa conferência de Burle Marx, intitulada “Considerações sobre arte brasileira”, confirma as observações que ensejaram parte desta pesquisa sobre o colecionismo de artefatos ameríndios realizado pelo paisagista, associado ao ideário modernista, como podemos conferir no seguinte excerto:

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, 2004, p. 69).

É importante destacar que, nesse período dos anos 1960, houve outras iniciativas voltadas à valorização de bens culturais pré-colombianos. Relativamente aos museus, Ciccillo Matarazzo foi também responsável pela criação em 1964 do Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo (MAA), que em 1972 receberia a denominação Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE).

Embora o MAA tenha tido início com um acervo de arte clássica, ainda nos seus primeiros anos foi promovida uma articulação institucional que se voltou para a aquisição de coleções de arqueologia pré-colombiana e brasileira e coleções etnográficas africanas e afro-brasileiras (Fleming; Florenzano, 2011).

A VII Bienal de São Paulo foi realizada entre setembro e dezembro de 1963 e contou com, além das representações de artistas nacionais e estrangeiros, uma mostra paralela de arte pré-hispânica oriunda de culturas que ocuparam os territórios onde se situam atualmente a Argentina, a Colômbia e o Peru. A Fundação Bienal de São Paulo⁹ publicou catálogos para cada uma dessas regiões: *Arte antes de la Historia*, para a Argentina; *Museo del Oro: 30 piezas de orfebrería Prehispánica*, para a Colômbia; *Peru Pré-hispânico: 3000 anos de arte*, para o Peru. Foi uma exposição pioneira na apresentação dessa tipologia de artefatos no Brasil, que exibiu mais de 400 objetos, entre cerâmicas, ourivesarias e têxteis (Fig. 3).

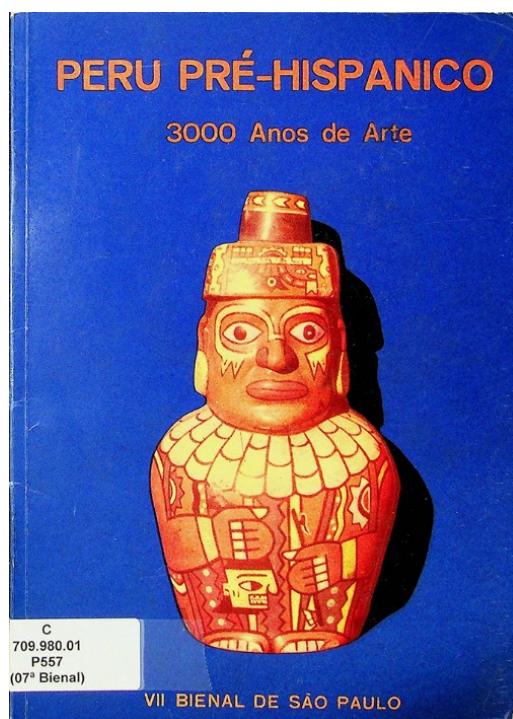


Figura 3. Capa do catálogo *Peru Pré-hispânico: 3000 anos de arte*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

Barcellos, Nathalie Rodrigues; Thompson, Analucia. Roberto Burle Marx: um visitante especialista na VII Bienal de São Paulo de 1963.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59608>>

Burle Marx não só visitou a exposição como dela também participou, expondo joias projetadas por ele e confeccionadas por seu irmão Haroldo Burle Marx. Interessa-nos aqui, entretanto, destacar suas impressões sobre aquilo que mais chamou sua atenção na Bienal e que foi registrado em carta a Alex Ciurlizza.

O vínculo entre Alex Ciurlizza e Roberto Burle Marx e a interação que mantiveram em relação ao colecionismo de cerâmica andina antiga podem ser observados nas correspondências que trocaram ao longo dos anos de 1960. O designer, decorador e colecionador peruano Alejandro (Alex) Ciurlizza Maurer (1922-2002) é reconhecido como um dos fundadores do design de interiores e um precursor da museografia moderna no Peru. Foi uma presença constante nas primeiras viagens de Burle Marx ao Peru (Dourado, 2022).

Em carta ao colecionador peruano, Roberto lamentava não ter estado em sua companhia, especialmente para visitas a museus, pois, segundo o paisagista, “ver e comentar com pessoas que se interessam pelas mesmas coisas têm uma importância muito grande” (*apud* Dourado, 2022, p. 148). Na mesma missiva, comentava sobre suas impressões acerca da exposição de artefatos pré-hispânicos na VII Bienal de São Paulo de 1963 e de sua preocupação com o 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 (*apud* Dourado, 2022, p. 148, grifos nossos).*

Nesta carta, percebemos que visitar exposições e fazer avaliações sobre elas faziam parte do *habitus* de Roberto Burle Marx, o que era compartilhado com os atores sociais de seu campo.

A noção de *habitus* é central na teoria do sociólogo Pierre Bourdieu, pois possibilita entender a reprodução de práticas e de percepções dos agentes no espaço social. *Habitus* é definido como um sistema de disposições duráveis baseadas numa estrutura estruturada (posição de agentes ou conjunto de agentes na estrutura social) e numa estrutura estruturante (o modo como as práticas e

percepções são organizadas nessa estrutura). Pode ser entendido como “um conjunto de esquemas implantados desde a primeira educação familiar, e constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante [...]” (Miceli, 2003, p. XLII). Assim, o “gosto, propensão e aptidão para a apropriação – material e/ou simbólica – de determinada classe de objetos ou de práticas classificadas e classificantes é a forma geradora que se encontra na origem do estilo de vida [...]” (Bourdieu, 2011, p.165.).

A atuação de Roberto Burle Marx como colecionador e sua adesão à temática primitivista, que ganhou destaque nos ideais estéticos das vanguardas artísticas modernistas, está relacionada a alocações e deslocamentos no espaço social. Esse movimento foi definido por Bourdieu como “espaço do possível”, instância permeada por relações entre grupos definidos em que práticas e representações, relações objetivas e subjetivas, permitem identificar desafios e investimentos entre os agentes (Saint Martin, 2022).

A noção de campo social ou a teoria dos campos desenvolvida pelo sociólogo francês é um instrumento analítico que possibilita perceber não só interesses convergentes dos agentes inseridos nele como a disputa entre eles pelo monopólio do capital legítimo e específico do campo, haja vista que sua estrutura é determinada pela desigual distribuição do capital, seja econômico, cultural, simbólico, entre seus agentes. De qualquer forma, “a competição e a concorrência [entre os agentes] não excluem a solidariedade entre os concorrentes nem a cooptação quando se trata de defender posições” (Saint Martin, 2022, p. 226). Embora a noção de campo social, e até mesmo de *habitus*, possa ser problematizada em função de questões que podem ficar em aberto (Saint Martin, 2022)¹⁰, acreditamos que ela se apresenta como um instrumento bastante apropriado para nosso caso, pois nos permite construir a trajetória social percorrida pelo colecionador Burle Marx.

Entendemos trajetória social como uma construção analítica que avalia a “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (Bourdieu, 2006, p. 189). Para isso, torna-se necessário construir os momentos sucessivos do desenvolvimento desse devir, levando em conta “o conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis” (Bourdieu, 2006, p. 190).

A escrita da trajetória social de Roberto Burle Marx, nessa perspectiva, implica investigar, selecionar, correlacionar dados e interpretar o percurso desse indivíduo como vetor de complexas relações sociais. Nesse processo é importante ter em mente os vínculos entre as condutas sociais das disposições incorporadas dos sujeitos e/ou grupos – *habitus* – e suas atuações nos espaços sociais, espaços estes que são formados por diferentes agentes sociais, com autonomia relativa e singularidade frente a outros campos (Catani *et al.*, 2017).

Dessa maneira, buscamos favorecer o entendimento sobre os espaços sociais de maior atividade percorridos pelo artista paisagista: os campos da arte, da cultura e do patrimônio cultural. Em uma análise mais detalhada da trajetória social de Roberto Burle Marx, é preponderante ter em mente sua formação em arte, iniciada no contexto familiar¹¹ e continuada no âmbito acadêmico¹², sua inserção na produção artística e paisagística no período capitaneado pelo grupo modernista brasileiro, do qual foi integrante, e sua prática colecionista tanto em botânica quanto em cultura material, entre outras questões igualmente pertinentes (Barcellos, 2024).

Do mesmo modo, entendemos também que a formação de uma coleção detém as marcas das motivações, estratégias e idiossincrasias de aquisição de seus proprietários, sendo estas imersas nas relações estabelecidas no campo social ao 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.

Observamos, assim, similitudes de sua coleção de artefatos ameríndios andinos e os artefatos que compuseram a VII Bienal de São Paulo e que estão disponíveis em fotografia no catálogo da exposição *Peru Pré-hispânico: 3000 anos de arte*, especialmente em relação às técnicas, materiais e tipo original de uso do artefato (figs. 4, 5 e 6).



Figura 4. Detalhe da vitrine da coleção de arte andina antiga. Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.
Fotografia: Nathalie Barcellos, 2022.

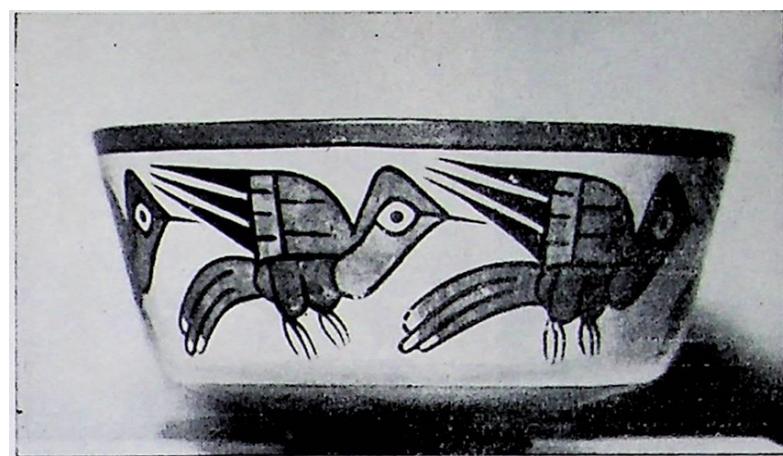


Figura 5. Vaso Nazca. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

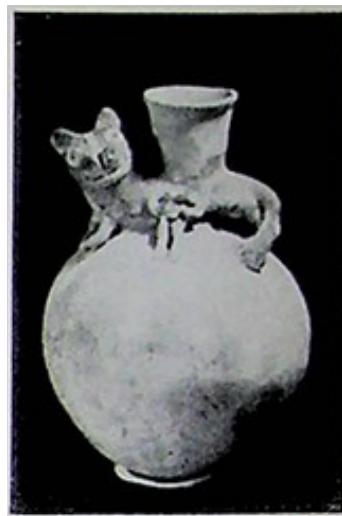


Figura 6. Vaso Chancay. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

Retornamos, então, à preocupação de Burle Marx exposta em sua carta já citada anteriormente, ou seja, o extravio das peças oriundas de Chankay, adquiridas por Roberto através de Ciurlizza. Essa situação acabou sendo solucionada em 1964. Em 9 de março daquele ano, por meio de missiva destinada ao amigo também colecionador, Burle Marx comentava:

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 (*apud* Dourado, 2022, p. 150).

Ainda na mesma carta, Roberto destacava a interlocução com o designer e colecionador peruano, com quem partilhava entendimentos sobre seu colecionismo de peças pré-colombianas, como a necessidade de retirar peças da coleção e 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 posso, averigüei que tenho cinquenta e duas (*apud* Dourado, 2022, p. 150).

Em uma correspondência de 1º de fevereiro de 1968, o artista paisagista expõe ao amigo Alex Ciurizza a necessidade de encontros para conversarem e trocarem ideias sobre amigos em comum, questões sobre música e pintura e a reforma da casa de Roberto no Sítio Santo Antônio da Bica. Sobre a composição da sala de música da residência, ele compartilhou 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*¹³ 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 (*apud* Dourado, 2022, p. 205).

Podemos observar, nesta carta, a relevância que a ambientação dos interiores da casa de Roberto representava para ele ao escrever sobre a “unidade” que buscou dar a sua sala de música, tendo em vista que ele propiciava com frequência encontros sociais e 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 (Pomian, 1984). Mesmo que em caráter privado, a atividade de colecionismo de cultura material já era publicizada por meio da hospitalidade oferecida ao seu campo social pelo artista paisagista.

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

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 mediocres 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 (*apud* Dourado, 2022, p. 222).

Percebe-se aqui o cuidado com as cerâmicas de origem ameríndia andina antiga, por ele reunidas, e o valor atribuído a elas pelo colecionador Burle Marx ao organizar o espaço que lhes foi destinado. Tratava-se de uma tarefa que não só enfatizava a dimensão comunicacional da coleção ao

estabelecer relações e conexões entre culturas e tempos históricos diferentes como também evidenciava 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 era 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 que a disposição deles nos cômodos excedia o 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.

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 sua motivação em produzir trabalhos. Gomes tece observações comparativas entre as formas curvilíneas e sinuosas dos projetos paisagísticos mais icônicos de Roberto e o contorno de esculturas de arte sacra que compõem sua coleção, o que podemos espelhar sobre suas outras coleções. A retroalimentação entre as práticas artísticas e colecionistas de Burle Marx é, então, uma possibilidade de leitura dentro da sua trajetória social. Justamente, podemos inferir que sua coleção de cultura material ameríndia antiga também permeava seu imaginário e prática artística situados nos novos paradigmas formais que emergiram no Modernismo internacional e nacional.

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” (Gomes, 2021, p. 35). Essa concepção de brasiliade bem explorada no Modernismo brasileiro também se associa a uma ideia de latinidade que inclui a recepção de obras ameríndias andinas antigas, em uma valorização de uma geografia não ocidental.

Portanto, 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 à intelectualidade modernista brasileira. A convivência entre as coleções botânicas e as coleções de cultura material no Sítio Santo Antônio da Bica materializa um “discurso em defesa da continuidade entre as esferas Natural e Cultural” (Siqueira, 2017, p. 99).

Considerações finais

Roberto Burle Marx viveu uma longa história com as bienais de São Paulo. Participou da I Bienal em 1951 e das outras que a seguiram. Em 1959, foi homenageado na V Bienal com a Sala Especial Roberto Burle Marx, na qual foram expostos 16 projetos paisagísticos (MAM, 1959). Contudo, sua visita à VII Bienal fornece elementos significativos para entender sua particularidade como colecionador de cultura material.

A visita especializada que realizou na VII Bienal foi documentada em carta de 1963 como “apressadamente”. Se, por um lado, o termo usado pelo colecionador pode remeter a uma experiência rápida, em que não haveria tempo para contemplação, por outro, corteja uma experiência singular, na qual desponta sua familiaridade com os objetos expostos, explicitada pela valoração estética e afetiva que foi adicionada logo a seguir: “pois os objetos têm uma beleza formidável – joias, cerâmicas, tecidos etc.” (*apud* Dourado, 2022, p. 148). Esse relato nos revela muito sobre seu interesse na produção cultural das civilizações pré-colombianas, sobre os caminhos e as adversidades para aquisição desses objetos, assim como sobre os interlocutores presentes na sua prática colecionista. Além disso, nas outras correspondências aqui destacadas, podemos reconhecer que a coleção de cultura material que Roberto organizava era composta por bens culturais, ou seja, havia a intenção de que ela se tornasse um legado complementar a toda sua produção executada nas diversas áreas em que atuou.

As coleções reunidas pelo artista paisagista permearam as condições que possibilitaram a “superação da existência real” e “vida para além da morte”, no entendimento de Jean Baudrillard (1993), de forma que, ao não sofrerem dispersão ou usura, após o falecimento de Burle Marx, e estarem protegidas pelo tombamento federal e estadual, tais coleções, em sua existência, podem ser interpretadas como um processo de continuidade da figura de seu criador e de seu discurso social.

Roberto Burle Marx 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. História e memórias que se consolidaram com o movimento estético, social, cultural e econômico que definiu a produção, circulação, exposição e recepção de obras de artes ocidentais e não ocidentais. Movimento que foi responsável pela oferta de um novo paradigma e de novas chaves de compreensão e reinterpretação da arte, de sua história, memórias e teorias, legando à arte contemporânea a pergunta: o que é Arte?

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, Nathalie Rodrigues. **O dom de Roberto Burle Marx:** colecionismo, consagração, perpetuação e magia. 2024. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2024.
- BAUDRILLARD, Jean. **El sistema de los objetos.** Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1993. Publicado originalmente em 1968.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (coord.). **Usos e abusos da história oral.** 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006. p. 183-191. Publicado originalmente em Actes de La Recherche en Sciences Sociales, v. 62-63, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção:** crítica social do julgamento. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BUENO, Eduardo. Como era gostoso Hans Staden: um livro para devorar. In: STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil:** primeiros registros sobre o Brasil. Tradução de Angel Bojadser. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 7-13.
- BUENO, Maria Lucia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Estado e Sociedade**, Brasília, v. 20, p. 377-402, 2005.

CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Folhas em movimento**: cartas de Burle Marx. São Paulo: Luste Editores, 2022.

FLEMING, Maria Isabel D'Agostino; FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. Trajetória e perspectivas do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (1964-2011). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 25, n. 73, p. 217-228, 2011.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Peru Pré-hispânico**: 3000 anos de arte. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea: Fundação Bienal de São Paulo, 1963. Catálogo de exposição.

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 contemporânea no Brasil**: um estudo. 2014. 2 v. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MARX, Roberto Burle. Considerações sobre arte brasileira. Conferencia proferida em 1966 (revista em 1987). In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, José. **Arte e Paisagem**: conferências escolhidas. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 69-75.

MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. **Carta ao diretor da Organização dos Estados Americanos**. Júlio César Banzas. São Paulo, 5 de out. 1962. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Pasta 276-5. Código de localização: 01-02413-00006. Disponível em: <http://arquivo.biennal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/177955>. Acesso em: 28 jul. 2025

MICELI, Sérgio. Introdução. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. I-LXI.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **01 Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Catálogo da exposição. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Código de localização: 45-00001-00001. Disponível em: <http://arquivo.biennal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/353597>. Acesso em: 28 jul. 2025.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **05 Bienal de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959. p. 391-394. Catálogo de exposição. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Código de localização: 45-00001-00006. Disponível em: <http://arquivo.biennal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/353600>. Acesso em: 15 abr. 2025.

POMIAN, Krzysztof. Colecção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000. Publicado originalmente em 1991.

SAINT MARTIN, Monique de. A noção de campo em Bourdieu. **Revista Brasileira de Sociologia**, São Paulo, v. 10, n. 26, p. 222-235, set./dez. 2022.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Sítio Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 90-112, 2017.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. A beleza da experiência enriquecida: o artista e colecionador Roberto Burle Marx. In: STORINO, Cláudia; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). **Sítio Roberto Burle Marx**. São Paulo e Rio de Janeiro: Intermuseus: Sítio Roberto Burle Marx: Iphan, 2020. v. 1, p. 174-231.

STORINO, Cláudia; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). **Sítio Roberto Burle Marx**. São Paulo e Rio de Janeiro: Intermuseus: Sítio Roberto Burle Marx: Iphan, 2020.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Até 2024, 3.125 objetos estavam catalogados e inventariados. Atualmente, o Acervo Museológico do CCSRBM está passando por novo processamento técnico de inventário e catalogação, permitindo contabilizar, depois de novas inserções de artefatos, cerca de cinco mil itens.

2 Leia-se: A.E.C – Antes da Era Comum.

3 O termo arte “primitiva” é acionado aqui como uma categoria modernista datada historicamente e construída pelas disciplinas História da Arte e Antropologia da Arte. Enquanto guarda-chuva semântico, ela abarca a produção material de sociedades colonizadas não ocidentais distintas, de diferentes tempos históricos e geograficamente distantes. Ao mesmo tempo, se refere à produção estética de artesãos/mestres/artistas populares, pessoas em contexto de internato em hospital psiquiátrico ou com transtornos psicológicos e crianças. Estas últimas inserem-se nessa categoria em função de sua tenra idade e pelo fato de ainda não terem sido iniciadas em uma educação formal em Arte, o que revelaria uma ação criativa mais “espontânea”, “ingênua”, “pura” ou “inconsciente”. Ou seja, todos são agentes fora do ensino artístico acadêmico. No período dos movimentos de vanguarda modernista nacional e internacional do início do século XX, a Arte “Primitiva” emergia como uma fonte para novos paradigmas de representação artística, o que promoveu a recepção e a circulação de artefatos etnográficos não anteriormente elencados como artísticos (Barcellos, 2024).

4 A antropofagia, a prática do canibalismo humano, tão alardeada na Europa no início da colonização das Américas, foi difundida por meio de relatos feitos por viajantes e mercenários. Foi o caso do alemão Hans Staden, que, em meados do século XVI, realizou duas viagens ao território brasileiro recém “descoberto”. Em 1557, Staden publicou na Alemanha suas experiências que relatavam não somente a paisagem e os recursos naturais brasileiros, mas detalhavam 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 tem seu título originado da língua Tupi, significando “o comedor de gente”. Já Oswald, também inspirado na obra de sua esposa, utilizou a antropofagia como conceito cultural 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, alimentar-se 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 ficou evidente em seu *Manifesto Antropófago* de 1928.

5 Instrumento sonoro de sopro que imita o som de pássaros.

6 Recentemente o pesquisador Guilherme Mazza Dourado publicou o livro *Folhas em movimento: cartas de Burle Marx* (2022), com 100 cartas de autoria do artista paisagista transcritas.

7 Atualmente, a instituição passa por uma mudança de nome através de um processo administrativo. O novo nome da instituição, que já vem sendo utilizada em seus sites oficiais na internet, é Museu Nacional dos Povos Indígenas.

8 Leia-se “indígenas” em todas as citações.

9 A VII Bienal foi a primeira edição das bienais dissociada do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que havia até então sido o responsável pela organização desses eventos. Em 1962 foi criada a Fundação Bienal, que ficou responsável doravante pela organização das exposições.

10 Monique de Saint Germain, socióloga francesa que participou de pesquisas com Bourdieu nos anos 1970, chama a atenção para a necessidade de problematizar certas questões relativas à aplicação da noção de campo social: a existência ou ausência *a priori* de campos; os processos de desestruturação e de decomposição de vários campos; o grau de autonomia dos campos etc. Sua intenção é questionar o que considera “o uso, por vezes abusivo, da noção de campo” (Saint Germain, 2022, p. 232).

11 De acordo com a biografia conhecida de Roberto Burle Marx, seus pais, Wilhelm Marx e Cecília Burle, tiveram influência em sua educação cultural no contexto doméstico. Cecília Burle promovia saraus e encontros com musicistas na residência da família, além de tocar piano, enquanto Wilhelm Marx assinava revistas internacionais de paisagismo e jardinagem. Em 1928, toda família Burle Marx viajou para Alemanha em uma temporada que, entre outras atividades, incluía visitas a museus e jardins botânicos e espetáculos de ópera. Essa formação cultural no âmbito familiar também instruiu os demais filhos, como Walter Burle Marx, que se tornou um reconhecido maestro, pianista e compositor, e Haroldo Burle Marx, que foi um

NOTAS

notável designer de joias. Destacamos também que Roberto teve uma breve carreira na juventude como barítono e que teve apoio familiar para criar um jardim na residência de sua família no Rio de Janeiro (Barcellos, 2024).

12 Roberto Burle Marx se matriculou primeiramente no curso integral da Escola Nacional de Belas Artes, e, após influência de seu amigo e vizinho, o arquiteto modernista Lucio Costa, matriculou-se no curso de Pintura da mesma Escola, onde foi aluno de Auguste Bracet, Celso Antônio de Menezes, Pedro Correia de Araújo e Leo Putz. Porém, quando os interesses pictóricos de Roberto começaram a divergir de seus professores e do academicismo em Belas Artes, decidiu não concluir o curso de Pintura. Ele realizou aulas também no Jardim Botânico do Rio de Janeiro com naturalistas (Barcellos, 2024).

13 *Huaco* é um nome genérico no Peru dado a vasos de cerâmica de origem pré-colombiana.