

A lush tropical garden featuring a winding pond with lily pads, surrounded by various plants, including palm trees and agave-like species, with a stone path leading through the garden.

SÍTIO ROBERTO BURLE MARX





SÍTIO ROBERTO BURLE MARX



PATROCÍNIO
SPONSORED BY



COORDENAÇÃO
COORDINATED BY

INTE
R M U
SEUS

REALIZAÇÃO
PRESENTED BY



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



SÍTIO ROBERTO **BURLE MARX**

1ª edição
Rio de Janeiro, 2020



O patrimônio cultural, tanto material quanto imaterial, constitui testemunho da história e da identidade de um país, além de ser um valioso ativo econômico e turístico para as cidades. No Brasil, o potencial de geração de riqueza e de externalidades é enorme: são 1.250 patrimônios tombados, entre os quais 85 centros urbanos protegidos, cada um deles com centenas de edificações, podendo-se estimar um total de mais de 5 mil imóveis protegidos. Desses patrimônios, 21 sítios históricos brasileiros obtiveram o reconhecimento máximo internacional com o título de Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Em 2020, será a vez de o Sítio Roberto Burle Marx concorrer a esse título, como o maior e mais completo espaço dedicado à pesquisa, à difusão e à preservação do legado cultural de um dos mais importantes nomes da arquitetura e do paisagismo do Brasil. São quase 400 mil m² de área, que abrigam uma das coleções mais importantes de plantas tropicais e semitropicais do mundo, com número superior a 3.500 espécies de plantas nativas e exóticas.

BNDES

Cultural heritage, both material and immaterial, constitutes an account of the history and identity of a country, as well as a valuable economic and tourism asset for cities. In Brazil, the potential for generating wealth and externalities is enormous: there are 1,250 heritage sites, including 85 protected urban centres, each with hundreds of buildings, forming an estimated total of over 5,000 protected properties. Of these heritage sites, 21 Brazilian historic sites have obtained the maximum international recognition of World Heritage from the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO).

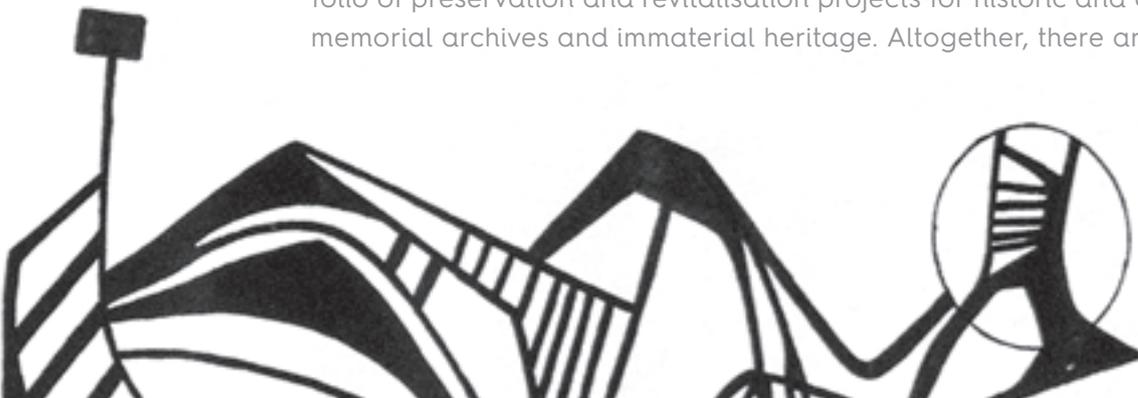
Sítio Roberto Burle Marx will run for this title in 2020 as the largest and most comprehensive area dedicated to the research, dissemination and preservation of the cultural legacy of one of the most important names of the Brazilian architecture and landscaping. Around 400,000m² are home to one of the world's most important collections of tropical and semi-tropical plants, with over 3,500 native and exotic species.

Nesse cenário, o apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) à requalificação do Sítio Roberto Burle Marx é estratégico. Além de preparar a propriedade para a candidatura e de aprimorar o usufruto do espaço pela sociedade, a instituição incentiva a busca por novas iniciativas de sustentabilidade financeira que contribuam para sua perenidade. Isso porque a visão do BNDES de apoio à cultura está sempre alinhada à promoção do desenvolvimento sustentável e competitivo, com a priorização de projetos capazes de impulsionar o crescimento local e o turismo e de dinamizar as cadeias produtivas e as atividades econômicas correlatas, que geram emprego e renda.

É por essas razões que, desde 1997, o BNDES elege o patrimônio cultural brasileiro como foco prioritário de seu apoio no campo da cultura. Já são mais de vinte anos de atuação ininterrupta e relevante, com uma ampla e diversificada carteira de projetos de preservação e revitalização do patrimônio histórico e artístico, dos acervos memoriais e do patrimônio imaterial: ao todo, mais de duas centenas de

In this scenario, support from the National Bank for Economic and Social Development (BNDES) for the requalification of the Sítio Roberto Burle Marx is strategic. In addition to preparing the property for the application and improving usufruct of the area by society, the Institution is encouraging the search for new initiatives for financial sustainability that will contribute to its perpetuity. This is because the BNDES vision for supporting culture has always been aligned with the promotion of sustainable and competitive development, with the prioritisation of projects capable of boosting local growth and tourism, and of streamlining production chains and related economic activities that generate revenue and employment.

It is for these reasons that, since 1997, BNDES has been choosing the Brazilian cultural heritage as a priority focus of support in the field of culture. It has been 20 years of uninterrupted and relevant action, with a wide and diversified portfolio of preservation and revitalisation projects for historic and artistic heritage, memorial archives and immaterial heritage. Altogether, there are over two hun-



projetos de apoio a 185 diferentes monumentos de todas as regiões do país, entre eles museus, bibliotecas, arquivos, igrejas, sítios arqueológicos, teatros e centros históricos.

Os resultados alcançados até agora fazem do BNDES, em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o maior apoiador da preservação do patrimônio cultural do Brasil, posição que foi reconhecida durante as comemorações dos oitenta anos do Iphan, que ofereceu ao BNDES a Medalha Mário de Andrade por uma atuação que aposta na rica diversidade brasileira para impulsionar o desenvolvimento do país.

A promissora inscrição do Sítio Roberto Burle Marx na lista do Patrimônio Mundial representa a atestação da importância do legado universal de Burle Marx. E também fortalece e legitima a atuação do BNDES. Com o apoio do Banco, mais um patrimônio está sendo reintegrado à vida cotidiana dos brasileiros, assegurando, simultaneamente, sua preservação ao longo do tempo, seu legado para futuras gerações e a promoção do desenvolvimento por meio da cultura.

dred projects supporting 185 different monuments in every region of the country, including museums, libraries, archives, churches, archaeological sites, theatres and historic town centres.

The results have made BNDES, in partnership with the National Institute of Historic and Artistic Heritage (Iphan), the largest supporter in preserving the cultural heritage of Brazil, a position recognised during the Iphan 80th anniversary celebrations, in which BNDES was awarded the Mário de Andrade Medal for its actions committed to Brazil's rich diversity to drive the country's development.

The promising entry of the Sítio Roberto Burle Marx onto the list of World Heritage sites is a testament to the importance of Burle Marx's universal legacy. It also strengthens and legitimises BNDES actions. With support from the Bank, another heritage site is being reintegrated into the daily life of Brazilians, simultaneously ensuring its preservation throughout time, its legacy for future generations and the promotion of development through culture.



Generosidade e reconhecimento

Roberto Burle Marx é sinônimo de generosidade. Quando falo em Roberto, mais do que sua fantástica obra pictórica ou paisagística, o que me vem à mente é a sua generosidade.

Ele foi generoso com seus familiares e amigos.

Ele foi generoso com os brasileiros.

Ele foi generoso com o Iphan.

Basta circular pelo Rio de Janeiro ou visitar o Sítio Santo Antônio da Bica para ter a verdadeira dimensão de sua virtude.

É com muito orgulho que vejo o resultado da generosidade de Roberto Burle Marx sendo tão reconhecido, valorizado e bem tratado. Falo, é claro, do nosso Sítio. Originalmente batizado de Santo Antônio da Bica, recriado pelo paisagista, reconhecido como patrimônio cultural brasileiro desde 1985, doado ao Iphan e rebatizado de Sítio Roberto Burle Marx, trata-se do mais importante testemunho da obra do artista responsável, entre outros feitos, por criar o conceito de jardim tropical moderno.

IPHAN ROBSON ANTÔNIO DE ALMEIDA

Generosity and acknowledgement

Roberto Burle Marx is synonymous with generosity.

When I speak of Roberto, more than his wonderful visual or landscaping work, what comes to my mind is his generosity.

He was generous to his family and friends.

He was generous to the people of Rio and Brazil.

He was generous to Iphan.

One needs only to walk around Rio de Janeiro or visit Sítio Santo Antônio da Bica to get the true dimension of his virtue.

It is, therefore, with great pride that I see the result of Roberto's generosity being so well acknowledged, treated and valued. Of course, I am referring to our Sítio. Originally baptised as Santo Antônio da Bica, rebuilt by the landscaper, and recognised as Brazilian cultural heritage since 1985, donated to the current Iphan and rebaptised as Sítio Roberto Burle Marx, it is the most important document of the work of the artist who, among other things, created the concept of the modern tropical Garden.

O excepcional valor do Sítio como laboratório botânico e local de pesquisa, aliado à sua vocação paisagística e cultural, levou o Iphan a apresentar sua candidatura para a chancela da UNESCO como Patrimônio Mundial. Fruto de um trabalho construído coletivamente, que contou com o empenho e o envolvimento de técnicos, funcionários e parceiros de longa data, a sua possível inscrição na mais expressiva lista de bens patrimoniais existente no mundo representará mais um reconhecimento, agora em nível internacional, do legado de Burle Marx.

Importante mencionar que a preservação e a salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro é a missão que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan – vem desempenhando com força e vitalidade ao longo de seus 83 anos de existência. Tomado individualmente ou em conjunto, o patrimônio, entendido como múltiplo e plural, constitui-se como referência fundamental à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Mais do que isso, deve ser vetor de desenvolvimento e propulsor da

The exceptional value of the Sítio as a botanical laboratory and research site, along with its landscape and cultural vocation, has led Iphan to submit its candidacy for UNESCO World Heritage status. Fruit of a labour built collectively, which relied on the efforts and involvement of technicians, staff and long-standing partners, its possible inclusion on the most expressive list existing in the world of heritage assets will represent yet another acknowledgement – now on the international scene – of Burle Marx’s legacy.

It is important to mention that preserving and safeguarding the Brazilian cultural heritage is a mission that Iphan – National Institute of Historical and Artistic Heritage has been performing with strength and vitality throughout its 83 years of existence. Taken either individually or collectively, the heritage – understood as multiple and plural – constitutes a fundamental reference to the identity, action, and memory of the different groups that form the Brazilian society. Even more than that, it should be the development driving force and economic booster by



economia por meio de geração de emprego e renda e de sua adequada utilização comercial e turística.

A conclusão desta etapa de requalificação do Sítio Roberto Burle Marx, que compreendeu uma nova identidade visual, a remodelação da musealização de todo o percurso, da casa e do jardim, além do desenvolvimento de um projeto executivo de readequação arquitetônica, voltado a aprimorar ainda mais as ações patrimoniais e culturais do Sítio, representa um marco fundamental nessa trajetória.

Esta requalificação só foi possível graças ao apoio do BNDES, nosso principal parceiro na preservação do patrimônio cultural brasileiro, que acredita, assim como o Iphan, que a preservação contribui ativamente para o desenvolvimento socioeconômico do nosso país.

Acredito que a imensa generosidade de Roberto Burle Marx não é reconhecida só a cada título nacional ou internacional que recebe, mas também a cada iniciativa concreta que, como esta, apoiada por nosso principal parceiro, eterniza o legado de nosso mestre.

means of employment and income generation, and its appropriate commercial and touristic use.

The conclusion of the Sítio Roberto Burle Marx requalification phase - which included a new visual identity, the musealisation remodelling of the whole pathway and the house, as well as of the garden, in addition to the development of an executive project of architectural adjustment aimed at further qualifying the heritage and cultural actions of the Sítio - represents a fundamental milestone in this path.

Such requalification has been only made possible thanks to the support of BNDS - our main partner in preserving the Brazilian cultural heritage, which believes just as Iphan does that preserving actively contributes to the socio-economic development of our country. And I believe that the immense generosity of Roberto Burle Marx is not only acknowledged by every national or international title it has been awarded, but also by each and every concrete initiative that, as it is, supported by our main partner, eternalises the legacy of our master.

Cultura é o que nos torna humanos. É parte essencial, não acessória, de nossa vida social. Por meio dela, podemos construir o respeito e a convivência entre as pessoas e os povos, catalisar transformações, encurtar os caminhos para a redução das desigualdades sociais. Na sociedade contemporânea, são muitos os conflitos e desafios – de diversas ordens de grandeza e configurações – com que nos defrontamos, e a cultura é fundamental para enfrentá-los.

O Intermuseus trabalha com essa perspectiva, em busca de fortalecer as instituições culturais, gerando conexões e relações entre elas. Consideramos a cultura um eixo do desenvolvimento social e um vetor da ativação de relações sustentáveis na sociedade.

Os equipamentos culturais, dentre os quais as instituições de patrimônio, arte e memória, são *locus* de expressão e geração de conhecimento, de forma que é preciso consolidar as relações entre eles e o público. O êxito dessa relação depende de predisposição, de ambas as partes, para ouvir e transformar. O projeto de requalificação do Sítio Roberto Burle Marx expressa essa intenção.

O Sítio Roberto Burle Marx tem o papel de promover o conhecimento e as leituras a respeito do artista, paisagista, colecionador, defensor do meio ambiente e personalidade de importância nacional e internacional que o criou. O espaço

INTERMUSEUS

Culture is what makes us human. It is an essential part of our social life, not an accessory. Through it, we can build respect and coexistence between people and peoples, catalyse transformations and shorten the paths to the reduction of social inequalities. In contemporary society, the conflicts and challenges we face are many – of varying orders of magnitude and configuration – and culture is fundamental to addressing them.

Intermuseum works from this perspective, seeking to strengthen cultural institutions, drawing connections and relationships between them. We consider culture to be a social development axis and an activation vector for sustainable relations in society.

Cultural facilities, which include institutions of heritage, art and memory, are *loci* of expression and knowledge generation, such that it is necessary to consolidate relations between them and the audience. The success of this relationship depends on the predisposition of both parties to listen and transform. The project for the requalification of the Sítio Roberto Burle Marx expresses this intentionality.

The Sítio Roberto Burle Marx has the role of promoting knowledge and study of the artist, landscaper, collector, environmentalist and person of national and

tem múltiplas dimensões e potencial de ativar a sensibilidade das pessoas a partir das diferentes áreas que guardam o legado de Burle Marx, tais como botânica, paisagem, arquitetura, arte, sustentabilidade. As múltiplas frentes de atividades que integraram o projeto de requalificação – desde o planejamento estratégico, do plano diretor e dos projetos arquitetônicos, até a revisão da identidade visual, a exposição no conjunto arquitetônico da casa e a digitalização e disponibilização do acervo de autoria do artista – orientaram-se para fortalecer a conexão do sítio com seu entorno, com seus parceiros e com o público em geral. A intenção é que o sítio cumpra cada vez melhor sua vocação de ser o local de referência para a compreensão de Burle Marx e sua obra.

Do ponto de vista do Intermuseus, a qualificação de instituições culturais e a promoção de sua interação com a sociedade são processos fundamentais para a valorização do espaço público e o fortalecimento dos processos de desenvolvimento social. É diante dessa perspectiva e com grande alegria que trabalhamos em parceria com o Sítio Roberto Burle Marx, a fim de elevar a importância da cultura em todas as suas dimensões e ressaltar o poder de uma instituição responsável por fazer a diferença em seus campos de atuação e, principalmente, na sociedade brasileira.

international importance who created it. The space has multiple dimensions and potential for activating people's sensibilities from different areas of Burle Marx's legacy, such as botany, landscaping, architecture, art and sustainability. The multiple fronts of activity which form part of the requalification project – from its strategic planning, master plan and architectural projects, to a review of its visual identity, the exhibition of the architectural complex and the digitisation and availability of the artist's collection – are oriented towards strengthening the Sítio's connection with its surroundings, its partners and the general public. The idea is that the Sítio will constantly improve in fulfilling its vocation, which is to be the place of reference for the understanding of Burle Marx and his work.

Intermuseum holds the view that the qualification of cultural institutions and the promotion of their interaction with society are fundamental processes for enhancing public space and strengthening processes of social development. It is from this perspective, and with great pleasure, that we are working in partnership with the Sítio Roberto Burle Marx, aiming to elevate the importance of culture in all of its dimensions and highlighting the power of an institution which has made a difference in its fields of activity and, mainly, in Brazilian society.

24

A história de
um processo
de tombamento

The history of
an application for
listed status

ANDREY ROSENTHAL SCHLEE

64

O Sítio
Roberto
Burle Marx

The Sítio Roberto
Burle Marx

CLAUDIA STORINO

134

Edificações
do sítio

The Sítio's buildings

PATRIMÔNIO CULTURAL

CULTURAL HERITAGE

22

16

Prefácio

Foreword

Genialidade
genuinamente
brasileira

Genuinely Brazilian
geniality

KÁTIA BOGÉA

62

HISTÓRICO,
CONTEXTO,
ARQUITETURA

HISTORY, CONTEXT
AND ARCHITECTURE

136

Casa de
Roberto

Roberto's House

164

As cantarias
do Sítio Roberto
Burle Marx

The stonework at the
Sítio Roberto Burle Marx

YANARA COSTA HAAS

ARTE E COLEÇÕES

ART AND
COLLECTIONS

172

174

“A beleza da
experiência
enriquecida”:
o artista e
colecionador
Roberto
Burle Marx

“The beauty
of enriched
experience”:
the artist and
collector Roberto
Burle Marx

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

ROBERTO BURLE MARX – PRINCIPAIS PROJETOS

ROBERTO BURLE MARX -
MAIN PROJECTS

274

232

PAISAGISMO E BOTÂNICA

LANDSCAPING
AND BOTANY

234

Em busca de uma
expressão genuína

In search of a
genuine expression

JOSÉ TABACOW

302

Fontes e referências

Sources and
References

Ao apresentar mais uma publicação promovida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, gostaria de resgatar alguns episódios que, sem dúvida alguma, reforçam a importância e a responsabilidade histórica de nossa Instituição.

O primeiro é mais antigo e remonta ao importantíssimo trabalho desenvolvido por Lucio Costa. Ainda na década de 1930, Rodrigo Melo Franco de Andrade percebeu que seria necessário construir,

Genialidade genuinamente brasileira

KÁTIA BOGÉA*

Genuinely Brazilian geniality

By presenting yet another publication sponsored by the National Institute of Historical and Artistic Heritage, I would like to recall some events that unquestionably reinforce the importance and historical responsibility of our Institution.

The first one is older and goes back to the extremely important work developed by Lucio Costa. Rodrigo Melo Franco de Andrade realized as early as the 1930s the need to build, and even forge, an idea of Heritage that would support the protection actions in progress. He resorted to friends such as the historians Afonso Arinos

e mesmo forjar, uma ideia de Patrimônio que sustentasse as ações de proteção em curso. Recorreu aos amigos, como os historiadores Afonso Arinos de Melo Franco e Sérgio Buarque de Holanda. Em São Paulo, Mário de Andrade preparava o seu primeiro relatório, contendo a descrição de mais de quarenta edifícios religiosos, enquanto, em Pernambuco, Gilberto Freyre recuperava o inventário de edificações elaborado pela pioneira Inspetoria de Monumentos. Mas foi apostando na capacidade intelectual de jovens arquitetos/servidores que Rodrigo mais acertou. Com Lucio Costa, ele definiu o que seria tratado como “Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” e quais os critérios adotados para a sua preservação.

A partir de 1938, o Conselho Consultivo passou a funcionar, e o expressivo

de Melo Franco and Sérgio Buarque de Holanda. In São Paulo, Mário de Andrade was producing his first report giving the description of over forty religious buildings while, in Pernambuco, Gilberto Freyre was retrieving the inventory of buildings prepared by the pioneering Inspectorate of Monuments. But it was betting on the intellectual capacity of young architects/servers that Rodrigo got it right. He defined – along with Lucio Costa – what would be referred to as the “National Historical and Artistic Heritage”, and what criteria to be adopted for its preservation.

The Advisory Board has been in operation since 1938, and the large number of listed assets demonstrate the knowledge, coherence and confidence rapidly acquired. Little by little, the “Na-

número de bens tombados demonstra o conhecimento, a coerência e a segurança rapidamente adquiridos. Pouco a pouco, o “Patrimônio Nacional” foi se constituindo de templos, de fortificações, de casas de câmara e cadeia, de palacetes e residências senhoriais, de engenhos e outras moradas rurais. Mas também, o que representa um avanço conceitual, foram tombados bens naturais (como as praias de Paquetá, os morros do Rio de Janeiro ou a ilha de Boa Viagem em Niterói) e conjuntos urbanos (como Diamantina, Serro, Tiradentes, São João del Rei, Mariana e Ouro Preto).

Simultaneamente, ainda frente à necessidade de legitimação da política adotada, Rodrigo estimulou a pesquisa em fontes primárias - capaz de

comprovar as histórias adotadas - e a divulgação do trabalho realizado, por meio da *Revista do Patrimônio* e da série *Publicações do Serviço*. Neste sentido, nada se iguala ao esforço institucional promovido para resgatar, estudar e valorizar o artista Antônio Francisco Lisboa. Com o Iphan, o Aleijadinho foi eleito e elevado à condição de “primeiro gênio nacional” (em 1928, Mário de Andrade havia escrito o artigo *O Aleijadinho*, defendendo a tese de que foi em Minas Gerais, entre 1750 e 1830, que ocorreu o primeiro “surto coletivo da nacionalidade brasileira” caracterizado pela “imposição do mulato” e, em especial, pela presença do Aleijadinho - produto da terra e gênio maior do “período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal”).

tional Heritage” was being constituted of temples, fortifications, town halls and jails, palaces and manor houses, mills and other rural dwelling homes. But also - and this constitutes a conceptual advance - natural assets were listed: the Paquetá Beaches; the *Morros* (Hills) of Rio de Janeiro or the Boa Viagem Island, in Niterói; and urban complexes such as Diamantina, Serro, Tiradentes, São João del Rei, Mariana and Ouro Preto.

Simultaneously, still facing the need to legitimize the adopted policy, Rodrigo was stimulating research capable of proving the stories adopted in primary sources, and the disclosure of the work done through the *Revista do Patrimônio* and the well-respected *Publicações do Serviço*. In this regard, nothing is on par

with the institutional effort promoted to recover, study and value the artist Antônio Francisco Lisboa. With Iphan, Aleijadinho was elected and elevated to the condition of “first national genius” - in 1928, Mário de Andrade had written the article *O Aleijadinho* advocating the thesis that it was in Minas Gerais, between 1750 and 1830, that the first “collective outbreak of the Brazilian nationality” took place. It was characterized by the “imposition of the mulatto” and, in particular, by the presence of Aleijadinho - product of the land and the greatest genius of the “period in which the Brazilian entity acts under the influence of Portugal.”

Giving coherence to its actions, Aleijadinho is the national artist from the colonial period with the greatest

Demonstrando a coerência das ações do Iphan, o Aleijadinho é o artista nacional com maior número de obras protegidas. Em 2018, o acervo tombado de bens atribuídos ao gênio do período colonial era constituído do Conjunto do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas: conjunto arquitetônico, paisagístico e escultórico; de sete imagens devocionais tombadas individualmente, como a imagem de Nossa Senhora das Dores, do Museu de Arte Sacra de São Paulo; de oito templos, incluindo a Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto; de quatro fontes ou chafarizes tombados individualmente, incluindo o Chafariz de Marília, em Ouro Preto; de 26 bens móveis ou integrados em igrejas individualmente tombadas, como a imagem de Nossa Senhora da

number of works protected by Iphan. In 2018, the listed assets collection attributed to Aleijadinho was constituted of the Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos - an architectural, landscaping and sculptural complex; of seven individually listed devotional images, such as the image of Our Lady of Sorrows, from the Museum of Sacred Art of São Paulo; of eight listed temples, including the Church of São Francisco de Assis, in Ouro Preto; of four individually listed fountains, including the Fountain of Marília, in Ouro Preto; of 26 movable assets or integrated in individually listed churches, such as the image of Our Lady of Piety, from the Sanctuary of Serra da Piedade, in Caeté; and of innumerable movable assets incorporated to protected collections.

Piedade, do Santuário da Serra da Piedade, em Caeté; e de inúmeros bens móveis incorporados a acervos protegidos.

Retomando a trajetória histórica do Iphan, é importante lembrar que, passados dez anos de sua existência, a Repartição inovou mais uma vez. Logo em 1947 - ao lado dos bens naturais e dos conjuntos urbanos - incorporou ao "Patrimônio Nacional" um primeiro bem moderno, ou seja, tombou de maneira preventiva a Capela de São Francisco de Assis da Pampulha. Tratou-se de um acautelamento solicitado pelo próprio Lucio Costa que, pouco a pouco, elevaria Oscar Niemeyer à condição de "segundo gênio nacional". Foi o que ele declarou em depoimento de 1948: "Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros - arquitetura não é

Back to the historical path of Iphan, it is important to bear in mind that the Division innovated once again ten years after its existence. In 1947 - together with natural assets and urban complexes - it incorporated a first modern asset to the "National Heritage", that is, it listed the Chapel of São Francisco de Assis, in Pampulha, in a preventive manner. Lucio Costa himself requested the listing that, little by little, would elevate Oscar Niemeyer to the condition of "second National Genius". That is what he did in his 1948 statement: "It is no use, therefore, wasting time looking for pioneers - architecture is not far west; there are precursors, there are influences, there are major or minor artists - and Oscar Niemeyer is one of the major ones... Moreover, it was our own national ge-

far west; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores... No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho”.

Mantendo a coerência já destacada, Oscar Niemeyer é o artista nacional com maior número de obras protegidas pelo Iphan. Segundo os dados de 2018, do total de bens tombados, 24 foram projetados pelo arquiteto, incluindo o Museu de Arte Contemporânea de Niterói; sete conjuntos arquitetônicos, incluindo o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, de Belo Horizonte; e inúmeras obras prote-

gidas em conjuntos urbanos tombados, como o Hotel Tijuco, no Conjunto Arquitetônico e Paisagístico de Diamantina.

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!

Segundo números divulgados pelo Iphan quando da publicação da Portaria nº 375, de 17 de agosto de 2018, o denominado “Patrimônio Paisagístico” era constituído de 41 bens tombados, incluindo o Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro; e inúmeras praças e jardins protegidos em edifícios ou conjuntos urbanos tombados,

nius that expressed itself through the elected personality of this artist, just as it had already done in the 18th century, in circumstances indeed very similar, through the personality of Antônio Francisco Lisboa – the Aleijadinho.”

Keeping up on the coherence already mentioned, Oscar Niemeyer is the national artist with the greatest number of works protected by Iphan. According to 2018 data, 24 of the total number of listed assets were designed by the architect, including the Museum of Contemporary Art of Niterói, in Niterói; seven listed architectural complexes including the Pampulha Architectural Complex, in Belo Horizonte; and numerous protected works in listed urban complexes such as the Tijuco Hotel, in the Diamantina Architectural and Landscape Complex.

What is interesting is to realize that there is a third important figure in the number of assets recognized as fundamental for the constitution of an idea of “National Heritage”. After Oscar Niemeyer and Aleijadinho, Roberto Burle Marx is the author with the greatest number of listed assets. A sculptor, an architect and a landscaper!

According to figures released by Iphan when Ordinance No. 375, of August 17th, 2018 was passed, the so-called “Landscape Heritage” was constituted of 41 listed assets, including Flamengo Park, in Rio de Janeiro, and countless squares and gardens protected in buildings or listed urban complexes such as the square Barão de Campo Belo in Vassouras, or the garden of the Rui Barbosa House Museum, in Rio de

O Sítio Roberto Burle Marx é o testemunho mais importante da obra e da generosidade do artista. Patrimônio cultural brasileiro, a propriedade é um grande laboratório e espaço de criação e pesquisa botânica e artística.

Sítio Roberto Burle Marx is the most important testament to the work and generosity of the artist. The property, which is Brazilian cultural heritage, is a large laboratory and space for botanical and artistic creation and research.

como a praça Barão de Campo Belo em Vassouras ou o jardim da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Do total de bens tombados com valor paisagístico, oito foram projetados por Burle Marx, incluindo as seis praças do processo Jardins de Burle Marx na Cidade de Recife; o Sítio Roberto Burle Marx e sua coleção museológica e bibliográfica, no Rio de Janeiro; além de inúmeras obras do paisagista protegidas em conjuntos urbanos acautelados, como a Praça dos Cristais do Conjunto Urbanístico de Brasília.

No campo do reconhecimento internacional, de certa maneira, a lista da UNESCO reforça a importância da “trinca”. Até o ano de 2020, 22 bens brasileiros foram inscritos na *Lista do Patrimônio Mundial*, sendo 14 culturais. Aleijadinho, Oscar Niemeyer e Burle Marx estão re-

Janeiro. Of the total listed assets with landscape value, eight were designed by Burle Marx, including the six squares of the Jardins de Burle Marx process, in the City of Recife; the Sítio Roberto Burle Marx and its museological and bibliographic collection, in Rio de Janeiro, in addition to numerous of the landscaper’s works preserved in protected urban areas, such as the Praça dos Cristais in the Urban Complex of Brasília.

In the realm of international recognition, in a way, UNESCO list reinforces the importance of “the tree of a kind”. By the year 2020, 22 Brazilian assets will have entered the World Heritage List - 14 of which cultural. Aleijadinho, Oscar Niemeyer and Burle Marx are represented in works at the Historical Center of Ouro Preto (1980), at the Bom

presentados em obras no Centro Histórico de Ouro Preto (1980), no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas (1985), em Brasília (1987), no Rio de Janeiro, em paisagens cariocas entre a montanha e o mar (2012), no Conjunto Moderno da Pampulha - Belo Horizonte (2016).

Em 2020, se tudo correr como programado e desejado, o Sítio Roberto Burle Marx será incluído em tão seleta lista, comprovando os acertos e a responsabilidade do Iphan, bem como a importância e a genialidade de Roberto Burle Marx.

* **Kátia Bogéa** Historiadora formada pela Universidade Federal do Maranhão, especialista em historiografia nacional e regional. Atuou como presidente do Iphan entre os anos de 2016 e 2019.

Jesus de Matosinhos Shrine in Congonhas (1985), in Brasília (1987), in Rio de Janeiro - the cariocas landscapes between the mountains and the sea (2012), and in the Pampulha Modern Ensemble, in Belo Horizonte (2016).

Should everything goes as planned and desired, the Sítio Roberto Burle Marx will be included in such a short list in 2020, proving the successes and responsibility of Iphan, as well as Roberto Burle Marx’s importance and geniality.

* **Kátia Bogéa** Historian graduated from the Federal University of Maranhão, specialist in national and regional historiography. She was president of Iphan from 2016 to 2019.





PATRIMÔNIO CULTURAL

CULTURAL HERITAGE





Quero começar o presente texto retomando um tema que venho explorando nos últimos tempos e que tomou corpo, provavelmente pela primeira vez, em recente publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Tratava-se de registrar a experiência institucional na gestão de um bem cultural protegido, o conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico da cidade de Pirenópolis, Goiás. De verificar o que ocorreu com o bem a partir do ato simbólico de seu reconhecimento e acatamento como patrimônio cultural nacional.

No livro sobre Pirenópolis,¹ afirmo que tenho, constantemente, questionado posturas alienadas que tendem a isolar ou privilegiar o acatamento de determinado bem em detrimento

do seu uso e conservação. Como se o processo de preservação pudesse ser reduzido às importantes ações de identificação, reconhecimento e proteção. Tais posturas apresentam, pelo menos, duas consequências negativas: de um lado, fazem que os meios passem a ter mais importância do que a finalidade; de outro, afastam os técnicos do patrimônio da essência do seu trabalho ou do contexto real onde os bens a preservar estão inseridos, e que inclui os seres

Na propriedade, tombada pelo Iphan na década de 1980, há sete lagos. Todos eles abrigam exemplares da coleção de plantas sub aquáticas de Burle Marx e estão integrados ao projeto arquitetônico-paisagístico do sítio.

On the property, listed by Iphan in the 1980s, there are seven lakes. All are home to specimens from Burle Marx's collection of sub aquatic plants and are integrated into the Sítio's architectural-landscape project.

A história de um processo de tombamento

ANDREY ROSENTHAL SCHLEE*

I would like to begin the present text by revisiting a subject which I have recently been exploring and which has taken shape, probably for the first time, in a recent publication by the National Institute of Historic and Artistic Heritage (Iphan). It concerns documenting the institutional experience of the management of a protected cultural asset – the architectural, urban and landscape complex of the city of Pirenópolis, Goiás, and verifying what has happened with the asset from the moment of the symbolic act of its recognition and care as national cultural heritage.

In the book on Pirenópolis,¹ I stated that I have constantly questioned alienated positions which tend to isolate or privilege the care of a particular asset to the detriment of its use and conservation.

The history of an application for listed status

As if the process of preservation could be reduced to the important actions of identification, recognition and protection. Such positions present at least two negative consequences: on the one hand, the means become more important than the ends; on the other, they distance heritage technicians from the essence of their work or from the real context of the assets to be preserved, which includes human beings.² With regards to institutional repositioning in relation to preservation practices, it is important to consult the Policy on Material Cultural

O Sítio Santo Antônio da Bica representa o grande esforço de um único homem voltado para a conservação e preservação de elementos naturais num momento histórico em que a natureza se vê mais do que nunca ameaçada pela depredação humana.

The Sítio Santo Antônio da Bica represents a great effort by a single man dedicated to the conservation and preservation of natural elements at a historical moment when nature is more threatened by human destruction than ever before.

CARLOS FERNANDO DE MOURA DELPHIM

Heritage (Política do Patrimônio Cultural Material) instituted by Iphan Ordinance No. 375, of 17th August 2018.³

Within the same considerations on Pirenópolis I argued that the ‘life’ of a material asset – its existence period – can be, didactically, divided into three moments.

The first corresponds to its conception, elaboration, execution or making. It is associated with the cultural process of production of the asset. It is when, from the know-how of a particular social group, a cultural asset is ‘born’ and its traditional history begins. History within the reach of the individual, as taught by Fernand Braudel.

The second moment exists only for a very small group of assets. It implies the exercising of social practices, of filters and choices, which will select from the

humanos.² Sobre o reposicionamento institucional em relação às práticas de preservação, é importante consultar a Política do Patrimônio Cultural Material, instituída pela Portaria Iphan nº 375, de 17 de agosto de 2018.³

Ainda na reflexão sobre Pirenópolis, argumentei que a “vida” de um bem material, o período de sua existência, pode ser, didaticamente, dividida em três momentos.

O primeiro corresponde à sua concepção, elaboração, execução ou feitura. A ele está associado o processo cultural de produção do bem. É quando, fruto do saber fazer de um grupo social determinado, “nasce” um *bem cultural* e tem início a sua história tradicional. A história ao alcance do indivíduo, como nos ensinou Fernand Braudel.

universe of cultural assets those to be considered and preserved as cultural heritage. This stage is associated with the cultural process of valuation.⁴

In Brazil, in 1937, Iphan⁵ was authorised to identify assets and recognise their exceptional value meriting protection as according to the notions of national historic and artistic heritage,⁶ or cultural heritage of Brazil.⁷ In the 1980s, based on the revindicated reorganisation of society and, mainly, from the discussions around the notion of cultural references, the institution began to build a means of dialogue with local populations and protagonists of cultural processes, in order to seek greater representativity in their filtering and choices. The outcome is that, over 82 years, in ways less or more authoritarian, less or

O segundo momento só existe para um grupo muito reduzido de bens. Implica o exercício de práticas sociais, de filtragens e escolhas, que elegem – do universo de bens culturais – aqueles que serão considerados e preservados como *patrimônio cultural*. A ele está associado o *processo cultural de valorização*.⁴

No Brasil, em 1937, o Iphan⁵ foi legitimado para identificar bens e reconhecer seus valores excepcionais, dignos de proteção enquanto pertencentes às noções de patrimônio histórico e artístico nacional⁶ ou de patrimônio cultural brasileiro.⁷ Na década de 1980, a partir da reorganização reivindicatória da sociedade e, principalmente, com as discussões em torno da noção de referências culturais, a instituição passou a construir meios de diálogo com as

populações locais e protagonistas de processos culturais, de maneira a buscar maior representatividade em suas filtragens e escolhas. Decorre que – ao longo de 82 anos –, de maneira menos ou mais autoritária, menos ou mais participativa, menos ou mais elitista, o Iphan acautelou, via instrumento do tombamento, 1.246 bens.⁸ Resultado da mais alta relevância para a cultura brasileira. Resultado ampliado em sua abrangência e importância quando percebemos que, dos bens reconhecidos como patrimônio cultural, 83 correspondem a conjuntos urbanos e 41 a bens com valor paisagístico, que incluem parcelas significativas de cidades como Ouro Preto e Brasília, assim como o Parque do Flamengo e os morros do Rio de Janeiro (Pão de Açúcar, Urca,

more participatory, less or more elitist, Iphan has listed 1,246 assets⁸ – a result of utmost relevance to Brazilian culture. It is a result which is broadened in scope and importance when we notice that, of the assets recognised as cultural heritage, 83 correspond to urban complexes and 41 to assets with landscape value, including significant portions of cities such as Ouro Preto and Brasília, as well as Flamengo Park and the hills of Rio de Janeiro (Pão de Açúcar, Urca, Babilônia, Corcovado, Dois Irmãos, Gávea and Cara de Cão).

Finally, for an even smaller group of assets, once recognised and protected as cultural heritage, the third moment begins with a deepening or radicalisation of the cultural process of preservation established in the previous moment. It is the moment of the development of

conservation or intervention actions of the asset proper, or in the context of its influence. In our understanding, such actions always imply adding new values to those already patrimonialised⁹ (in this case, we can speak of a cultural process of valorisation).

Curiously, for this current publication, it is my task to write about the history of the listing of Sítio Santo Antônio da Bica, in Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, better known as the Sítio Roberto Burle Marx.

The main source of information on the federal care of Sítio Santo Antônio da Bica is the administrative process of the 'T' series of protection n. 1.131-T-1984, kept at the National Institute of Historic and Artistic Heritage. It is a set of technical documents organised into three volumes, covering approximately

Babilônia, Corcovado, Dois Irmãos, Gávea e Cara de Cão).

Finalmente, para um grupo ainda mais reduzido de bens, uma vez reconhecidos e protegidos como patrimônio cultural, deve ter início um terceiro momento, quando se aprofunda ou radicaliza o processo cultural de preservação estabelecido no momento anterior. É hora do desenvolvimento das ações de conservação ou intervenção no bem propriamente dito ou no contexto de sua influência. No nosso entendimento, tais ações sempre implicam agregar novos valores ao bem já patrimonializado⁹ (nesse caso, podemos falar em *processo cultural de valorização*).

Curioso é constatar que, para a presente publicação, o que me cabe é historiar o processo de tombamento do

Sítio Santo Antônio da Bica, na Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, mais conhecido como Sítio Roberto Burle Marx.

A principal fonte de informações sobre o acautelamento federal do Sítio Santo Antônio da Bica é o processo administrativo da série “T”, de tombamento, n. 1.131-T-1984, conservado no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Trata-se de um conjunto de documentos técnicos, organizados em três volumes, abrangendo aproximadamente três décadas de história institucional e que ilustram o que chamamos de *processo de valorização*. Ou seja, o juízo crítico avaliativo expresso por técnicos ou reconhecido pelos técnicos a partir da sociedade e, finalmente, chancelado pela instituição de patrimônio.

Ainda na infância, Burle Marx se mudou com a família para o Rio de Janeiro. Foi na chácara do Leme, próxima ao Morro da Babilônia, que Roberto começou a desenvolver o seu interesse pelo paisagismo e pelas artes. Foi ali também que cultivou o seu primeiro canteiro.

CASA NO LEME, sem data
Carvão/papel
45,3 x 64 cm

Still in his childhood, Burle Marx moved with his family to Rio de Janeiro. It was at the estate in Leme, near the Babilônia hill, that Roberto started to develop an interest in landscaping and arts. It was also there that he planted his first flowerbed.

CASA NO LEME, undated
Charcoal/paper
45.3 x 64 cm



As casas de Roberto Burle Marx

A biografia de Roberto Burle Marx é conhecida, mas ainda está por ser escrita... Dele, sabe-se que era paulista e que os pais foram figuras ímpares. Wilhelm Marx, um comerciante judeu-alemão, nascido em Stuttgart, cuja árvore genealógica o ligava ao famoso Karl Marx. Cecília Burle, jovem pernambucana, amante da música, nascida em Apipucos, bairro de antigos engenhos de açúcar. Depois de passar um tempo no Marrocos, Wilhelm desembarcou no porto do Recife em 1895. Buscava consolidar o negócio de compra e venda de couros. Acabou casando-se com Cecília. O início da vida conjugal foi no estado de São Paulo, onde Wilhelm fundou um curtume.

Nos primeiros anos do século XX, Cubatão era caracterizada pelo domínio da natureza. Do verde dos manguezais e dos bananais. Foi ali, em função da facilidade de obtenção do tanino, que, em 1912,¹⁰ Wilhelm instalou a Companhia Curtidora Marx, abrindo as portas para o processo de industrialização que passaria a caracterizar a região.

“Mesmo com a cultura da banana em grande escala, outra atividade econômica se destacava neste início do século XX em Cubatão, (...) era o curtimento do couro. Realizado em humildes curtumes, espalhados pela cidade, a razão de sua existência era a flora da região, fonte de sua principal matéria-prima, o tanino, retirado das folhas e cascas de uma árvore, chama-

three decades of institutional history and which illustrate what we call the *process of valorisation*, which is to say, the evaluative critical judgment expressed by technicians or recognized by technicians of society and, finally, approved by the institution of patrimony.

The houses of Roberto Burle Marx

The biography of Roberto Burle Marx is well known but yet to be written... It is known that he was born in São Paulo (or, he was a *paulista*) and that his parents were peerless figures: Wilhelm Marx, a Stuttgart-born German Jewish merchant whose family tree linked him to the famous Karl Marx, and Cecília Burle, a young woman from Pernambuco, a music lover born in Apipucos,

an old sugar mill neighbourhood. After spending some time in Morocco, Wilhelm landed at the port of Recife in 1895 seeking to consolidate a leather business. He ended up marrying Cecília. The start of their married life was in the State of São Paulo, where Wilhelm founded a tannery.

During the first years of the 20th century, the town of Cubatão was characterised by a predominance of nature, by the greens of the mangroves and banana trees. The ease of obtaining tannin there led Wilhelm, in 1912,¹⁰ to set up the Marx Tanning Company (Companhia Curtidora Marx), opening the doors to the process of industrialisation which the region would become known for.

“Despite having large-scale banana plantations, another economic activity was becoming prominent at the begin-



Desenho de Ana Piasceck feito por Burle Marx em homenagem a sua “mãe de criação”, que exerceu papel importante para a relação de Roberto com as plantas e jardins.

ANA PIASCECK, sem data
Carvão/papel
62,7 x 50,3 cm

Drawing of Ana Piasceck made by Burle Marx in honour of his “adoptive mother”, who played an important role in Roberto’s relationship with plants and gardens.

ANA PIASCECK, undated
Charcoal/paper
62.7 x 50.3 cm

ning of the 20th century in Cubatão, (...) which was leather tanning. Carried out in humble tanneries spread out through the city, the reason of their existence was the region’s flora, source of their main raw material, tannin, taken from the leaves and bark of a tree called *Avicennia*, which was prominent in the mangroves of Cubatão. Due to its bactericidal properties, tannin was for a long time a widely-used product for leather preservation (...). The first [of the pioneer factories], inaugurated in 1912, was the Cia. Curtidora Marx (...). They were developing the preparation of leather for quite varied uses, in a factory area of around 15,000 m², located in the Olaria neighbourhood, which today borders the Via Anchieta. Belonging to the German national Wilhelm Marx

da *Avicennia*, predominante nos manguezais de Cubatão. Em razão de suas propriedades bactericidas, o tanino foi durante bom tempo um produto muito utilizado na preservação do couro (...). A primeira [das indústrias pioneiras], inaugurada em 1912, foi a Cia. Curtidora Marx (...). Desenvolvia a preparação de couros e peles para as mais diversas utilizações, numa área fabril de cerca de 15.000 m². Situava-se no bairro da Olaria, que hoje margeia a Via Anchieta. Pertencente ao alemão Wilhelm Marx (...), a empresa funcionou vigorosa por dois anos, construindo a primeira vila operária de Cubatão (...). Mas, em 1914,¹¹ com o início da Primeira Guerra, a empresa foi quase que obrigada a encerrar suas atividades, dado que seu dono era um alemão.¹²

(...), the company ran vigorously for two years, building the first worker village of Cubatão (...). However, in 1914,¹¹ with the beginning of World War I, the company was almost forced to shut down, as its owner was German.¹²

In the city of São Paulo, Wilhelm and Cecília lived in a beautiful and picturesque residence on the Avenida Paulista – Villa Fortunata, which had belonged to the Thiollier family¹³ – including René Thiollier, an intellectual directly linked to the modernists of the *Semana de 22*. In this house, five of their six children were born, including Roberto, in 1909.

In 1913, the Burle Marx family moved to Rio de Janeiro, initially sharing part of the residence of Angelina Lisboa, Cecília’s older sister.¹⁴ When Roberto was 10, the family moved to a small farm in the

Na cidade de São Paulo, Wilhelm e Cecília viveram em uma bela e pitoresca residência na Avenida Paulista: a Villa Fortunata, que havia pertencido à família Thiollier¹³ – da qual fazia parte René Thiollier, intelectual diretamente ligado aos modernistas da Semana de 22. Nela, nasceram cinco dos seis filhos do casal, incluindo Roberto, em 1909.

Em 1913, a família Burle Marx transferiu-se para o Rio de Janeiro, compartilhando, num primeiro momento, parte da residência de Angelina Lisboa, irmã mais velha de Cecília.¹⁴ Quando Roberto completou dez anos, todos passaram a viver em uma chácara no bairro do Leme: “A chácara, situada em um terreno com 60 metros de frente, subia até o alto do morro da Babilônia. Lá, tinha toda comodidade,

com varanda, terraço, piscina, jardins, matas, nascentes, enfim uma qualidade de vida excelente”.¹⁵

A chácara foi, em todos os sentidos, fundamental para a formação de Roberto. Nela, o jovem despertou para o paisagismo e para as artes. No Leme, recebeu todo o incentivo do pai que, além de apaixonado por livros e vinhos, chegou a construir um pequeno ateliê para o filho. No Leme, Roberto aprendeu a receber e a compartilhar, adquirindo o gosto pela natureza e pela música, sempre cultivadas pela mãe e pelos demais familiares.

“Era um terreno grande, com muita pedra, muita água e uma piscina. Dona Cecília, sua mãe, tomava conta do grande jardim. Ali também irá morar Ana Piasceck, sua ‘mãe de criação’.

Leme neighbourhood: “The farmhouse was located on a site with a 60-metre front which extended up the Babilônia hill. It had everything: a balcony, terrace, swimming pool, gardens, woods, springs, in all, an excellent quality of life.”¹⁵

The farmhouse was, in every sense, essential to Roberto’s development. It was here that he awoke to landscaping and the arts. In Leme, he received all the encouragement from his father who, in addition to being passionate about books and wine, even built a small studio for his son. In Leme, Roberto learnt to receive and share, acquiring a taste for nature and music, cultivated by his mother and other family members.

“It was a large plot, with lots of rock, a lot of water and a swimming pool. Cecilia, his mother, would take care of

the garden. It is also where Ana Piasceck would live, his ‘foster mother’. Together, they would care for the children and teach Roberto to care for the plants. This was when he had his first flowerbed.”¹⁶

When, in 1949, Roberto and his brother Guilherme Siegfried acquired the Sítio Santo Antônio da Bica, the landscaper had already produced some of his most important works, such as the squares of Recife¹⁷ (1934-1937), the gardens of the Ministry of Education and Public Health (1938); the Salgado Filho Square at the Santos Dumont Airport (1938); the gardens of the Pampulha Complex (1942); the square of Cataguases (1942); the gardens of the first three buildings of the Parque Guinle (1947) and the gardens of the residences of Burton Tremaine (1948) and Odette Monteiro (1948).

No sítio, Burle Marx recebia com frequência amigos e visitantes interessados em conhecer de perto sua coleção botânica e artística. No registro de Marcel Gautherot, em fins da década de 1960, estão o então ministro interino das Relações Exteriores do Brasil, Renato Archer (com cachimbo), Burle Marx, Pablo Neruda e sua esposa Matilde, e Vinicius de Moraes.

At the Sítio, Burle Marx often received friends and visitors interested in getting to know his botanical and artistic collection up close. In the picture taken by Marcel Gautherot, at the end of the 1960s, the Interim Minister of Foreign Affairs of Brazil at the time, Renato Archer (with a pipe), Burle Marx, Pablo Neruda and his wife Matilde, and Vinicius de Moraes.

Juntas, tratam das crianças e ensinam Roberto a cuidar das plantas. Ele tem então o seu primeiro canteiro.”¹⁶

Quando, em 1949, Roberto e o irmão Guilherme Siegfried adquiriram o Sítio Santo Antônio da Bica, o paisagista já havia produzido algumas de suas principais obras, como as praças de Recife¹⁷ (1934-1937), os jardins do Ministério da Educação e Saúde Pública (1938); a Praça Salgado Filho, do Aeroporto Santos Dumont (1938); os jardins do Conjunto da Pampulha (1942); a Praça de Cataguases (1942); os jardins dos três primeiros edifícios do Parque Guinle (1947) e os jardins das residências Burton Tremaine (1948) e Odette Monteiro (1948).

A aquisição do sítio e a transferência da coleção de plantas tropicais

do Leme para a Barra de Guaratiba marcaram, no entanto, uma transformação na obra de Burle Marx. De um lado, temos uma mudança da escala das intervenções, com a criação dos grandes parques urbanos, como o Ibirapuera (1953), do Pampulha Iate Clube (1942/1961), do Parque do Flamengo (1961), do Centro Cívico de Santo André (1967), do calçadão de Copacabana (1970), da Praça dos Cristais em Brasília (1970) e do aterro da Baía Sul de Florianópolis (1977). De outro, a possibilidade de desenvolvimento de jardins como recriação de ecossistemas complexos, como na residência Alberto Kronsfoth (1955), no Parque Zoobotânico de Brasília (1961, não executado) ou no Aquário do Parque do Flamengo (1969, também não executado). O Parque del Este, em



The acquisition of the Sítio and the transfer of the tropical plant collection from Leme to Barra de Guaratiba marked a transformation in the work of Burle Marx. On the one hand, we have a change in the scale of interventions with the creation of large urban parks such as Ibirapuera (1953), Pampulha Yacht Club (1961), Flamengo (1961), Santo André Civic Centre (1967), the Copacabana promenade (1970), the Praça dos Cristais in Brasília (1970) and the Florianópolis South Bay Embankment (1977). On the other, the possibility of the development of gardens as the recreation of complex ecosystems, as with the Alberto Kronsfoth residence (1955), the Brasilia Zoobotanical Park (1961, not executed) or the Flamengo Park Aquarium (1969, also not executed). The Parque del

Caracas (1956), é um incrível exemplo da união das duas situações.

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. Além dos aspectos naturais que presidiram a escolha do local, a propriedade era composta de antiga residência e capela – a marca da tradição, como diria Lucio Costa. Tais elementos, a partir de 1949, passaram a ser, embora respeitados, engenhosamente transformados ou recriados. A capela do século XVII foi restaurada.¹⁸ A Casa de Roberto foi



Este in Caracas (1956) is an incredible example of the union of both situations.

The Sítio, in addition to being a botanical and landscaping laboratory of constant experimentation, should equally be regarded as a space of permanent construction of an ‘ideal home’, capable of positively absorbing and solving, from a symbolic, pragmatic and functional point of view, the needs of the human being Roberto Burle Marx. In addition to the natural aspects which determined the choice of location, the property was composed of an old residence and chapel – a mark of tradition, as Lucio Costa would say. Such elements, from 1949 onwards, would become ingeniously transformed or recreated, while respected. The 17th century chapel was restored.¹⁸ The Roberto’s

House was rebuilt¹⁹ with new spaces for the different collections – always growing – or for the multiple parties and many lunches or dinners. For visitors to the Varanda das Carrancas, an exquisite garden was created with nymphs, water and a mural of granite blocks.²⁰ For painting, a *loggia* was prepared, covered with tiles.²¹ For wine, there was a cellar.²² For friends, several guest rooms – including the construction of a small stone house.²³ For the jade vines, an extraordinary pergola above an ingenious reflecting pool, next to the ballroom or stone kitchen.²⁴ For the *vitórias-régias* water lilies, two dammed lakes.²⁵ For the administration of the complex, a simple building.²⁶ And, for all that Roberto Burle Marx loved, a surprising studio,²⁷ with its main facade composed of granite

Rodrigo Melo Franco de Andrade (de pé, de óculos), que chefiou o Iphan entre 1937 e 1968, Pedro Calmon, então vice-presidente do Conselho Federal de Cultura, sua esposa Herminia, entre outros, posam com Burle Marx em visita ao sítio em fins da década de 1960.

Rodrigo Melo Franco de Andrade (standing, wearing glasses), who headed the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) [National Institute of Historic and Artistic Heritage] between 1937 and 1968, Pedro Calmon, vice-president of the Conselho Federal de Cultura [Federal Council of Culture] at the time, his wife Herminia, among others, pose with Burle Marx on a visit to the Sítio at the end of the 1960s.



reerguida¹⁹ e recebeu novos espaços para as diferentes coleções – sempre crescentes – ou para as múltiplas festas e muitos almoços ou jantares. Para os frequentadores da varanda das carran-

cas, foi criado um requintado jardim – com ninfeias, água e mural com blocos de granito.²⁰ Para pintar, foi preparada uma *loggia*, toda revestida por azulejos.²¹ Para os vinhos, uma adega.²² Para os amigos, vários quartos de hóspedes – incluindo a construção de uma pequena casa de pedra.²³ Para as jades azuis, um extraordinário pergolado sobre engenhoso espelho d’água – tudo ao lado do salão de festas ou da cozinha de pedra.²⁴ Para as vitórias-régias, dois lagos represados.²⁵ Para a administração do complexo, um edifício simples.²⁶ E, para tudo o que Roberto Burle Marx amava, um surpreendente ateliê²⁷ com fachada principal composta a partir do granito proveniente de uma velha construção do Rio de Janeiro. O Sítio Santo Antônio da Bica não responde, portanto, a um

from an old building in Rio de Janeiro. The Sítio Santo Antônio da Bica does not therefore constitute a landscape or architectural project, but a life project.

“Sítio Santo Antônio da Bica is his home, it is a laboratory where he cross-breeds plants and obtains new varieties. He lives in a large house with a balcony from which one can see the Guaratiba slope, neighbouring the Novo-Rio region, an extensive area whose first urbanisation project, authored by Lucio Costa, mentions the gardens of Burle Marx.”²⁸ “It is possible that, still as a young boy, his life project had been secured on solid affective bases.”²⁹

Regarding the communion between the landscaper’s biography, artistic production and spaces of practice, Lucio Costa makes an interesting statement:

“Roberto Burle Marx is a singular case. In the midst of the atomic and space age, his person and his world, while speaking a contemporary language, mingles with the Renaissance. His path is a permanent process of research and creation. The work of the botanist, the gardener, the landscaper feeds from the work of the artist, the designer, the painter, and vice-versa, in a continuous to and fro. He began – while still studying painting – to cultivate and manage plants with love, in accordance with form, texture, volume and colour, on the slope of the Leme hill in the garden of his parents’ home, on Araújo Gondim street, where, in an atmosphere of extreme family communion, music reigned and, by his hand, another art was imposed. Little by little, this small backyard spread and grew until it

projeto paisagístico ou arquitetônico, mas sim a um projeto de vida.

“O Sítio Santo Antônio da Bica é sua casa, é laboratório onde realiza cruzamentos de plantas e obtém variedades novas. Vive numa casa-grande avarandada, de onde vê a baixada de Guaratiba, vizinha à região destinada ao Novo-Rio, extensa área em cujo primeiro projeto de urbanização, de autoria de Lucio Costa, estavam mencionados os jardins de Burle Marx”.²⁸ “É possível que, ainda menino, tivesse se firmado, em sólidas bases afetivas, o seu projeto de vida”.²⁹

A respeito da comunhão entre biografia, produção artística e espaços de atuação do paisagista, Lucio Costa faz interessante depoimento: “Roberto Burle Marx é um caso singular. Em plena era

espacial e atômica, a pessoa dele e o seu mundo, conquanto falem linguagem contemporânea, confinam com a Renascença. A sua vida é permanente processo de pesquisa e criação. A obra do botânico, do jardineiro, do paisagista se alimenta da obra do artista plástico, do desenhista, do pintor, e vice-versa, num contínuo vaivém. Começou - enquanto estudava pintura - cultivando e agenciando plantas com amor, em função da forma, da textura, do volume, da cor, na encosta do morro do Leme no quintal da casa dos seus pais, à rua Araújo Gondim, onde, numa atmosfera de extrema comunhão familiar, a música já imperava e, por sua mão, outra arte se impôs. E, pouco a pouco, esse pequeno quintal foi se alastrando, crescendo, até que alcançou o país, ultrapassando-lhe as fronteiras.



Na varanda da casa principal, a varanda das carrancas, convidados conversam cercados pelos vasos de plantas criados por Burle Marx.

Página anterior: no sítio, eram recorrentes as festas, almoços e jantares feitos por Burle Marx. Algumas das reformas feitas na casa principal atendiam ao desejo do anfitrião de receber bem seus amigos e convidados.

On the porch of the main house, the *carrancas* [figureheads] porch, guests chat surrounded by the plant pots created by Burle Marx.

Previous page: at the Sítio, parties, lunches and dinners held by Burle Marx were frequent. Some of the refurbishments made to the main house fulfilled the host's wish to welcome his friends and guests.



A casa sumiu, os pais morreram. A idade avança. Possui belo sítio com magníficos viveiros; recebe e é festejado. Cria joias e estruturas decorativas vegetais; é desenhista e pintor, faz jardins; é botânico e arquiteto paisagista; defende as matas e ainda preserva a paixão e o entusiasmo de quando começou. Mas em qualquer tempo, vá aonde for, haja o que houver – aquele recanto do Leme continuará intacto e vivo no seu coração.”³⁰

O Sítio Santo Antônio da Bica como Patrimônio Cultural Nacional

Em 20 de setembro de 1984, foi protocolado na Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual Iphan, um abaixo-assinado em que nove cidadãos solicitaram ao subsecretário Irapoan

Cavalcanti de Lyra o tombamento do imóvel denominado Sítio Santo Antônio da Bica, de propriedade dos irmãos Roberto Burle Marx e Guilherme Siegfried Marx. A justificativa apresentada para o acatamento do bem foi o “inegável valor cultural e científico da coleção de plantas tropicais ali existentes”.³¹ Assinaram o documento a presidente da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, Maria do Carmo Melo Franco Nabuco; a pesquisadora de botânica Graziela Maciel Barroso; o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho; o arquiteto Alcides da Rocha Miranda; o professor Moacyr Barros Bastos; o advogado e editor Gastão de Holanda; o arquiteto e urbanista Lucio Costa; o economista e ecólogo Carlos Alberto Ribeiro de Xavier; e a embaixatriz Luiza Zilda (Zazi) Aranha Corrêa da Costa.

Jades azuis cultivadas no pergolado sobre o espelho d'água, ao lado da cozinha de pedra.

Blue jade vines grown on the pergola above the water mirror, next to the stone kitchen.

reached the country, crossing its borders. The house disappeared, his parents died. He ages. He owns a beautiful Sítio with magnificent nurseries; he receives guests and is celebrated. He creates jewellery and decorative plant structures; he is a designer and a painter, he makes gardens; he is a botanist and a landscape architect; he defends the forests and still has the passion and enthusiasm of when he first started. But at any time, wherever he goes, whatever happens – that corner of Leme will continue intact and alive in his heart.”³⁰

Sítio Santo Antônio da Bica as National Cultural Heritage

On the 20th September 1984, a petition was filed at the Subsecretary of National Historic and Artistic Heritage, currently

Iphan, in which nine citizens requested the subsecretary Irapoan Cavalcanti de Lyra to list the property denominated Sítio Santo Antônio da Bica, owned by the brothers Robert Burle Marx and Guilherme Siegfried Marx. The justification presented for protecting the property was the “undeniable cultural and scientific value of the tropical plant collection held there.”³¹ The document was signed by the president of Rodrigo Mello Franco de Andrade Foundation, Maria do Carmo Melo Franco Nabuco; the botany researcher Graziela Maciel Barroso; the botanist Luiz Emygdio de Mello Filho; the architect Alcides da Rocha Miranda; professor Moacyr Barros Bastos; the lawyer and editor Gastão de Holanda; the architect and urbanist Lucio Costa; the economist and ecologist Carlos Alberto Ribeiro

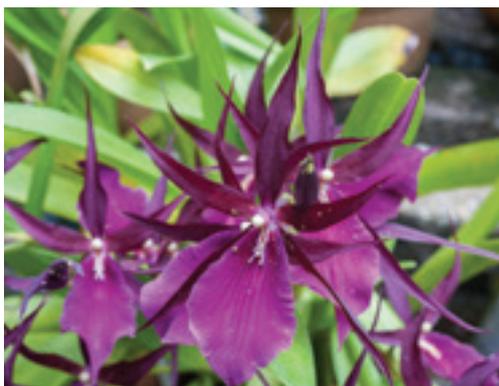
Complementando o pedido de tombamento, também foram encaminhados documentos produzidos pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro (Inepac), que havia provisoriamente tombado o sítio em 1983. Segundo informações então produzidas pelo arquiteto Ítalo Campofiorito, o Inepac, buscando preservar a produção botânica e artística de Burle Marx, identificou “um fascinante e surpreendente conjunto de bens culturais”, assim explicitados: “(1) A coleção do sítio é um grande viveiro e, portanto, o acervo básico da produção de Burle Marx; conservá-la é mais do que guardar o que está plantado – é proteger um extraordinário depósito científico e preservar incontáveis jardins do futuro; (2) ali está o resultado

de uma generosa e linda obra de botânico e artista plástico, inseparável de uma longa luta pela paisagem brasileira e pela defesa de nossa identidade natural (...); (3) como se vê nos textos anexos, essa valorização é internacionalmente compartilhada; de todos os países chovem elogios a esse acervo”.³²

Como é possível perceber, embora diante de um “fascinante conjunto de bens culturais”, Ítalo Campofiorito defendeu o tombamento estadual do sítio exclusivamente baseado no seu valor botânico, incluindo a área ou “terreno” onde essa “riqueza” estava “disseminada”, apenas “a Casa, a Capela e o Ripado”.³³ Na sequência, seis fotografias foram anexadas: duas ilustrando o ripado ou sombrais, uma do lago, uma da capela e duas da casa.

Exemplares de orquídeas pertencentes à coleção botânica do sítio, que segue atraindo o interesse de pesquisadores e admiradores brasileiros e estrangeiros.

Specimens of orchids that belong to the Sítio's botanical collection, which continues to attract the interest of Brazilian and foreign researchers and admirers.



de Xavier; and the ambassador Luiza Zilda (Zazi) Aranha Corrêa da Costa.

Complementing the request for protection, documents produced by the Institute of Cultural Heritage of the State of Rio de Janeiro (Inepac), which had provisionally listed the site in 1983, were also sent in. According to information produced by the architect Ítalo Campofiorito, Inepac – seeking to preserve the botanical and artistic production of Burle Marx, identified “a fascinating and surprising set of cultural assets,» explained as follows: “(1) The collection at the Sítio is a large nursery and, as such, is the basic collection of Burle Marx's production; conserving it is more than saving what is planted – it is to protect an extraordinary scientific deposit and preserve uncountable gardens of the fu-



ture; (2) it is the result of a generous and beautiful work by the botanist and artist, inseparable from the long struggle in favour of the Brazilian landscape and the defence of our natural identity (...); (3) as seen in the annexed texts, this valorisation is internationally shared; all countries praise the collection."³²

As it can be seen, despite being faced with a "fascinating set of cultural assets," Ítalo Campofiorito defended the state heritage listing of the Sítio exclusively based on its botanical value, including the area or "territory" where its "wealth" was "disseminated," "the House, the chapel, and the shadehouses."³³ Following this, six photographs were annexed: two illustrating the shadehouses, one of the lake, one of the chapel and two of the house. Only the captions make slight ref-

erences to the directly related cultural aspects. For example: "In the interior of the residence there are valuable collections, particularly the pre-Columbian ceramics (over 180 pieces), another of ceramics from the valley of Jequitinhonha, another of crystals as well as numerous pieces of folk art and paintings by Roberto Burle Marx and others."³⁴

On the 7th October 1983, the director general of Inepac, Leonel Kaz, sent the case to the extraordinary secretary of Science and Culture, Darcy Ribeiro. Ten days later, the Sítio was provisionally listed and Governor Leonel Brizola informed.

It was up to journalist and scriptwriter Roberto Marinho de Azevedo Neto, as a member of the State Council of Heritage Listing, in April 1984, to send his favourable opinion for the definitive listing of

Cultivo de mudas em um dos viveiros do sítio. Em Guaratiba, Burle Marx semeava as próprias mudas usadas nos projetos paisagísticos que realizava, transformando sua propriedade em um grande e considerável laboratório botânico e paisagístico.

Seedling cultivation in one of the Sítio's nurseries. In Guaratiba, Burle Marx produced himself the seedlings used in the landscape projects he carried out, transforming his property into a large and important botanical and landscape laboratory.

Somente nas legendas há ligeiras referências aos aspectos culturais diretamente relacionados. Por exemplo: “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”.³⁴

Em 7 de outubro de 1983, o diretor-geral do Inepac, Leonel Kaz, encaminhou o processo ao secretário extraordinário de Ciência e Cultura, Darcy Ribeiro. Dez dias depois, o sítio foi provisoriamente tombado e o governador Leonel Brizola, informado.

Coube ao jornalista e roteirista Roberto Marinho de Azevedo Neto, na

condição de membro do Conselho Estadual de Tombamento, em abril de 1984, encaminhar parecer favorável ao tombamento definitivo do bem. Em sua argumentação, afirmou que o sítio possuía “importância histórica, artística e científica”³⁵ sem, no entanto, explicitar tais valores ou quais os atributos que sustentaram sua avaliação.

O processo de tombamento instruído pelo Inepac, conforme salientou Ítalo Campofiorito, reuniu um significativo conjunto de depoimentos sobre Burle Marx e seu acervo botânico. A leitura de tais documentos permite compreender o que, de fato, se desejava preservar. Graziela Maciel Barroso, do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, para quem o sítio se tornou “o depósito de coleções botânicas de inestimável valor

the property. In his argument, he stated that the Sítio possessed “historical, artistic and scientific importance”³⁵ without making explicit those values or attributes which supported the evaluation.

The process of heritage listing instructed by Inepac, as pointed out by Ítalo Campofiorito, gathered a significant set of testimonials about Burle Marx and his botanical collection. Reading these documents gives one the understanding that, in fact, there was a desire for preservation. Graziela Maciel Barroso, of the Rio de Janeiro Botanical Garden, for whom the Sítio became a “repository of botanical collections of inestimable scientific value,”³⁶ explains the exceptionality of the asset: “Its owner, endowed with the highest spirit of research, transformed the loca-

tion into a genuine botanical garden, where numerous botanists and nature lovers may study and admire the specimens of *Anthurium*, *Philodendron*, *Caladium*, *Xanthosoma*, *Mostera* and many other *Araceas*; *Begonias*, *Orquidaceas* of various species, *Bromeliaceas*, *Marantaceas*, *Heliconias*, palm trees, *Guttiferae* and many other representatives of angiosperms.”³⁷

Hermes Moreira de Souza, from the Agronomic Institute of São Paulo, reinforced the importance of the botanical collection and highlighted Burle Marx’s concerns:³⁸ “As a landscaper, B. Marx owns his own nursery where plants are multiplied and seedlings formed for the composition of his projects. The plants which go to national and international exhibitions come from here. Knowing

científico”,³⁶ explica a excepcionalidade do bem: “Seu proprietário, dotado do mais alto espírito de pesquisador, transformou o local num autêntico jardim botânico, onde os espécimes de *Anthurium*, *Philodendron*, *Caladium*, *Xanthosoma*, *Mostera* e muitas outras *Araceas*, de *Begonias*, *Orquidaceas* de várias espécies, *Bromeliaceas*, *Marantaceas*, *Heliconias*, palmeiras, *Guttiferae* e muitas outras representantes das angiospermas, podem ser admirados e estudados pelos numerosos botânicos e amantes da natureza, que lá vão ter”.³⁷

Hermes Moreira de Souza, do Instituto Agrônomo de São Paulo, reforçou a importância da coleção botânica e destacou as preocupações de Burle Marx:³⁸ “Como paisagista, B. Marx possui um viveiro próprio onde as plantas

the property of B. Marx is to penetrate a stronghold of art in an environment of respect for nature, with an air of religiosity provided by the old chapel next to the main building, preserved through periodic religious services. The main building, covered in smooth granite, is a portrait of B. Marx’s personality (...). B. Marx has a great concern for the future of the exceptional wealth of the plants he has collected. The large area occupied by them, the responsibility for their maintenance and preservation. (...) Finding a solution for the safeguarding of this heritage of inestimable value (...).³⁹

Among the documents gathered by Inepac technicians is a long list of plants produced by the company Burle Marx & Cia. Ltda. which, far from substituting an inventory of the botanical collection,

Creio que é tempo de o Brasil aprender a amar a natureza - as florestas, os rios, os lagos, os bichos, os pássaros. Creio que é preciso reformular nosso conceito de patriotismo. Patriotismo, para mim, é proteger o nosso patrimônio. Artístico, cultural, e a terra, que nos dá tudo isso.⁵⁵

I believe it’s time Brazil learnt to love nature - the forests, rivers, lakes, animals, birds. I believe we must reformulate our concept of patriotism. Patriotism, to me, is to protect our heritage [patrimony]. Artistic, cultural and the earth, which gives us all of this.⁵⁵

ROBERTO BURLE MARX

is proof of the great diversity which exists on Sitio.

Moving forward with the request for listed status received by Iphan in September 1984, architects Glauco Campello and Sabino Barroso⁴⁰ tried to form a technical team to analyse the problem, producing reports from the architect Antônio Pedro de Alcântara, the museologist Maria Emília de Souza Mattos and the landscaper-architect Carlos Fernando de Moura Delphim. The first argued in favour of listed status, providing additional information on

No processo de tombamento da propriedade, o seu valor cultural também foi considerado, incluindo desenhos, croquis e projetos realizados por Burle Marx pertencentes ao acervo museológico do sítio.

ESTUDO PARA PAINEL DE AZULEJO, sem data
Grafite/guache/papel
24,4 x 39 cm

In the process of listing the property as heritage, its cultural value was also considered, including drawings, sketches and projects carried out by Burle Marx that belong to the Sítio's museological collection.

STUDY FOR TILE PANEL, undated
Graphite/gouache/paper
24.4 x 39 cm

são multiplicadas e as mudas formadas para composição de seus projetos. Desse viveiro saem as plantas para as exposições nacionais e internacionais já realizadas por ele. Conhecer a propriedade de B. Marx é penetrar num reduto de arte e num ambiente de respeito à natureza, bafejado de religiosidade pela capela antiga junto à sede, preservada para ofícios religiosos periódicos. A sede, revestida de granito liso, retrata a personalidade de B. Marx (...). É grande a preocupação de B. Marx para com o futuro da riqueza excepcional de plantas que reuniu. A grande área ocupada por elas, a responsabilidade pela sua manutenção e preservação. (...) Achar uma solução para o resguardo de todo esse patrimônio de valor incalculável (...).³⁹

Entre os documentos reunidos pelos técnicos do Inepac, destaca-se a longa lista de plantas produzidas pela empresa Burle Marx & Cia. Ltda., que - longe de substituir um inventário da coleção botânica - comprova a grande diversidade existente no sítio.

Dando encaminhamento ao pedido de tombamento recebido pelo Iphan em setembro de 1984, os arquitetos Glauco Campello e Sabino Barroso⁴⁰ trataram de constituir um grupo técnico para analisar o tema, o que gerou pareceres específicos produzidos pelo arquiteto Antônio Pedro de Alcântara, pela museóloga Maria Emília de Souza Mattos e pelo arquiteto-paisagista Carlos Fernando de Moura Delphim. O primeiro argumentou favoravelmente ao tombamento, acrescentando infor-



mações sobre o valor cultural do sítio, particularmente sobre a residência e o ateliê: “O conjunto arquitetônico que abriga o mobiliário e as coleções de cerâmica, pintura, cristais, arte popular e a obra artística do pintor e paisagista Roberto Burle Marx, apesar de alterado na sua feição original, foi ampliado pelo proprietário e restaurado sob orientação técnica dos arquitetos Carlos Leão e Lucio Costa, circunstância que garantiu o toque de sensibilidade e a elevada qualidade artística dessas intervenções. Acresce a construção do futuro atelier de Roberto Burle Marx, com a recomposição de uma preciosa fachada de cantaria do século XIX e as várias composições feitas pelo artista com cantarias remanescentes de demolição de prédios daquele século.



Esses conjuntos que revelam a criatividade de Roberto Burle Marx estão definitivamente integrados ao acervo paisagístico do sítio. Enriquecendo-o extraordinariamente”.⁴¹

the cultural value of the Sítio, particularly on the residence and the studio: “The architectural set which houses the furniture and collections of ceramics, painting, crystals, folk art and the work of the painter and landscaper Roberto Burle Marx, despite being altered in its original features, was extended by the owner and restored under the technical guidance of architects Carlos Leão and Lucio Costa, a circumstance which ensured the sensibility and high artistic quality of the interventions. There is the additional construction of the future studio of Roberto Burle Marx, with the recomposition of a precious 19th century stonework facade, and several compositions made by the artist with stonework retrieved from demolitions of 19th century buildings. These ensembles, which

reveal the creativity of Roberto Burle Marx, are definitively integrated into the landscape of the Sítio, enriching it extraordinarily.”⁴¹

Maria Emília also analysed the cultural value of the asset, highlighting the elements or attributes of greatest relevance to be included in the listing: “(1) In the house - the artist’s office; the collection of Burle Marx’s paintings and drawings which decorate the various environments, notably the canvases which document the various phases of the painter Burle Marx; the studies, sketches, drawings and projects executed by the landscaper for numerous parks, gardens, recreational areas created for public and private buildings in Brazil and abroad, and which must be preserved and exhibited in the house;

ESBOÇO DE PROJETO,
sem data
Crayon/papel
25,3 x 34 cm

PROJECT DRAFT, undated
Crayon/paper
25.3 x 34 cm



Procissão de Santo Antônio realizada na capela do sítio, na década de 1960. A imagem do santo é parte do acervo histórico e artístico do sítio e seu valor cultural foi destacado no processo de tombamento.

Procession of saint Anthony held in the chapel of the Sítio, in the 1960s. The image of the saint is part of the historical and artistic collection of the sítio and its cultural value was highlighted in the process of listing the property as heritage.

part of the collection of movable cultural assets which decorate the residence and bear witness to the personal taste and daily life of Burle Marx.

(2) In the chapel – the image of Santo Antônio, including the silver resplendors which adorn the Saint and Child.⁴²

In turn, Carlos Delphim stressed the value of the botanical collection and Burle Marx's contribution towards the conservation of nature: "For over 30 years, Roberto Burle Marx has been acclimating at the Sítio Santo Antônio da Bica a collection of the most notable tropical plants of the world, with specimens from the Amazon, Porto Rico, Haiti, Ecuador, Africa, India, etc. On his excursions to phytogeographic regions of Brazil he collected numerous native plants, creating one of the most important floristic

Maria Emília também analisou o valor cultural do bem, chegando a destacar os elementos ou atributos de maior relevância que, por isso, deveriam ser incluídos no tombamento: "(1) Na casa – o escritório do artista; o conjunto de pinturas e desenhos de Burle Marx que decoram os diversos ambientes, notadamente as telas que documentam as várias fases de Burle Marx pintor; os estudos, croquis, desenhos e projetos executados pelo paisagista para inúmeros parques, jardins, áreas de recreação criados para edifícios públicos e particulares existentes no Brasil e no Exterior e que devem ser conservados e expostos nesta casa; parte do acervo de bens culturais móveis que decora esta residência e que testemunha o gosto pessoal e o cotidiano de Burle Marx.

collections in the world, sought after by Brazilian and foreign scholars who have found as yet unrecognised species of Brazilian flora, rare or in extinction, if not the last remaining specimens, as many of the places they were collected from have disappeared through destruction caused by man (...). The Sítio Santo Antônio da Bica represents a great effort by a single man dedicated to the conservation and preservation of natural elements at a historical moment when nature is more threatened than ever by human destruction, and landscapes must be protected through all legislation regarding nature conservation and cultural assets, and, furthermore, concrete actions should be taken to safeguard, inventory, map and reproduce the species which constitute Roberto Burle Marx's collection.⁴³

(2) Na capela - a imagem de Santo Antônio, inclusive os resplendores de prata que adornam o Santo e o Menino".⁴²

Por sua vez, Carlos Delphim reforçou o valor da coleção botânica e a contribuição de Burle Marx para a preservação da natureza: "Durante mais de trinta anos Roberto Burle Marx vem aclimatando no Sítio Santo Antônio da Bica uma coleção com as mais notáveis plantas tropicais do mundo, com exemplares da Amazônia, Porto Rico, Haiti, Equador, África, Índia etc. Através de suas excursões pelas regiões fitogeográficas do Brasil, recolheu numerosas plantas autóctones, criando uma das mais importantes coleções florísticas do mundo, procurada por estudiosos brasileiros e estrangeiros que nela encontram espécies ainda desconhecidas

da flora brasileira, espécies raras ou em vias de extinção, quando não únicas, já que muitos dos locais onde se fizeram as coletas, desapareceram vítimas de depredação causada pelo homem (...). O Sítio Santo Antônio da Bica representa o grande esforço de um único homem voltado para a conservação e preservação de elementos naturais num momento histórico em que a natureza se vê mais do que nunca ameaçada pela depredação humana e aspectos paisagísticos deverão ser protegidos através de toda a legislação referente à conservação da natureza e dos bens culturais e mais, deverão ser efetivadas ações concretas para salvaguardar, inventariar, mapear e reproduzir as espécies que constituem a coleção de Roberto Burle Marx".⁴³

Capela de Santo Antônio da Bica, que integra o conjunto arquitetônico do sítio, tombado pelo Iphan em 1985.

Chapel of Santo Antônio da Bica, which integrates the architectural set of the Sítio, listed by Iphan [National Institute of Historic and Artistic Heritage] in 1985.

It was the architect Dora Alcântara who, as coordinator of the Listed Status Sector, analysed and consolidated the available documents produced by Inepac as well as Iphan. In doing so, she created a beautiful image, linking Burle Marx's work with the history of preservation in Brazil.

"They refer us to the ideals of national thought, especially defended since the [19]20s, of recognition and valorisation of the cultural heritage accumulated by a young Brazilian nation in possession of thousands of natural monuments, sites and landscapes endowed by nature with remarkable features. These reflections lead us to establish a close relationship between the spirit of the work of Roberto Burle Marx and the very ideals of SPHAN."⁴⁴



Burle Marx em 1957, ainda no início de seus trabalhos no sítio. Após décadas de dedicação, seus esforços para a conservação e preservação de espécies tropicais seriam reconhecidos e sua propriedade considerada patrimônio nacional.

Burle Marx in 1957, at the beginning of his works at the Sítio. After decades of dedication, his efforts for the conservation and preservation of tropical species were recognized and his property recognized as national heritage.

Foi a arquiteta Dora Alcântara, na função de coordenadora do Setor de Tombamento, quem analisou e consolidou a documentação disponível, produzida tanto pelo Inepac quanto pelo Iphan. Ao fazê-lo, construiu uma bela imagem, relacionando o trabalho de Burle Marx com a história da preservação no Brasil.

“Reportam-nos aos ideais do planejamento nacional, especialmente defendidos a partir dos anos [19]20, de reconhecimento e valorização do patrimônio cultural acumulado pela jovem nação brasileira, possuidora, no entanto, de milhares de monumentos naturais, sítios e paisagens dotados pela natureza com feição notável. Essas reflexões levam-nos a estabelecer uma íntima ligação entre o espírito da obra

de Roberto Burle Marx e os próprios ideais da SPHAN.”⁴⁴

E foi defendendo o espírito da obra de Burle Marx que Dora Alcântara argumentou pelo tombamento “histórico, paisagístico e artístico do sítio”, em conformidade com a delimitação adotada pelo Inepac, “incluindo o conjunto de bens imóveis”. Argumentou, também, pela necessidade da realização de inventários dos acervos botânicos e artísticos, a serem incorporados a novos processos de tombamento. Por fim, deixou uma inquietação: “Queremos, no entanto, registrar nossa preocupação com a preservação deste conjunto excepcional de valores, que apenas inicia com o processo de tombamento e sua homologação. O tombamento, a nosso ver, só fará sentido se complementado



It was in defence of the spirit of the work of Burle Marx that Dora Alcântara argued for the “historical, landscape and artistic” listed status of the Sítio, in compliance with the delimitation adopted by Inepac, “including the set of immovable assets.” She also argued for the need for inventories of the botanical and artistic collections, to be incorporated into new processes of listed protection. She finished with a concern: “We wish, however, to register our concern with the preservation of this exceptional set of assets, which only begins with the listed status process and its approval. Listed status, in our view, will only make sense if complemented with other preservation measures which, in their continuity, will depend on the establishment of an adequate framework to ensure the

por outras medidas de preservação que, em sua continuidade, dependerão da montagem de uma estrutura adequada, que garanta a preservação dos valores naturais e culturais que integram o Sítio Santo Antônio da Bica enquanto patrimônio nacional”.⁴⁵

Em 3 janeiro de 1985, o arquiteto Augusto da Silva Telles, diretor de Tombamento e Conservação,⁴⁶ encaminhou o processo para o subsecretário Irapoan Cavalcanti de Lyra, para a notificação dos proprietários. Ainda em janeiro, os irmãos Roberto e Guilherme Marx anuíram com o tombamento provisório do bem.

No Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o parecer foi elaborado pelo crítico de artes visuais Alcídio Mafra de Souza,



que propôs o tombamento definitivo nos seguintes termos:

“Já tombado provisoriamente pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, impõe-se, agora, para fins de preservação de toda aquela

preservation of the natural and cultural values of the Sítio Santo Antônio da Bica as national heritage.”⁴⁵

On the 3rd January 1985, the architect Augusto da Silva Telles, director of Conservation and Protected Status,⁴⁶ forwarded the process to subsecretary Irapoan Cavalcanti de Lyra, for notification of the owners. That same January, the brothers Roberto and Guilherme Marx consented to the provisional listing of the asset.

At the Advisory Council of the National Historical and Artistic Heritage, art critic Alcídio Mafra de Souza proposed definitive listed status in the following terms:

“Already provisionally listed by the Cultural Heritage State Institute of Rio de Janeiro, it is now necessary, for the

purpose of preservation of the entire area, that it be granted listed status as National Historic and Artistic Heritage, in recognition of the generous and long struggle by the artist and botanist in defence of our cultural identity, our landscape and the rehabilitation of our flora. Internationally valued, I propose [that] the Sítio Santo Antônio da Bica be listed in the respective book for protected status, whose area includes the Residential House and its annexes, the chapel, the stoneworks and shadehouses.”⁴⁷

The meeting of the Advisory Council which unanimously approved the listed status of the Sítio took place at the emblematic Santa Cruz Fortress, on the island of Anhatomirim, in Santa Catarina, on the 22nd January 1985. The same meeting also saw the protection of the

Burle Marx e Leland Myano, horticultor e paisagista de Honolulu, em uma das muitas viagens de coleta que contribuíram para fazer do sítio um “depósito de coleções botânicas de inestimável valor”.

Burle Marx and Leland Myano, horticulturist and landscaper from Honolulu, on one of the many collecting trips that contributed to turn the Sítio into a “storehouse of invaluable botanical collections”.

Sala de jantar da Casa de Roberto, em uma de suas configurações. Destaca-se aqui a vista geral do mobiliário e de obras pertencentes ao acervo do sítio.

Dining room of Roberto's House, in one of its configurations. Here, a general view of the furniture and the artworks that belong to the Sítio's collection.

área, seu tombamento pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Pleito de reconhecimento a generosa e longa luta de um artista plástico e botânico pela defesa de nossa identidade cultural, de nossa paisagem e da reabilitação de nossa flora. Valorizado internacionalmente, proponho [que] seja inscrito no respectivo livro de tombamento do Sítio Santo Antônio da Bica, cuja área inclui a Casa de Residência e seus anexos, a Capela, as obras de arte de cantaria e o ripado de plantas".⁴⁷

A reunião do Conselho Consultivo que aprovou por unanimidade o tombamento do sítio ocorreu na emblemática Fortaleza de Santa Cruz, na ilha de Anhatomirim, em Santa Catarina, no dia 22 de janeiro de 1985. No mesmo encontro, também foram acautelados

"collective housing complex denominated Avenida Modelo/RJ;" the "São Clemente Park Hotel, Friburgo/RJ;" the "Guinle Park residential complex/RJ;" the "Casa Presser, Novo Hamburgo/RS;" the "Casa do Professor and Rural School of Timbó/SC;" the "Casa Rural located on Costeira do Ribeirão da Ilha, Florianópolis/SC;" and the "Casa do Chá, located in Mogi das Cruzes/SP." Which is to say, a significant group of forms of living, including two works designed by architect Lucio Costa and four assets related to immigration (German, Azorean and Italian). To this group, Roberto Burle Marx's Sítio Santo Antônio da Bica was added. The landscaper was present.⁴⁸ He watched and, contrary to his personality, kept silent.





o “conjunto de habitação coletiva denominado Avenida Modelo/RJ”; o “Hotel do Parque São Clemente, Friburgo/RJ”; o “conjunto residencial do Parque Guinle/RJ”; a “Casa Presser, Novo Hamburgo/RS”; a “Casa do Professor e a Escola Rural de Timbó/SC”; a “Casa Rural localizada na Costeira do Ribeirão da Ilha, Florianópolis/SC”; e a “Casa do Chá, localizada em Mogi das Cruzes/SP”. Ou seja, um conjunto significativo de formas de morar, incluindo duas obras projetadas pelo arquiteto Lucio Costa e quatro bens relacionados à imigração (alemã, açoriana e italiana). A esse grupo, somou-se o Sítio Santo Antônio da Bica, de Roberto Burle Marx. O paisagista esteve presente.⁴⁸ Assistiu a tudo e, contrariando sua personalidade, manteve-se calado.

The Sítio Roberto Burle Marx as National Cultural Heritage While still awaiting the approval of the Advisory Council, Augusto da Silva Telles verified the dimension and physical description of the asset.⁴⁹ Simultaneous to the process of listing the property, another process was established, involving the purchase and sale, and donation of the Sítio to the National Pro-Memory Foundation (NPM). The transaction was registered at the 22nd Notary Office of Rio de Janeiro, by Deed no. 41, on the 11th March 1985.⁵⁰ This instrument established the following conditions for the transmission of the property: the Sítio was renamed “Sítio Roberto Burle Marx” and incorporated into the framework of the FNPM; Roberto and his brother maintained, while liv-

O Sítio Roberto Burle Marx como patrimônio cultural nacional

Ainda enquanto aguardava a homologação da decisão do Conselho Consultivo, Augusto da Silva Telles determinou a conferência das dimensões e da descrição física do bem.⁴⁹ Ocorreu que, simultaneamente ao processo de tombamento do imóvel, estabeleceu-se um outro, envolvendo a compra e venda e a doação do próprio sítio para a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM). A transação foi registrada no 22^o Ofício de Notas do Rio de Janeiro, por meio da Escritura nº 41, de 11 de março de 1985.⁵⁰ Tal instrumento definiu as seguintes condições para a transmissão da propriedade: o local passou a ser denominado “Sítio Roberto Burle Marx”

ing, direct possession of the buildings and improvements of the Sítio; the FNPM took on the responsibility of financing and carrying out necessary conservation works; it was obliged to use the Sítio as a “centre for studies and research related to landscaping and nature conservation;” it was obliged to guarantee the salaries of “all the people required for its proper maintenance;” and, finally, was it equally obliged to “preserve the physical and institutional integrity of the various existing collections,” be they “plants, ceramics, sacred art, paintings by the grantor, books and whatever else is found.”⁵¹

To help with the administration of the Sítio Roberto Burle Marx, Deed no. 41 also provided for the creation of an Advisory Council, composed in its first

e incorporado à estrutura da FNPM; Roberto e o irmão mantiveram, enquanto vivos, a posse direta dos imóveis e benfeitorias do sítio; a FNPM assumiu a responsabilidade de financiar e realizar as obras de conservação necessárias; ficou obrigada a utilizar o sítio como “um centro de estudos e pesquisas relacionadas com paisagismo e conservação da natureza”; ficou obrigada a garantir os salários de “todas as pessoas necessárias à sua boa manutenção”; e, por fim, ficou igualmente obrigada a “preservar a integridade física e institucional das diversas coleções existentes”, sejam elas de “plantas, de cerâmica, arte sacra, pinturas do outorgante, livros e o que mais encontrado for”.⁵¹

Para colaborar com a administração do Sítio Roberto Burle Marx, ainda

segundo a Escritura nº 41, foi prevista a criação de um Conselho Consultivo, composto em seu primeiro mandato, além dos membros natos, dos seguintes amigos de Burle Marx (entre os quais, três signatários do pedido de tombamento do sítio): Graziela Maciel Barroso, Maria do Carmo de Melo Franco Nabuco, Luiz Emygdio de Mello Filho, Klara Annamaria Kaiser Mari, Jorge Machado Moreira, Luiz Antônio Ferraz Matthes, Nanuza Luiza de Menezes, Ary Garcia Roza e Rosalina Azevedo Leão.

Dos três volumes que compõem o processo de tombamento nº 1.131-T-1984, o terceiro é confuso. Os diferentes carimbos contendo a marcação das páginas demonstram certa reordenação dos documentos e a adoção de uma nova numeração corrida. Na verdade, trata-

Recanto da antiga sala de jantar do Sítio Santo Antônio da Bica, em registro realizado no início da década de 1960, com destaque para os curiosos arranjos com legumes e vegetais feitos por Burle Marx.

Spot in the old dining room of Sítio Santo Antônio da Bica, depicted in the early 1960s, with focus on the unusual vegetable arrangements made by Burle Marx.

term, in addition to permanent members, of the following friends of Burle Marx (three of whom are signatories of the request for the Sítio's listed status): Graziela Maciel Barroso, Maria do Carmo de Melo Franco Nabuco, Luiz Emygdio de Mello Filho, Klara Annamaria Kaiser Mari, Jorge Machado Moreira, Luiz Antônio Ferraz Matthes, Nanuza Luiza de Menezes, Ary Garcia Roza and Rosalina Azevedo Leão.

Of the three volumes which compose the process for protected status no. 1.131-T-1984, the third is confusing. The different stamps containing the page markings point to a reorganisation of the documents and a new numbering. It is in fact the procedure of re-ratification of the decision taken by the Advisory Council in 1985. On the other hand, the delicate





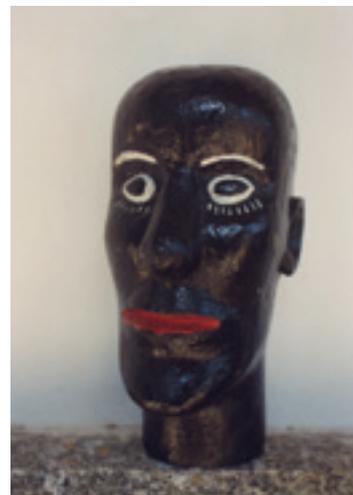
-se do procedimento de rerratificação da decisão tomada pelo Conselho Consultivo em 1985. Por outro lado, deve-se levar em consideração o delicado contexto institucional. Naquele momento, a FNPM e a SPHAN estavam passando por profundas transformações administrativas e organizacionais, que culminaram, em 1990, com a extinção de ambas e a criação do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). No entanto, a vida do IBPC foi curta, dando origem, logo em 1994, ao atual Iphan.

O primeiro documento é de 1999 e incorpora ao processo administrativo o inventário do acervo museológico do sítio. Ao todo, foram identificados 3.125 bens. Na Casa de Roberto, foram listadas as peças e objetos que formam as coleções de arte popular,

institutional context must be taken into account. At the time, the FNPM and the SPHAN were going through profound administrative and organisational transformations, culminating, in 1990, with their extinction and the creation of the Brazilian Institute of Cultural Heritage (IBPC). However, the IBPC had a short life, giving way in 1994 to the current Iphan.

The first document is from 1999 and incorporates the inventory of the Sítio's museological collection to the administrative process. In all, 3,125 assets were identified. In the Roberto's House, pieces and objects which make up collections of folk art, ceramics from the Vale do Jequitinhonha, from pre-Columbian cultures, sacred art, crystals, furniture and painting, among others, were inventoried. In the studio, 1,600 items produced

de cerâmicas do Vale do Jequitinhonha, de culturas pré-colombianas, de arte sacra, de cristais, de mobiliário e de pintura, entre outras. No ateliê, foram catalogados 1.600 itens produzidos pelo artista. Acompanha o dossiê um detalhado parecer produzido pelos técnicos Helena Mendes dos Santos e Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, que buscaram precisar o objeto tombado (ou a ser acautelado). Dessa vez, incluindo a descrição das principais edificações (edifício da administração, Capela de Santo Antônio da Bica, *loggia*, casa ou residência principal, salão ou cozinha de pedra e pavilhão Roberto Burle Marx ou ateliê) e o acervo móvel do sítio. O parecer conclui indicando a inscrição do “Sítio Burle Marx e seu acervo móvel e bibliográfico” nos livros do tomo de



Belas Artes e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.⁵²

Na sequência, temos o protocolar parecer do Departamento de Proteção (Deprot), que recomendou a inscrição do bem nos mesmos livros do tomo. Logo,

by the artist were catalogued. The dossier includes a detailed report by technicians Helena Mendes dos Santos and Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, who seek to specify the object to be listed (or protected). This time including a description of the main buildings (administration building, Santo Antônio da Bica Chapel, *loggia*, Roberto’s House or residence, ballroom or stone kitchen and Roberto Burle Marx pavillion or studio) and the Sítio’s furniture collection. The report concluded by recommending the registration of the “Sítio Roberto Burle Marx and its furniture and bibliographic collection” in the Fine Arts and Archaeological, Ethnographic and Landscape listed status books.⁵²

As a result, we have the protocol report of the Department of Protection (Deprot), which recommended the reg-

istration of the asset in the same listed status books. Then, a table listing the documents analysed since 1984, so that it is possible to understand the complex process which has led to the recognition of the Sítio as National Heritage. It also reveals the names of a series of important figures, friends of Roberto’s and lovers of the Sítio.

With the instruction for re-ratification accepted – now denominated the “Sítio Roberto Burle Marx and its museological and bibliographic collection” – the value originally attributed to the asset was analysed again by the Cultural Heritage Advisory Council, in a meeting on 10th August 2000, held at the Gustavo Capanema Palace, in Rio de Janeiro.

As a tribute, 17 years after the provisional listing by Inepac, councillor

Peças de arte popular pertencentes ao acervo museológico da propriedade.

Página anterior: em uma das configurações da Casa de Roberto, vemos uma das carrancas e panelas de pedra que compõem a coleção do sítio.

In one of the configurations of Roberto’s house, we see one of the *carrancas* [figureheads] and stone pots that belong to the collection of the Sítio.

Previous page: folk art pieces that belong to the museological collection of the property.

consta um quadro com a listagem da documentação analisada desde 1984, de maneira que é possível perceber, e compreender, a complexa articulação que levou ao reconhecimento do sítio como Patrimônio Nacional. O quadro revela também os nomes de uma série de importantes personagens, amigos de Roberto e apaixonados pelo sítio.

Aceita a instrução de rerratificação – agora com a denominação de “Sítio Roberto Burle Marx e sua coleção museológica e bibliográfica” –, os valores originalmente atribuídos ao bem voltaram a ser analisados pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em sua reunião de 10 de agosto de 2000, ocorrida no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro.

Como uma simbólica homenagem, dezessete anos depois do tombamen-

to provisório do Inepac, coube ao conselheiro Ítalo Campofiorito relatar o processo: “Diante desse mar de coisas, acompanho o historiador do Iphan Marcus Tadeu Daniel Ribeiro e a arquiteta Helena Mendes dos Santos quando consideram o todo, como é inicialmente sugerido por Lara Valdetaro Madeira, museóloga, e Robério Dias, diretor do sítio; isto é, todos os bens arrolados e, de fato, vinculados à biografia do Paisagista, de forma indissociável. Não vejo como, nem quando, teria cabimento selecionar valores antropológicos históricos ou artísticos individualmente, para efeito de tombamento. Passou-me pela cabeça a preocupação bíblica de ‘separar o joio do trigo’. E ponderei, divertido, que Roberto jamais aceitaria a discriminação do joio, planta da família das gramíne-

Edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. O edifício é um dos oito bens tombados pelo Iphan que contam com projeto paisagístico de Burle Marx.

Gustavo Capanema Building, headquarters of the Ministry of Education and Public Health. The building is one of eight properties listed as heritage by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) [National Institute of Historic and Artistic Heritage] with landscaping projects by Burle Marx.



as, conhecida dos especialistas como *Lolium temulentum*, face à tradicional e grata importância do trigo. Como dizem os franceses: justement. Acredito que, excepcionalmente, agora é o momento de proteger sem exceções. Proponho o tombamento do Sítio Burle Marx”.⁵³

Aprovado pela unanimidade dos membros do Conselho Consultivo, o tombamento do “Sítio Roberto Burle Marx e sua coleção museológica e bibliográfica” foi finalmente homologado pelo ministro da Cultura Francisco Weffort em 12 de junho de 2002.

Aleijadinho, Niemeyer e Burle Marx

Quando da elaboração do diagnóstico que precedeu à preparação da Política do Patrimônio Cultural Material,⁵⁴ foi

Ítalo Campofiorito reported the process: “Faced with this sea of things, I am with Iphan historian Marcus Tadeu Daniel Ribeiro and architect Helena Mendes dos Santos when they consider the whole, as initially suggested by the museologist Iara Valdetaro Madeira and the Sítio Director Robério Dias; that is, all assets listed and, in fact, linked to the biography of the Landscaper indissociably. I cannot see how, or when, it would make sense to select anthropological, historical or artistic assets individually, for listed status. I thought of the biblical concern for ‘separating the wheat from the chaff’, and I wondered, amused, that Roberto would never accept the discrimination of the chaff, a plant of the grass family known to experts as *Lolium temulemtum*, in view of

possível identificar o resultado de oitenta anos da aplicação do instrumento de tombamento e da existência de uma política não explícita de valoração de bens culturais no Brasil. Uma ação focada em bens isolados (edificações com ou sem acervos), concentrados na região Sudeste do país (46% do patrimônio nacional), particularmente nos estados do Rio de Janeiro (19%) e Minas Gerais (16%). Se observada a “autoria” dos bens valorados, percebe-se uma concentração em dois nomes. Especialmente naqueles a quem Lucio Costa destinou especial atenção, chegando a caracterizá-los como de genuína “manifestação do gênio nacional”: Antônio Francisco Lisboa e Oscar Niemeyer.

Do Aleijadinho, o Iphan tombou, além do conjunto do Santuário do Bom Jesus

the traditional and grateful importance of wheat. As the French say: justement. I believe that, exceptionally, now is the time to protect without exceptions. I propose that the Sítio Burle Marx become a listed heritage site.”⁵³

Unanimously approved by the members of the Advisory Council, the listed status of the “Sítio Roberto Burle Marx and its museological and bibliographic collection” was finally approved by the Culture Minister Francisco Weffort on 12th June 2002.

Aleijadinho, Niemeyer and Burle Marx

In preparing the diagnosis preceding the Policy of Material Cultural Heritage,⁵⁴ the identification of the result of 80 years of the application of a heritage listing

de Matosinhos, 7 bens móveis, 8 bens imóveis e 26 bens móveis ou integrados em igrejas individualmente acauteladas. De Niemeyer, foram 24 obras tombadas, 7 conjuntos arquitetônicos e inúmeras obras protegidas em conjuntos urbanos igualmente acautelados.

Dos 1.246 bens tombados pelo Iphan de 1938 a 2019, 8 são de autoria de Burle Marx: o Parque do Flamengo, o Sítio Santo Antônio da Bica e as seis praças por ele projetadas para o Recife. No entanto, se considerarmos as obras do paisagista contidas em conjuntos urbanos ou arquitetônicos igualmente tombados, a lista é maior, incluindo, por exemplo, os jardins da Igreja de São Francisco de Assis, em Belo Horizonte; do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro; do Conjunto Arquitetônico da

Pampulha, em Belo Horizonte; a praça de Cataguases (MG); o jardim da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira, em Recife; o Terreiro de Jesus, em Salvador; o Parque Ibirapuera, em São Paulo; as obras em Brasília ou de autoria de Oscar Niemeyer (como o Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Justiça, Praça dos Cristais, Palácio do Jaburu, entre muitas outras).

Ocorre que Burle Marx é o terceiro autor com mais obras protegidas pelo Iphan. Justifica-se! Suas obras são únicas. E, em última análise, representativas do esforço individual de um brasileiro na criação de uma forma de expressão paisagística genuinamente nacional.



instrument and the existence of a non-explicit policy of valuation of cultural assets in Brazil was made possible. An action focused on isolated assets (buildings with or without collections), concentrated in the Southeast (46% of national heritage), particularly the states of Rio de Janeiro (19%) and Minas Gerais (16%). If the 'authorship' of the valued assets is observed, one notices a focus on two names. Especially those to whom Lucio Costa gave particular attention, characterising them as being a genuine "manifestation of national genius": Antônio Francisco Lisboa and Oscar Niemeyer.

Of Aleijadinho's, Iphan listed, in addition to the Bom Jesus de Matosinhos Sanctuary, 7 movable assets, 8 immovable assets and 26 assets which are



movable or integrated with individually listed churches. Of Niemeyer's, 24 works were given listed status, 7 architectural complexes and numerous works protected in equally protected urban complexes.

Of the 1,246 assets listed by Iphan from 1938 to 2019, 8 are of authorship of Burle Marx: Flamengo Park, the Sítio Santo Antônio da Bica and the six squares he designed for Recife. However, if we consider the landscaper's works contained in listed urban or architectural complexes, the list is greater, including, for example, the the gardens of the Church of St Francis of Assis, in Belo Horizonte; the Ministry of Public Health and Education, in Rio de Janeiro; the Pampulha Architectural Complex, on Belo Horizonte; the square in

Cataguases (MG), the garden of the Church of Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira, in Recife; the Terreiro de Jesus, in Salvador; Ibirapuera Park, in São Paulo; works in Brasilia or of Oscar Niemeyer's authorship (such as the Ministry of Foreign Affairs, the Ministry of Justice, Cristais Square, Jaburu Palace, among many others).

It so happens that Burle Marx is the third author with the most works protected by Iphan. It is justified! His works are unique, and, in the final analysis, representative of the individual effort of a Brazilian in creating a form of genuinely national landscaping expression.

Vista aérea do aterro do Flamengo, bem tombado pelo Iphan cujo projeto paisagístico foi realizado por Burle Marx.

Página anterior: projetada por Burle Marx em 1938, a Praça Salgado Filho, no aeroporto Santos Dumont, foi o primeiro projeto público do paisagista realizado no Rio de Janeiro.

Aerial view of Aterro do Flamengo, listed as heritage by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) [National Institute of Historic and Artistic Heritage], whose landscaping design was carried out by Burle Marx.

Previous page: designed by Burle Marx in 1938, Praça Salgado Filho, at Santos Dumont Airport, was the first public Project by the landscaper carried out in Rio de Janeiro.

* **Andrey Rosenthal Schlee** Arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de Pelotas (1987). Mestre em arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994) e doutor em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo (1999). Atualmente, é professor titular da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de arquitetura e urbanismo, com ênfase em história da arquitetura e urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: preservação do patrimônio cultural, arquitetura brasileira, arquitetura no Rio Grande do Sul e arquitetura e urbanismo em Brasília. Atuou como Diretor do Departamento de Patrimônio Material do Iphan de 2012 a 2019.

NOTAS

- 1 Silvio Cavalcante e Neusa Cavalcante, *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, 2.ed., Brasília, Iphan, 2019.
- 2 Andrey Schlee, “Apresentação”, em Silvio Cavalcante e Neusa Cavalcante, *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, op. cit., p. 11.
- 3 Iphan, *Política do patrimônio cultural material*, Brasília, Iphan, 2018.
- 4 Andrey Schlee, “Apresentação”, em Silvio Cavalcante e Neusa Cavalcante, *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, op. cit., p. 11.
- 5 Vamos empregar “Iphan” para designar a Autarquia Federal responsável pela preservação do patrimônio

* **Andrey Rosenthal Schlee** Architect and Urbanist (Federal University of Pelotas, 1987). Holds a master’s degree in Architecture (Federal University of Rio Grande do Sul, 1994) and a PhD in Architecture and Urbanism (University of São Paulo, 1999). He is currently a full-time professor at the University of Brasília. Experienced in the field of Architecture and Urbanism, with an emphasis on the History of Architecture and Urbanism, working mainly on the following subjects: preservation of cultural heritage, Brazilian architecture, the architecture of Rio Grande do Sul and architecture and urbanism in Brasília. He was Director of the Department of Material Heritage at Iphan from 2012 to 2019.

ENDNOTES

- 1 Silvio Cavalcante and Neusa Cavalcante, *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, 2.ed., Brasília, Iphan, 2019.
- 2 Andrey Schlee, “Apresentação”, in Silvio Cavalcante and Neusa Cavalcante, *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, op. cit., p. 11.
- 3 Iphan, *Política do patrimônio cultural material*, Brasília, Iphan, 2018.
- 4 Andrey Schlee, “Apresentação”, in Silvio Cavalcante and Neusa Cavalcante, *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, op. cit., p. 11.
- 5 We will use “Iphan” to refer to the Federal Agency responsible for the preservation of national heritage,

national, independently of the historical moment or of its different administrative denominations (Service, Board, Secretariat or Institute).

- 6 Nos termos do Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937.
- 7 Nos termos do Artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988.
- 8 Desses, 1.198 são bens homologados e inscritos nos respectivos Livros do Tombo e 48 foram aprovados pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural até agosto de 2019.
- 9 Andrey Schlee, “Apresentação”, em Silvio Cavalcante e Neusa Cavalcante, *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, op. cit., p. 12.
- 10 Renato Kamp informa que foi em 1902. Renato Kamp, “Roberto Burle Marx e seus pais, Cecília e Wilhelm”, *Revista Folha*, Rio de Janeiro, n. 19, 2009, p. 35.
- 11 Flávio Motta informa que a família se mudou para o Rio de Janeiro em 1913. Flávio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, São Paulo, Nobel, 1983, p. 182.
- 12 Joaquim Miguel Couto, *Entre estatais e transnacionais: o polo industrial de Cubatão*, tese (doutorado), Instituto de Economia da Unicamp, Campinas, 2003.
- 13 Avenida Paulista, nº 56, esquina da rua Augusta. Projeto do arquiteto Augusto Fried para Alexandre Thiollier, 1903. Benedito Lima de Toledo, *Álbum iconográfico da Avenida Paulista*, São Paulo, Ex Libris, 1987, p. 52-3.

regardless of the historical moment or of its different administrative denominations (Service, Board, Secretariat or Institute).

- 6 Under the terms of Decree-Law no. 25, of 30th November 1937.
- 7 Under the terms of Article 216 of the Constitution of the Federative Republic of Brazil, of 5th October 1988.
- 8 Of these, 1,198 are assets which have been approved and registered in the respective Listed Heritage Books, and 48 were approved by the Cultural Heritage Advisory Council by August 2019.
- 9 Andrey Schlee, “Apresentação”, in Silvio Cavalcante and Neusa Cavalcante, *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, op. cit., p. 12.
- 10 According to Renato Kamp it was in 1902. Renato Kamp, “Roberto Burle Marx e seus pais, Cecília e Wilhelm”, *Revista da Folha*, Rio de Janeiro, n. 19, 2009, p. 35.
- 11 According to Flávio Motta, the family moved to Rio de Janeiro in 1913. Flávio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, São Paulo, Nobel, 1983, p. 182.
- 12 Joaquim Miguel Couto, *Entre estatais e transnacionais: o polo industrial de Cubatão*, doctoral thesis, Instituto de Economia da Unicamp, Campinas, 2003.
- 13 Avenida Paulista, no. 56, corner of rua Augusta. Designed by architect Augusto Fried for Alexandre Thiollier, 1903. Benedito Lima de Toledo, *Álbum iconográfico da Avenida Paulista*, São Paulo, Ex Libris, 1987, p. 52-3.

- 14** Renato Kamp, "Roberto Burle Marx e seus pais, Cecília e Wilhelm", *op. cit.*, p. 36.
- 15** Rua Araújo Gondim, nº 46, Leme. *Idem, ibidem.*
- 16** Flávio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, *op. cit.*, p. 182.
- 17** São desse período: a Praça do Derby, a Praça de Casa Forte, a Praça Artur Oscar, a Praça Euclides da Cunha e as reformas das praças da República, Dois Irmãos e do Palácio.
- 18** Obra dos arquitetos Lucio Costa e Carlos Leão, executada na década de 1970.
- 19** Projeto de Roberto Burle Marx com a colaboração do arquiteto Wit-Olaf Prochnik (década de 1950). A casa foi ampliada e reformada nos anos 1980 e 1990.
- 20** Executados na década de 1950.
- 21** Os azulejos foram pintados por Roberto Burle Marx em 1967.
- 22** Executada na década de 1980.
- 23** Projetada e executada por Guilherme Siegfried Marx entre 1957 e 1958.
- 24** Projetada pelos arquitetos Rubem Breitman e Haroldo Barroso Beltrão (1963) e executados na década de 1960.
- 25** Executados na década de 1980.
- 26** Projetado pelo arquiteto Ary Garcia Roza em 1989 e executado até 1992.

- 27** Projetado pelo arquiteto Acácio Gil Borsoi, com interiores de Janete Ferreira da Costa. Obra executada entre 1993 e 1994.
- 28** Lucio Costa, *Plano-piloto para urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá*, Rio de Janeiro, 1956, p. 14.
- 29** Flávio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, *op. cit.*, p. 10.
- 30** Lucio Costa, "Roberto Burle Marx: senhor de Guaratiba", em Paulo Peltier de Queiroz *et al.* (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 14.
- 31** Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 1.
- 32** Ítalo Campofiorito, em Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 2.
- 33** *Idem, ibidem*, p. 3.
- 34** Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 10.
- 35** Roberto Azevedo Neto, em Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p.18.
- 36** Graziela Barroso, em Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 19.
- 37** *Idem, ibidem.*
- 38** O mesmo caminho seguiram Leandro Aristegateta (sic) e George Bunting, do Jardim Botânico de Maracai-bo, e J. P. M. Brenan, do Real Jardim Botânico de Kew.

- 14** Renato Kamp, "Roberto Burle Marx e seus pais, Cecília e Wilhelm", *op. cit.*, p. 36.
- 15** Rua Araújo Gondim, no. 46, Leme. Renato Kamp, "Roberto Burle Marx e seus pais, Cecília e Wilhelm", *op. cit.*, p. 36.
- 16** Flávio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, *op. cit.*, p. 182.
- 17** From this period: the Derby Square, Casa Forte Square, Artur Oscar Square, Euclides da Cunha Square and the refurbishments of the República, Dois Irmãos and Palácio Squares.
- 18** By architects Lucio Costa and Carlos Leão, executed during the 1970s.
- 19** Designed by Roberto Burle Marx in collaboration with the architect Wit-Olaf Prochnik (1950s). The house was extended and refurbished in the 1980s and 1990s.
- 20** Executed during the 1950s.
- 21** The tiles (*azulejos*) were painted by Roberto Burle Marx in 1967.
- 22** Executed during the 1980s.
- 23** Designed and executed by Guilherme Siegfried Marx between 1957 and 1958.
- 24** Designed by architects Rubem Breitman and Haroldo Barroso Beltrão (1963) and executed during the 1960s.
- 25** Executed during the 1980s.
- 26** Designed by architect Ary Garcia Roza in 1989 and executed by 1992.

- 27** Designed by architect Acácio Gil Borsoi, with interiors by Janete Ferreira da Costa. Executed between 1993 and 1994.
- 28** Lucio Costa, *Plano-piloto para urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá*, Rio de Janeiro, 1956, p. 14.
- 29** Flávio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, *op. cit.*, p. 10.
- 30** Lucio Costa, "Roberto Burle Marx: senhor de Guaratiba", in Paulo Peltier de Queiroz *et al.* (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 14.
- 31** Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 1.
- 32** Ítalo Campofiorito, in Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 2.
- 33** *Idem, ibidem*, p. 3.
- 34** Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 10.
- 35** Roberto Azevedo Neto in Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p.18.
- 36** Graziela Barroso in Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 19.
- 37** *Idem, ibidem.*

Os arranjos feitos por Burle Marx foram exibidos em exposições, recepções oficiais e festividades realizadas dentro e fora de sua propriedade. Na década de 1960, Marcel Gautherot registrou a confecção da decoração feita por ele para a festa de Santo Antônio, realizada na capela do sítio.

Arrangements made by Burle Marx were displayed at exhibitions, official receptions, and at festivities held indoor and outdoor his property. A decoration being made by him for the Saint Anthony feast, held in the Sítio's chapel, was recorded by Marcel Gautherot in the 1960's.

39 Hermes Souza, em Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 26.

40 Glauco Campello era o diretor da 6ª DR/ Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), cargo equivalente ao do atual superintendente do Iphan no Rio de Janeiro. Sabino Barroso era o coordenador da Comissão de Documentação, Estudos e Tombamentos da 6ª DR.

41 Antônio Alcântara, em Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 74.

42 Maria Emília Mattos, Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 76.

43 Carlos Fernando Delphim, em Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 77.

44 Dora Alcântara, Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 80.

45 *Idem*, p. 81.

46 Trata-se da Diretoria de Tombamento e Conservação (DTC), que equivale ao atual Departamento de Patrimônio Material (Depam).

47 Alcídio Mafra, em Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 81.

48 Iphan, *Ata da 113ª Reunião Ordinária do Conselho Consultivo*, disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/198501113reuniaordinaria22dejaneiro.pdf>>, acesso em 9 de setembro de 2019.

38 The same path followed by Leandro Aristegateta (sic) and George Bunting, of the Maracaibo Botanical Garden, and J. P. M. Brenan, of Kew Gardens.

39 Hermes Souza in Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 26.

40 Glauco Campello was the director of the 6th DR/ Secretariat of National Historic and Artistic Heritage (SPHAN), a post equivalent to the current superintendent of Iphan in Rio de Janeiro. Sabino Barroso was the coordinator of the Commission of Documentation, Studies and Listing of the 6th DR.

41 Antônio Alcântara in Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 74.

42 Maria Emília Mattos, Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 76.

43 Carlos Fernando Delphim in Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 77.

44 Dora Alcântara, Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 80.

45 *Idem*, p. 81.

46 The Directorate of Listing and Conservation (DTC), equivalent to the current Department of Material Heritage (Depam).

47 Alcídio Mafra in Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 81.

49 Apenas em março de 1990 foi finalizada a planta contendo a poligonal de proteção do sítio. Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 114-6.

50 Escritura de compra e venda, de doação com encargos e outros pactos. Outorgante: Guilherme Siegfried Marx e outro. Outorgado: Fundação Nacional Pró-Memória. Livro 2407, Folhas 98, Ato 41, 11 de março de 1985.

51 Iphan, *Processo n. 1.131-T-84*, Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ, p. 214-5.

52 *Idem*, p. 214-5, p. 15.

53 *Idem*, p. 214-5, p. 75.

54 Iphan, *Política do patrimônio cultural material*, op. cit.

55 Burle Marx, citado em "Burle Marx - entrevista: a devastação é total", por Oswaldo Amorim, publicada na revista *Veja*, Edição 263, em 19 de setembro de 1973.

48 Iphan, *Ata da 113ª Reunião Ordinária do Conselho Consultivo*, available at: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/198501113reuniaordinaria22dejaneiro.pdf>>, accessed 9th September 2019.

49 The site's plan containing the polygon of protection was only finalised in March 1990. Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 114-6.

50 Escritura de compra e venda, de doação com encargos e outros pactos. Outorgante: Guilherme Siegfried Marx e outro. Outorgado: Fundação Nacional Pró-Memória. Livro 2407, Folhas 98, Ato 41, 11 de março de 1985. Deed of purchase and sale, donation with duties and other pacts. Grantor: Guilherme Siegfried Marx and others. Awarded: National Pro-Memory Foundation. Book 2407, Sheets 98, Act 41, 11th March, 1985.

51 Iphan, *Process n. 1.131-T-84*, *Sítio Santo Antônio da Bica, Barra de Guaratiba/RJ*, p. 214-5.

52 *Idem*, p. 214-215, . §p. 015.

53 *Idem*, p. 214-215,. § p.075.

54 Iphan, *Política do patrimônio cultural material*, op. cit.

55 Burle Marx, cited in "Burle Marx - entrevista: a devastação é total", interviewed by Oswaldo Amorim, published in *Veja* magazine, No. 263, on 19th September 1973.

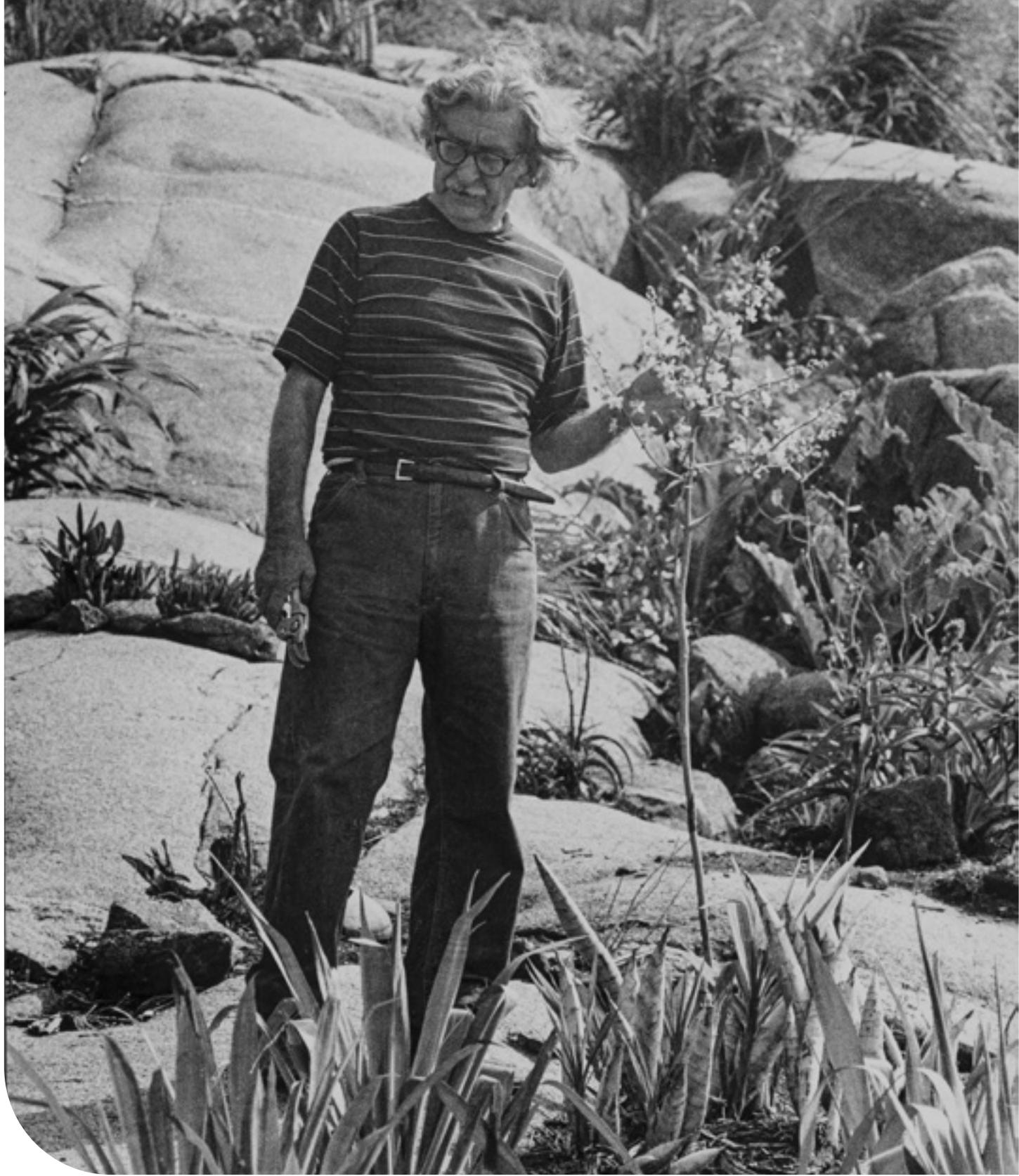




HISTÓRICO, CONTEXTO, ARQUITETURA

HISTORY, CONTEXT
AND ARCHITECTURE





Introdução

“Deus, para mim, é a natureza.”¹ Essa frase traduz, em boa medida, o pensamento e o modo de estar no mundo de Roberto Burle Marx. O sentimento faz lembrar o poema de Alberto Caeiro que, refletindo sobre a ideia de Deus, em certa altura sustenta: “Mas se Deus é as flores e as árvores / E os montes e sol e o luar, / Então acredito nele, / Então acredito nele a toda a hora / E a minha vida é toda uma oração e uma missa, / E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos”.²

Desde a primavera até o inverno da vida, que não foi curta, Burle Marx viveu em estreita ligação com a natureza. O mais eloquente testemunho dessa ligação é a propriedade de 40 hectares, remanescente de uma fazenda do século XVIII, onde uma coleção

botânica com mais de 3,5 mil espécies cultivadas, organizada em viveiros e jardins, convive em harmonia com a vegetação nativa. Esse lugar, atualmente denominado Sítio Roberto Burle Marx, fica em Barra de Guaratiba, bairro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. O seu extraordinário acervo botânico, notável tanto pela quantidade de exemplares quanto pela diversidade de espécies, é o resultado de um colecionamento sistemático realizado pelo paisagista ao longo da vida,

Burle Marx, em registro feito por Alair Gomes, no sítio, em 1968.

Burle Marx, in a photo taken by Alair Gomes, at the Sítio, in 1968.

O Sítio Roberto Burle Marx

CLAUDIA STORINO*

Introduction

“God, for me, is nature.”¹ This phrase largely reflects Roberto Burle Marx’s thought and way of being in the world. This feeling recalls the poem by Alberto Caeiro who, reflecting upon the idea of God, at a certain point states: “But if God is the flowers and the trees / And the hills and sun and the moonlight, / Then I believe in him, / Then I believe in him all the time / And my whole life is all a prayer and a mass, / And a communion with my eyes and through my ears.”²

From the spring until the winter of his life, which was not short, Burle Marx lived in close connection with nature. The most eloquent testimony to this connection is the 40-hectare property, the remnant of an 18th century farm, where a botanical collection with over 3,500

The Sítio Roberto Burle Marx

cultivated species, organised in nurseries and gardens, coexists in harmony with native vegetation. This place, currently known as Sítio Roberto Burle Marx, is located in Barra de Guaratiba, a neighbourhood of the West Zone of the city of Rio de Janeiro. Its extraordinary botanical collection, notable for the number of specimens as well as for its diversity of species, is the result of the systematic collecting carried out by the landscaper throughout his life, on expeditions to various regions of Brazil and on trips abroad, or through donations and exchanges. In addition to

coletando espécies em expedições realizadas em diversas regiões do Brasil e em viagens ao exterior ou por doações e intercâmbios. Além da coleção botânica, a propriedade inclui várias edificações, lagos, jardins, coleções de arte e uma vasta biblioteca.

Nesse sítio residiu um artista ao mesmo tempo singular, universal e multifacetado, nascido de pai alemão e mãe brasileira, cuja presença e atuação em Barra de Guaratiba marcaram profundamente o panorama do paisagismo no mundo, o campo das artes e da arquitetura no Brasil, o perfil socioeconômico local e o nome da estrada onde se situa a referida propriedade: Estrada Roberto Burle Marx.

Quarto filho de Cecília Burle e Wilhelm Marx, Roberto nasceu em São Paulo.³

the botanical collection, the property includes several buildings, lakes, gardens, art collections and a vast library.

This Sítio was home to an artist who was at once singular, universal and multifaceted, born of a German father and a Brazilian mother, whose presence and activity in Barra da Guaratiba profoundly marked the panorama of landscaping in the world, the field of the arts and architecture in Brazil, the local socio-economic profile and the name of the road where the property is located: Estrada Roberto Burle Marx.

The fourth child of Cecília Burle and Wilhelm Marx, Roberto was born in São Paulo.³ At the age of 4, he moved with his parents and siblings – Walter, Helena, Gabriella and Haroldo Raphael – to the city of Rio de Janeiro, where his

Aos quatro anos de idade, transferiu-se com os pais e os irmãos – Walter, Helena, Gabriella e Haroldo Raphael – para a cidade do Rio de Janeiro, onde depois nasceu o irmão mais moço, Guilherme Siegfried. Dos pais herdou uma ampla, profunda e diversificada formação cultural, o amor pela natureza e a confiança necessária para definir seu caminho na vida e produzir seus próprios modos de ser, de se expressar e de estar no mundo. Como ele mesmo dizia: “Em certo sentido, eu fui o poeta da minha própria vida”.⁴

Considerado o maior paisagista do século XX, Burle Marx foi o criador do jardim tropical moderno, paradigma no paisagismo mundial integrado ao movimento modernista no campo das artes, da arquitetura e do urbanismo. A mente inquieta, a curiosidade criativa e a

youngest brother was born, Guilherme Siegfried. From his parents he received a broad, deep and varied cultural upbringing, a love of nature and the necessary confidence to choose his path in life and produce his own ways of being and expression in the world. As he said himself: “In a certain sense, I was the poet of my own life.”⁴

Considered the greatest landscaper of the 20th century, Burle Marx was the creator of the modern tropical garden, a paradigm in world landscaping integrated to the modernist movement in the fields of art, architecture and urbanism. His restless mind, creative curiosity and solid cultural background were crucial to the production of his work, which includes over 2,000 public and private gardens in various parts of

sólida formação cultural foram fatores decisivos para a produção de sua obra, que inclui mais de 2 mil jardins públicos e privados em diversas partes do mundo e um extenso repertório no campo das artes visuais, em variados meios de expressão: gravuras, serigrafias, desenhos, esculturas, tapeçarias, pinturas sobre diferentes suportes, painéis de cerâmica, joias, cenários e figurinos para teatro, entre outros. Seus projetos paisagísticos se destacam tanto pela fina sensibilidade e perícia artística quanto pela valorização da flora autóctone e pela incorporação do conhecimento científico sobre as associações vegetais e sua relação com o ambiente.

Burle Marx foi pioneiro na ecologia e ferrenho defensor da conservação do meio ambiente, manifestando-se a

esse respeito em palestras, entrevistas e cartas. Essa preocupação está presente também em suas conferências versando sobre as funções do jardim e dos jardins botânicos, a percepção dos jardins e paisagens como bens culturais de uma comunidade, a necessidade de conservação e preservação da natureza por meio do uso e da valorização dos recursos vegetais. Sua atuação nas diversas áreas do conhecimento trouxe para o debate nacional a conservação e o uso sustentável da diversidade biológica, antecipando, em décadas, aquilo que ocorreria na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento,⁵ realizada no Rio de Janeiro, na qual se estabeleceu a Convenção sobre Diversidade Biológica.⁶ Cabe lembrar que foi no Aterro do Flamengo,



Roberto Burle Marx (atrás do pai), com a família no jardim de casa, no Rio de Janeiro.

Roberto Burle Marx (behind his father), with his family in the garden of their house in Rio de Janeiro.

obra-prima de Burle Marx, que ocorreu o denominado Fórum Global, encontro paralelo à Eco-92 que teve entre os seus resultados a aprovação da Declaração do Rio de Janeiro, também conhecida como Carta da Terra.⁷

Expressando o modo de estar no mundo e a originalidade desse artista multifacetado e inventivo, o Sítio Roberto Burle Marx esgarça as fronteiras entre o patrimônio material e o imaterial, entre a arte popular e a arte erudita, entre os entes naturais e as obras da criação humana; ele é um testemunho de que, na vida real, natureza e cultura, arquitetura e paisagem natural, urbano e rural estão muito mais conectados do que frequentemente se imagina.

Em 1985, Burle Marx doou o seu sítio ao governo federal, visando garantir

a preservação da propriedade e das coleções ali reunidas. Na escritura de doação, fixou uma série de encargos, entre eles a mudança do nome do então “Sítio Santo Antônio da Bica” para “Sítio Roberto Burle Marx” e sua utilização “como um centro de estudos e pesquisas relacionadas com paisagismo e conservação da natureza”.⁸ Dessa forma, o sítio tornou-se um órgão da Fundação Nacional Pró-Memória, autarquia vinculada ao Ministério da Cultura do Brasil e sucedida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em cuja estrutura administrativa figura hoje na categoria de Unidade Especial.

A opção pela doação ao governo federal foi providencial, pois garantiu: a preservação da propriedade e de todo o seu patrimônio cultural e natural; a

Projeto para os jardins da residência de Odete Monteiro.

Project for the gardens of Odete Monteiro's residence.

the world and an extensive repertoire in the visual arts in various media of expression: engravings, screen prints, drawings, sculptures, tapestries, paintings on different media, ceramic panels, jewellery, theatre scenery and costumes,

among others. His landscape projects are notable for their fine sensibility and artistic expertise as well as their appreciation of indigenous flora and the incorporation of scientific knowledge of associations between plants and their relationship with the environment.

Burle Marx was a pioneer in ecology and a staunch advocate for environmental conservation, speaking out in lectures, interviews and letters. This concern is also present in his conferences on the functions of the garden and botanical gardens, the perception of gardens and landscapes as cultural assets of a community and the need for conservation and preservation of nature via the use and valuing of plant resources. His activity in diverse areas of knowledge introduced conservation





and sustainable use of biological diversity to the national debate decades before the United Nations Conference on Environment and Development⁵ was held in Rio de Janeiro, Brazil, in which the Convention on Biological Diversity⁶ was established. It is worth recalling that the Flamengo Park, Burle Marx's masterpiece, was the site where the Global Forum was held, in parallel to the Eco-92, which resulted in the approval of the Declaration of Rio de Janeiro, also known as the Earth Charter.⁷

Expressing the way of being in the world and the originality of this multifaceted and inventive artist, the Sítio Roberto Burle Marx breaks the boundaries between material and immaterial heritage, between folk and high art, between natural beings and works of

human creation; it is a testimony to the idea that, in real life, nature and culture, architecture and natural landscape, the urban and the rural, are far more connected than is often imagined.

In 1985, Burle Marx donated his site to the federal government as a way to ensure the preservation of the property and the collections therein. In the donation deed there are a series of undertakings, among which are the change of name from "Sítio Santo Antônio da Bica" to "Sítio Roberto Burle Marx" and its use "as a centre for studies and research related to landscaping and nature conservation."⁸ As such, the Sítio became an organ of the National Pro-Memory Foundation, a public body linked to the Ministry of Culture of Brazil and succeeded by the National Insti-

Considerado o maior paisagista do século XX, Burle Marx foi premiado na Bienal de São Paulo de 1953 pelo projeto para os jardins da residência de Odette Monteiro em Correias, Petrópolis (RJ).

Considered the greatest landscape artist of the 20th century, Burle Marx was awarded a prize at the São Paulo Biennial of 1953 for the garden project of Odette Monteiro's residence in Correias, Petrópolis.

incorporação, na qualidade de servidores federais, dos jardineiros treinados por Burle Marx ao corpo funcional da instituição; a dotação de um orçamento anual e de condições para a gestão e o gradual desenvolvimento institucional do sítio, visando a sua qualificação como instituição de memória e lugar de estudo, pesquisa e difusão dos temas fixados pelo paisagista – paisagismo e conservação da natureza –, bem como de outros assuntos afetos ao universo de Roberto, tais como a botânica e as artes.

Consciente de sua função social e de sua capacidade de proporcionar uma percepção singular sobre o modo de viver, criar e estar no mundo de Burle Marx, o sítio tem por missão institucional “preservar, pesquisar e divulgar a obra” do artista, com base no patrimônio cul-

tural sob sua guarda, e constituir-se como centro de memória e de estudos, construtor e difusor de conhecimentos nos campos do paisagismo, da paisagem, da conservação ambiental e das artes” e, por visão, “consolidar-se como centro de pesquisa e de referência da obra de Burle Marx, alinhado à visão e à missão institucional do Iphan e em consonância com a Política Nacional de Patrimônio Cultural”.

Este texto apresenta ao leitor o Sítio Roberto Burle Marx em sua constituição física e numa perspectiva temporal: a aquisição da propriedade e o desenvolvimento institucional; o aspecto de “laboratório paisagístico” assumido pelo sítio; uma descrição do bem cultural; e, finalmente, o seu lugar no mundo contemporâneo.

Ubaeté (grande árvore) na estrada de Guaratiba. No livro *O sertão carioca*, Magalhães Corrêa apresenta alguns dos elementos que caracterizavam o bairro de Guaratiba, como trechos da Estrada de Guaratiba, um dos importantes acessos à região.

Ubaeté (big tree) on the Guaratiba road. In the book *O sertão carioca*, Magalhães Corrêa presents some of the characteristic features of the Guaratiba neighborhood, such as stretches of the Guaratiba road, one of the important access routes to the region.



tute of Historical and Artistic Heritage (Iphan), whose administrative structure presently falls within the category of ‘Special Unit’.

Donating the site to the federal government proved to be providential, as it guaranteed the preservation of the property and its entire cultural and natural heritage, the incorporation, as federal servants, of the gardeners trained by Burle Marx and the institution’s staff and the provision of an annual budget and conditions for the management and gradual institutional development of the Sítio, with a view to its qualification as an institution of memory and place of study, research and dissemination of the areas set by the landscaper – landscaping and nature conservation – as well as other sub-

Guaratiba

A região de Guaratiba é habitada há mais de 3 mil anos. Seus primeiros ocupantes humanos, coletores-caçadores que viviam de pesca, coleta de moluscos e caça, foram sucedidos por grupos da etnia tupi,¹⁰ que lhe deram o nome.¹¹

Em 1579, na esteira da estratégia adotada pelo governo português de doar grandes sesmarias na região visando garantir a colonização e a defesa do território, o português Manoel Velloso Espinha recebeu da Coroa portuguesa uma sesmaria em Guaratiba, em cujas terras ele e sua família implantaram engenhos de produção de açúcar e aguardente para exportação. O território se desenvolveu com a instalação desse e de outros extensos engenhos que, com o passar do tempo e a sucessão dos



seus proprietários, foram subdivididos em fazendas e engenhos menores, situados nas baixadas ao redor do Maciço da Pedra Branca.¹² Entre eles estava o Engenho da Bica, assim denominado

jects close to Roberto's universe, such as botany and the arts.

Aware of its social function and capacity to provide singular insight into the way of living, creating and being in the world of Burle Marx, the Sítio institutional mission is to "preserve, research and disseminate the work⁹ of the artist, based on the cultural heritage under its custody, and to constitute itself as the center for memory and study, the builder and disseminator of knowledge in the fields of landscaping, landscape, environmental preservation and the arts" and aims to "become consolidated as the center for research and reference on the work of Burle Marx, aligned to the institutional vision and mission of Iphan and in consonance with the National Cultural Heritage Policy.

This text introduces the reader to the Sítio Roberto Burle Marx in its physical constitution and from a temporal perspective: the acquisition of the property and its institutional development; the 'landscaping laboratory' aspect assumed by the Sítio; a description of the cultural asset; and, finally, its place in the contemporary world.

Guaratiba

The Guaratiba region has been inhabited for over 3,000 years. Its first human occupants, hunter-gatherers who lived on fishing, shellfish gathering and hunting, were succeeded by Tupi ethnic groups,¹⁰ who named it Guaratiba.¹¹

In 1579, on the back of the strategy adopted by the Portuguese government of donating large plots of land (known as

Augusto Malta, fotógrafo da prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, incluiu no *Álbum da cidade do Rio de Janeiro - Comemorativo do 1º centenário da Independência do Brasil 1822/1922* a praia de pescaria na Pedra de Guaratiba como um dos recantos pitorescos da cidade.

Augusto Malta, photographer for the City Hall of Rio de Janeiro city included in Album of the city of Rio de Janeiro - Commemoration of the 1st Centenary of Brazilian Independence 1822/1922 the fishing beach of Pedra de Guaratiba as one of the picturesque locations in the city.

por possuir uma bica d'água que abastecia a população local. No século XVII, com a construção da capela dedicada a Santo Antônio, esse engenho recebeu o nome Santo Antônio da Bica, que passou a designar também o morro por onde se estendiam suas terras.

A transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, gerou um considerável crescimento da população da cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, aumentou a importância da zona rural como fonte de abastecimento de víveres para essa população. Em Guaratiba, as grandes fazendas de café e de açúcar foram gradualmente divididas em glebas dedicadas ao fornecimento de gêneros alimentícios para a capital em expansão, com o cultivo de laranjas e bananas, a criação de

gado e a produção de hortifrutigranjeiros. Até meados da década de 1950, os laranjais e os bananais predominavam na região rural em torno do maciço da Pedra Branca. É nessa época, mais precisamente em 1949, que Roberto Burle Marx e Guilherme Siegfried Marx chegam a Guaratiba, adquirindo o primeiro dos três terrenos remanescentes da Fazenda da Bica que compõem o atual Sítio Roberto Burle Marx.

A atuação de Burle Marx na região produziu um impacto importante na economia local, ao introduzir a produção de plantas ornamentais, nova vocação desenvolvida nas terras de Guaratiba, e ao contribuir para a formação de diversos profissionais, que se tornaram, a partir da década de 1990, proprietários de hortos¹³ e que, por sua

sesmarias) to secure the colonisation and defense of the territory, Manoel Velloso Espinha received a *sesmaria* in Guaratiba from the Portuguese crown, on which he and his family installed mills to produce sugar and alcohol for export. The territory developed with the installation of these and other large mills which, over time and successive owners, were subdivided into farms and smaller mills, located on the slopes around the Maciço da Pedra Branca.¹² Among them was the Bica Mill (or to give it its Portuguese name, *Engenho da Bica*), so named for having a spring [*bica d'água*] which supplied the local population. In the 17th century, with the building of a chapel dedicated to Saint Anthony, the mill was then named Santo Antônio da Bica, which also became the name of the hill on which its lands extended.

The transfer of the Portuguese Crown to Brazil, in 1808, generated considerable growth of the population of the city of Rio de Janeiro, and consequently increased the importance of rural zones as a source of food for the population. In Guaratiba, large coffee and sugar plantations were gradually divided into plots destined for supplying food for the expanding capital, with the cultivation of oranges and bananas, the raising of livestock and the production of horticultural produce. Until the mid 1950s, orange and banana groves were predominant in the rural region surrounding the Pedra Branca massif. It is at this time, more precisely in 1949, that Roberto Burle Marx and Guilherme Siegfried Marx arrive at Guaratiba, acquiring the first of three remaining lands of the Fazenda

vez, influenciaram outros produtores que vivem dessa atividade.

Sítio Roberto Burle Marx: propriedade, arca de possibilidades, obra de arte

A dimensão mística e poética de Burle Marx explode em diversos momentos e com muita frequência. No texto anterior, de Andrey Rosenthal Schlee, em uma referência explícita ao sítio que hoje leva seu nome, revela-se o intenso sentimento que inspirou a constituição da propriedade e a extraordinária obra de arte em que ela se converteu, com a dedicação permanente do paisagista demiurgo.

O Sítio Roberto Burle Marx está situado na Estrada Roberto Burle Marx n. 2019, em Barra de Guaratiba, bairro da Zona Oeste do município do Rio de Ja-

da Bica which currently comprise the Sítio Roberto Burle Marx.

The activity of Burle Marx in the region caused a significant impact on the local economy by introducing the production of ornamental plants, a new vocation discovered on the lands of Guaratiba, and by contributing to the training of various professionals who became, from the 1990s onwards, owners of orchards¹³ and in turn influenced other producers who make their living from this activity.

Sítio Roberto Burle Marx: property, arch of possibilities, work of art

The mystical and poetic dimension of Burle Marx explodes at various times and often. In the previous text, Andrey

Estou mostrando um pouco aquilo que o Brasil tem de rico, extraordinário, maravilhoso: cada dia que passo ali estou diante de um pedaço que parece uma oração, que parece um poema, que parece um cântico, em que a natureza se expressa com a violência que ela tem, de beleza e de razão de existência.¹⁴

I am showing a little of the extraordinary, marvellous wealth of Brazil: that's why I am there every day, faced with a piece of what seems a prayer, a poem, a song, in which nature expresses herself with the violence she possesses, of beauty and reason for existence.¹⁴

ROBERTO BURLE MARX

Rosenthal Schlee, explicitly referring to the Sítio which today bears his name, reveals the intense sentiment which inspired the constitution of the property and extraordinary work of art into which it was converted, with the permanent dedication of the demiurge landscaper.

Sítio Roberto Burle Marx is located on Roberto Burle Marx road (n. 2019), in Barra de Guaratiba, a neighbourhood of the West Zone of the city of Rio de Janeiro, in the State of Rio de Janeiro. The land, with a total area of 405,325.63 square metres, rises from 5m above sea

Manguezal situado nos terrenos abaixo da propriedade. A procura do terreno ideal para a instalação da coleção botânica do paisagista incluía a preocupação com o ambiente do entorno, que deveria viabilizar o intuito proposto por Burle Marx para a propriedade.

Mangrove located in the lowlands next to the property. The search for the ideal land for the installation of the landscaper's botanical collection included the concern with the surrounding environment, which should make possible Burle Marx's intention regarding that property.

neiro, estado do Rio de Janeiro. O terreno, com área total de 405.325,63 metros quadrados, eleva-se de 5 metros acima do nível do mar até uma altitude de 395 metros, pela vertente oeste da Serra Geral de Guaratiba, no Morro de Santo Antônio da Bica, pertencente ao maciço da Pedra Branca, tendo como limite superior a linha de cumeada do morro. A partir da altitude de 100 metros, integra o Parque Estadual da Pedra Branca.¹⁵ O terreno natural desse local apresenta três tipos de vegetação autóctone: na parte mais baixa, o manguezal;¹⁶ na parte média, a vegetação de restinga;¹⁷ e, na parte mais alta, a Mata Atlântica.¹⁸

Os terrenos que compõem a propriedade foram adquiridos após uma longa procura, pois, como se destinavam à instalação da coleção botânica do

paisagista, deveriam possuir características específicas, de modo a viabilizar o uso proposto, tais como: boa diversidade morfológica; rochas afloradas; água abundante; solo adequado; ambiente de entorno suficientemente íntegro e protegido da especulação imobiliária.¹⁹

No documentário *Eu, Roberto Burle Marx*, produzido para a Rede Manchete por Soraia Cals e Tamara Leftel em 1989, quando Burle Marx completou oitenta anos, ele afirma: "Santo Antônio da Bica tem uma importância extraordinária na minha vida (...) [estivemos] procurando quase que dois anos um lugar, porque eu queria um lugar que tivesse bonita vista, que tivesse pedras e água, o que eu consegui". Os irmãos Roberto e Guilherme Siegfried Burle Marx adquiriram os terrenos que constituem o Sítio Santo



level to 395m along the western slope of the Serra Geral de Guaratiba, on the Santo Antônio da Bica *morro*, which is part of the Pedra Branca massif, with its upper limits extending to the hill's ridge line. From an altitude of 100m onwards, it becomes part of the Pedra Branca State Park.¹⁵ The Sítio's natural terrain consists of three types of local vegetation: in the lower part, the mangroves;¹⁶ in the middle part, *restinga* vegetation;¹⁷ and at the highest part, Atlantic Forest.¹⁸

The lands which make up the property were acquired after a long search, as specific characteristics were required for housing the landscaper's botanical collection, such as good morphological diversity, outcropped rocks, abundant water, adequate soil and sufficiently in-

Antônio da Bica entre 1949 e 1981, em etapas sucessivas, anexando progressivamente as áreas compradas de diversos proprietários. Ao mesmo tempo que ampliavam a área da propriedade, realizavam as intervenções necessárias, como a instalação de infraestrutura, a construção e ampliação das edificações e dos viveiros de plantas e o desenvolvimento das áreas ajardinadas.

Na primeira faixa de terreno adquirida havia a antiga capela do Engenho da Bica, dedicada a Santo Antônio, e, junto dela, uma casa modesta, em muito mau estado de conservação. Com o tempo, Burle Marx restaurou a capela e reformou a casa, ampliando-a até que atingisse a feição atual. A paisagem ajardinada do sítio foi produzida à medida que Burle Marx compunha, em

setores diferentes da propriedade e de acordo com seus elementos constitutivos – a topografia, as rochas, a água –, arranjos experimentais de plantas, em conformidade com as associações botânicas observadas na natureza.

Resultado do empenho e da inventividade de Roberto e Siegfried, o sítio inclui atualmente oito edificações,²⁰ além de sete lagos,²¹ tudo isso permeado por uma excepcional coleção botânico-paisagística disposta ao longo da propriedade numa paisagem ajardinada com extraordinário sentido artístico. As edificações estão implantadas em três níveis diferentes do terreno: o edifício da administração e a casa de pedra estão próximos do nível da estrada; o conjunto arquitetônico formado pela Casa de Roberto, pela *loggia*,²² pela

tact surrounding environment protected from real estate speculation.¹⁹

In the documentary *Eu, Roberto Burle Marx*, produced for Rede Manchete by Soraia Cals and Tamara Leftel in 1989, when Burle Marx turned 80, he stated: “Santo Antônio da Bica is of extraordinary importance in my life (...) [we] searched for a place for almost two years, because I wanted a place with a nice view, with rocks and water, which I got.” The brothers Roberto and Guilherme Siegfried Burle Marx acquired the lands which constitute the Sítio Santo Antônio da Bica between 1949 and 1981, in successive stages, progressively annexing areas purchased from several owners. At the same time the area of the property was extended, necessary interventions were made for infrastruc-

ture, the construction and extension of buildings and plant nurseries, and the development of garden areas.

On the first plot of land acquired there stood the old chapel of Engenho da Bica, dedicated to St Anthony, and a modest house in an advanced state of disrepair. Over time, Burle Marx restored the chapel and refurbished the house, extending it until it reached its current state. The garden-like landscape of the Sítio was produced as Roberto Burle Marx composed, in different sectors of the property and according to their constitutive elements – topography, rocks, water – experimental arrangements of plants, in accordance with botanical associations observed in nature.

As a result of the effort and inventiveness of Roberto and Siegfried, the



Afloramentos rochosos naturais usados como suporte para a coleção das espécies de saxícola. A presença de pedras e água foi critério importante para a escolha da propriedade que abrigaria a coleção botânica de Burle Marx.

Página seguinte: detalhe de um exemplar de *Melocactus bahiensis* em uma das rochas do sítio.

Natural rocky outcrops used as a support for the collection of *saxicolous* species. The presence of stones and water was an important criterion for choosing the property that would house Burle Marx's botanical collection.

Next page: detail of a specimen of *Melocactus bahiensis* on one of the rocks of the Sítio.

Sítio currently includes eight buildings,²⁰ as well as seven lakes,²¹ permeated by an exceptional botanical-landscape collection arranged throughout the property in a garden-landscape of extraordinary artistic sense. The buildings are located on three different levels: the administration building and the stone house are at the level of the road, the architectural ensemble formed of Roberto's House, the *loggia*,²² Santo Antônio da Bica Chapel, the ballroom (or stone kitchen) and the cellar building are located at an elevation of between 35 and 40 metres and the studio was built at the height of 45 metres.

The botanical collection of the Sítio Roberto Burle Marx, cultivated in nurseries and organised into gardens by the artist himself, places emphasis

on indigenous tropical plants of Brazil. Gathered from expeditions to various phytogeographic regions of the country and abroad, and from donations and exchanges, it traces a special overview of Brazilian flora and constitutes one of the most important collections of living plants in the world. Burle Marx often manifested his commitment to the constitution of the collection as a way of preserving the tropical flora, an affirmation of his great effort to perpetuate the existence of plants doomed to disappear. At conferences he would also reaffirm his enthusiasm for collecting plant species: "I want to tell you something about the violent attraction I feel for travelling in search of new plants. It is as if the forest was offering a treasure which exists only for those who seek it.

Capela de Santo Antônio da Bica, pelo salão de festas (ou cozinha de pedra) e pelo prédio da adega está localizado na cota altimétrica entre os 35 e os 40 metros; o ateliê foi construído na cota dos 45 metros.

O acervo botânico do Sítio Roberto Burle Marx, cultivado em viveiros e organizado em jardins pelo próprio artista, enfatiza as plantas tropicais autóctones do Brasil. Reunido a partir de expedições às diversas regiões fitogeográficas do país e do exterior, de doações e intercâmbios, ele traça um panorama especial da flora brasileira e constitui uma das mais importantes coleções de plantas vivas do mundo. Burle Marx, por diversas vezes, manifestou seu empenho na constituição dessa coleção como forma de preservação da flora

tropical, afirmando seu grande esforço na intenção de perpetuar a existência de plantas fadadas ao desaparecimento. Em suas conferências, também reafirma seu entusiasmo pelo colecionamento das espécies vegetais: “Quero dizer-lhes algo sobre a atração violenta que sinto pelas viagens em busca de novas plantas. É como se a floresta estivesse a oferecer um tesouro, que existe apenas para aquele que o busca. Cada dia que passa, mais sinto o quanto é breve a minha vida para conhecer e explorar todos os tesouros da flora brasileira”.²³

Diante dessa perspectiva e com a intensidade do desejo de ampliar cada vez mais a sua coleção botânica, ao mesmo tempo salvando numerosas espécies de uma possível destruição, o sítio foi se tornando como que uma arca,

With each day that passes I feel that my life is too brief to know and explore all the treasures of Brazilian flora.”²³

From this perspective, and with an intense desire to ever expand the botanical collection, as well as saving numerous species from possible destruction, the Sítio became something like an ark, a repository, a possessor of a treasure collected for application in the present and a possible future where humanity might grasp its inestimable worth and benefit from it, both as landscape repertoire as well as natural heritage and genetic bank. It is in this sense that one can say that the Sítio Roberto Burle Marx is an ark of possibilities. Based on this collection and its organisation into various landscape environments, Roberto carried out the aesthetic, technical and

scientific work which formed the basis of the new landscaping category of the modern tropical garden.







um repositório, possuidor de um tesouro recolhido para aplicação no presente e em um futuro possível onde a humanidade talvez possa perceber o seu valor inestimável e dele se beneficiar, tanto como repertório paisagístico quanto como patrimônio natural e banco genético. É nesse sentido que se pode dizer que o Sítio Roberto Burle Marx é uma arca de possibilidades. A partir dessa coleção e com a sua organização nos diversos ambientes da paisagem do sítio foi que Roberto realizou as experiências estéticas, técnicas e científicas que embasaram o novo partido paisagístico do jardim tropical moderno.

Faz parte do sítio um acervo museológico²⁴ de mais de mais de 3 mil itens que constitui o maior e mais importante registro de memória da vida e obra do

O interesse de Burle Marx pelo diálogo entre forma, cor, volume e textura das plantas norteia a organização que faz da vegetação tanto em seus projetos paisagísticos quanto nos espaços ajardinados do sítio.

Burle Marx's interest in the dialogue among the shape, the color, the volume and the texture of the plants guides his organization of the vegetation both in his landscaping projects and in the garden spaces of the Sítio.

The Sítio is home to a museological collection²⁴ of over 3,000 items which constitute the largest and most important record of the life and work of the artist who designed the gardens of the Gustavo Capanema Palace. In addition to the artworks, the Sítio preserves his library, his residence with all furniture and personal objects and his collections of sacred art, pre-Columbian ceramics, shells, folk art and design objects. The Sítio Roberto Burle Marx can and must be considered, in its totality, a work of art, in the broadest sense of the term. It is a notable reflection of the culture, the creative energy and scientific concern of Burle Marx, whose work in producing the modern concept of the tropical garden constitutes a special paradigm in the field of the modern-

artista que projetou os jardins do Palácio Gustavo Capanema. Além das obras de arte, estão preservadas no sítio: sua biblioteca; sua residência com todo o mobiliário e objetos pessoais; suas coleções de arte sacra, cerâmica pré-colombiana, conchas, objetos de design e arte popular. O Sítio Roberto Burle Marx pode e deve ser considerado, em sua totalidade, como uma obra de arte, no sentido mais amplo do termo. Espelha de forma notável a cultura, a energia criadora e a preocupação científica de Burle Marx, cuja obra, ao produzir o conceito moderno de jardim tropical, constituiu um paradigma especial no âmbito do movimento modernista brasileiro. Trata-se de um referencial de paisagem construída, um testemunho vivo da mudança do conceito europeu

de jardim com composição geometrizada de rigor formal para o conceito de modernidade do jardim tropical como forma de manifestação artística.

No Sítio Roberto Burle Marx, o pensamento e as formas de expressão de seu demiurgo podem ser acessados e compreendidos de modo especial. Esse é um aspecto frequentemente destacado por seus amigos e por estudiosos de sua obra. Podemos mencionar três exemplos. De acordo com a pesquisadora Vera Siqueira: “No sítio cabia o mundo inteiro; Burle Marx construiu para si um ambiente em que os valores estéticos eram centrais”.²⁵ Lélia Coelho Frota, poeta, museóloga, antropóloga, crítica de arte e amiga de Roberto, diz: “Ir à casa de Burle Marx (...) é ingressar em um estuário de objetos carregados

ist Brazilian movement. It is a model of built landscape, a living testimony of the change from the European concept of the garden with formally rigorous geometrized compositions to the concept of modernity of the tropical garden as a form of artistic manifestation.

At the Sítio Roberto Burle Marx, the thought and forms of expression of its demiurge can be accessed and understood in a special way. This aspect is often stressed by his friends and scholars of his work. We can cite three examples. According to researcher Vera Siqueira: “On the Sítio the whole world changes; Burle Marx built for himself an environment in which aesthetic values were central.”²⁵ Lélia Coelho Frota, poet, museologist, anthropologist, art critic and friend of Roberto’s, says:

“Going to Burle Marx’s house (...) was to enter an estuary of objects charged with poetic emotion.”²⁶ Carlos Fernando de Moura Delphim, landscaper-architect and friend of Burle Marx, affirms: “Within a limited space, using only his own resources, Roberto created a world, a miniature world, praising the beauty of nature and the work of man. A world where nature was reinvented and sacralised, where relations of affect between creatures were practiced and stimulated. An example to be preserved, valued and disseminated! Roberto dreamt and built a utopia.”²⁷

This singular and exceptional microcosm, full of cultural and humanist references of universal value, was proposed by Iphan and accepted by UNESECO, in 2015, as a candidate for World Heritage.

de emoção poética”.²⁶ Carlos Fernando de Moura Delphim, arquiteto-paisagista e amigo de Burle Marx, sustenta: “Dentro de um espaço limitado, utilizando-se apenas de seus próprios recursos, Roberto criou um mundo, um mundo em miniatura, louvando a beleza da natureza e a obra do homem. Um mundo onde a natureza foi reinventada e sacralizada, onde as relações de afeto entre as criaturas eram praticadas e estimuladas. Um exemplo a ser preservado, valorizado e difundido! Roberto sonhou e concretizou uma utopia.”²⁷

Esse microcosmo excepcional e singular, repleto de referências culturais e humanísticas de valor universal, foi proposto pelo Iphan e aceito pela UNESCO, em 2015, como candidato a Patrimônio da Humanidade.

The laboratory, Roberto’s “crucible”

The Sítio Roberto Burle Marx is indeed a work of art. Its landscapes are undeniably the most outstanding element, permeating and linking the entire set with a powerful personality. The Sítio landscaped spaces have a special character, unlike that of all other gardens - even Burle Marx’s ones, as they materialise both the landscaping principles present in his work as well as the processes of analysis, cultivation and experimentation which led to the creation of modern tropical landscaping.

The presence, diversity and strength of the vegetation is organised into dialogues of form, colour and volume, which are the *raison d’être* and central element of the Sítio, permeating all environments

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.²⁸

Santo Antônio da Bica has an extraordinary importance in my life (...) home to a collection which I began at the age of 7. Today, at the age of 80, [the collection] has over 3,500 species. And whenever I go on an excursion, when I go to another country, I always seek to bring back plants which may develop here. So it was my crucible, the place where I could experiment, and I continue to do so, and continue to learn. Because it was [from] my mistakes that I often learnt how to grow plants.²⁸

ROBERTO BURLE MARX

Em seu “cadinho”, Burle Marx realizou a experimentação que subsidiou sua produção paisagística e fundamentou seu conceito moderno de jardim.

In his “crucible”, Burle Marx carried out the experimentation that backed up his landscaping production and supported his modern concept for a garden.

O laboratório, o “cadinho” de Roberto

O Sítio Roberto Burle Marx é de fato uma obra de arte. Suas paisagens são inegavelmente o elemento que mais se destaca, permeando e ligando todo o conjunto com poderosa personalidade. Os espaços ajardinados do sítio têm um caráter especial, distinto de todos os outros jardins, mesmo os do próprio Burle Marx, pois materializam tanto os princípios paisagísticos presentes em sua obra quanto os processos de análise, cultivo e experimentação que levaram à criação do paisagismo tropical moderno, conferindo-lhes o caráter de unicidade.

A presença marcante, a diversidade e a pujança da vegetação organizada em diálogos de forma, cor e volume, razão de ser e elemento central do sí-

tio, que permeiam todos os ambientes, mas também se articulam e interagem com a mata nativa, com a topografia e os acidentes naturais do terreno e com elementos artísticos e arquitetônicos de diferentes épocas e culturas, resultam numa paisagem notável e singular.

Há nos jardins toda uma camada de conhecimento científico que os precede e permeia. Burle Marx evidencia, em seu discurso, essa dimensão conceitual que caracteriza o sítio como um laboratório paisagístico, o “cadinho” onde ele realizou a experimentação que subsidiou sua produção paisagística e fundamentou seu conceito de jardim: “(...) dizer que esta coleção para mim não tem uma importância muito grande? Não seria possível fazer jardins sem o meu cadinho, o lugar onde eu fiz as



but also articulating and interacting with the native forest, topography and natural accidents of the terrain, as well as with artistic and architectural elements of different eras and cultures, resulting in a remarkable and singular landscape.

In the gardens there is a layer of scientific knowledge which precedes and permeates them. Burle Marx evinces, in his speech, the conceptual dimension which characterizes the Sítio as a landscaping laboratory, a “crucible” where he experimented and subsidised his landscaping production and founded his concept of the garden: “(...) to say that this collection does not bear great importance to me? It would not be possible to make gardens without my crucible, the place where I have experimented, where I have learnt to coexist with the plants.”²⁹

experiências, onde eu fui aprendendo a conviver com as plantas”.²⁹

A metáfora do cadinho não é força de expressão ou referência fortuita. A energia depositada por Burle Marx na constituição de sua coleção botânica; sua concentração na construção do conhecimento científico necessário ao cultivo, à reprodução e à utilização das espécies; a dedicação intensa e duradoura à realização dos experimentos, juntando os diversos elementos vegetais sob os determinantes naturais de terra, água e luz, em busca dos resultados estéticos que o tempo se encarregaria de amadurecer; tudo isso traça paralelos com o trabalho dos alquimistas em sua busca da pedra filosofal, da transmutação da matéria. No caso da produção do jardim tropical moderno, o Sítio

Santo Antônio da Bica foi o cadinho, ou crisol, o lugar onde os elementos foram misturados, em circunstâncias específicas, de modo a produzir uma obra nova, com novos princípios e nova expressão plástica.

O conhecimento sobre a natureza, acumulado ao longo de anos, trouxe a Roberto uma percepção fina do universo da flora brasileira, dos modos como as diferentes espécies desenvolvem associações e de como essa diversidade produz expressões de vida: “Toda a experiência que adquiri em viagens, em tantos anos de trabalho, induziu-me a procurar compreender a natureza, tanto em superfície quanto em profundidade. Preocupei-me com a riqueza manifestada pela flora do meu país, onde as mais inusitadas adaptações se verificam. Ne-

The metaphor of the crucible is not an exaggeration or casual reference. The effort placed by Burle Marx into the constitution of his botanical collection, his concentration on building the scientific knowledge required for the cultivation, reproduction and use of species, the intense and long lasting dedication to experimentation, bringing together diverse plant elements under the natural determinants of earth, water and light, in search of aesthetic results which time would take care of maturing: all of this traces parallels with the work of alchemists in their search for the philosopher’s stone, the transmutation of matter. In the case of the modern tropical garden, Sítio Santo Antônio da Bica was the crucible, the place where elements were mixed under specific conditions in

order to produce a new work, with new principles and new plastic expression.

Knowledge of nature, over the years, gave Roberto a fine perception of the universe of Brazilian flora, of the ways in which different species develop associations and how that diversity produces expressions of life: “All the experience I have acquired on trips, over so many years of work, has induced me to seek to understand nature, on the surface as well as in depth. I have concerned myself with the manifest wealth of my country’s flora, where the most unusual adaptations take place. Within them, form, colour and function create rhythms, which also express life. From there, I have wished to apply them to gardens, aware that, without this understanding, I could never obtain a result with the depth to which I aspire.”³⁰



las, forma, cor e função criam ritmos, que também expressam a vida. Daí querer poder aplicá-los aos jardins, consciente de que, sem essa compreensão, jamais poderia chegar a um resultado da profundidade a que aspiro”.³⁰

Registro do encontro dos espaços ajardinados do Sítio Roberto Burle Marx com a área de mata nativa.

Photo of the place where the garden spaces of the Sítio Roberto Burle Marx meet the area of native forest.

Even before introducing species, Burle Marx formulated specific requirements for the land to be acquired: he collected plants, carried out expeditions to the different Brazilian biomes, surrounded himself by specialists from whom he learned and acclimatised, cultivated and observed daily the plants he collected, learning from them ways of cultivation, needs and possible associations. Based on his accumulated knowledge and the reproduction of collected plants, he then distributed the species on the land, applying volume, colour and textures in arrangements based on the flora’s characteristics, organised according to scientific knowledge and modern aesthetic principles, inspired by his broad cultural and artistic background.

Mesmo antes da introdução das espécies, Burle Marx definiu requisitos específicos para o terreno a ser adquirido; coletou plantas, realizando expedições aos diversos biomas brasileiros; cercou-se de especialistas com os quais aprendeu; aclimatou, cultivou e observou cotidianamente as plantas coletadas, aprendendo com elas modos de cultivo, necessidades, associações possíveis. Com base no conhecimento acumulado e na reprodução das plantas coletadas é que passou a distribuir as espécies no terreno, aplicando seus volumes, cores e texturas em arranjos embasados nas características da flora, organizados segundo conhecimento científico e princípios estéticos modernos, inspirados por uma ampla formação cultural e artística.

The gardens were thus organically developed throughout the property, not following a previously planned technical project but resulting from the potency of life, of the living process, of the knowledge and creative capacity of Burle Marx, as described by Giulio Gino Rizzo, architect and professor at the faculty of architecture at the University of Florence and a friend of Roberto Burle Marx: “Outlined, in these aspects, is the Sítio’s landscape project – one among many projects carried out on the Sítio, with no preliminary design, through studying and perceiving the deep character of the Sítio – conceived of as a series of different areas in which he sought to reproduce the characteristics of the various phytogeographic regions of Brazil – an essential condi-

Os jardins foram, assim, sendo desenvolvidos organicamente ao longo do terreno, sem seguir um projeto técnico previamente elaborado, mas resultando da potência de vida, do processo de viver, do conhecimento e da capacidade criadora de Burle Marx, como descreve Giulio Gino Rizzo, arquiteto, professor da faculdade de arquitetura da Universidade de Florença e amigo de Burle Marx: “Delineia-se, nesses aspectos, o projeto de paisagem do sítio – um dos tantos projetos feitos no local, sem nenhum desenho preliminar, estudando e percebendo as características profundas do local – concebido como uma série de áreas diferentes nas quais buscou reproduzir as características das várias regiões fitogeográficas do Brasil – condição fundamental para a

sobrevivência e a reprodução das plantas que eram trazidas das várias partes do Brasil e do mundo”.³¹

José Tabacow³² apontou aspectos importantes do Sítio Roberto Burle Marx como testemunho da inovação de seu criador no âmbito do paisagismo e da íntima relação de sua obra com a natureza: “Roberto introduziu no mundo um conceito de paisagismo que se conecta com a floresta. É nessa conexão que reside uma das características marcantes do sítio, que é indivisível, como uma floresta: convive e interage com a fauna, a água, as nascentes”.³³ No sítio, a conexão com a floresta é especialmente perceptível por meio da integração e do diálogo existentes em sua paisagem ajardinada.

Tabacow aponta ainda o caráter único do sítio como laboratório de experi-

tion for the survival and reproduction of plants which were brought from various parts of Brazil and the world.”³¹

José Tabacow³² pointed out important aspects of the Sítio Roberto Burle Marx as a testimony to the innovation of its creator in the field of landscaping, and the intimate relationship between his work and nature: “Roberto introduced the world to a concept of landscaping which is connected to the forest. Within this connection resides one of the striking features of the Sítio, which is indivisible, like a forest: it coexists and interacts with the fauna, water and springs.”³³ On the Sítio, the connection with the forest is especially noticeable through the medium of interaction and dialogue already existent in his garden-like landscape.

Tabacow also points to the unique character of the Sítio as a laboratory for experimentation, which is unlike traditional historical gardens, as it implies a certain mobility of the species, determined by the need for their preservation and multiplication, as well as by a dynamic which is established between the shadehouses (nurseries) and the “field” (open areas). The landscapes of the Sítio encompass this dynamic and mobility. In all, the Sítio Roberto Burle Marx constitutes the materialisation of an extraordinary work, produced by an exceptional man, who within it combined art, science and preservationist activism. In the words of José Tabacow, “Roberto built the Sítio the way an artist builds a work; there is within it, at all times, an imponderable side.”³⁴

Íbis-escarlate ou guará-vermelho (*Eudocimus ruber*). Na língua tupi, Guaratiba significa “o lugar onde há grande quantidade de guarás”, em referência à ave.

Página seguinte: Garça-azul (*Egretta caerulea*) e savacu-de-coroa (*Nyctanassa violacea*), aves encontradas na região.

Scarlet ibis or *Guara rubra* (*Eudocimus ruber*). In the Tupi language, Guaratiba means “the place where there are a lot of guarás [ibises]”, in reference to the bird.

Next page: Little blue heron (*Egretta caerulea*) and yellow-crowned night heron (*Nyctanassa violacea*), birds found in the region.

mentação, que o diferencia dos jardins históricos tradicionais, pois implica certa mobilidade das espécies, determinada pela necessidade de sua preservação e multiplicação, bem como por uma dinâmica que se estabelece entre os “sombrais” (viveiros de plantas) e o “campo” (áreas abertas). As paisagens do sítio contemplam essa dinâmica e essa mobilidade. Com tudo isso, o Sítio Roberto Burle Marx constitui a materialização de uma obra extraordinária, produzida por um homem excepcional, que nela conjugou arte, ciência e ativismo preservacionista. Nas palavras de José Tabacow, “Roberto construiu o sítio como o artista constrói uma obra; existe nele, todo o tempo, um lado imponderável”.³⁴

Burle Marx compreendia a natureza dos jardins e das paisagens por uma

perspectiva resultante de sua ampla formação cultural, articulando ciência, arte e filosofia. Considerava o jardim como uma obra de arte em quatro dimensões, para cuja efetivação o tempo constituía um elemento indispensável. Algumas de suas reflexões nesse sentido estão registradas no documentário produzido pela BBC em 1992: “Um jardim é sempre um problema de tempo. O tempo completa as ideias (...) você precisa compreender o jardim ao atravessá-lo, como você atravessa uma escultura. (...) Um jardim nunca será um problema bidimensional. Ele é um problema tridimensional e, mais que isso, ele possui uma quarta dimensão, na medida em que você atravessa o tempo e o espaço”.³⁵

Ao mesmo tempo, o olhar estético do paisagista produzia associações



com outros campos da arte: “Para mim, as flores e as folhas são quase música em sua harmonia. Outras vezes, vejo-as como esculturas, como volumes que se destacam no espaço. Ou, ainda, sinto-as como pinturas, com seu colorido e formas caprichosas. Observo-as sob o sol e sob a chuva, e certos cambiantes de luz fazem-nas parecer como pedras preciosas”.³⁶

Em uma conferência proferida em 1962, ao falar do uso das cores nos jardins, indica a necessidade de se ter conhecimento amplo da arte, relacionando-as a pinturas, tapeçarias e porcelanas: “É preciso ir buscá-la nas grandes pinturas deste século, na obra de Braque ou de Picasso, nos impressionistas, em Van Gogh e em Gauguin; procurá-la na obra dos tapeceiros fla-



mengos, nos tapetes de Teerã e Tabriz, e examinar a porcelana das grandes dinastias da China. Verificaremos sempre que as cores se relacionam”.³⁷

Mais adiante, traça um paralelo dos jardins com o universo da música, com a escultura, com a pintura, com o

Burle Marx understood the nature of gardens and landscapes from a perspective resulting from his broad cultural background, connecting science, art and philosophy. He considered the garden a four-dimensional work of art, for which time was an indispensable element. Some of his reflections in this respect are captured in a BBC documentary from 1992: “A garden is always a problem of time. Time completes the ideas (...) you need to understand the garden by going through the garden, as you go through a sculpture. (...) A garden will never be a two-dimensional problem. It is a three-dimensional problem and, more than that, it has a fourth dimension, as you go through time and space.”³⁵

At the same time, the aesthetic eye of the landscaper produced associa-

tions with other fields of art: “To me, flowers and leaves are almost musical in their harmony. Other times, I see them as sculptures, volumes which stand out in space. Or, yet, I feel them as paintings, with their colourful and whimsical shapes. Observing them under the sun and the rain, and certain shifting light makes them appear as precious stones.”³⁶

Speaking at a conference in 1962 on the use of colour in gardens, he points to the need for a wide knowledge of art, relating it to paintings, tapestries and porcelain: “One must seek them in the great paintings of this century, in the work of Braque or Picasso, the impressionists, Van Gogh, Gauguin; seek them in the work of the Flemish rugmakers, the rugs of Teerã and Tabriz, and exam-

bordado, ressaltando a natureza das plantas como seres vivos: “Em um jardim saberemos sempre se devemos compor uma sinfonia ou um simples moteto. Podemos pensar numa planta como uma nota musical. Tocada num acorde, ela soará de certa forma, num outro acorde, seu valor alterar-se-á. Às vezes, ela é tônica, outras vezes, a terceira ligada acima ou abaixo, na escala; pode ser *legato*, *staccato*, forte ou fraca, tocada numa tuba ou num violino. Mas é sempre a mesma nota. Uma planta é uma forma, uma cor, uma textura, um perfume, um ser vivo, com necessidades e preferências, com personalidade própria. A luz e a distância a modificam, o vento pode alterá-la, bem como a chuva, ou o sol. Plantada sozinha na relva, terá um valor; em grupo, entre rochedos, entre tex-

turas diferentes e folhas, num canteiro de cor, será diferente. Podemos pensar numa planta como obra de escultura, que deve ser vista em seus diversos ângulos, transformada por sopros de vento, de um verde tranquilo numa figura dançante de folhas verde-prateadas, salpicadas pelo sol depois de uma inesperada chuva. Podemos pensar numa planta como uma pincelada, ou um ponto de bordado; mas não devemos esquecer que é um ser vivo”.³⁸

Um elemento constante na paisagem do Sítio Roberto Burle Marx é a reutilização, em composições totalmente inovadoras, de peças de cantaria, em granito ou gnaïsse, oriundas de edificações demolidas, elemento que Roberto Burle Marx utilizou em muitos outros jardins. O texto de Yanara Cos-

ine the porcelain of the great Chinese dynasties. We will see that the colours always relate.”³⁷

Later, he draws a parallel between gardens and the universe of music, sculpture, painting and embroidery, underlining the nature of plants as living beings: “In a garden we will always know if we should compose a symphony or a simple motet. We can think of a plant as a musical note. Played within a chord, it will sound a certain way; in a different chord, it will change. Sometimes, it is the tonic, other times it is the third above or below; it can be *legato*, *staccato*, *forte* or *piano*, played on a tuba or on a violin. But it is always the same note. A plant is a form, a colour, a texture, a perfume, a living being with needs and preferences, with its own per-

sonality. Light and distance modify it, the wind may alter it, as well as the rain or the sun. Planted alone in the grass, it will have a meaning; in a group, between rocks, among different textures and leaves, in a flowerbed, it will be different. We can think of a plant as a sculpture, which must be seen from different angles, transformed by the wind, from a tranquil green to a dancing figure of silver-green leaves, sun soaked after a sudden rain. We can think of a plant as a brush stroke, or an embroidery stitch; but we must not forget that it is a living being.”³⁸

A constant element in the landscape of the Sítio Roberto Burle Marx is the reuse, in totally innovative compositions, of stonework, in granite or gneiss, from demolished buildings, an element which

ta Haas publicado neste livro aborda o uso da cantaria na composição de escadarias, muros, totens, paredes e taludes, integrada ao terreno e à arquitetura, como elemento funcional e em composições estéticas, em diversos locais, no entorno dos prédios e nos espaços ajardinados do sítio.

Testemunhando a capacidade perceptiva e criadora de Burle Marx é possível compreender que, assim como a paisagem produzida nas áreas ajardinadas articula-se com a vegetação nativa, os elementos em cantaria dialogam com as rochas naturais afloradas no terreno. As rochas naturais – cuja existência no terreno foi um dos pré-requisitos para a compra da propriedade – também desempenham um papel importante na composição dos diversos



Burle Marx used in many other gardens. The text by Yanara Costa Haas, published in this volume, addresses the use of stonework in the composition of staircases, walls, totems and slopes, integrated with the terrain and architecture, as a functional element and in aesthetic compositions, in various locations, in the surroundings of buildings and garden spaces of the Sítio.

Witnessing the perceptive and creative capacity of Burle Marx one can understand that, as the landscaping of the garden areas is linked with the native vegetation, the stonework elements are in dialogue with the natural outcropped rocks. The natural rocks – whose existence on the land was a prerequisite for the purchase of the property – also fulfil an important role in the composi-

tion of various sectors of the landscape, for example, with the lakes or in areas where saxicolous species have settled.³⁹

Description of the property

The construction and use of the property – from either the artistic or scientific perspective, or even in its more everyday aspects – required the existence of infrastructure which could provide the support and conditions for its development and conservation. A large part of the infrastructure of the Sítio Roberto Burle Marx is due to Guilherme Siegfried Marx, known as “senhor Sig,” a creative and inventive man who arranged for the provision of services and thought up ingenious solutions for everyday needs, e.g. the irrigation system, which still functions to this day, distributing water cap-

Pequeno caranguejo junto à nascente do Sítio Roberto Burle Marx, no período da primavera.

Yellow-crowned Night Heron (*Nyctanassa violacea*), bird found in the region.

O reservatório de água do Sítio Roberto Burle Marx, que coleta água das nascentes e cursos de água.

Página seguinte: sistema de canalização de água de nascente do sítio, que foi idealizado por Guilherme Siegfried Marx, e um dos poços artesanais da propriedade.

Water reservoir at the Sítio Roberto Burle Marx that draws water from springs and watercourses.

Next page: pipeline system for spring water of the Sítio, designed by Guilherme Siegfried Marx, and one of the property's artisan wells.

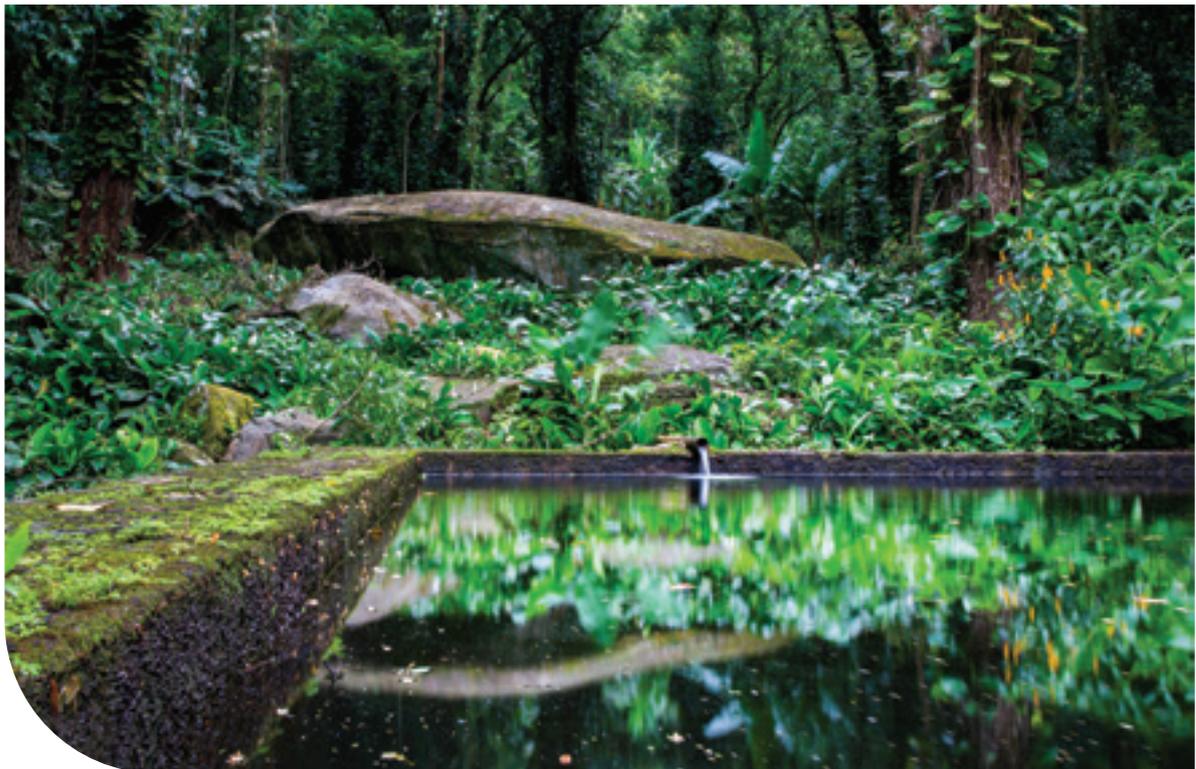
setores da paisagem, por exemplo nos lagos ou nos trechos em que se instalaram as espécies saxícolas.³⁹

Descrição da propriedade

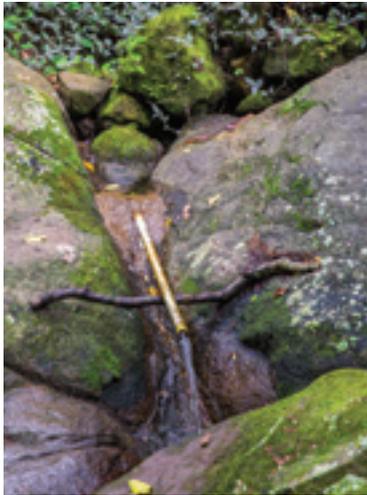
A construção e a utilização da propriedade – percebida na perspectiva de obra de arte, ou pelo viés científico, ou mesmo nos seus aspectos mais cotidianos – implicavam a existência de uma infraestrutura que lhe proporcionasse sustentação e condições de desenvolvimento e conservação. A instalação de grande parte da infraestrutura do Sítio Roberto Burle Marx deve-se a Guilherme Siegfried Marx, conhecido como “senhor Sig”, homem criativo e inventivo que providenciou a realização de serviços e idealizou engenhos para atender às necessidades cotidianas,

por exemplo o sistema de irrigação que funciona até hoje, distribuindo a água captada na nascente e viabilizando a rega das plantas, ou a instalação da pavimentação nas vias internas da propriedade com paralelepípedos de granito, iniciada em 20 de janeiro de 1976, como indica a data gravada na soleira de cimento do portão principal.

A parte agenciada do sítio – onde estão instalados os edifícios, as vias, os jardins – corresponde a aproximadamente 40% da sua área total. Os caminhos pavimentados partem do portão principal e dão acesso a toda a propriedade, chegando até a altitude de 125 metros, acima do último edifício, o ateliê. Todos são margeados por árvores de diversas espécies e, a partir deles, os jardins se espalham pelo



terreno e permeiam as áreas edificadas. Ladeando o caminho que leva ao conjunto da Casa de Roberto há uma grande figueira e árvores de pau-ferro, plantadas antes de sua pavimentação. Tendo em vista que o motivo central da aquisição da propriedade foi a instalação da coleção botânica, as primeiras intervenções destinaram-se a proporcionar ao local a infraestrutura necessária para essa finalidade, a começar pelo sistema de captação e distribuição de água, a partir da nascente existente no terreno, e pela construção do grande reservatório existente na cota dos 100 metros, feita entre 1950 e 1952,⁴⁰ seguida da construção do primeiro viveiro. Ali foram instaladas as primeiras plantas da coleção botânica, transportadas da residência do artista, no Leme.



Como dito anteriormente, o sítio contempla oito construções, agrupadas em três setores: no mais próximo do acesso, situado entre 5 e 15 metros acima do nível do mar, ficam as instalações ligadas às atividades de tra-

tered from the spring to the plants, or the paving of internal roads of the property with granite cobblestones, which started on 20th January 1976, the date engraved on the cement sill of the main gate.

The agency part of the Sítio - where the buildings, roads and gardens are - corresponds to approximately 40% of its total area. The paved roads lead from the main gate and give access to the entire property, reaching an altitude of 125 metres, above the last building, which is the studio. All are lined with trees of various species, with the gardens spreading from them throughout the property and permeating the built-up areas. Flanking the path which leads to the set of buildings of the "Casa de Roberto" there is a large fig tree and *pau-ferro* trees, planted before the path was paved.

Bearing in mind that the central motive of the acquisition of the property was the housing of the botanical collection, the first interventions were aimed at providing the location with the necessary infrastructure for this purpose, beginning with the water capture and distribution system from the existing spring, and the building of a large reservoir at 100 metres, carried out between 1950 and 1952,⁴⁰ followed by the construction of the first nursery. Here, the first plants of the botanical collection were placed, transported from the artist's home in Leme.

As stated above, the Sítio is comprised of 8 buildings, grouped into three sectors: the sector closest to the access, located at between 5 and 15 metres above sea level, consists of the installation relat-

Lagos próximos ao portão de acesso. A presença das rochas foi fundamental para a escolha de Burle Marx por essa parte do terreno.

Lakes near the access gate. The presence of the rocks was fundamental to Burle Marx's choice of this part of the terrain.

balho do sítio,⁴¹ tais como o edifício da administração e a casa de pedra; mais acima, entre as cotas dos 35 e 40 metros, fica o conjunto composto da Casa de Roberto, da *loggia*, da Capela de Santo Antônio, do salão de festas – conhecido como cozinha de pedra – e de um prédio que abrigava originalmente a lavanderia e a adega. No nível dos 45 metros fica o ateliê, último edifício construído na propriedade.

Nível do acesso

LAGOS

Os sete lagos que integram o conjunto arquitetônico-paisagístico do sítio não são elementos naturais; foram introduzidos gradativamente por Burle Marx, à medida que as necessidades de acomodação da coleção de plan-

ing to the Sítio's work activities,⁴¹ such as the administration building and the stone house; further up, between 35 and 40 metres, is the set composed of Roberto's House, the *loggia*, the Santo Antônio chapel, the ballroom – known as the stone kitchen – and a building which originally housed the laundry room and cellar. At 45 metres we find the studio, the last construction built on the property.

Access level

LAKES

The seven lakes which form part of the architecture-landscape of the Sítio are not natural elements; they were gradually introduced by Burle Marx, as the needs of accommodating the plant collection and composition of space became apparent. All contain submerged beds, wa-

ter feeds and drainage, among other details, for the purpose of housing the aquatic species of the collection. They were conceived, as with the other elements of the gardens, to form part of landscapes, bringing together different plants in visually striking and aesthetically harmonious compositions. They are also part of the composition of the landscapes, acting as poetic surfaces which reflect light, the sky and vegetation.

Segundo Robério Dias, diretor do sítio entre 1995 e 2011, Burle Marx adquiriu a parte do terreno onde ficam os três lagos situados junto do portão de acesso devido, principalmente, às grandes rochas ali existentes. Ele rela-

ter feeds and drainage, among other details, for the purpose of housing the aquatic species of the collection. They were conceived, as with the other elements of the gardens, to form part of landscapes, bringing together different plants in visually striking and aesthetically harmonious compositions. They are also part of the composition of the landscapes, acting as poetic surfaces which reflect light, the sky and vegetation.

According to Robério Dias, Sítio director between 1995 and 2011, Burle Marx acquired the land where the three lakes are located, close to the access gate, mainly due to the existence of large rocks. He recalls the experience of participating in the composition of the landscape of one of the lakes, created without a formal project, but



92



93

O edifício da administração foi projetado pelo arquiteto Ary Garcia Rosa, em 1989, para abrigar salas de aula e as dependências do escritório de paisagismo BM&cia.

The administration building was designed by architect Ary Garcia Rosa in 1989 to house classrooms and BM&cia landscaping office premises.

ta a experiência de ter participado da composição da paisagem de um dos lagos, produzida sem um projeto formal, mas totalmente de acordo com o plano idealizado por Roberto: “(...) quando Roberto descobriu as grandes rochas na região dos lagos (...) mandou tirar todas as árvores da frente. (...) Então ele arrumou todo o cenário para valorizá-las e criou lagos para refleti-las, isto é, duplicou o grupo de rochas com os reflexos, como se tivesse achado pouco. Numa excursão que fizemos à Bahia, na volta ele nos chamou a todos para o sítio, o que não era normal. Disse que tínhamos algo para fazer. No dia seguinte, às 6 da manhã, já estava cantando óperas, acordando todo mundo. Chamou os jardineiros e veio com o caminhão, ainda carregado, de marcha a

completely in accordance with the plan devised by Roberto: “(...) when Roberto discovered the large rocks in the lake region (...) he had all the front trees removed. (...) So he set the entire scenery to value them, and created lakes to reflect them, doubling the group of rocks with reflections, as if he’d thought there wasn’t enough of them. On returning from an excursion we had made to Bahia, he called us all to the Sítio, which was unusual. He said we had something to do. The following day, at 6 in the morning he was singing operas, waking everybody. He called the gardeners and reversed a loaded truck up to the lake. He distributed the plants, some here, some there, and formed a composition which occupied all the land in the form of an amphitheatre. I thought

até próximo ao lago. Ali distribuiu as plantas, umas aqui, outras acolá, e fez uma composição que ocupava todo o terreno em forma de anfiteatro. Achei aquilo sensacional, porque era como criar uma sinfonia ao reger”.⁴²

Além dos três lagos existentes no nível do acesso principal, à direita do portão, há ainda quatro outros lagos ou espelhos d’água: o lago no jardim em frente à Casa de Roberto (o primeiro a ser construído), os espelhos d’água da cozinha de pedra (um sobre a cobertura e um sob a pérgula da flor-de-jade) e o lago existente entre a cozinha de pedra e o ateliê.

EDIFÍCIO DA ADMINISTRAÇÃO

Ao percorrer o caminho que parte do portão principal, o primeiro edifício com

it was amazing, because it was like conducting a symphony.”⁴²

In addition to the three lakes at the main access level to the right of the gate, there are four other lakes or reflecting pools: the garden lake in front of Roberto’s House (the first to be built), the reflecting pools of the stone kitchen (one on the roof and another under the jade vine pergola) and the lake between the stone kitchen and the studio.

ADMINISTRATION BUILDING

Following the path which leads from the main gate, the first building the visitor notices is the administration building, by architect Ary Garcia Roza, from 1989 and finished in May 1992, intended to house classrooms and the offices of the Burle Marx & Cia. landscaping com-

que o visitante se depara é o edifício da administração, projeto do arquiteto Ary Garcia Roza, de 1989, cuja construção foi concluída em maio de 1992, destinado a abrigar salas de aula e escritórios da empresa de paisagismo Burle Marx & Cia. O prédio em “L”, de dois pavimentos, com cobertura em telhas cerâmicas, totaliza 550 metros quadrados de área construída. As fachadas são pintadas em tom de rosa forte, com esquadrias em madeira e vidro e grades em ferro pintadas de azul.

Atualmente, esse prédio contém a biblioteca, o pequeno auditório e as salas de trabalho da equipe; abriga também o espaço de acolhimento, a loja e os sanitários para o público, além do posto de segurança, dos vestiários e da copa dos funcionários.



CASA DE PEDRA

A denominada casa de pedra, projetada por Guilherme Siegfried Marx, foi construída entre 1957 e 1958. Suas pare-

pany. The two-story L-shaped building, with ceramic tile roofing, totals 550m² of built area. The facades are deep pink, with wood and glass frames and iron railings painted blue.

Currently, this building contains the library, a small auditorium and the staff work rooms, as well as the reception area, the shop and public lavatories, security desk, cloakroom and staff kitchen.

STONE HOUSE

The stone house, designed by Guilherme Siegfried Marx, was built between 1957 and 1958. Its external walls are formed of stone blocks selected from among stones brought for the construction of the flowerbeds of the first lath houses. The ground floor building, which has

an area of 107m², has a ceramic tile roof. A side varanda gives access to the interior, where one finds the living room, kitchen and service area, two bedrooms and a bathroom. It was used as a weekend home by Siegfried's family, and then became the administrative area for the company, Burle Marx & Cia. Currently, it is used by the technical sector of the Sítio.

In front of the Stone House is a specimen of the *Chloroleucon tortum*, a native tree of the coastal regions of Brazil, known as *jurema*, *angico-branco*, *jacaré* or *tataré*. In addition to using this tree in many gardens – for example in the Flamengo Park and the gardens of the Rodrigo de Freitas Lake, in Rio de Janeiro – Burle Marx produced numerous drawings of the specimen at the Sítio.

Casa de pedra, projetada por Guilherme Siegfried Marx, com destaque para a varanda lateral e o exemplar de *Chloroleucon tortum*.

Página seguinte: vista aérea do sítio, com destaque para os sombrais.

Casa de Pedra [Stone House], designed by Guilherme Siegfried Marx, highlighting the side porch and the *Chloroleucon tortum* specimen.

Next page: aerial view of the house and gardens highlighting the shade houses.

des externas são compostas de blocos de pedra selecionados entre as pedras trazidas para a construção dos canteiros dos primeiros ripados. A edificação térrea, de planta quadrada, com 107 metros quadrados de área, é coberta por telhado em telhas cerâmicas; uma varanda lateral dá acesso ao interior, onde há sala, cozinha com área de serviço, dois quartos e um banheiro. Foi utilizada como casa de fins de semana da família de Siegfried; depois, abrigou o setor administrativo da empresa Burle Marx & Cia. Atualmente, é utilizada pelo setor técnico do sítio.

Em frente à casa de pedra, há um exemplar de *Chloroleucon tortum*, árvore nativa de regiões costeiras do Brasil, conhecida como jurema, angico-branco, jacaré ou tataré. Além de utilizar essa

árvore em muitos jardins – por exemplo, no Aterro do Flamengo e nos jardins da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro –, Burle Marx produziu inúmeros desenhos do exemplar existente no sítio.

SOMBRAIS (VIVEIROS DE PLANTAS)

Continuando no caminho em frente ao edifício da administração, chega-se aos sombrais. Os sombrais são elementos importantíssimos no Sítio Roberto Burle Marx; estão intimamente ligados à sua própria razão de existência, pois se destinam à aclimação, ao cultivo e à propagação das plantas coletadas por Burle Marx. São oito sombrais, que totalizam 12 mil metros quadrados de área. Neles se iniciava o trabalho de pesquisa, produção de conhecimento e cultivo da matéria-prima com a qual seriam



SHADE HOUSES (PLANT NURSERIES)

Continuing on the path in front of the administration building, we arrive at the shade houses. The shade houses are extremely important at the Sítio Roberto Burle Marx; they are intimately linked to their own reason for existence, as they are intended for acclimatisation, cultivation and the propagation of plants collected by Burle Marx. There are eight shade houses, covering an area of 12,000m². It is here where the task of researching, producing knowledge and cultivating the raw material for later landscape experimentation begins. The selected plants are acclimatised, multiplied and studied, allowing for the learning of requirements, fragilities and mode of cultivation for each one.⁴³ The shade houses protect

depois desenvolvidas as experiências paisagísticas. As plantas selecionadas são ali aclimatadas, multiplicadas e estudadas, permitindo o aprendizado das exigências, das fragilidades e do modo de cultivo de cada uma.⁴³ Os sombrais abrigam milhares de plantas de diversas procedências (como filodendros, begônias, orquídeas, bromeliáceas); são espécies de sub-bosque, epífitas e outras, que precisam de proteção contra a luz direta do sol, pois na natureza crescem em lugares sombreados.

A cobertura dos sombrais é feita com uma tela sintética especial para viveiros de plantas, chamada “sombrite”, responsável por filtrar a luz solar em maior ou menor grau, conforme a espessura de sua trama. A geometria das coberturas varia, mantendo o for-



thousands of plants of various origins (such as philodendrons, begonias, orchids, bromeliads); understory species, epiphytes and others need protection against direct sunlight, as they grow in shady places in the wild.

The cover of the shade houses is made out of a special synthetic material for plant nurseries, known as “shade cloth,” which filters sunlight to a greater or lesser degree, according to the thickness of the weave. The geometry of the covers vary, retaining the format of horizontal planes or in sloping positions like a hipped roof. At some points there are elevated central areas for vertically growing species. The flowerbeds are made of masonry, concrete or stone.

The shade houses were built and extended between 1950 and 1985 as

the botanical collection grew. Burle Marx dedicated two of the Sítio’s shade houses to dear friends, Graziela Barroso, an important Brazilian naturalist and exponent of the field of botany, and Margaret Mee, a botanical artist and illustrator.

The last shade house to be built was not intended for cultivation of the collection; it was used over time for various short-term purposes. This space of indefinite function will, in the near future, assume an important use: it will be the site for a new building for technical activities and services, such as laboratories, a herbarium, work rooms, an auditorium, among others, which are indispensable to the current functions of the Sítio and its constitution as a research and teaching institution, a

mato de planos horizontais ou assumindo posições inclinadas como águas de telhado. Em alguns pontos, há áreas centrais mais elevadas, para abrigar espécies com crescimento vertical. Os canteiros de plantas são construídos em alvenaria, concreto ou pedra.

Os sombrais foram construídos e ampliados entre 1950 e 1985, à medida que crescia a coleção botânica. Burle Marx homenageou duas de suas mais queridas amigas, Graziela Barroso, importante naturalista brasileira, expoente no campo da botânica, e Margaret Mee, artista e ilustradora botânica, dedicando-lhes dois dos sombrais do sítio.

O último sombral a ser construído não foi destinado ao cultivo das coleções; foi utilizado, ao longo do tempo, para finalidades diversas, de curta duração. Esse

espaço de função indefinida vai assumir, num futuro próximo, um uso importante: ali será construído um novo edifício, destinado a abrigar atividades técnicas e de serviços, tais como laboratórios, herbário, salas de trabalho, auditório, entre outras, indispensáveis ao desempenho das funções atuais do SRBM e à sua constituição como instituição de pesquisa e ensino, desejo que Burle Marx deixou gravado na escritura de doação da propriedade ao governo federal.

Conjunto arquitetônico-paisagístico da Casa de Roberto

Situado a 35 metros acima do nível da Estrada Roberto Burle Marx fica o principal conjunto arquitetônico do sítio, composto de cinco edificações entre-

Vista do interior do sombral Graziela Barroso, cujo nome homenageia a importante naturalista brasileira amiga de Burle Marx e signatária do abaixo-assinado que pediu o tombamento da propriedade.

View from inside of the Graziela Barroso shade house, whose name pays tribute to an important Brazilian naturalist, friend of Burle Marx and signatory of the petition that asked for the property to be listed as heritage.



wish Burle Marx recorded in the deed of donation of the property to the federal government.

The architectural-landscape ensemble of Roberto's House

The main architectural ensemble of the Sítio, composed of 5 buildings interspersed with gardens and paved areas, is located at 35 metres above Roberto Burle Marx road. This was the centre, for over two decades, of the sophisticated and effervescent domestic and social life of the author of the Copacabana boardwalk landscape project. It was the place of shelter, residence, study, artistic production and gathering of many friends and collaborators.

At the start of the 1950s, Roberto restored, with assistance from archi-

meadas a jardins e áreas pavimentadas. Esse foi o ambiente que centralizou, durante mais de duas décadas, a sofisticada e efervescente vida doméstica e social do autor do projeto paisagístico do calçadão de Copacabana; lugar de abrigo, residência, estudo, produção artística e reunião dos muitos amigos e colaboradores.

No início dos anos 1950, Roberto restaurou, com o auxílio dos arquitetos Lucio Costa e Carlos Leão, a Capela de Santo Antônio; também reformou e ampliou a pequena casa existente. Successivamente, acrescentou ao conjunto a *loggia*, o salão de festas, chamado de cozinha de pedra, e um prédio feito para abrigar a lavanderia e a adega. À medida que surgiam as construções, também os espaços do entorno eram

agenciados e ajardinados, com aproveitamento de elementos da topografia e da vegetação original.

CASA DE ROBERTO⁴⁴

A casa onde residiu Burle Marx respira arte, reverbera ecos de amizade e tem olhos abertos para a luz e o verde da paisagem.

Logo em seguida à aquisição do primeiro terreno do Sítio Santo Antônio da Bica, Burle Marx realizou uma primeira reforma na velha casa existente, com a colaboração do arquiteto Wit-Olaf Prochnik.⁴⁵

Em carta a Walter datada de 8 de agosto 1960,⁴⁶ Roberto convida o irmão para uma visita e manifesta seu entusiasmo com o progresso do sítio: “O nosso sítio está ficando uma maravilha (...). A casa do sítio está se tornando muito habitável com uma hi-fidelity onde po-

texts Lucio Costa and Carlos Leão, the Santo Antônio Chapel; he also restored and extended the existing small house. Subsequently, he added the *loggia* to the ensemble, as well as the ballroom, known as the stone kitchen, and a building for the laundry room and cellar. As the buildings emerged, the surrounding spaces were managed and landscaped, taking advantage of the topography and original vegetation.

ROBERTO'S HOUSE⁴⁴

The house where Burle Marx lived breathes art, reverberates echoes of friendship, and has eyes open to the light and greenness of the landscape.

Soon after the acquisition of the first plot of land of the Sítio Santo Antônio da Bica, Burle Marx carried out a first

refurbishment on the old existing house, with the collaboration of architect Wit-Olaf Prochnik:⁴⁵ the house was gradually enlarged, with additions to the front veranda and new spaces, until reaching what today is the music room.

In a letter to Walter dated 8th August 1960,⁴⁶ Roberto invites him for a visit and expresses his enthusiasm for how the site is progressing: “Our site is looking marvellous (...). The house at the site is becoming quite liveable with a hi-fi where we can peacefully listen to music, especially at night where there is almost complete silence. (...) Despite the setbacks, this land is a wonder. I, Roberto, cannot speak for Siegfried, but I think he agrees with me, I think we have the most beautiful piece of land in the world.”



In the 1980s, Burle Marx found out, through his friend the architect Janete Costa, of the existence of a door left over from an old chapel which had been demolished in the Northeast of Brazil; he acquired the door and, to fit it, built a new room with a higher ceiling, beyond the music room, taking advantage of the uneven ground. This room, currently the ceramics room, houses most of the folk art ceramic collection, as well as other art works.

Some years later, at the start of the 1990s, the house underwent a final refurbishment, with the removal of a wall and the enlarging of the dining room, as well as the incorporation of a corridor leading to the guest room and a room that functioned as a small library.

The doctor and botanist Luiz Emygdio de Mello Filho, a great friend of Burle

demos ouvir música sossegadamente, sobretudo à noite onde o silêncio é quase completo. (...) apesar dos pesares, essa terra é uma maravilha. Eu, Roberto, não posso falar por Siegfried, mas, creio que ele concorda comigo, creio que temos um pedaço de terra mais bonito do mundo”.

Na década de 1980, Burle Marx soube, pela arquiteta Janete Costa, sua amiga, da existência de uma porta remanescente de uma antiga capela demolida no Nordeste do Brasil; adquiriu a porta e, para acomodá-la, construiu um novo cômodo, com pé-direito mais alto, depois da sala de música, aproveitando o desnível do terreno. Esse cômodo, atualmente denominado de sala das cerâmicas, abriga a maior parte de sua coleção de cerâmicas populares, além de outras obras de arte.

Marx’s, who witnessed the Sítio’s development from early on, said: “The Sítio Burle Marx is a work, I would say, of continual creation, of a creation which begins and does not die out, which advances through time until its author leaves, exits the scene. I watched the birth of the Sítio. The house which today is a jewel of architecture was an old house with cracked walls and an outside toilet. I watched it slowly transform, almost as if by magic, until that magnificent balcony appeared, those rooms with ceilings he painted himself, the chandeliers, the sound of the piano room...”

After the refurbishments and extensions, Roberto’s House, on a single floor, has an area of 550m² with an L-shaped plan, the larger side facing the garden and access path. The

Alguns anos depois, no início dos anos 1990, foi feita a última reforma na casa, com a remoção de uma parede e a ampliação da sala de jantar, com a incorporação de um corredor que a ligava à sala de visitas e de uma saleta que funcionava como uma pequena biblioteca.

O médico e botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, grande amigo de Burle Marx, que acompanhou desde cedo o desenvolvimento do sítio, descreve: "O Sítio Burle Marx é uma obra, eu direi, de criação continuada, de criação que começa e não se extingue, que avança pelo tempo até que seu autor se vai, sai de cena. Eu assisti ao nascer do sítio. A casa que hoje é uma joia de arquitetura era uma casa velha, de paredes rachadas e com um banheiro externo. Eu vi aquilo pouco a pouco se transmutan-

do, quase como num passe de mágica, até chegar àquela varanda magnífica, àquelas salas com tetos pintados por ele próprio, aos lustres, a sonoridade da sala do piano..."

Como resultado das reformas e ampliações realizadas, a Casa de Roberto, em um único pavimento, tem uma área de 550 metros quadrados, com planta em "L", cujo lado maior é voltado para o jardim e o caminho de acesso. A serenidade conferida pelas linhas singelas e pelos materiais sóbrios da construção proporciona uma pausa repousante entre a exuberância dos jardins e a sofisticação do interior.

O aspecto exterior da casa é definido pela cobertura em telhas cerâmicas, paredes caiadas e esquadrias azuis com vergas retas e vedações em

Burle Marx com amigos na varanda de sua casa.

Página anterior: na casa onde morou, Burle Marx gostava de receber os amigos e visitantes.

Burle Marx with friends on the porch of his house.

Previous page: in the house where he lived, Burle Marx enjoyed meeting friends and visitors.

serenity conferred on it by the simple lines and sober construction materials provide a restful break between the exuberance of the gardens and the sophistication of the interior.

The external aspect of the house is defined by the ceramic tile roof, white-washed walls and blue frames with straight lintels and wooden linings, furnished with white guillotines and glass frames. Throughout the extension of the main facade there is a large veranda, with stone slab floors and a tiled roof with white rafters, supported by wooden pillars painted in a colonial red tone, whose layout reinforces the rhythm of fullness and emptiness of the window frames. Upon wooden supports which are fixed in the wall gaps between the doors and windows there are four large



Varanda da Casa de Roberto com piso em lajes de pedra e cobertura em telha-vã. Quatro grandes carrancas de embarcações que navegavam no Rio São Francisco guardam a casa.

Página seguinte: concha de ostra-gigante (*Tridacna gigas*), um dos itens do acervo do sítio.

In the porch with a stone slab floor and a span roof, we have, in this configuration, the four large *carrancas* [figureheads] of boats that sailed on the São Francisco River.

Next page: giant oyster shell (*Tridacna gigas*) that integrates the decoration of the porch.



figureheads from ships which sailed the São Francisco River looking over the garden, guarding the house as if it were a boat sailing through the landscape. Two of them were made by Mestre Biquiba Guarany.⁴⁷ Vases with plants, an old church pew and other objects – among them a giant oyster shell (*Tridacna gigas*) – complete the decoration.

The interior of the residence reveals a life which is simultaneously simple – in terms of the dimension of the rooms and construction finishes – and sophisticated, due to the profusion of artworks and objects, which attest to the wide cultural background and refined aesthetic sense with which Burle Marx saw the world around him.

The house is composed of three suites, a spacious kitchen with a service

area and four interconnecting rooms: the dining room, guest room, music room – containing the German C. Bechstein grand piano inherited from his mother – and the ceramics room, created for the folk art collection, most of which are ceramics from the Jequitinhonha valley.⁴⁸

The aesthetic perspective with which Burle Marx viewed life permeates every room of the house; the ceilings of the music and ceramics rooms demonstrate this: the former is wood with detailed relief in ivory, pink and light blue, and is a copy of a ceiling of Pouso de Chico Rei, an 18th century house in the city of Ouro Preto; the latter, a *marouflage*,⁴⁹ was painted by Roberto himself.

Embedded in the walls of the dining, living and music rooms there are interior lit display cabinets with objects

madeira, guarnecidas com guilhotinas brancas e caixilhos de vidro. Acompanhando toda a extensão da fachada principal há uma ampla varanda, com piso em lajes de pedra e cobertura em telha-vã, com caibros brancos, sustentada por pilares de madeira pintados em tom vermelho colonial, cuja disposição reforça o ritmo de cheios e vazios conferido pelas esquadrias. Sobre suportes de madeira fixados nos vãos de parede entre as portas e janelas, quatro grandes carrancas, figuras de proa de embarcações que navegavam no Rio São Francisco, miram o jardim, guardando a casa como barco a navegar na paisagem. Duas delas são assinadas pelo Mestre Biquiba Guarany.⁴⁷ Vasos com plantas, um antigo banco de igreja e alguns objetos – entre eles uma con-

cha de ostra-gigante (*Tridacna gigas*) – completam a decoração.

O interior da residência revela uma vida simultaneamente simples – em termos de dimensão dos cômodos e acabamentos construtivos – e sofisticada, pela profusão de objetos e obras de arte, que atestam a ampla formação cultural e o apurado sentido estético com que Burle Marx olhava o mundo à sua volta.

A casa é composta de três suítes, uma ampla cozinha, com despensa e área de serviço, e quatro salas intercomunicantes: a sala de jantar, a sala de visitas, a sala de música – onde fica o piano de cauda alemão C. Bechstein, herdado da mãe – e a sala das cerâmicas, criada para acomodar a coleção de arte popular, onde predominam as cerâmicas do Vale do Jequitinhonha.⁴⁸

collected by Burle Marx – “objects of poetic emotions,” as he said. In the dining room there are two cabinets with glass and crystal objects, as well as a large wall-mounted aquarium. In the guest room there is a cabinet with images of Catholic religious art; larger images rest on pedestals and, on the walls, Cuzco School paintings with religious motifs. The music room exhibits, in three cabinets, a collection of pre-Columbian ceramics. The ceramics room, as previously mentioned, houses the Jequitinhonha valley collection and other folk artworks, as well as works by Roberto and other artists. The guest room also has a display case with a collection of shells.

In addition to the collections displayed in the cases, there are artworks

of various styles, eras and origins on the furniture and attached to walls – oil paintings, polychrome images, sculptures, engravings, design objects, watercolours – many by Burle Marx himself





A perspectiva estética com que Burle Marx olhava a vida permeia todos os ambientes da casa; desse olhar são testemunhos os forros da sala de música e da sala de cerâmica: o primeiro, em madeira com detalhes em relevo, em tons de marfim, rosa e azul-claro, é uma cópia de um forro do Pouso do Chico Rei, sobrado do século XVIII situado na cidade de Ouro Preto; o segundo, em *marouflage*,⁴⁹ foi pintado pelo próprio Roberto.

Embutidas nas paredes das salas de jantar, de estar e de música, há vitrines com iluminação interna, onde estão expostos objetos colecionados por Burle Marx – “objetos de emoções poéticas”, segundo ele. Na sala de jantar há duas vitrines com objetos de vidro e cristal, além de um grande aquário embutido na parede. Na sala de visitas há uma vitrine com

imagens de arte religiosa católica; sobre peanhas e pedestais, há imagens maiores e, nas paredes, quadros da escola cus-quenha, com motivos religiosos. A sala de música expõe, em três vitrines, uma coleção de cerâmicas pré-colombianas. A sala das cerâmicas, como já mencionado, apresenta a coleção do Vale do Jequitinhonha e outras obras de arte popular e de autoria de Roberto e outros artistas. Há, ainda, no quarto de hóspedes, uma vitrine com uma coleção de conchas.

Além das coleções expostas nas vitrines, há obras de arte dos mais diversos estilos, épocas e procedências, sobre os móveis e presas às paredes – pinturas a óleo, imagens policromadas, esculturas, gravuras, objetos de design, aquarelas –, muitas de autoria do próprio Burle Marx e outras de amigos como Georges

Almofada pintada por Burle Marx e que pertence ao acervo do sítio.

Página anterior: sala de música, em uma de suas disposições expográficas (registro anterior ao processo de restauração). Destaque para o piano de cauda alemão C. Bechstein, herdado da mãe, objetos de arte de sua coleção e o forro do teto, cópia de um forro do Pouso do Chico Rei, sobrado do século XVIII situado na cidade de Ouro Preto.

Cushion painted by Burle Marx that belongs to the collection of the sítio.

Previous page: music room, in one of its expographic dispositions (photo previous to the restoration process). Highlight to the German C. Bechstein grand piano, inherited from his mother, art objects from his collection and the ceiling lining, copy of a lining of the Pouso do Chico Rei, an eighteenth century house located in the city of Ouro Preto.

and others by friends such as Georges Braque, Le Corbusier, Alvar Aalto, Anita Wechsler and Zélia Salgado. The furniture itself is a collection of different styles and eras, accompanied by cushions painted by Burle Marx.

During the entire time he lived there, these environments and his artworks welcomed a multitude of friends for countless and memorable lunches and dinners. In the documentary made on the occasion of his 80th birthday, Roberto speaks of friendship: “To choose one’s friends is already to make poetry. (...) If you ask me “Are you a rich man?” I will say ‘I am very rich. Just by being close to you all’, (...) the beautiful things life gives me, are my friends, (...) it is this convergence of tenderness, friendship, the most beautiful things that exist in the history of man.”⁵⁰



Piso da *loggia*, com destaque para a continuidade visual com o piso externo. Abaixo, chafariz de sete bicas na parede posterior da *loggia*.

The floor of the *loggia* accentuating the visual continuity of the external flooring. On the bottom, seven-headed fountain at the back wall of the *loggia*.

Braque, Le Corbusier, Alvar Aalto, Anita Wechsler, Zélia Salgado. Os próprios móveis formam uma coleção de diferentes estilos e épocas, acompanhados por almofadas pintadas por Burle Marx.

Durante todo o tempo em que ali residiu o artista, esses ambientes e suas obras de arte acolheram uma infinidade de amigos, em incontáveis almoços e jantares memoráveis. No documentário feito por ocasião de seus oitenta anos, Roberto fala da amizade: “Escolher os amigos já é fazer poesia. (...) Se você me perguntar ‘Você é um homem rico?’, eu digo ‘Eu sou muito rico. Basta estar perto de vocês’, (...) são as coisas bonitas que a vida me dá, são os meus amigos, (...) é essa convergência de ternura, de amizade, das coisas mais bonitas que existem na história do homem”.⁵⁰

The presence of art in life, the presence of art in every corner, inside and outside of Roberto’s House, the profusion of works of great quality joined by a unique aesthetic arrangement, all indicate that here resided an artist who put his art in dialogue with other forms of artistic production, who cultivated friendships as if writing poetry, who lived and fed on poetic emotions, but also had the desire to project himself into the memory of the future, and provoke in his contemporaries also singular poetic emotions.

LOGGIA

Forming the backdrop to a rectangular garden which separates Roberto’s House from the Santo Antônio Chapel is the *loggia*, an “edicule” with five granite arches whose original function was

A presença da arte na vida, a presença da arte em todos os cantos, no interior e no exterior da Casa de Roberto, a profusão de obras de grande qualidade articuladas por um arranjo estético singular, tudo indica que ali residia um artista que colocava a sua arte em conversa com outras produções artísticas, que cultivava amizades como quem faz poesia, que vivia e se alimentava de emoções poéticas, mas também tinha o desejo de se projetar na memória do futuro e de provocar em seus contemporâneos e nos pósteros emoções poéticas também singulares.

LOGGIA

Compondo o pano de fundo para o retângulo ajardinado que separa a Casa de Roberto da Capela de Santo Antônio

to serve as a small studio for painting and screen printing. With a rectangular floor plan and an area of 60m², the *loggia* roof is tiled with barrel clay tiles type tiles and externally whitewashed. To the left of the entrance through the arches, a cast-iron barred door with a granite frame leads to the garden between Roberto’s House and the stone kitchen; to the right there is a barred rectangular window opening. Inside, the *loggia* is completely clad with painted tile panels by Burle Marx, dated 1967, interrupted only by the arch, door and window openings. From the trellis lined ceiling hang two chandeliers created by the artist, formed of an iron structure with four arms, to which plant elements are affixed (foliage, flowers, fruits). The arrangements which line the chandeliers

fica a *loggia*, edícula com cinco arcos de cantaria granítica, cuja função original foi servir como pequeno ateliê para pintura e serigrafia. De planta retangular e área de 60 metros quadrados, a *loggia* é coberta por telhas cerâmicas do tipo capa-canal e caiada externamente de branco. À esquerda de quem entra pelas arcadas, uma porta gradeada em ferro fundido com enquadramento em granito dá acesso ao jardim entre a Casa de Roberto e a cozinha de pedra; à direita há um vão retangular de janela, gradeado. Internamente, a *loggia* é totalmente revestida por um painel de azulejos pintados, de autoria de Burle Marx, datado de 1967, interrompido apenas pelos vãos da arcada, da porta e da janela. Do forro tabuado em gamela pendem dois candelabros



106

are periodically replaced by the Sítio's gardeners, following a mode of composition learnt from Burle Marx. The floor is composed of granite slabs, maintaining visual continuity with the external floor. On the back wall of the room, a seven-spouted fountain pours water into a stone channel, which is lined with potted plants.

SANTO ANTÔNIO CHAPEL

The small Santo Antônio Chapel is located at the same level as Roberto's House, facing the plain and access path, with an area of 177.3m², a single nave and choir, chancel, sacristy and a side room with a large opening on to the chancel. At the back of the chapel there is an extension, with external access, composed of a suite with two bathrooms.



107

Interior da capela. Destaque para as esquadrias em madeira da fachada: portas de folhas duplas almofadadas na cor vermelho colonial e janelas de caixilhos brancos envidraçados, todas arrematadas por cercaduras em madeira pintadas de azul.

Na nave da capela, o piso em lajota de cerâmica e a capela-mor, revestida de madeira.

Interior of the chapel. Focus on the wooden frames of the facade, double-hinged doors in colonial red, and white window cases finished in wooden frames painted in blue.

In the nave of the chapel, the ceramic tile floor and the chancel, with wood finishing.

criados pelo artista, compostos de uma estrutura de ferro com quatro braços, onde são afixados elementos vegetais (folhagens, flores, frutos). Os arranjos que revestem esses candelabros são substituídos periodicamente por jardineiros do sítio, seguindo o modo de composição aprendido com Burle Marx. O piso é composto de lajes de granito, mantendo a continuidade visual com o piso externo. Na parede posterior desse ambiente, um chafariz com sete bicas despeja água numa valeta revestida de pedra, cuja borda é guarnecida por jardineiras com plantas.

CAPELA DE SANTO ANTÔNIO

Situada no mesmo plano da Casa de Roberto e voltada para a planície e o caminho de acesso, fica a pequena

Capela de Santo Antônio, com área de 177,3 metros quadrados, de nave única com coro, capela-mor, sacristia e um cômodo lateral aberto por um grande vão para a capela-mor. Na parte posterior da capela há um acréscimo, com acesso externo, composto de uma suíte e dois banheiros.

A construção da capela nesse local remonta ao século XVII, quando as terras faziam parte da antiga Fazenda da Bica. Em seu *Memorias historicas do Rio de Janeiro e das provincias annexas a'jurisdicção do vice-rei do Estado do Brasil*,⁵¹ José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, o monsenhor Pizarro,⁵² relata que a Capela de Santo Antônio havia sido “fundada na Bica antes de 1681”. Em outra publicação,⁵³ ele diz que “Em o anno de 1743 axava-se esta Cap.^a arrui-



nada, e foi o objeto das providências do R. [Visitador] Dr. Araujo: estando só com alicerces, foi reedificada pelo falecido Cap. Francisco de Macedo Freire no ano de 1791 (...).” Entre 1686 e 1690, achando-se arruinada a igreja matriz de Guaratiba, a Capela de Santo Antônio da Bica funcionou como sede paroquial, tendo retornado ao uso doméstico original com a conclusão da reforma da igreja matriz.

Ao adquirir o terreno, Burle Marx restaurou a capela e a manteve franqueada ao uso da comunidade católica de Barra de Guaratiba, que lá, ainda hoje, realiza missas dominicais, casamentos, batizados e outras celebrações, inclusive a festa de Santo Antônio, celebrada anualmente no dia 13 de junho.

Como a Casa de Roberto, a capela se destaca pela singeleza de sua arqui-



tetura. Coberta com telhas cerâmicas, caiada externa e internamente, possui esquadrias em madeira: portas de folhas duplas, almofadadas na cor ver-

The construction of the Chapel dates back to the 17th century, when the land was part of the old *Fazenda da Bica*. In his *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do vice-rei do Estado do Brasil*,⁵¹ José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, Monsignor Pizarro,⁵² reports that the Santo Antônio Chapel was “founded in Bica before 1681.” In another publication,⁵³ he says that “In the year 1743 this chapel in ruins was annexed and was the object of measures by R. [visiting] Dr. Araujo: being only with foundations, it was rebuilt by the late Cap. Francisco de Macedo Freire in the year of 1791 (...).” Between 1686 and 1690, when the main church of Guaratiba was ruined, the Santo Antônio da Bica Chapel functioned as the parish’s main office, re-

turning to its original domestic use when the main church was refurbished.

When acquiring the land, Burle Marx restored the chapel and kept it free for use by the Catholic community of Barra de Guaratiba, which to this day uses it to hold Sunday mass, weddings, baptisms and other celebrations, including the Santo Antonio festivities, held annually on the 13th June.

As with Roberto’s House, the chapel stands out for the simplicity of its architecture. With ceramic tile roofing and internal and external whitewashed walls, it has wooden frames and double-leafed doors paneled in a colonial red, and glazed white sash windows with blue-painted wooden moldings. Next to the side facade, on the left, there is a small stone bell tower with a bronze bell

Vista lateral da Capela de Santo Antônio da Bica.

Side view of the Chapel of Santo Antônio da Bica.

melho colonial, e janelas de caixilhos brancos envidraçados, todas arrematadas por cercaduras em madeira pintadas de azul. Junto da fachada lateral, à esquerda, há uma pequena torre sineira em alvenaria, com um sino de bronze, coberta com telhas cerâmicas, cuja altura não ultrapassa a cimalha. O piso da nave é revestido por lajotas de cerâmica, e o da capela-mor, por tabuado em madeira. A nave e a capela-mor têm forros em tabuado saia-e-camisa em três planos, acompanhando os caibros e a linha alta da cobertura, na cor branca, com cimalhas em frisos azuis e verdes junto das paredes.

Próximo ao arco-cruzeiro há dois altares laterais, compostos de nichos embutidos na alvenaria, internamente pintados de azul e arrematados por

frisos em vermelho colonial e dourado, com mesas e supedâneos em madeira. Cada altar é guarnecido por dois castiçais e duas ânforas em madeira entalhada policromada. No altar da direita, para quem olha em direção à capela-mor, está a imagem de Nossa Senhora do Parto ou da Apresentação e, no da esquerda, encontra-se a imagem de São Jerônimo, ambas datadas do século XVIII⁵⁴ e em madeira entalhada policromada.

O altar-mor, de feição singela, possui um retábulo da segunda metade do século XVIII, típico de capela de fazenda, tendo ao centro um nicho com a imagem de Santo Antônio, escultura em madeira policromada do século XVII, representando Santo Antônio com o menino Jesus no colo, ambos com res-

and ceramic tile roofing, the height of which does not exceed the coping. The nave has ceramic tile flooring, and the chancel has wooden flooring. The nave and chancel have three-tiered wooden ceilings, accompanying the rafters and the topline of the white roof, with blue and green friezes along the walls.

Next to the crossing are two side altars, made up of niches embedded in the stonework, painted blue and topped with colonial red and gold friezes with wooden tables and props. Each altar is decorated with two candlesticks and two amphorae of carved polychrome wood. On the right-hand altar, looking towards the chancel, is the image of Our Lady of Childbirth or the Presentation (or, in Portuguese, *Nossa Senhora do Parto ou Apresentação*), and, on the

left-hand altar, the image of Saint Jerome, both dating from the 18th century⁵⁴ and in polychrome carved wood.

The simple high altar has an altarpiece dating from the second half of the 18th century, typical of a farm chapel, with a centre niche with the image of Saint Anthony carved in polychrome wood from the 17th century, representing Saint Anthony with the baby Jesus on his lap, both with silver resplendors.⁵⁵ The high altar is made of carved wood with an embedded niche and decorated with eight candlesticks and a polychrome carved crucifix.

In front of the chapel's main door a nine-step granite staircase, flanked by a granite wall, leads to the garden, where another stone staircase leads to the Sítio's main path.

plendores em prata.⁵⁵ O altar-mor, em madeira entalhada com nicho embutido, é guarnecido com oito castiçais e crucifixo em talha policromada.

Em frente à porta principal da capela, uma escadaria com nove degraus em granito, ladeada por uma mureta com arranques também em granito, faz a ligação com o jardim, de onde parte uma escadaria em pedra que leva ao caminho principal do sítio.

O agenciamento da paisagem em torno dessa escadaria, com a introdução de uma grande quantidade de plantas provenientes de várias regiões do Brasil e de outros países, foi descrito por Giulio Rizzo:⁵⁶ “Burle Marx reuniu no talude em frente à capela e à Casa de Roberto pedras de vários tamanhos encontradas na propriedade; ali ins-

talou espécies saxícolas de variadas procedências, como ceibas, clúsias, bromeliáceas, agaváceas, iúcas”.

JARDIM DA CASA

O platô situado logo abaixo do nível da Casa de Roberto, posicionado ao longo do eixo Leste-Oeste como o conjunto casa-*loggia*-capela, compõe um plano ajardinado, com um gramado ao centro, ligado à casa por uma escada em pedra paralela ao muro de arrimo. A extremidade leste do jardim é limitada por uma parede escultórica em blocos de cantaria, onde estão dispostas bromélias variadas. À frente dessa parede há um espelho d’água formado por recortes de linhas retas, com bordas em cantaria, contendo plantas aquáticas. Contornando o espelho d’água e

The arrangement of the landscape surrounding the staircase, with the introduction of a large quantity of plants from various regions of Brazil and other countries, was described by Giulio Rizzo:⁵⁶ “Roberto Burle Marx gathered stones of varied sizes he found on the property on the slope in front of the chapel and Roberto’s House; there he set up saxic species of various origins, such as ceibas, clusias, bromeliads, agavaceae and yucca.”

HOUSE GARDEN

The plateau just below the level of Roberto’s House, positioned along an east-west axis like the house-*loggia*-chapel ensemble, forms a landscaped plain, with a lawn in the middle linked to the house via a stone staircase parallel to the retaining wall. The east end of the

garden is bordered by a sculpted stonework wall with an arrangement of varied bromeliads. In front of the wall there is a reflecting pool formed of straight cuts with stone edges, containing aquatic plants. Skirting the pool and bordering the lawn are diverse groups of plant species forming masses of different colours, widths, shapes and textures, which act as a transition between the two planes, softening the straight lines of the retaining walls. Distributed throughout the garden, vertical elements such as palm trees and stone columns holding up bromeliads create a rhythm which breaks up the horizontality of the landscaped plan.

STONE KITCHEN

The space between the rear facade of Roberto’s House and the stone kitchen



is occupied by flowerbeds combining smooth pebbles, stones and various plant species, interspersed with rectangular stone tiles. Two staircases with stone steps connect the level of this area with the higher level of the paved path which runs alongside it.

This part of the garden is near the *Veloziaceae* collection, considered the largest in the world,⁵⁷ which Roberto was proud of; this collection exemplifies the dynamic character which the landscaper gave to the Sítio, as the introduction of its cultivation, Robério Dias says, reflects the challenges for composing the collection and the adaptation of the species: “Plants taken from nature do not come with an instruction manual. Here they were planted in places [Burle Marx] thought would work, which didn’t always

happen. So the first experiment was to discover what to do for a plant coming from another ecosystem to adapt here. A good example of this is the *Veloziaceae*. Roberto adored these plants, but would not risk bringing them because he thought they would die. Until the day he met Nanuza Menezes, another exceptional botanist, who told him a secret: ‘It’s not dead Roberto, it looks like it’s dead, but you just need to keep watering it and it will revive’. From then on, Roberto made excursions sometimes almost solely to search for *Veloziaceae*.⁵⁸

José Tabacow highlights the liberty with which Burle Marx intervened in the landscape of the Sítio and altered it according to the emergence of new priorities: “Roberto wasn’t committed to the composition of the Sítio; it was dynamic,

beirando todo o gramado, grupos de plantas de espécies diversas formam massas de diferentes cores, larguras, formatos e texturas, que promovem a transição entre os dois planos, amenizando as linhas retas dos muros de contenção. Distribuídos ao longo do jardim, elementos verticais como palmeiras e colunas em cantaria que sustentam bromélias compõem um ritmo que rompe a horizontalidade do plano ajardinado.

COZINHA DE PEDRA

O espaço entre a fachada posterior da Casa de Roberto e a cozinha de pedra é ocupado por canteiros que combinam seixos rolados, pedras e variadas espécies de plantas, entremeados ao piso em lajes retangulares de pedra. Duas escadarias com degraus em can-

taria vencem a diferença de nível entre essa área e o caminho pavimentado que passa ao lado, em nível mais alto.

Próximo a essa parte do jardim está instalada a coleção de *Velloziaceae*, ou velózias, considerada a maior do mundo,⁵⁷ da qual Roberto muito se orgulhava; essa coleção exemplifica o caráter dinâmico que o paisagista imprimia à paisagem do sítio, pois sua introdução e seu cultivo, como indica Robério Dias, refletem os desafios enfrentados para a composição das coleções e a adaptação das espécies: “As plantas retiradas da natureza não vêm com manual de instrução. Aqui eram plantadas em locais em que ele [Burle Marx] achava que iam funcionar, o que nem sempre acontecia. Então a primeira experiência era descobrir o que fazer para que a

Exemplar de *Vellozia* situado atrás da Casa de Roberto, que se orgulhava de ser um dos grandes colecionadores dessa espécie.

Página anterior: platô abaixo do nível da Casa de Roberto, com plano ajardinado e gramado ao centro.

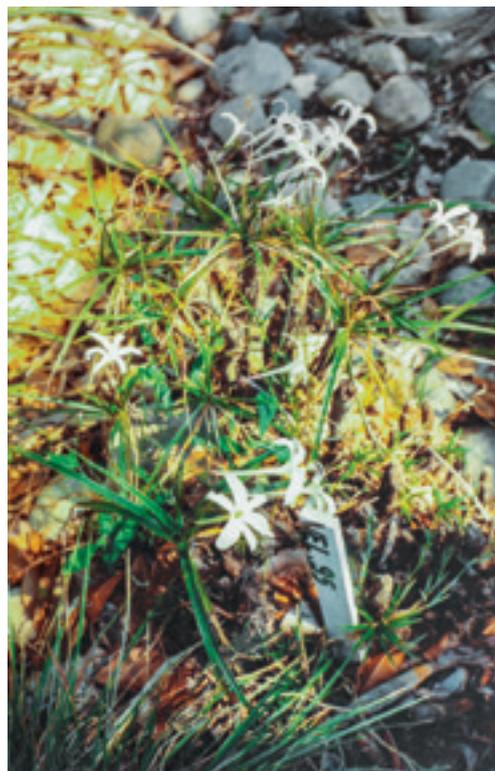
Specimen of *Vellozia* located behind Roberto's House, who prided himself on being one of the great collectors of that species.

Previous page: plateau below the level of Roberto's House, with a gardened ground and a lawn in the center.

such as for example, the garden [behind the house, part of which] became the *Velloziaceae* collection.” To install this collection, he removed a well-developed tree (*Pseudobombax ellipticum*).

A little further on is the stone kitchen, the large ballroom by Francisco Rubem Breitman and Haroldo Barroso Beltrão, called the Roberto Burle Marx Pavillion, which received an award in 1963 by the Institute of Architects of Brazil.

With a square floor plan of 217m², the building's main space is a large covered hall open on three sides. On the nearest side to Roberto's House, in a continuous space, there is the service area, with sculptural walls composed of reused stonework elements, which is equipped with a large central oven flanked by two sinks and a block on each side housing,



Cascata que alimenta o espelho d'água com peixes e plantas em torno da cozinha de pedra.

Página seguinte: painel de cerâmica de autoria de Burle Marx situado na cozinha de pedra.

Cascade that feeds the water mirror, which has fish and plants, located around the stone kitchen.

Next page: ceramic panel by Burle Marx located in the stone kitchen.

vegetação que vinha de outro ecossistema se adaptasse aqui. Um exemplo bom disso são as *Veloziceae*. Roberto adorava essas plantas, mas não arriscava mais trazê-las porque achava que morriam. Até o dia em que conheceu a Nanuza Menezes, outra excepcional botânica, que lhe contou o segredo: 'Ela não morreu, Roberto, parece que está morta, mas é só continuar regando que ela revive'. A partir daí Roberto fez excursões, às vezes quase que só para buscar velózias".⁵⁸

José Tabacow aponta a liberdade com que Burle Marx intervinha na paisagem do sítio e a alterava, caso surgissem novas prioridades: "Roberto não tinha compromisso com a composição do sítio; havia uma dinâmica, como, por exemplo, o jardim [existente atrás da

casa, parte do qual] virou uma coleção de velózias". Para instalar essa coleção, ele removeu uma árvore (*Pseudobombax ellipticum*) já bastante desenvolvida que ali havia.

Um pouco mais adiante, chega-se à cozinha de pedra, o grande salão de festas cujo projeto, de Francisco Rubem Breitman e Haroldo Barroso Beltrão, intitulado Pavilhão Roberto Burle Marx, foi premiado em 1963 pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil.

De planta quadrada, com 217 metros quadrados, a edificação tem como espaço principal um grande salão coberto e aberto em três lados. Na extremidade mais próxima à Casa de Roberto, em espaço contínuo, concentra-se o setor de serviços, com fechamento em paredes escultóricas compostas de elementos



reaproveitados de cantaria, equipado com um grande forno central, ladeado por duas pias e tendo a cada lado um bloco que abriga, respectivamente, um sanitário e uma despensa. Externamente, essa extremidade também apresenta revestimento com elementos de cantaria e trechos em alvenaria pintada de azul.

Todo o piso da cozinha de pedra é formado por lajes de pedra, e a cobertura é composta de uma grande laje em concreto armado, sustentada por pilares no mesmo material, sobre a qual há um espelho d'água. No lado oposto à entrada, um intervalo entre dois pilares é preenchido por um painel de cerâmica de autoria de Burle Marx, com motivos abstratos em preto, amarelo e azul sobre fundo vermelho. À esquerda de quem entra, a lateral totalmente livre abre-



-se para um jardim, em plano mais baixo, coberto por um grande pergolado em vigas de concreto, com 243 metros quadrados de área, que sustenta a trepadeira conhecida como flor-de-jade (*Strongylodon macrobotrys*). Na extre-

respectively, a toilet and a pantry. Externally, this side also features cladding with stonework elements and sections of blue-painted masonry.

The entire floor of the stone kitchen is formed of stone slabs, and the roof is of a large reinforced concrete slab supported by concrete pillars, on which there is a water mirror. On the opposite side to the entrance, a gap between two pillars is filled by a ceramic panel by Burle Marx with abstract motifs in black, yellow and blue on a red background. To the left of the entrance, the completely free side opens to a garden on a lower level, covered by a large pergola on concrete beams with a 243m² area, supporting a vine known as the jade flower (*Strongylodon macrobotrys*). At the right end of this side, next to the tile

panel, a granite staircase leads to the garden, paved with stone slabs where, in addition to the flowerbeds, there is a reflecting pool with plants and fish, which receives the waters from a cascade and water curtain from the roof. Surrounding the garden, and in dialogue with it, the place's native trees support philodendrons.

LAUNDRY BUILDING

Behind the Stone Kitchen there is a support building, built after the donation of the Sítio to the federal government (1985) to house the laundry room, a cellar and a large storage room, as well as a room with a bathroom. It is a simple building, with a rectangular plan of 103.5m², ceramic tile roofing, white painted facades and blue frames in wood and glass. After

Jardim junto à cozinha de pedra, com piso em lajes de granito e espelhos d'água, sob a pérgula da Flor de Jade.

Garden next to the stone kitchen, with granite slabs flooring and reflecting pools under the Jade Flower pergola.





Caminho pavimentado em paralelepípedos que dá acesso ao ateliê, projetado por Acácio Gil Borsoi, com arquitetura de interior de Janete Costa.

Paved cobblestone path that gives access to the studio, designed by Acácio Gil Borsoi in partnership with the interior architect Janete Costa.

midade direita dessa lateral, próximo ao painel de azulejos, uma escada em granito dá acesso ao jardim, pavimentado com lajes de pedra, onde há, além dos canteiros, um espelho d'água com plantas e peixes, que recebe as águas de uma cascata e de uma cortina d'água proveniente da cobertura do salão. Em torno desse jardim e em diálogo com ele, as árvores da vegetação originária do lugar sustentam filodendros.

PRÉDIO DA LAVANDERIA

Por trás da cozinha de pedra fica uma edificação de apoio, construída após a doação do sítio ao governo federal (1985), para abrigar uma lavanderia, uma adega e um amplo depósito, além de um quarto com banheiro. Trata-se de uma construção simples, de planta

the refurbishment of 2009, the laundry room space was converted into lavatories for the visiting public.

Studio Level STUDIO

Ascending the grounds through the gardens, the visitor will pass Lake 5 on the right-hand side, and cross a square with a sapucaia (*Lecythis pisonis*), before reaching the Sítio's most recent construction, the studio of Burle Marx.

Situated at the 45 metre level, the studio was designed by Acácio Gil Borsoi with interior architecture by Janete Costa. It is a modern building with a partial stonework facade reused from a demolished old 19th century townhouse in the centre of Rio de Janeiro, whose function was to become the place of

retangular, com área de 103,5 metros quadrados, coberta por telhas cerâmicas tipo capa-canal, com fachadas pintadas de branco e esquadrias azuis em madeira e vidro. Após uma reforma realizada em 2009, o espaço da lavanderia passou a abrigar sanitários para o público visitante.

Nível do ateliê ATELIÊ

Subindo o terreno pelos jardins, o visitante passa pelo Lago 5, situado à direita, e por um largo que tem ao centro uma sapucaia (*Lecythis pisonis*), chegando à construção mais recente do sítio: o ateliê de Burle Marx.

Implantado no nível da cota dos 45 metros, o ateliê foi projetado por Acácio Gil Borsoi, com arquitetura de

artistic production for Burle Marx, as well as the place for exhibitions and conducting courses on landscaping, botany and other related subjects.

The building is reached by a cobblestone-paved path, at a level below the actual building, where a 36 square metre space was originally intended for use as a garage; in the 2009-2011 renovation, the space was converted to a public lavatory. To the left of the lavatories, a staircase leads to a porch with a stone floor and concrete slab roofing which is partially closed with stonework, and gives access to the studio inside via a large wooden panelled door, painted blue and green with red friezes. On the outer wall to the right of the porch, facing the garden, there is a tile panel by Burle Marx.

interior de Janete Costa. É uma construção moderna, que utiliza parte de uma fachada em cantaria reaproveitada de um antigo sobrado do século XIX, demolido no centro do Rio de Janeiro, cuja finalidade era constituir-se como local de produção artística para Burle Marx e também como lugar para a realização de exposições e cursos de paisagismo, botânica e assuntos afins.

Chega-se ao edifício pelo caminho pavimentado em paralelepípedos, num nível inferior à construção propriamente dita, onde há um espaço de 36 metros quadrados que originalmente se destinava a uma garagem; na reforma realizada entre 2009 e 2011, esse espaço foi convertido em sanitários para o público. À esquerda dos sanitários, uma escada com degraus em pedra leva a um alpen-

The single floor building with a rectangular floor plan has a composite roof: in the hall area, it has a metallic structure and roofing, and in the areas covering the other rooms, it is a concrete slab. The plan is staggered on three levels, following the slope of the ground.

The main environment is a large hall measuring 22.45 by 7.51 metres and a ceiling height ranging between 4.9 and 6 metres with zenith lighting provided by two skylights. At one end of the room there is a large counter with a sink. The room's natural light is complemented by five large iron and glass-sealed openings which, on three sides, open onto the front porch and the west patio. Between the doorways, the walls display six canvases and a tapestry, all large in size and made by Roberto especially for this location.





Centred in relation to the larger axis of the building, on the left-hand side coming through the main door entrance and at a higher level than the hall of the studio, there is a large living room which is accessed by a ramp at the end closest to the main door, and a staircase at the other end. The room is set with modern furniture – including pieces by Maurício Azeredo⁵⁹ – and decorated with folk art objects and works by Burle Marx; at its centre, there is a truss ceiling, produced on the Sítio itself, made in concrete embossed with bas-reliefs designed by Burle Marx, with a five-arm chandelier, also by Burle Marx, composed of a metallic tube structure with turned wood geometric solids painted in various colours and glass sleeves made with cut bottles.

dre, com piso em pedra, cobertura em laje de concreto e fechamento parcial em cantaria, que dá acesso ao interior do ateliê, por meio de uma grande porta almofadada, em madeira pintada em azul e verde, com frisos vermelhos. Na parede externa à direita do alpendre, voltado para o jardim, há um painel de azulejaria de autoria de Burle Marx.

A construção de pavimento único e de planta retangular tem sua cobertura composta, na área do salão, com estrutura e telhamento metálicos e, nas áreas que cobrem o restante dos ambientes, em laje de concreto. A planta é escalonada em três níveis, acompanhando a inclinação do terreno.

O ambiente principal é um grande salão medindo 22,45 metros de comprimento por 7,51 metros de largura,

The living room leads, to the left, to two rooms and a spacious bathroom. At a slightly higher level and directly behind this room there is a solarium with two large windows facing the studio's back garden, where there is an old settee, a Charles and Ray Eames armchair and a small side table in wood and metal.

To the right of the living room, which is also open onto the hall, there is a small kitchen with a sink, stove, cabinets and fridge. Further right, at the same level as the solarium, accessed by a masonry staircase, there are two rooms which originally were used for storage (pigments, paint, brushes, etc.). In the intervention of 2009 and 2011, these two rooms were transformed into technical reserves for works on paper (drawings, prints) and paintings. The map library

com um pé-direito que varia de 4,9 a 6 metros, com iluminação zenital proporcionada por duas claraboias. Em uma das extremidades do salão há uma ampla bancada com pia. A iluminação natural desse ambiente é complementada por cinco grandes vãos com vedação em ferro e vidro que se abrem, em três lados, para a varanda frontal e para o pátio existente a oeste. Entre os vãos das portas, as paredes expõem seis telas e uma tapeçaria, todas de grandes dimensões, feitas por Roberto especialmente para esse local.

Centralizada em relação ao eixo maior da edificação, à esquerda de quem entra pela porta principal e em nível mais elevado do que o salão do ateliê, há uma ampla sala de estar, aberta para ele, cujo acesso se faz por uma

rampa, na extremidade próxima à porta principal, e por uma escada, na outra extremidade. Essa sala é ambientada com mobiliário moderno – incluindo peças de Maurício Azeredo⁵⁹ – e decorada com objetos de arte popular e obras de Burle Marx; possui, ao centro, um teto em gamela, produzido no próprio sítio, em concreto, ornado com baixos-relevos com desenho de Burle Marx, com um lustre de cinco braços, também de autoria de Burle Marx, composto de estrutura em tubos metálicos, com sólidos geométricos em madeira torneada pintados em cores diversas e mangas de vidro feitas com garrafas cortadas.

A sala dá acesso, à esquerda, a dois quartos e um banheiro amplo. Em nível um pouco mais acima e diretamente atrás dessa sala há um *solarium* com

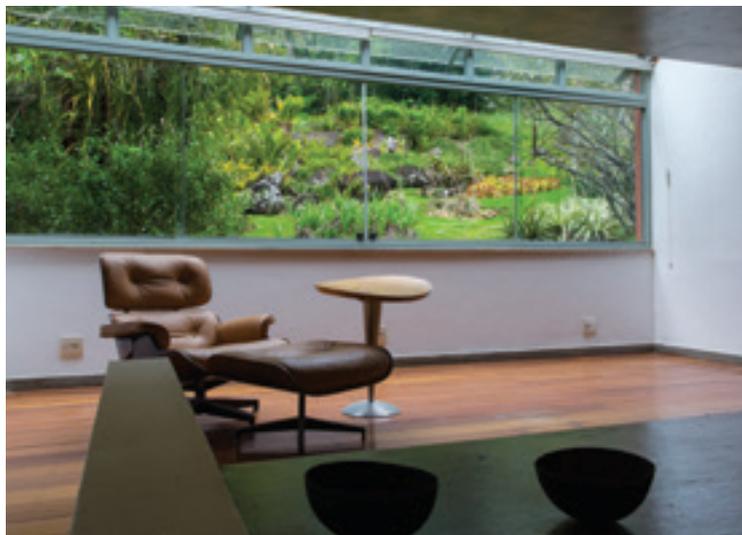
O grande salão do ateliê, com iluminação zenital, piso em lajes de concreto, portas e janelas em ferro e vidro. As três grandes portas se abrem para a varanda.

Página anterior: painel de azulejos desenhado por Roberto Burle Marx, integrado à fachada lateral do ateliê.

The studio's large hall, with zenithal lighting, concrete slab floor, iron and glass doors and windows. The three large doors open onto the porch.

Previous page: tiles panel designed by Roberto Burle Marx, integrated into the side facade of the studio.





duas grandes janelas voltadas para o jardim situado aos fundos do ateliê, onde ficam um canapé antigo, uma poltrona com banqueta Charles e Ray Eames e uma mesinha lateral em madeira e metal.

À direita da sala de estar, também aberta para o salão, há uma pequena cozinha, com pia, fogão, armários e frigobar. Mais à direita, em nível equivalente ao do *solarium*, com acesso por uma escada de alvenaria, há dois cômodos que originalmente funcionariam como locais de guarda de materiais (pigmentos, tintas, pincéis etc.). Na intervenção realizada entre 2009 e 2011, esses dois cômodos foram transformados nas reservas técnicas para obras sobre papel (desenhos, gravuras) e pinturas. A mapoteca situada em uma das salas da reserva técnica contém 1.620 obras, a maior parte de autoria de Roberto Burle Marx, mas também de outros artistas, como Margaret Mee, Leo Putz, Alfredo Volpi. A reserva técnica de pinturas guarda 42 obras a óleo ou

Solarium do ateliê, com poltrona com banqueta Charles e Ray Eames e mesinha lateral de madeira e metal. No solarium, assim como na sala de estar e nos quartos, o piso é em tabuado corrido.

Página seguinte: exemplares da coleção botânica do sítio à margem do caminho pavimentado de Santa Luzia.

The studio's solarium, with an armchair and stool designed by Charles and Ray Eames and a wood and metal side table. In the solarium, as well as in the living room and in the bedrooms, with strip flooring.

Next page: specimens of the botanical collection of the Sítio around the paved path of Santa Luzia.

located in one of the technical reserve rooms contains 1,620 works, mostly by Burle Marx but also by other artists, such as Margaret Mee, Leo Putz and Alfredo Volpi. The technical reserve for paintings has 42 oil or acrylic canvases, painted by Burle Marx at different times.

At the far right, on the same level as the living room, there is an opening into the hall, which was used for storing new large canvases. The floors of the hall, kitchen, bathroom and technical reserve rooms are ceramic; the living room, solarium and bedrooms have wooden floorboards. On the opposite side, three large glazed doors open onto a veranda, with an area of 165 square metres and a granite slab floor, circumscribed by the facade's stonework arcades.

The first element to be introduced on the Sítio was the old stone facade, transported from the corner of Conselheiro Saraiva and São Bento, in the centre of Rio de Janeiro, and reassembled on a concrete base at the end of the 1980s. The actual building was built at the start of the following decade, between 1993 and 1994. It was finished shortly after Burle Marx's death.

SANTA LUZIA

The cobblestone-paved path rises above the level of the studio, past the large water reservoir, at 100 metres, and reaching up to the level of 110 metres, to a place called Santa Luzia, where Burle Marx initially thought of building his studio. The landscaped scenery extends to this level, containing species of

acrílica sobre tela, pintadas por Burle Marx em diversos períodos.

Na extremidade à direita, no mesmo nível da sala de estar, há um vão aberto para o salão, que se destinava a guardar telas novas de grandes dimensões. Os pisos do salão, da cozinha, do banheiro e das salas da reserva técnica são em cerâmica; a sala de estar, o *solarium* e os quartos possuem pisos em tabuado corrido. Do lado oposto, três grandes portas envidraçadas se abrem para uma varanda, com área de 165 metros quadrados e piso em lajes de granito, circunscrita pelas arcadas em cantaria da fachada.

O primeiro elemento a ser introduzido no terreno foi a fachada antiga em cantaria, trasladada da rua Conde Sarraiva, esquina com a rua São

Bento, no centro do Rio de Janeiro, que foi remontada sobre uma base de concreto, no final da década de 1980. O edifício propriamente dito foi construído no início da década seguinte, entre 1993 e 1994. Foi concluído pouco depois da morte de Burle Marx.

SANTA LUZIA

O caminho pavimentado com paralelepípedos sobe para além do nível do ateliê, passando pelo local onde fica o grande reservatório de água, na cota dos 100 metros, e atingindo o nível da cota dos 110 metros, local denominado Santa Luzia, onde Burle Marx inicialmente pensou em construir o ateliê. A paisagem ajardinada estende-se até esse nível, contendo espécies da coleção botânica, em harmonia com a

the botanical collection in harmony with the natural landscape and native vegetation, as advocated by Burle Marx. Beyond Santa Luzia is the remaining land and native vegetation, which is part of the Pedra Branca State Park.

Final Considerations

“God, to me, is nature.” This phrase belongs to the same artist who said “To choose one’s friends is already to make poetry,” and, in a self-reflective moment, also said “In a certain sense, I was the poet of my own life.” Nature, poetry, art, garden, landscape and friendship are part of the life lived by Burle Marx. A multiple artist, a demiurge producer of social benefits, capable of giving meaning to life, nature and things. An artist who traversed the 20th century, created



paisagem natural e a vegetação autóctone, como preconizava Burle Marx. Para além da Santa Luzia, fica o restante do terreno, constituído por mata nativa, integrante do Parque Estadual da Pedra Branca.

Considerações finais

“Deus, para mim, é a natureza.” O artista que cria essa frase é o mesmo que diz “Escolher os amigos já é fazer poesia” e que, num movimento autorreflexivo, diz também “Em certo sentido, eu fui o poeta da minha própria vida”. Natureza, poesia, arte, jardim, paisagem e amizade fazem parte da vida vivida por Burle Marx. Um artista múltiplo, um demiurgo produtor de benefícios sociais, capaz de pôr sentido na vida, na natureza e nas coisas. Um artista que atravessou

o século XX, criou o jardim moderno e projetou-se com potência no século XXI.

Muitos artistas extraordinários viveram para sua arte e morreram pobres – Mozart, Rembrandt, Monet, Edgar Allan Poe, Antoni Gaudí e outros. Com Burle Marx não foi assim; viveu sua vida intensamente, produziu com liberdade e fixou residência no lugar que mais amou: seu sítio, onde concentrou tudo o que de melhor obteve na vida, inclusive financeiramente. Todos os frutos de seus trabalhos no campo da arte e do paisagismo foram, durante décadas, aplicados na propriedade. Quando decidiu doá-la ao governo federal, com o objetivo de garantir sua preservação futura, transferiu para o irmão Siegfried diversos bens, para a aquisição da parte que lhe correspondia. Doou a sua

the modern garden and powerfully projected himself into the 21st century.

Many extraordinary artists lived for their art and died poor – Mozart, Rembrandt, Monet, Edgar Allan Poe, Antoni Gaudí and others. With Burle Marx this was not the case; he lived his life intensely, produced freely and made a home in the place he most loved, where he concentrated all the best he got from life, including financially. All the fruits of his work in the field of art and landscaping where, for decades, applied to the property. When he decided to donate it to the federal government for the purpose of ensuring its future preservation, he transferred various assets to his brother Siegfried, in acquisition of his corresponding part. He donated his share, and the National Pro-Memory

Foundation also paid Siegfried for a remaining part.

This very particular microcosm formed organically, in accordance with Roberto’s perspectives, life-power and creative curiosity. In it, layers of culture, affections, thought and experimentation accumulated, in which all elements are related, expressing the world view of the generation which produced the modern movement in the arts, architecture and urbanism.

It is the manifestation of creativity of somebody who detested formulas: “I do detest them, I keep saying, because the formula is repetitive, it is like a dead end. Accepting the formula is to invalidate the capacity of thought. I detest dictatorships, which are impositions, formulas. I want to have the right

parte, e coube ainda à Fundação Nacional Pró-Memória o pagamento a Siegfried de uma parte faltante.

Esse microcosmo tão particular formou-se organicamente, em conformidade com as perspectivas, a potência de vida e a curiosidade criativa de Roberto. Nele, foram se acumulando camadas de cultura, de afetos, de pensamento e de experimentação, nas quais todos os elementos se relacionam expressando a visão de mundo da geração que produziu o movimento moderno nas artes, na arquitetura e no urbanismo.

Ali se manifesta a criatividade de quem detestava fórmulas: “Eu as detesto, sim, continuo a dizer, pois a fórmula é repetitiva, é como um beco sem saída. Aceitar a fórmula é inviabilizar a capacidade de pensar. Eu detesto di-

taduras, que são imposições, fórmulas. Eu quero ter o direito de descobrir o que serve para mim e o que não serve para os demais. Eu me interesso por princípios”.⁶⁰ Ali também se encontram o encantamento e a contemplação quase religiosa diante da natureza, assim como a curiosidade sentida como mola propulsora para a busca incessante do conhecimento: “(...) por que é que a natureza, com uma mão, cria uma folha tão larga e resistente que uma criança pode boiar sobre ela e, com a outra, modela um flor tão diminuta quanto uma cabeça de alfinete, contendo todos os órgãos necessários para a sua reprodução? Esses mistérios, essas forças da natureza, são os meus deuses. Quando eu não tiver mais a curiosidade de persegui-los, certamente morreréi”.⁶¹

to discover what works for me and what doesn't work for others. I am interested in principles.”⁶⁰ There, one can also find enchantment and quasi-religious contemplation before nature, as well as curiosity felt as a propulsive spring for the incessant search for knowledge: “(...) why is it that nature, with one hand, creates a leaf so broad and resilient that a child could float on it and, with the other, shapes a flower as small as a pinhead, containing all the organs necessary for its reproduction? These mysteries, these forces of nature, are my gods. When I am no longer curious to pursue them, I will surely die.”⁶¹

The enormous shell of the *Tridacna gigas*, the giant oyster, speaks of the coral reefs of the warm waters of the tropical Indo-Pacific ocean, while at the

same time recalling the salads served at memorable lunches, with forms and colours reminiscent of Roberto's tropical gardens, accompanied by “pitangomangolotango,” a tropical sangria he created by mixing pitanga, a native fruit of the Brazilian atlantic forest, with wine, the millenary creation of humanity. In the buildings and gardens, centuries-old works of art, such as the religious paintings of the Cuzco School, mingle with works by modern authors, folk artists and friends of Burle Marx in a polyphonic dialogue, just as the music from his mother's piano interacts with pre-Columbian sculptures, and furniture from various eras and origins coexists with tablecloths, bedspreads and pillows painted by Roberto himself. The inside and outside of built spaces

A enorme concha da *Tridacna gigas*, a ostra-gigante, ao mesmo tempo que fala dos recifes de corais das águas quentes da região oceânica indo-pacífica tropical, remete às saladas servidas em almoços memoráveis, cujas formas e cores lembravam os jardins tropicais de Roberto, acompanhadas por “pitango-mangolotango”, sangria tropical criada por ele misturando a pitanga, fruta nativa da mata atlântica brasileira, ao vinho, criação milenar da humanidade. Nas edificações e nos jardins, obras de arte centenárias, como as pinturas religiosas da escola cusquenha, misturam-se a obras de autores modernos, de artistas populares e de amigos de Burle Marx num diálogo polifônico, assim como a música do piano da mãe interage com as esculturas pré-colombianas e o mobi-

liário de diversas épocas e procedências convive com toalhas de mesa, colchas e almofadas pintadas pelo próprio Roberto. O dentro e o fora dos espaços construídos estão, ainda, em permanente articulação com a paisagem que a tudo envolve e dá sentido. Os espaços do sítio são, assim, discursos eloquentes que, sem palavras, nos transmitem claramente a percepção de estarmos diante de um todo coeso que expressa o modo de pensar e de estar no mundo de uma época específica da humanidade.

O Sítio Roberto Burle Marx foi aceito como candidato à inclusão na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, sendo considerado uma realização única no contexto do paisagismo internacional e da cultura do século XX, com base nas seguintes premissas:

A vida é a gente saber observar, absorver e, possivelmente uma coisa que talvez tenha me ajudado muito é que eu nunca perdi a curiosidade pelas coisas. Com a idade que eu tenho sempre tem uma coisa nova, é uma cor, uma coisa que me induz a ver.

Life is knowing how to observe, to absorb and, possibly one thing that may have helped me a lot, is that I never lost curiosity for things. At my age there is always something new, a colour, something which induces me to see.

ROBERTO BURLE MARX

are, still, in a permanent link with the landscape which surrounds and gives meaning to everything. The spaces of the Sítio are thus eloquent discourses which, wordlessly, clearly transmit to us the perception of being before a cohesive whole which expresses the way of thinking and being in the world of a specific epoch of humanity.

The Sítio Roberto Burle Marx was accepted as a candidate for inclusion on the UNESCO World Heritage List, considered a unique achievement in the field of international landscaping and 20th century culture, based on the following premises:

Being an exceptional example worldwide of a place in which the study and landscape experience around tropical flora and phytoecology serves as a

Ser um exemplo excepcional em todo o mundo de um espaço em que o estudo e a experiência paisagística em torno da flora e da fitoecologia tropical serviram de base para um amplo intercâmbio de valores humanos que influenciaram a direção da modernidade e a visão de paisagismo no Brasil e no mundo.

Ser o laboratório paisagístico e artístico de Burle Marx, local de teste e de experiência direta com a flora tropical, entendida como signo de identidade cultural, que baseia a construção do chamado jardim tropical moderno.

Na articulação entre espaços ajardinados, arquitetura e acervo botânico, o sítio testemunha de forma única o pensamento de um artista internacionalmente renomado, bem como um importante momento da história da humanidade (o

período moderno do século XX) que se materializou na arquitetura, nas artes, no planejamento urbano e, mais especificamente, na criação de paisagens.

Que o Sítio Roberto Burle Marx continue a inspirar a curiosidade dos seres humanos, como inspirou a vida e a obra de Roberto, que dizia: “Todo dia eu sinto falta daquilo que não sei. Mas uma coisa que me induz a ver é a minha curiosidade, quero ver sempre o que está em torno da minha pessoa e é essa uma das razões que me faz viver”.⁶²

* **CLAUDIA STORINO** Arquiteta, designer, mestre em memória social e, desde 2012, diretora do Sítio Roberto Burle Marx.

base for a broad exchange of human values which influence the course of modernity and the vision of landscaping in Brazil and the world;

Being the artistic and landscape laboratory of Burle Marx, a place for testing and direct experience with tropical flora, understood as a sign of cultural identity, which forms the basis of the so-called modern tropical garden.

In the articulation between landscaped spaces, architecture and the botanical collection, the Sítio is a unique testament to the thought of an internationally renowned artist, as well as an important moment in the history of humanity (the modern period of the 20th century) which materialised in architecture, the arts, urban planning and, more specifically, the creation of landscapes.

May the Sítio Roberto Burle Marx continue to inspire the curiosity of human beings, as it inspired the life and work of Roberto, who used to say: “Every day I feel a need for that which I don’t know. But what induces me to see is my curiosity, I always wish to see what is around me, and that is one of the things I live for.”⁶²

* **CLAUDIA STORINO** Architect, designer, with a master’s degree in social memory, Sítio Roberto Burle Marx Director from 2012 to the present.

NOTAS

- 1 Roberto Burle Marx, em Colin Waldeck e Malcolm Daniel, *Lost Paradise: the Gardens of Roberto Burle Marx*, BBC/Neon Rio Ltda, Rio de Janeiro, 1992, fita VHS (tradução da autora).
- 2 Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, no poema “Há metafísica bastante em não pensar em nada”.
- 3 Mais informações sobre a vida de Roberto Burle Marx estão no texto biográfico presente neste mesmo livro.
- 4 Roberto Burle Marx, no documentário *Eu, Roberto Burle Marx*, produzido por Soraia Cals e Tamara Leftel, em 1989, como especial de fim de ano para a Rede Manchete, no ano em que Burle Marx completou oitenta anos.
- 5 Também conhecida como Eco-92, Cúpula da Terra, Cimeira do Verão, Conferência do Rio de Janeiro e Rio-92. Para mais informações, ver Senado Federal, “Conferência Rio-92 sobre o meio ambiente do planeta: desenvolvimento sustentável dos países”, disponível em: <www.senado.gov.br/noticias/jornal/emdiscussao/rio20/a-rio20/conferencia-rio-92-sobre-o-meio-ambiente-do-planeta-desenvolvimento-sustentavel-dos-paises.aspx>, acesso em 27 de setembro de 2019.
- 6 A Convenção sobre Diversidade Biológica (CDB) é um tratado da Organização das Nações Unidas, um dos mais importantes instrumentos internacionais relacionados ao meio ambiente e o principal fórum mundial para questões relacionadas ao tema. Mais de 160 países já assinaram o acordo, que entrou em vigor em dezembro de 1993. A esse respeito, ver Ministério do Meio Ambiente, “Convenção Sobre

Diversidade Biológica”, disponível em: <www.mma.gov.br/biodiversidade/conven%C3%A7%C3%A3o-da-diversidade-biol%C3%B3gica.html>, acesso em: 27 de setembro de 2019.

- 7 Declaração de princípios fundamentais para a construção de uma sociedade global justa, sustentável e pacífica no século XXI; visa inspirar em todos os povos um novo sentido de interdependência global e de responsabilidade compartilhada pelo bem-estar da família humana e do mundo. A Carta da Terra reconhece que a proteção ambiental, os direitos humanos, o desenvolvimento humano equitativo e a paz são interdependentes e inseparáveis, resultando em conceitos novos e mais amplos para as ideias de comunidade sustentável e desenvolvimento sustentável. Fonte: Tribunal de Justiça do Estado do Paraná, “Carta da Terra”, disponível em: <www.tjpr.jus.br/web/gestao-ambiental/cartadaterra>, acesso em 27 de setembro de 2019.
- 8 Escritura de compra e venda, de doação com encargos e outros pactos. Outorgante: Guilherme Siegfried Marx e outro. Outorgado: Fundação Nacional Pró-Memória. 22º Ofício de Notas da Comarca da Capital, Livro n. 2407, Folhas 98, Ato n. 041, 11 de março de 1985.
- 9 Considera-se como obra de Roberto Burle Marx: o seu saber-fazer; o sítio como um todo, com a sua dinâmica de vida; a sua produção intelectual – paisagística, artística, científica, cultural – e as suas coleções, com destaque para o acervo botânico-paisagístico.
- 10 Ver Instituto Estadual do Ambiente (Inea), *Plano de manejo da reserva biológica estadual de Guaratiba*, disponível em: <www.inea.rj.gov.br/wp-content/uploads/downloads/manejos/RBG-PM.pdf>, acesso em 27 de setembro de 2019.

ENDNOTES

- 1 Roberto Burle Marx, in Colin Waldeck and Malcolm Daniel, *Lost Paradise: the Gardens of Roberto Burle Marx*, BBC/Neon Rio Ltda, Rio de Janeiro, 1992, VHS tape (author’s translation to Portuguese).
- 2 Alberto Caeiro, heteronym of Fernando Pessoa, in the poem “There’s enough metaphysics in not thinking of anything”.
- 3 More information about the life of Roberto Burle Marx can be found in the biography in this same volume.
- 4 In the documentary I, Roberto Burle Marx, produced by Soraia Cals and Tamara Leftel, in 1989, as a year-end special for Rede Manchete, the year in which Burle Marx turned 80.
- 5 Also known as Eco-92, Earth Summit, Summer Summit, Rio de Janeiro Conference and Rio-92. For more information, see Federal Senate, “Rio-92 Conference on the Planet’s Environment: Sustainable Development of Countries,” available at: <www.senado.gov.br/noticias/jornal/emdiscussao/rio20/a-rio20/conferencia-rio-92-sobre-o-meio-ambiente-do-planeta-desenvolvimento-sustentavel-dos-paises.aspx>, accessed 27th September 2019.
- 6 The Convention on Biological Diversity (CBD) is a United Nations treaty, one of the most important international instruments related to the environment and the main world forum for issues related to the subject. Over 160 countries are signatories to the agreement, which came into force in December 1993. See Ministry of the Environment, “Convention on Biological

Diversity”, available at: <www.mma.gov.br/biodiversidade/conven%C3%A7%C3%A3o-da-diversidade-biol%C3%B3gica.html>, accessed 27th September 2019.

- 7 Declaration of fundamental principles for building a just, sustainable and peaceful global society in the 21st century; it aims to inspire in all peoples a new sense of global interdependence and shared responsibility for the welfare of the human family and the world. The Earth Charter recognizes that environmental protection, human rights, equitable human development and peace are interdependent and inseparable, resulting in new and broader concepts for the ideas of sustainable community and sustainable development. Source: Paraná State Court of Justice, “Carta da Terra”, available at: <www.tjpr.jus.br/web/gestao-ambiental/cartadaterra>, accessed 27th September 2019.
- 8 Deed of purchase and sale, donation with undertakings and other agreements. Grantor: Guilherme Siegfried Marx and others. Awarded to: National Pro-Memory Foundation. 22º Ofício de Notas da Comarca da Capital, Livro n. 2407, Folhas 98, Ato n. 041, 11th March 1985.
- 9 Roberto Burle Marx’s work is considered to be: his know-how, the Sítio as a whole, with its life dynamic, his intellectual production – of landscape, artistic, scientific, cultural – and his collections, particularly the botanical-landscape collection.
- 10 See Instituto Estadual do Ambiente (INEA), *Plano de manejo da reserva biológica estadual de Guaratiba*, available at: <www.inea.rj.gov.br/wp-content/uploads/downloads/manejos/RBG-PM.pdf>, accessed on 27th September 2019.

11 Guaratiba significa, na língua tupi, “lugar onde há grande quantidade de guarás” (*Eudocimus ruber*, ave conhecida como ibis-escarlata, guará-vermelho, guará-rubro ou guará-pitanga).

12 Ver Maria Sarita Cristina Mota, *Nas terras de Guaratiba: uma aproximação histórico-jurídica às definições de posse e propriedade da terra no Brasil entre os séculos XVI-XIX*, tese (doutorado), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Seropédica, 2009.

13 Raquel Fassini Esperança Queiroz, *As especificidades naturais de Ilha de Guaratiba e os impactos ambientais provenientes do processo de urbanização*, monografia (especialização em Educação Ambiental), AVM Faculdade Integrada, Rio de Janeiro, 2011, p. 30-2.

14 Roberto Burle Marx, na parte 4 (7:19) do documentário *Burle Marx*, TV Brasil, disponível em: </www.youtube.com/watch?v=r1W-Vv9u92l&index=5&list=PLp5b8MkaqtmK9JqJyMiE8YJTIDbbJehTr>, acesso em 27 de setembro de 2019.

15 O Parque Estadual da Pedra Branca, criado em 1974, é uma unidade de preservação do Instituto Estadual do Ambiente (Inea); compreende todas as áreas acima da cota 100 metros do Maciço da Pedra Branca e seus contrafortes, estendendo-se por dezessete bairros, entre eles Jacarepaguá, Vargem Grande, Vargem Pequena, Recreio dos Bandeirantes, Barra de Guaratiba, Bangu e Realengo. Com uma área de 12.393,84 hectares, é uma das maiores florestas urbanas do mundo. Para mais informações, ver Parques Estaduais – Rio de Janeiro, “Parque Estadual da Pedra Branca”, disponível em: <http://200.20.53.15/inea/pepb_s.php>, acesso em 27 de setembro de 2019.

11 Guaratiba means, in the Tupi language, “A place where there are a lot of guarás” (*Eudocimus ruber*, a bird known as a scarlet ibis, red guará or pitanga guará).

12 See Maria Sarita Cristina Mota, *Nas terras de Guaratiba: uma aproximação histórico-jurídica às definições de posse e propriedade da terra no Brasil entre os séculos XVI-XIX*, doctoral thesis, Rural Federal University of Rio de Janeiro, Institute of Human and Social Sciences, Seropédica, 2009.

13 Raquel Fassini Esperança Queiroz, *As especificidades naturais de Ilha de Guaratiba e os impactos ambientais provenientes do processo de urbanização*, monograph (specialised in Environmental Education), AVM Faculdade Integrada, Rio de Janeiro, 2011, p. 30-2.

14 Roberto Burle Marx, in the 4th part (7:19) of the documentary *Burle Marx*, TV Brasil, available at: </www.youtube.com/watch?v=r1W-Vv9u92l&index=5&list=PLp5b8MkaqtmK9JqJyMiE8YJTIDbbJehTr>, accessed 27th September 2019.

15 The Pedra Branca State Park, created in 1974, is a preservation unit of the State Environmental Institute (INEA); Jacarepaguá, Vargem Grande, Vargem Pequena, Recreio dos Bandeirantes, Barra de Guaratiba, Bangu and Realengo. With an area of 12,393.84 hectares, it is one of the largest urban forests in the world. For more information, see State Parks – Rio de Janeiro, “Pedra Branca State Park”, available at: <http://200.20.53.15/inea/pepb_s.php>, accessed 27th September 2019.

16 Conama Resolution no. 303/2002 defines a mangrove as: “lowland coastal ecosystem, subject to the action of tides, formed by recent or sandy muds, as-

16 A Resolução Conama n. 303/2002 define como manguezal: “ecossistema litorâneo que ocorre em terrenos baixos, sujeitos à ação das marés, formado por vasas lodosas recentes ou arenosas, às quais se associa, predominantemente, a vegetação natural conhecida como mangue, com influência fluviomarinha, típica de solos limosos de regiões estuarinas e com dispersão descontínua ao longo da costa brasileira, entre os estados do Amapá e Santa Catarina”.

17 A Resolução Conama n. 303/2002 define como restinga: “depósito arenoso paralelo à linha da costa, de forma geralmente alongada, produzido por processos de sedimentação, onde se encontram diferentes comunidades que recebem influência marinha, também consideradas comunidades edáficas por dependerem mais da natureza do substrato do que do clima. A cobertura vegetal nas restingas ocorre em mosaico, e encontra-se em praias, cordões arenosos, dunas e depressões, apresentando, de acordo com o estágio sucessional, estrato herbáceo, arbustivo e arbóreo, este último mais interiorizado”.

18 A Mata Atlântica é um bioma composto por formações florestais nativas (floresta ombrófila densa; floresta ombrófila mista, também denominada de mata de araucárias; floresta ombrófila aberta; floresta estacional semidecidual; e floresta estacional decidual) e ecossistemas associados (manguezais, vegetações de restinga, campos de altitude, brejos interioranos e encraves florestais do Nordeste), que ocupava originalmente mais de 1,3 milhão de quilômetros quadrados em dezessete estados brasileiros, estendendo-se por grande parte da costa do

sociated predominantly with natural vegetation known as the mangrove, with fluvial-marine influence, typical of muddy soils of estuarine regions and with discontinuous dispersion along the Brazilian coast, between the states of Amapá and Santa Catarina”.

17 Conama Resolution no. 303/2002 defines *restinga* as: “A sandy deposit parallel to the shoreline, generally elongated, produced by sedimentation where there are different communities of marine influence, also considered edaphic communities as they depend more on the nature of the substrate than the climate. Vegetation cover in restingas occurs in mosaic, and is found on beaches, sandy strands, dunes and depressions, presenting, according to successional stages, herbaceous, shrub and arboreal strata, the latter more internalised.”

18 The Atlantic Forest is a biome composed of native forest formations (dense ombrophilous forest; mixed ombrophilous forest, also called araucaria forest; open ombrophilous forest; semideciduous seasonal forest; and deciduous seasonal forest) and associated ecosystems (mangroves, restinga vegetation, altitude fields, inland marshes, and forest enclaves of the Northeast), which originally occupied over 1.3 million square kilometres in seventeen Brazilian states, extending over much of the country’s coast. Currently, 29% of its original coverage remains, although it is estimated that there are still around 20,000 plant, 850 bird, 370 amphibian, 200 reptile, 270 mammal and 350 fish species in the Atlantic Forest. The Atlantic Forest is home to 35% of existing plant species in Brazil. It is, in this sense, richer than some continents, such as North America, which has 17,000 plant species, and Europe, with 12,500. This is one

país. Atualmente, restam 29% de sua cobertura original, mas, ainda assim, estima-se que existam na Mata Atlântica cerca de 20 mil espécies vegetais, 850 espécies de aves, 370 de anfíbios, 200 de répteis, 270 de mamíferos e 350 de peixes. A Mata Atlântica abriga 35% das espécies vegetais existentes no Brasil; é, nesse sentido, mais rica do que alguns continentes, como a América do Norte, que conta com 17 mil espécies vegetais, e a Europa, com 12,5 mil. Esse é um dos motivos que tornam a Mata Atlântica prioritária para a conservação da biodiversidade mundial. Ver Ministério do Meio Ambiente, “Mata Atlântica”, disponível em: <www.mma.gov.br/biomas/mata-atl%C3%A2ntica_emdesenvolvimento>, acesso em 27 de setembro de 2019.

19 Giulio G. Rizzo, *Il giardino privato di Roberto Burle Marx: il Sítio. Sessant'anni dalla fondazione. Cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx*, Roma, Gangemi Editore, 2009, p. 31.

20 Há ainda a marcenaria, a garagem, o barracão de trabalho dos jardineiros e algumas outras edículas, basicamente instalações de infraestrutura.

21 Aqui incluímos, na categoria “lago”, além dos lagos de feição natural – com peixes, plantas e pedras –, os espelhos d’água existentes no jardim da Casa de Roberto e na cozinha de pedra.

22 O termo *loggia*, de origem italiana, identifica um elemento arquitetônico coberto e aberto, como uma arcada, uma galeria ou um pórtico, comumente sustentado por colunas e arcos.

23 José Tabacow (org.), *Roberto Burle Marx, arte & paisagem: conferências escolhidas*, Rio de Janeiro, Nobel, 2004, p. 18.

of the reasons that make the Atlantic Forest a priority for the conservation of world biodiversity. See Ministry of the Environment, “Atlantic Forest,” available at: <www.mma.gov.br/biomas/mata-atl%C3%A2ntica_emdesenvolvimento>, accessed 27th September 2019.

19 Giulio G. Rizzo, *Il giardino privato di Roberto Burle Marx: il Sítio. Sessant'anni dalla fondazione. Cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx*, Roma, Gangemi Editore, 2009, p. 31.

20 There is also the joinery, garage, gardeners’ shed and other buildings, basically infrastructure facilities.

21 Here we have included in the category of “lake”, in addition to natural lakes – with fish, plants and stones – the reflecting pools in the garden of Roberto’s House and the stone kitchen.

22 The term *loggia*, of Italian origin, is used to identify a covered and open architectural element, such as an arcade, a gallery or a portico, commonly supported by columns and arches.

23 José Tabacow (org.), *Roberto Burle Marx, arte & paisagem: conferências escolhidas*, Rio de Janeiro, Nobel, 2004, p. 18.

24 The Sítio Roberto Burle Marx has in its custody museum, bibliographic and botanical-landscape collections. The museum collection includes the personal effects of Roberto Burle Marx, the works of his own and other authors, the tools used in the house and the various cultural goods he collected.

25 Vera Beatriz Siqueira, “Um jardim sem igual”, *Revista de História*, n. 40, January 2009.

24 O Sítio Roberto Burle Marx tem sob sua guarda acervos museológicos, bibliográficos e botânico-paisagísticos. Na categoria de acervos museológicos estão incluídos os objetos de uso pessoal de Roberto Burle Marx, as obras de arte de sua autoria e de outros autores, as alfaias utilizadas na casa e os diversos bens culturais que colecionou.

25 Vera Beatriz Siqueira, “Um jardim sem igual”, *Revista de História*, n. 40, janeiro de 2009.

26 Texto datado de 2016 e inscrito na placa à entrada da sala das cerâmicas.

27 Texto produzido para o Sítio Roberto Burle Marx em 2016.

28 Roberto Burle Marx, no documentário *Eu, Roberto Burle Marx*, *op. cit.*

29 Burle Marx, documentário *Burle Marx – De Lá Pra Cá*, exibido em 20 de abril de 2009, parte 2/3, disponível em: <www.youtube.com/watch?v=bFX3UjOwHPE>, acesso em 29 de setembro de 2019.

30 Roberto Burle Marx, em José Tabacow (org.), *Roberto Burle Marx, arte & paisagem*, *op. cit.*, p. 20.

31 Giulino G. Rizzo, *Il giardino privato di Roberto Burle Marx: il Sítio*, *op. cit.*, p. 43.

32 José Waldemar Tabacow é arquiteto paisagista, especializado em Ecologia e Recursos Naturais e doutor em Geografia. Foi estagiário de Roberto Burle Marx e depois paisagista colaborador da empresa Burle Marx & Cia. Ltda.; foi também diretor do Sítio Roberto Burle Marx.

33 José Tabacow, em workshop realizado no Sítio Roberto Burle Marx nos dias 24 e 25 de agosto de 2016, com

26 Text from 2016 and inscribed on the plaque at the entrance to the ceramics room.

27 Text produced for the Sítio Roberto Burle Marx in 2016.

28 Roberto Burle Marx, in the documentary *I, Roberto Burle Marx*, *op. cit.*

29 Burle Marx, documentary *Burle Marx – De Lá Pra Cá*, shown 20th April 2009, part 2/3, available at: <www.youtube.com/watch?v=bFX3UjOwHPE>, accessed 29th September 2019.

30 Roberto Burle Marx, in José Tabacow (org.), *Roberto Burle Marx, arte & paisagem*, *op. cit.*, p. 20.

31 Giulino G. Rizzo, *Il giardino privato di Roberto Burle Marx: il Sítio*, *op. cit.*, p. 43.

32 José Waldemar Tabacow is a landscape architect specialised in Ecology and Natural Resources with a doctorate in Geography. He was an intern and later a landscape collaborator at Burle Marx & Cia. Ltda. He was also the director of the Sítio Roberto Burle Marx.

33 José Tabacow, in a workshop held at the Sítio Roberto Burle Marx on the 24th and 25th of August 2016, with various specialists in attendance, discussing the candidacy of the Sítio for World Heritage.

34 *Idem, ibidem.*

35 “A garden is always a problem of time. Time completes the ideas (...) you need to understand the garden by going through the garden, as you go through a sculpture. (...) A garden will never be a two-dimensional problem. It is a three-dimensional problem and, more than that, it has a fourth dimension, as you go through time and space.”

a presença de diversos especialistas, para discussão da candidatura do sítio a Patrimônio Mundial.

34 *Idem, ibidem.*

35 "A garden is always a problem of time. Time completes the ideas (...) you need to understand the garden by going through the garden, as you go through a sculpture. (...) A garden will never be a two-dimensional problem. It is a three-dimensional problem and, more than that, it has a fourth dimension, as you go through time and space." Colin Waldeck e Malcolm Daniel, *Lost Paradise: the Gardens of Roberto Burle Marx*, *op. cit.*

36 Roberto Burle Marx, em "Burle Marx - entrevista: a devastação é total", entrevista a Oswaldo Amorim, publicada originalmente na revista *Veja*, n. 263, 19 de setembro de 1973.

37 Roberto Burle Marx, em José Tabacow (org.), *Roberto Burle Marx, arte & paisagem*, *op. cit.*, p. 62.

38 *Idem*, p. 64.

39 Saxícolas, ou litófitos, são os organismos que vivem ou se desenvolvem diretamente sobre, ou entre, rochas e pedras.

40 Informação obtida em entrevistas realizadas pela equipe técnica do Sítio Roberto Burle Marx com jardineiros que trabalharam com Roberto Burle Marx e presenciaram o desenvolvimento do sítio.

41 É preciso esclarecer que o Sítio Roberto Burle Marx foi constituído inicialmente com um caráter comercial, estreitamente vinculado à atividade profissional de seu criador, e, apesar de ter assumido gradativamente um perfil pessoal, artístico e científico, somente com sua

doação ao governo federal é que a função comercial, ligada à empresa de paisagismo de Roberto Burle Marx, deixou de ser ali exercida.

42 Robério Dias, entrevista concedida em dezembro de 2008, *Revista Folha*, Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx, maio de 2009, disponível em: <<http://escritosnapaisagem.blogspot.com.br/2009/06/entrevista.html>>, acesso em 29 de setembro de 2019.

43 *Idem, ibidem.*

44 A equipe do sítio decidiu renomear a residência de Burle Marx (durante algum tempo conhecida como casa principal) Casa de Roberto, pois era assim que funcionários, jardineiros, colaboradores e amigos a chamavam.

45 O arquiteto Wit-Olaf Prochnik participou, de 1949 a 1955, da equipe do escritório de Roberto Burle Marx; foi assistente da cadeira de Arquitetura Paisagística do curso de Urbanismo da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil e chefiou o Serviço de Estudos e Projetos do Departamento de Parques e Jardins da prefeitura do Rio de Janeiro, então Distrito Federal.

46 Guilherme Mazza Dourado, "Espelhos de si: Burle Marx a partir de suas cartas", *Paisagem e ambiente*, São Paulo, n. 39, 2017, disponível em: <www.revistas.usp.br/paam/article/view/127314/135111>, acesso em 30 de setembro de 2019.

47 Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (Santa Maria da Vitória, Bahia, 1884-1985), conhecido como Mestre Guarany, foi um importantíssimo artista popular, o mais renomado "carranqueiro", ou seja, produtor de figuras de proa da região do médio Rio São Francisco.

Colin Waldeck and Malcolm Daniel, *Lost Paradise: the Gardens of Roberto Burle Marx*, *op. cit.*

36 Roberto Burle Marx, in "Burle Marx - entrevista: a devastação é total", interviewed by Oswaldo Amorim, originally published in *Veja*, n. 263, 19th September 1973.

37 Roberto Burle Marx, in José Tabacow (org.), *Roberto Burle Marx, arte & paisagem*, *op. cit.*, p. 62.

38 *Idem*, p. 64.

39 Saxicians, or lithophytes, are organisms that live or thrive directly on or between rocks and stones.

40 Information obtained from interviews conducted by the Sítio Roberto Burle Marx technical team with gardeners who worked with Roberto Burle Marx and witnessed the development of the site.

41 It should be clarified that the Sítio Roberto Burle Marx was initially constituted with a commercial character, closely linked to the professional activity of its creator, and, although it gradually assumed a personal, artistic and scientific profile, it was only with the donation of the Sítio to the federal government that the commercial function, tied to the landscaping company of Roberto Burle Marx, stopped being exercised.

42 Robério Dias, interview from December 2008, *Revista Folha*, Society of Friends of Roberto Burle Marx, May 2009, available at: <<http://escritosnapaisagem.blogspot.com.br/2009/06/entrevista.html>>, accessed 29th September 2019.

43 *Idem, ibidem.*

44 The Sítio team decided to rename the Burle Marx residence (known formerly as the main house) Roberto's

House, as that was what employees, gardeners, coworkers, and friends called it.

45 The architect Wit-Olaf Prochnik was, from 1949 to 1955, part of the office staff of Roberto Burle Marx; he was assistant to the Landscape Architecture chair of the Urbanism course at the National Faculty of Architecture of the University of Brazil and headed the Studies and Projects Service of the Department of Parks and Gardens of Rio de Janeiro City Hall, at the time Federal District.

46 Guilherme Mazza Dourado, "Espelhos de si: Burle Marx a partir de suas cartas", *Paisagem e Ambiente*, São Paulo, n. 39, 2017, available at: <www.revistas.usp.br/paam/article/view/127314/135111>, accessed 30th September 2019.

47 Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (Santa Maria da Vitória, Bahia, 1884-1985), known as Mestre Guarany, was a very important folk artist, the most renowned "carranqueiro", another name for a producer of figureheads in the region of middle São Francisco River.

48 The Jequitinhonha valley is located in the Northeast of the state of Minas Gerais. It is a region of contrasts, with low social indicators, but which nonetheless possesses soil rich in mineral resources, and a historical-cultural heritage which is a point of reference for Minas Gerais and Brazil, with varied artisanship.

49 *Marouflage* is the technique of gluing a fabric or canvas onto a wall or on wood with an adhesive which hardens upon drying, producing a mural or painted ceiling. In this case, the support is the wooden plank ceiling.

50 Roberto Burle Marx, in the documentary *Eu, Roberto Burle Marx*, *op. cit.*

A Alameda Pau-Ferro está situada no início do percurso de visitação do sítio. As  rvores que a margeiam possuem esse nome devido   sua dureza e   resistência de sua madeira.

Alameda Pau-Ferro is located at the beginning of the Sítio's visitation route. The trees that line it have this name due to the hardness and resistance of their wood.

48 O Vale do Jequitinhonha se situa no nordeste do estado de Minas Gerais. É uma região de contrastes, com baixos indicadores sociais e que, no entanto, possui um subsolo rico em recursos minerais e um patrimônio histórico-cultural que   referência para Minas Gerais e para o Brasil, onde se destaca o artesanato diversificado.

49 *Marouflage*   a técnica com que se cola um tecido, ou tela, sobre a parede, ou sobre madeira, com um adesivo que endurece ao secar, produzindo um mural ou teto pintado. No caso, o suporte é o teto em tábuas de madeira.

50 Roberto Burle Marx, no documentário *Eu, Roberto Burle Marx*, *op. cit.*

51 José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, *Memorias historicas do Rio de Janeiro e das provincias annexas a'jurisdic o do vice-rei do Estado do Brasil, dedicadas a El-Rei nosso senhor D. João VI*, Rio de Janeiro, Impressão Régia, 1820, disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=dQECAAAYAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA11>>, acesso em 30 de setembro de 2019.

52 Monsenhor Pizarro (1753-1830) foi nomeado em fins do século XVIII para representar o bispo do Rio de Janeiro nas visitas pastorais, percorrendo toda a área do bispado, que se estendia da capitania do Espírito Santo ao Rio da Prata. Nas visitas às freguesias, fazia o inventário de seu patrimônio eclesiástico, observava o trabalho dos p rcos, verificava os livros de batismo, casamento e óbito, fazia levantamentos, catalogava e mapeava as freguesias. Publicada no século XIX, a sua obra  , até hoje, importante fonte de informa es históricas.

53 José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, *O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de monsenhor Pizarro: inventário da arte sacra fluminense*, v. 2, Rio de Janeiro, Inepac, 2008.

51 José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, *Memorias historicas do Rio de Janeiro e das provincias annexas a'jurisdic o do vice-rei do Estado do Brasil, dedicadas a El-Rei nosso senhor D. João VI*, Rio de Janeiro, Impress o R gia, 1820, available at: <<https://play.google.com/books/reader?id=dQECAAAYAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA11>>, accessed 30th September 2019.

52 Monsenhor Pizarro (1753-1830) was nominated at the end of the 18th century to represent the bishop of Rio de Janeiro on pastoral visits, covering the entire area of the bishopric, extending from the captaincy of Espírito Santo to the River Plate. During visits to the parishes, he made an inventory of ecclesiastical patrimony, observed the work of parish priests, checked records of baptism, marriage and death, made surveys, and catalogued and mapped the parishes. Published in the nineteenth century, his work is, to this day, an important source of historical information.

53 José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, *O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de monsenhor Pizarro: inventário da arte sacra fluminense*, v. 2, Rio de Janeiro, Inepac, 2008.

54 Identification and dating by Julio Cezar Neto Dantas, architect, city planner and museologist, sacred art history specialist and director of the Museum of Sacred Art and the Forte Defensor Perpetuo Museum, both in Paraty, linked to the Brazilian Institute of Museums (IBRAM).

55 *Idem.*

56 Giulio G. Rizzo, *Il giardino privato di Roberto Burle Marx: il Sítio*, *op. cit.*, p. 43.

54 Identifica o e data o feitas por Julio Cezar Neto Dantas, arquiteto, urbanista e museólogo, especialista em história da arte sacra, diretor do Museu de Arte Sacra e do Museu Forte Defensor Perpétuo, ambos em Paraty, ligados ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

55 *Idem.*

56 Giulio G. Rizzo, *Il giardino privato di Roberto Burle Marx: il Sítio*, *op. cit.*, p. 43.

57 Soraia Cals, *Roberto Burle Marx: uma fotobiografia*, Rio de Janeiro, [s. n.], 1995, p. 134.

58 Robério Dias, Robério Dias, entrevista concedida em dezembro de 2008, *op. cit.*

59 Maurício Azeredo: arquiteto e designer premiado de mobiliário brasileiro, radicado em Pirenópolis, no interior do estado de Goiás. Suas peças não usam pregos nem parafusos, apenas encaixes de precisão absoluta, sistema que lhe rendeu uma patente de inven o.

60 Roberto Burle Marx, entrevista a Ana Rosa de Oliveira em fevereiro de 1992, *Vitruvius*, ano 2, abril de 2001, disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346?page=1>>, acesso em 30 de setembro de 2019.

61 Roberto Burle Marx, citado em Evelyn De Wolfe, "Famed Landscaper a 'Man in Love With Plants': Nearly 80-Year-Old Brazilian Architect has Worked on Projects in Many Parts of World", *Los Angeles Times*, 23 de abril de 1989.

62 Roberto Burle Marx, entrevista a Ana Rosa de Oliveira em fevereiro de 1992, *op. cit.*

57 Soraia Cals, *Roberto Burle Marx: uma fotobiografia*, Rio de Janeiro, [s. n.], 1995, p. 134.

58 Robério Dias, Robério Dias, interview, December 2008, *op. cit.*

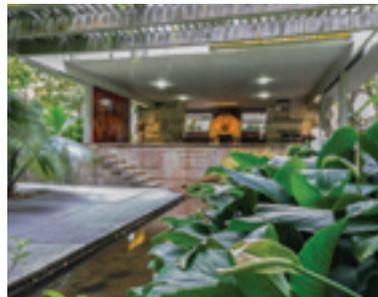
59 Maurício Azeredo: Award-winning Brazilian architect and furniture designer, based in Pirenópolis, Goiás. His pieces do not use nails or screws, only a patented system with fittings of absolute precision.

60 Roberto Burle Marx, interviewed by Ana Rosa de Oliveira in February 1992, *Vitruvius*, year 2, April 2001, available at: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346?page=1>>, accessed 30th September 2019.

61 Roberto Burle Marx, cited in Evelyn De Wolfe, "Famed Landscaper a 'Man in Love With Plants': Nearly 80-Year-Old Brazilian Architect has Worked on Projects in Many Parts of World", *Los Angeles Times*, 23rd April 1989.

62 Roberto Burle Marx, interviewed by Ana Rosa de Oliveira in February 1992, *op. cit.*





COZINHA DE PEDRA
STONE KITCHEN



SOMBRAL MARGARET MEE
MARGARET MEE SHADE HOUSE

EDIFICAÇÕES DO SÍTO

SÍTIO'S BUILDINGS

3



SOMBRAL GRAZIELA BARROSO
GRAZIELA BARROSO SHADE HOUSE

2



CASA DE PEDRA
STONE HOUSE

4

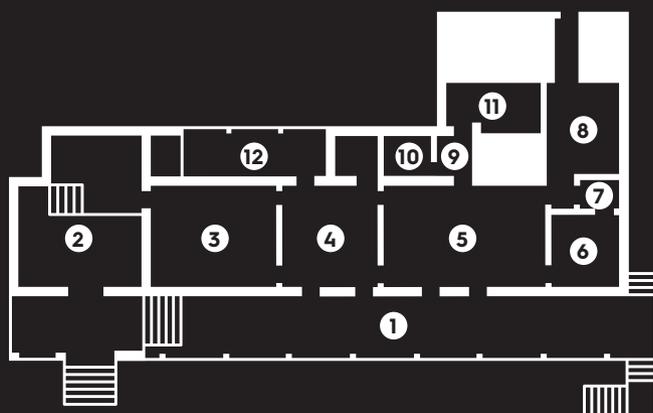


EDIFÍCIO DA ADMINISTRAÇÃO
ADMINISTRATION BUILDING

1

CASA DE ROBERTO

ROBERTO'S HOUSE



- 1 VARANDA FRONTAL**
FRONT PORCH
- 2 SALA DAS CERÂMICAS**
CERAMICS ROOM
- 3 SALA DE MÚSICA**
MUSIC ROOM
- 4 SALA DE ESTAR**
LIVING ROOM
- 5 SALA DE JANTAR**
DINING ROOM
- 6 QUARTO DE ROBERTO**
ROBERTO'S ROOM
- 7 BANHEIRO DE ROBERTO**
ROBERTO'S BATHROOM
- 8 COZINHA**
KITCHEN
- 9 HALL DO QUARTO DE HÓSPEDES**
GUEST ROOM HALL
- 10 BANHEIRO DO HALL DO QUARTO DE HÓSPEDES**
GUEST ROOM HALL BATHROOM
- 11 QUARTO DE HÓSPEDES**
GUEST ROOM
- 12 VARANDA POSTERIOR**
BACK PORCH





A photograph of a front veranda. The veranda has a dark red wooden frame and a white pergola-style roof. In the foreground, a long, low stone table with a speckled pattern sits on a grey tiled floor. On the table are several potted plants, including a large agave-like plant and a smaller succulent. To the right, a large, light-colored, bowl-shaped object, possibly a sculpture or a piece of pottery, is placed on the table. The background is a lush, green tropical garden with various plants and trees. The overall atmosphere is bright and natural.

VARANDA FRONTAL

FRONT VERANDA

Espaço de transição entre o “dentro” e o “fora”, muito utilizado nas atividades cotidianas, nas conversas de Burle Marx com os jardineiros e nas festas e encontros. Dentre os objetos que compõem este espaço, destacam-se as carrancas – incluindo duas do maior carranqueiro do Brasil, o Mestre Biquiba Guarany – e as esculturas do ceramista Miguel dos Santos.

A transitional space between “inside” and “outside”, widely used in daily activities, for conversations between Burle Marx and the gardeners and for parties and meetings. Notable among the objects which compose this space are the figureheads – including two from the greatest figurehead sculptor in Brazil, Mestre Biquiba Guarany – and the sculptures by ceramicist Miguel dos Santos.



SALA DAS CERÂMICAS

CERAMICS ROOM

Expressivo conjunto de cerâmicas do Vale do Jequitinhonha, com destaque para as fabulosas moiringas de várias cabeças e as esculturas mesclando bichos e gente. Peças em madeira, como por exemplo o conjunto de ex-votos e as obras de conhecidos artistas populares como Maurino de Araújo e Mestra Zefa, fazem parte das coleções expostas nesta sala, que apresenta ainda diversas obras de Burle Marx, como o teto pintado, as telas figurativas de 1928 a 1941 e obras abstratas das décadas de 1970 e 1980, sintetizando seus momentos de maior produção pictórica.

A significant set of ceramics from the Jequitinhonha Valley, highlighting the fabulous multi-headed jugs and sculptures combining animals and people. The room features woodworks such as the set of votive offerings and works by well-known folk artists like Maurino de Araújo and Mestra Zefa, as well as several works by Burle Marx, such as the painted roof, figurative paintings from 1928 to 1941, and abstract works from the 1970s and 80s, synthesising his moments of greatest pictorial production.













SALA DE MÚSICA

MUSIC ROOM

A música era muito importante para a família Burle Marx. A mãe, Cecília, tocava piano, o irmão Walter se tornou maestro de prestígio internacional, e Roberto organizava concertos no Sítio e cantava com sua voz de barítono junto ao piano de cauda nas festas que promovia aqui. O teto desta sala reproduz o forro do Pouso do Chico Rei, de Ouro Preto (MG). Nas paredes, duas telas cusquenhas e uma pernambucana (século XVIII) retratam a Virgem das Mercês, uma das mais antigas devoções da América Ibérica. As três vitrines comportam a coleção de arte pré-colombiana, originária de diferentes culturas do Peru e Equador (3000-2000 a.C. ao século XV). Sobre o arcaz ao fundo, um conjunto de objetos variados sintetiza o interesse múltiplo e a liberdade de Burle Marx como artista e colecionador.

Music was very important for the Burle Marx family. Roberto's mother Cecilia played the piano, his brother Walter became a conductor of international renown and Roberto organized concerts and sang with his baritone voice accompanied by the grand piano at the parties he held at the Sítio. The ceiling of this room is a reproduction of the ceiling of Pouso do Chico Rei, in Ouro Preto (MG). On the walls, two Cuzco School paintings and one from the state of Pernambuco (18th century) portray the Virgin of Mercy, one of the oldest devotions of Iberian America. The three showcases contain the pre-Columbian art collection, which originates from different cultures of Peru and Ecuador (3000-2000 BC to the 15th century). The cabinet at the back features a set of varied objects which epitomise the multiple interests and freedom of Burle Marx both as an artist and collector.





SALA DE ESTAR

LIVING ROOM

Combinação típica dos colecionadores brasileiros dos anos 1960 e 1970. Pinturas da escola de Cusco do século XVIII, realizadas por nativos da América hispânica colonial, representando a defesa da Eucaristia e a Sagrada Família, convivem com imagens de santos da tradição luso-brasileira, cuja maioria é do século XVIII, e com o mobiliário Francisco Manuel Béranger e neorrocó, de inspiração colonial. Forma-se, assim, um espaço que celebra as tradições coloniais latino-americanas, nativas e populares, especialmente valorizadas pelo colecionismo de então.

A combination typical of Brazilian collectors of the 1960s and 70s. Paintings of the Cuzco School of the 18th century, made by natives of colonial Hispanic America, representing the defence of the Eucharist and the Holy Family, coexist with images of saints from the Luso-Brazilian tradition, mostly from the 18th century, and with colonial-inspired Francisco Manuel Béranger and neorococco furniture. Thus, we have a space which celebrates Latin American, native and popular colonial traditions, especially valued by collectors of the time.













SALA DE JANTAR

DINING ROOM

Burle Marx gostava muito de receber os amigos e dar festas, ocasiões em que organizava o cardápio e a decoração floral. Refletindo o modo de estar no mundo de Burle Marx, este ambiente articula em seus elementos – aquário, obras de arte, mobiliário – diferentes épocas e estilos. Nas duas vitrines, Burle Marx dispôs sua coleção de objetos em cristal e vidro. Alguns são de artistas importantes da modernidade, como o vaso Savoy (1936), de Alvar Aalto. Aqui se apresenta também um panorama da produção artística múltipla de Burle Marx, reunindo pinturas figurativas e abstratas, esculturas, desenhos e gravuras. A toalha de mesa pintada por ele faz a ligação entre todos os elementos.

Burle Marx was very fond of entertaining friends and having parties, for which he would organize the menus and floral arrangements. Reflecting Burle Marx's way of being in the world, this environment articulates through its elements – aquarium, artworks, furniture – different eras and styles. In the two showcases, Burle Marx arranged his collection of crystal and glass objects. Some are by leading artists of modernity, such as the Savoy Vase (1936) by Alvar Aalto. Here one also finds an overview of Burle Marx's multiple artistic work, bringing together figurative and abstract paintings, sculptures, drawings and engravings. The tablecloth painted by him ties all the elements together.







**QUARTO DE
ROBERTO**
ROBERTO'S ROOM



COZINHA

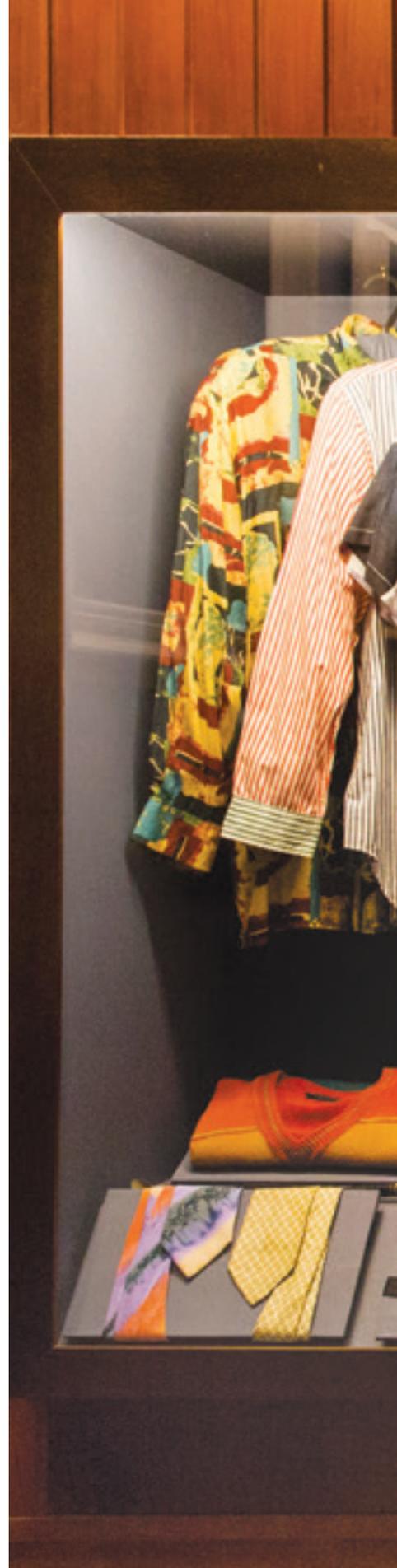
KITCHEN

Depois que se mudou para Guaratiba, Burle Marx contratou Cleofas César da Silva para dirigir a cozinha e a casa em geral. César se tornou o seu mais duradouro companheiro na vida doméstica. Organizava os cardápios do dia a dia e das festas. De suas formas e panelas saíam os pratos que faziam a alegria de Burle Marx e de seus convivas. Quem frequentava o sítio costumava dizer que a cozinha era o lugar da casa em que todos gostavam de ficar. O coração pulsante da vida doméstica é um espaço funcional e moderno, decorado com as peças de serviço e dotado de uma grande ilha central. Ali soavam as badaladas de um antigo relógio de pêndulo da marca alemã Junghans, do início do século XX.

After moving to Guaratiba, Burle Marx hired Cleofas César da Silva to run the kitchen and the house in general. César became his most enduring companion in domestic life. He organised the daily menus as well as the parties. From his moulds and pans came the dishes which made Burle Marx and guests happy. The Sítio's frequent visitors used to say that the kitchen was the place in the house where everybody liked to be. The beating heart of domestic life is a functional and modern space, decorated with service pieces and endowed with a large central island. From here one could hear the chimes of an old German Junghans grandfather clock of the early 20th century.









QUARTO DE HÓSPEDES

GUEST ROOM

O antigo quarto de hóspedes hoje se destina a celebrar a vida privada do paisagista, que costumava dizer que a grande riqueza da vida eram os amigos. Entre os objetos expostos, vemos roupas, óculos, documentos, livros com dedicatórias, fotografias que falam de sua vida intensamente vivida, de suas relações pessoais e profissionais. Uma curiosa vitrine de conchas marinhas, instalada pelo próprio artista, apresenta um arranjo estético de exemplares das classes *Bivalvia*, *Gastropoda* e *Cefalópode*, oriundos da região circuntropical.

The former guest room today celebrates the private life of the landscaper, who used to say that his friends were the great wealth of life. Among the objects on display are clothes, reading glasses, documents, books with dedications, and photos which evince a life intensely lived and his personal and professional relationships. A curious seashell showcase, installed by the artist himself, shows an aesthetic arrangement of specimens from the *Bivalvia*, *Gastropoda* and *Cephalopod* classes, from the circum-tropical region.

VARANDA POSTERIOR

BACK PORCH

Era um dos espaços preferidos de Burle Marx para pintar. Aqui costumava montar seu cavalete e aproveitar a luz que se infiltrava na área semiaberta, voltada para o jardim, onde experimentava arranjos paisagísticos e que hoje abriga parte de sua significativa coleção de velosiáceas. A liberdade com que o paisagista criava e transformava seus jardins é a mesma com que compunha suas pinturas. Ele experimentava muito com as cores e formas e dizia não ter medo de errar. Em sua última entrevista, Burle Marx afirmou: “É errando que se aprende. Fórmulas nos trazem apenas esterilidade”. E concluiu: “O meu ateliê é um laboratório – tem que ser um laboratório. Afinal, toda a vida é um experimento em realização”.

One of Burle Marx's favourite spaces for painting. Here he would set up his easel and benefit from the light which would seep into the semi-open area, facing the garden, where he would experiment with landscape arrangements, and which today houses a part of his large collection of velosiaceae. The freedom with which the landscaper created and transformed his gardens was the same with which he would compose his paintings. He would experiment with colours and shapes, and said he had no fear of mistakes. In his final interview, Burle Marx stated: “It is by making mistakes that one learns. Formulas bring us only sterility.” He concluded by saying: “My studio is a laboratory – it must be a laboratory. After all, life is an experiment in realisation.”







É desconhecido da maior parte do público que o fascínio de Roberto Burle Marx pela natureza foi traduzido não somente pela arte com plantas, mas também pela arte com pedras.

Intercalando com a suavidade dos planos paisagísticos, o renomado paisagista brasileiro utilizou-se de inúmeras peças de cantaria de demolição para compor ideias arquitetônicas e paisagísticas. Algumas de suas melhores composições encontram-se no surpreendente espaço tombado pelo Iphan que era sua propriedade e moradia, o Sítio Roberto Burle Marx.

Cantaria no Rio antigo

Quando se trata de pedras, o termo mais utilizado nas bibliografias é “cantaria”. Nos glossários específicos para os pro-

Unknown to most people, Roberto Burle Marx’s fascination with nature was translated not only into art with plants, but also art with stone.

Interspersed with the softness of the landscape plans, the renowned Brazilian landscaper used countless pieces of stonework from demolitions to compose architectural and landscaping ideas. Some of his best compositions can be found at the surprising Iphan-listed space, which was his property and residence – the Sítio Roberto Burle Marx.

Stonework in Old Rio

Regarding stone, the most commonly used term in bibliographies is “stonework” (*cantaria* in Portuguese). In specific glossaries for restoration professionals, the term is defined as the careful work

fissionais que atuam em restauração, a palavra é definida como o trabalho em pedra aparelhada, entalhada ou afeixada cuidadosamente. São pedras regularmente cortadas e encaixadas segundo as regras da estereotomia, em geral inseridas na construção como revestimento ou estrutura. Cada pedra deve ocupar o lugar que lhe foi previamente estabelecido, sendo, assim, um elemento integrado.

A importação de pedras lavradas era uma prática do Brasil colônia, e

As cantarias do Sítio Roberto Burle Marx

YANARA COSTA HAAS*

The stonework at the Sítio Roberto Burle Marx

on the laying, carving, or preparation of stone. The stone is of a regular cut and fitted according to the rules of stereotomy, generally used in construction as a covering or structure. Each stone must occupy its previously established place, forming as such an integrated element.

The import of mined stone was a practice of colonial Brazil, coming mostly from the Portuguese metropolis. It is believed that Rio stone – granite or gneiss – was very difficult to work with due to its hardness, as well as the lack of tools and qualified Brazilian labour for work of this nature. In the

A fachada em cantaria do ateliê é proveniente de um casarão colonial do centro do Rio Janeiro. Burle Marx a remontou, na década de 1990, sem as esquadrias, sobre um retângulo de concreto, de acordo com o desenho feito pela empresa de demolição que lhe forneceu a fachada.

The studio stonework facade is a reuse from an old colonial house originally located in Rio de Janeiro City centre. In the 1990’s, Burle Marx reassembled it with no frames, onto a concrete rectangle following the design provided by the demolishing company that supplied it to him.

Portal da antiga Academia Imperial de Belas Artes (séc. XIX), construído em estilo neoclássico pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny, integrante da Missão Francesa e professor de arquitetura civil na referida Academia.

Página seguinte: pedras afloradas compondo o paisagismo do sítio.

Portal of the former Imperial Academy of Fine Arts (19th century), built in neoclassical style by the French architect Grandjean de Montigny, a member of the French Mission and professor of civil architecture at the mentioned Academy.

Next page: outcropping stones composing the Sítio's landscaping



elas vinham em grande parte da metrópole portuguesa. Acredita-se que havia muita dificuldade de trabalho com as pedras cariocas – granitos e gnaisses – por sua dureza, pela escas-

19th century, however, the monumentality of neoclassical buildings began to require decorative work which was compatible with these characteristics. Labour, now better prepared, was able to execute true works of art. On external wall coverings, lime mass was replaced with fitted stonework, with raised panels, emphasising the corners and the central part of the composition. As an integrated element, stonework was present on facades as an ornament and structure of doors, windows and stairs and their respective railings. It is these integral elements of old architecture which Burle Marx acquires at a number of demolitions to compose his gardens with a new conception of architectural art.

sez de instrumentos e pela desqualificação da mão de obra brasileira para trabalhos dessa natureza. Já no século XIX, no entanto, a monumentalidade dos edifícios neoclássicos passou a exigir trabalhos decorativos compatíveis com suas características. A mão de obra de então, mais preparada, era capaz de executar verdadeiras obras de arte. Nos revestimentos das paredes externas, no lugar da massa de cal, tornou-se comum a cantaria aparelhada, com bossagens, acentuando os corpos centrais, os cunhais e outras partes da composição. Como elemento integrado, a cantaria estava presente nas fachadas enquanto adorno e estrutura de portas, janelas, escadas e seus respectivos guarda-corpos. São esses elementos integrantes da arqui-

Stonework in architecture and landscaping

In the form of facade, retaining wall and lake composition, the stonework pieces adorn the most beautiful scientific flowerbeds in the world. Since acquiring the Sítio, Burle Marx was delighted with the human and, especially, natural improvements. Many outcrops were still covered by native vegetation, but his restless curiosity exposed and explored these elements.

In Burle Marx's view, the Old House (now known as the Roberto's House) and the Santo Antônio Chapel, both originally built in the 17th century (1680), did not match the beauty of the natural stone arising from the ground. In these places, the landscaper experimented with compositions which integrated the

tetura antiga que Burle Marx adquire em diversas demolições para compor com seus jardins uma nova concepção de arte arquitetônica.

Arquitetura e paisagismo com cantaria

Na forma de fachada, murada de arrimo e composição de lagos, as peças de cantaria ornaram os mais belos canteiros científicos do mundo. Desde que adquiriu o terreno do sítio, Burle Marx encantou-se com as benfeitorias – as humanas e, principalmente, as naturais. Muitos afloramentos estavam ainda encobertos pela vegetação nativa, mas sua inquieta curiosidade descortinou e explorou esses elementos.

A casa antiga (hoje denominada Casa de Roberto) e a Capela de San-

to Antônio, ambas construídas originalmente no século XVII (1680), não se equiparavam em beleza às pedras naturais que afloravam no terreno, segundo a visão de Burle Marx. Nesses locais, o paisagista experimentou composições que integravam o terreno com as pedras de cantaria, utilizando-as em muradas, escadarias e totens.

Na varanda em frente à Casa de Roberto – onde morava e que foi diversas vezes ampliada –, Burle Marx fez construir um muro de arrimo para sustentar um espelho d'água com espécies aquáticas. O muro foi montado com peças de demolição encaixadas aleatoriamente de forma a demonstrar volumes, cheios e vazios, de ambos os lados. Na mesma casa, ele instalou escadas e uma bela portada com aliza-





Muro de arrimo
construído junto
ao lago próximo à
Casa de Roberto.

Página seguinte:
cascata da
cozinha de pedra

Retaining wall built
by the lake next to
the Roberto's House.

Next page: stone
kitchen's cascade .

rocky terrain, using it in walls, staircases and totem poles.

On the porch in front of the Roberto's House - where he lived and which was extended many times - Burle Marx built a retaining wall to sustain a reflecting pool with aquatic species. The wall was built with randomly fitted demolition pieces so as to show full and empty volumes on both sides. In the same house he installed stairs and a beautiful doorway with stone frames. Next to it, in his former printing studio, he set up five arches, giving the space the character of a *loggia*, that is, a covered gallery half-closed laterally by an arcade.

Right behind these buildings there is a semi-open ballroom with a concrete slab roof and bathroom and refrigeration areas bordered by stone walls. The ball-

room, today known as the stone kitchen, was built in the 1960s and awarded a prize by the Institute of Architects of Brazil (Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB).

Lastly, on a promontory far from the other buildings, Burle Marx built his painting studio in modern architectural style, with a stone facade transported from a colonial building in the city centre of Rio de Janeiro. On the recommendation of Lucio Costa, his friend and mentor, Burle Marx acquired a stone facade from a colonial mansion on the corner of Conselheiro Saraiva St. and São Bento St., in the centre of Rio de Janeiro. With the idea of moving to another place within the Sítio, Burle Marx reassembled the facade, without the frames, onto a concrete rectangle, following the design the demolition company had provided him.

res em pedra. Junto dali, em seu antigo ateliê de estamparia, foram montados cinco arcos, caracterizando o espaço como uma *loggia*, ou seja, uma galeria coberta e semicerrada lateralmente por uma arcada.

Imediatamente atrás dessas construções, foi projetado um salão de festas semiaberto, com cobertura em laje de concreto e as áreas de sanitários e frigoríficos delimitadas por paredes de pedra de cantaria. O salão, hoje denominado cozinha de pedra, foi construído na década de 1960 e premiado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) por seu caráter de modernidade.

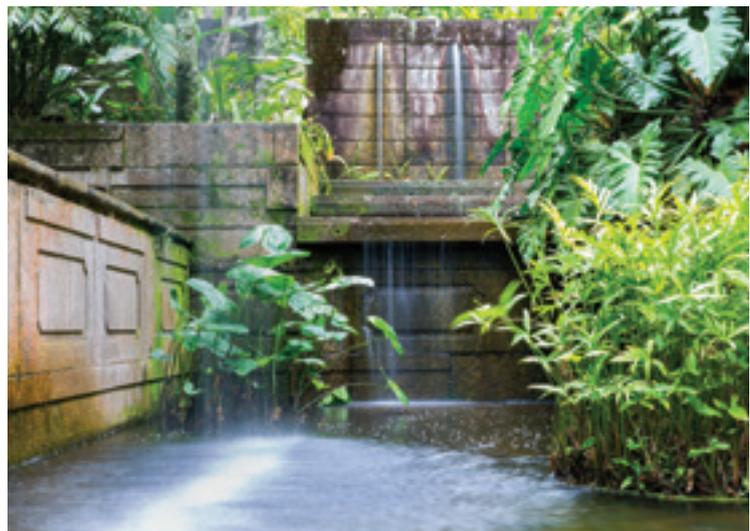
Por último, em um promontório distante das demais edificações, Burle Marx construiu seu ateliê de pintura em arquitetura moderna com fachada

de pedra transladada de um prédio colonial no centro da cidade do Rio de Janeiro. Por indicação do arquiteto Lucio Costa, seu amigo e orientador, Burle Marx adquiriu uma fachada em cantaria proveniente de um casarão colonial na esquina das ruas Conselheiro Saraiva e São Bento, no centro do Rio de Janeiro. Com a ideia de se mudar para outro local dentro do próprio terreno, Burle Marx remontou a fachada, sem as esquadrias, sobre um retângulo de concreto, seguindo o desenho que a empresa de demolição lhe havia fornecido. A concretização de sua ideia foi acompanhada pelo projeto do novo ateliê, na década de 1990, com autoria de Acácio Gil Borsoi, Janete Ferreira da Costa e do próprio Burle Marx. Juntando peças de cimento para completar novos

In the 1990s, together with the completion of this idea, there came a project for a new studio by Acácio Gil Borsoi, Janete Ferreira da Costa and Burle Marx himself. Bringing together pieces of cement to complete new arches, the facade of his new studio-home or, as we call it today, the painting studio, became an icon of modern architecture.

There is still much to be studied in relation to the stone elements used at the Sítio Roberto Burle Marx, from a reading of the structural and formal composition, considering each stone in relation to the filled and empty spaces, to the identification of the geological nature of the stones and the origin of the constructions. However, it is right to conclude that these works are examples of modernity, created by an aesthetically

visionary artist, a proponent of concepts and ideas. The use of demolition stonework on his property is of great relevance to the geological heritage of Rio de Janeiro.



Ateliê de pintura do Sítio Roberto Burle Marx com a fachada de cantaria remontada.

Painting Studio at the Sítio Roberto Burle Marx with the reassembled stonework facade.

arcos, a fachada de seu novo ateliê-casa ou, como hoje chamamos, ateliê de pintura, transformou-se em um ícone da arquitetura moderna.

Há muito ainda a ser pesquisado em relação aos elementos pétreos utilizados no Sítio Roberto Burle Marx, desde uma leitura de composição estrutural e formal, considerando cada pedra em relação aos espaços cheios e vazios, até a identificação da natureza geológica das pedras e a origem das construções. No entanto, é certo concluir que essas obras são exemplos de modernidade, criadas por um artista visionário na questão estética, um preconizador de conceitos e ideias. O uso das pedras de cantaria de demolição em sua propriedade é de grande relevância ao patrimônio geológico do Rio de Janeiro.

* **Yanara Costa Haas** Arquiteta e urbanista pela Universidade Santa Úrsula (1986), é especialista em conservação e restauração de elementos pétreos pela UNESCO/ICCROM (1991), mestre em restauração e gestão do patrimônio pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003) e docente pelo Centro Universitário SENAC-SP (2018). Atuou por mais de 30 anos como arquiteta conservadora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (desde 1987), sendo, nos últimos 11 anos, coordenadora da área de arquitetura do Sítio Roberto Burle Marx.

* **Yanara Costa Haas** Architect and urbanist (Universidade Santa Úrsula, 1986), Specialist in Conservation and Restoration of Stone Elements (UNESCO/ICCROM, 1991), with a master's degree in Heritage Restoration and Management (Federal University of Rio de Janeiro, 2003) and lecturer at SENAC University SP (2018). Was Conservation Architect for over 30 years at the National Historical and Artistic Heritage Institute (1987), and coordinator of Architecture at Sítio Roberto Burle Marx for the last 11 years.







The background is an abstract painting featuring various shades of blue, yellow, and white. The composition is divided into several panels by dark, possibly wooden, frames. The painting style is expressive, with visible brushstrokes and a sense of movement. A large, solid green shape, resembling a stylized leaf or a modern graphic element, is overlaid on the right side of the image, partially obscuring the painting. The text is centered within this green area.

ARTE E COLEÇÕES

ART AND
COLLECTIONS



É bastante conhecida a afirmação de Lucio Costa de que Burle Marx e seu mundo, “em plena era espacial e atômica, (...) conquanto falem linguagem contemporânea, confinam com a Renascença”.¹ O arquiteto moderno brasileiro referia-se, antes de tudo, ao caráter experimental do trabalho do artista e paisagista, que renovava a compreensão, típica da primeira idade moderna, de criação como pesquisa e experimentação. A invenção da perspectiva linear pelos artistas renascentistas atestava a nova associação entre arte, invenção e pensamento, colocando as artes plásticas no mesmo patamar intelectual das chamadas artes liberais. Essa situação foi sintetizada na célebre sentença de Leonardo da Vinci: “arte é coisa mental”. Isso fez com que os artistas do período

Lucio Costa said that Burle Marx and his world “in the midst of the atomic and space age, (...) while speaking a contemporary language, is adjacent to the Renaissance.”¹ The modern Brazilian architect was referring, foremost, to the experimental character of the artist and landscaper’s work, which was renewing an understanding, typical of the first modern age, of artistic creation as research and experimentation. The invention of linear perspective by Renaissance artists was a testament to the new association between art, invention and thinking, placing the fine arts on the same intellectual level as the so-called liberal arts. This was synthesised in Leonardo Da Vinci’s famous phrase: “Art is a mental thing.” It led artists of the period to act in multiple ways, gather-

“A beleza da experiência enriquecida”: o artista e colecionador Roberto Burle Marx

VERA BEATRIZ SIQUEIRA*

“The beauty of enriched experience”: the artist and collector Roberto Burle Marx

ing experience from painting, architecture, engineering, treatises, etc. Lucio Costa also noticed this multiplicity in Burle Marx, recognising how the work of the botanist and landscaper “feeds on the work of the artist, the designer, the painter and vice-versa, in a continuous back and forth.”²

In another text, published together with that of Lucio Costa’s in a book which commemorated Burle Marx’s 70th

No sítio, Burle Marx abrigou não só uma representativo acervo botânico, mas também um expressiva coleção de arte e cultura, que inclui peças pertencentes à cultura popular; arte sacra luso-brasileira; obras cusquenhas, peças em vidro e cristal, pinturas e gravuras de seus contemporâneos, além de obras suas realizadas em suportes distintos. Na imagem, esculturas de F. Heise.

On the Sítio, Burle Marx housed not only a representative botanical collection but also a significant collection of art and culture, including items belonging to popular culture, Luso-Brazilian religious art, Cuscan works, pieces in glass and crystal, paintings and prints by his contemporaries, as well as his own works in different media. In the image, sculptures by F. Heise.



Sala de estar do ateliê, em nível superior e aberta ao salão, com teto em gamela feito em concreto e ornado com baixos-relevos, com desenho de Burle Marx, e lustre de cinco braços, também de autoria do paisagista.

Studio living Room, located on the upper level and opened to the lounge, with a trough ceiling made of concrete and decorated with bas-reliefs designed by Burle Marx, and a five-arm chandelier, also by the landscaper.

birthday, Leonardo Boff presented a new facet of his ambivalent temporality. Through analysing his passionate defence of ecology, Boff highlights the relationship of Burle Marx with the archaic, non-modern way of being of St Francis of Assisi. Instead of modern dominion over objective reality, Roberto is closer to the Franciscan vision of “tender affection and devotion to all things.”³ The deep love the saint felt for things, especially for nature, which represents the Father’s creation, and the recognition of the fraternity between all beings and objects, led him to experience unbridled joy before every herb (even weeds) growing in the corner of the garden, the fragrance of every flower, every small detail seen in the immense variability of the expression

of the divine scripture. The marriage between erotic and Christian love in St Francis obliged him to ‘be among things’, distancing him from the typical experience of modern sensibility of ‘being over things’. Burle Marx, according to Boff, shared the saint’s profoundly ecological attitude towards things. The Franciscan archetype and its cosmic religiosity emerge in the personality of the “landscaper and friend of all manifestations of nature”⁴ in his fraternal relationship with Earth.

We must yet mention two other texts from the same book, which also refer to Burle Marx’s experience of an elusive temporality. The first, authored by landscaper Claude Vincent, while highlighting the original and innovative qualities of his gardens, compares them with

atuassem de modo múltiplo, reunindo experiências em pintura, arquitetura, engenharia, tratadística etc. Lucio Costa também assinalou essa multiplicidade em Burle Marx, reconhecendo como a obra do botânico e do paisagista “se alimenta da obra do artista plástico, do desenhista, do pintor, e vice-versa, num contínuo vaivém”.²

Em outro texto, publicado junto com esse de Lucio Costa na coletânea que celebrava os setenta anos do paisagista, Leonardo Boff trouxe nova faceta da sua ambivalente temporalidade. Ao analisar a sua apaixonada defesa da ecologia, destacou a relação de Burle Marx com o modo de ser arcaico, não moderno, de São Francisco de Assis. No lugar do domínio moderno sobre a realidade objetiva, Roberto se apro-

ximaria da visão franciscana de “terníssimo afeto de devoção a todas as coisas”.³ O entranhado amor do santo pelas coisas, em especial pela natureza, que representa a criação do Pai, e o reconhecimento da fraternidade entre todos os seres e objetos, levavam-no à experiência de transbordante alegria diante de cada erva (mesmo a daninha) que brotava em um canto de jardim, da fragrância de cada flor, de cada pequeno detalhe observado na imensa variabilidade da expressão da escritura divina. O casamento do amor erótico com o amor cristão em São Francisco obrigava-o a um “estar entre as coisas”, afastando-o da experiência típica da sensibilidade moderna, o “estar sobre as coisas”. Burle Marx, segundo Boff, compartilha com o santo essa atitude

“past landscapers such as [William] Kent, in 18th century England, and the Frenchman [Auguste François Marie] Glaziou in [19th century] Brazil,”⁵ who both sought a pertinent link between architecture, garden and landscape. The second text, “The Prophet of the New” by Artur da Távola, places Burle Marx, with his discourse in defence of nature, as a messenger of the new, based on a salvationist ethic which involves a reaction to the destructive processes of modernity.

The emphasis on the experience of a simultaneously current and remote temporality, in all of these cases, is key to understanding Burle Marx’s particular place within the more general scope of modern Brazilian art. The use of abstract and rational forms did not



Peça em vidro murano, projetada por Roberto Burle Marx.

Murano glass piece, designed by Roberto Burle Marx.



O interesse de Burle Marx pela música remonta a sua tradição familiar (a mãe tocava piano e o irmão mais velho, Walter Burle Marx, tornou-se maestro reconhecido no Brasil e no exterior). No sítio, costumava cantar e ouvir música nos momentos de trabalho e de lazer. Na imagem, Burle Marx, que era barítono, canta acompanhado por Anna Cândida Gomide ao piano.

Burle Marx's interest in music goes back to his family tradition (his mother played the piano and his older brother, Walter Burle Marx, became a recognized conductor in Brazil and abroad). At the Sítio, he used to sing and listen to music during work and leisure. In the image, Burle Marx, who was a baritone, sings accompanied by Anna Cândida Gomide at the piano.

lead him to disregard nature or see it exclusively in its formal dimension, as so many other artists, architects and landscapers did. In his painting, abstraction never ceases to refer to being among things, to affectionate relationships with plants, objects, creatures that appear as absent presences, reconciling geometry and lyricism. In his landscaping, he remains attached to both sides of his characteristic *equation*, articulating formal rationality with the exuberance of tropical fauna. He also rejects the opposition between rational and organic forms and eschews defined artistic and landscape styles. He sees no problem in retrieving elements of the past, such as the ashlar stonework he takes from demolitions, and employs on his sculptural walls. He sees no contradiction

diante das coisas, que é profundamente ecológica. O arquétipo franciscano e a sua religiosidade cósmica emergem na personalidade do “paisagista e amigo de todas as manifestações da natureza”⁴ e em sua relação fraterna com a terra.

E não podemos deixar de mencionar outros dois textos da mesma coletânea que remetem, igualmente, à experiência da temporalidade esquiva de Burle Marx. O primeiro, de autoria do paisagista Claude Vincent, embora destaque as qualidades originais e inovadoras de seus jardins, compara-o aos “paisagistas do passado como [William] Kent, na Inglaterra do século XVIII, e como o francês [Auguste François Marie] Glazou no Brasil [do século XIX]”,⁵ envolvidos na busca de uma ligação pertinente

between the various artistic manifestations understood as expressions of a same poetic emotion, which led him to devote himself with equal affection to painting, sculpture, engraving, design, the decorative arts, jewellery and scenic design, singing and landscaping. All of these activities are fused with the same principle of laboratory experimentation.

Perhaps, however, this ambivalent temporality can be better understood from the viewpoint of Burle Marx as an art collector. His art collection is scarcely analysed - the best known Burle Marx collection, due to its unequivocal importance, is of species of tropical and subtropical flora. But it seems to me to be at the centre of his broad cultural performance. The collection is precisely the model for this simultaneously re-

entre arquitetura, jardim e paisagem. O segundo, de Artur da Távola, intitulado “O profeta do novo”, coloca Burle Marx, com seu discurso em defesa da natureza, como o mensageiro da novidade, baseada em uma ética salvacionista que envolve a reação aos processos destrutivos da modernidade.

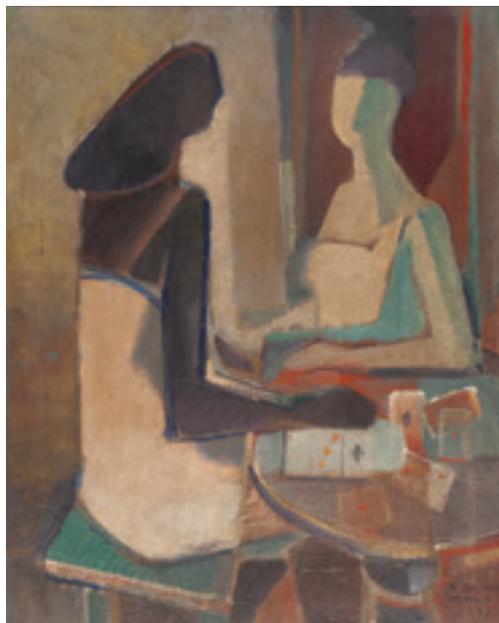
A ênfase na vivência de uma temporalidade simultaneamente atual e remota, em todos esses casos, serve como chave para compreender a atuação peculiar de Burle Marx no quadro mais geral da arte moderna brasileira. O uso da forma abstrata e racional não o levou a desprezar a natureza nem, tampouco, a percebê-la exclusivamente em sua dimensão formal, como fizeram tantos outros artistas, arquitetos e paisagistas. Em sua pintura, a abstração

jamais deixa de se remeter ao estar com as coisas, às relações afetuosas com plantas, objetos, criaturas que se insinuam como presenças ausentes, conciliando geometria e lirismo. Em seu paisagismo, decide manter-se apegado aos dois lados de sua característica *equação*, articulando a racionalidade formal à exuberância da flora tropical. Também recusa a oposição entre formas racionais e orgânicas e dispensa estilos paisagísticos e artísticos definidos. Não vê problema em recuperar elementos do passado, como as pedras de cantaria aparelhadas que emprega em seus muros escultóricos. Não percebe contradição entre as várias manifestações artísticas, entendidas como expressões de uma mesma emoção poética, o que o leva a dedicar-se com igual afeto à

Na sala das cerâmicas estão reunidas peças de sua coleção de cerâmica popular brasileira, com destaque para a produção do Vale do Jequitinhonha, no nordeste de Minas Gerais. Completam o ambiente pinturas do próprio Burle Marx dispostas na parede; o teto, igualmente pintado por ele (com motivos abstratos); e quatro gravuras modernas, sendo duas de Le Corbusier e duas de Georges Braque.

Burle Marx in the ceramics room, where the Brazilian ceramics are held, highlighting production from the Vale de Jequitinhonha, in the northeast of Minas Gerais. The room also contains paintings by Burle Marx, which hang on the walls; the ceiling, also painted by him (with abstract motifs); and four modern engravings, two by Le Corbusier and two by Georges Braque.





pintura, à escultura, à gravura, ao desenho, às artes decorativas, ao design de joias e de cenários, ao canto ou ao

paisagismo. Todas essas atividades são fundidas pelo mesmo princípio da experimentação laboratorial.

Talvez, porém, essa temporalidade ambivalente possa ser melhor compreendida a partir da atuação de Burle Marx como colecionador. Tal faceta foi pouco analisada no campo artístico – a coleção de Burle Marx que ficou mais conhecida, até por sua relevância inequívoca, é a de espécies da flora tropical e subtropical –, mas me parece estar no centro de sua ampla atuação cultural. 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

mote and current experience, insofar as it removes objects from their specific contexts in order to include them in a radically contemporary narrative, which meets both the private values of the collector's taste as well as its collective sphere. Collecting is suggested in the Renaissance universe pointed out by Lucio Costa, where the very notions of collection and collector are defined, and the practice reaches global frontiers from the cabinets of curiosities. It is also a kind of guide in the landscaper's approach to the Franciscan vision which preaches a love to all things and affectionate attention to each object in particular, essential to the collection itself.

Based on this key idea of collection, the present chapter seeks to define the contour of the cultural performance of

Burle Marx, focusing on his practice as an artist and collector – of cultural and art objects so as to qualify his particular poetic narrative, which is a vast and deep reflection on the proximity of man and things.

Burle Marx, the artist

More than a few scholars have emphasised the graphic foundation of the multiple oeuvre of Burle Marx, which is due to the landscaper having graduated as a painter from the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro, in 1934. From early on, he became interested in the care of gardens and especially music, which was part of the family tradition (his mother was a pianist; his older brother, Walter Burle Marx, became a renowned conductor in Brazil

CARTOMANTE, 1951
Óleo/tela
72,5 x 59,8 cm

Página seguinte:
ANA PIASCECK, 1927
Carvão/papel
46,5 x 31 cm

RETRATO DE WALTER
BURLE MARX, 1983
Acrílico/tela
77,9 x 68,2 cm

FORTUNE TELLER, 1951
Óil/canvas
72.5 x 59.8 cm

Next page:
ANA PIASCECK, 1927
Charcoal/paper
46,5 x 31 cm

PORTRAIT OF WALTER
BURLE MARX, 1983
Acrylic/canvas
77.9 x 68.2 cm

do gosto do colecionador quanto à sua esfera coletiva. 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. Também é uma espécie de guia na aproximação do paisagista à visão franciscana que prega o amor às coisas, a atenção afetuosa a cada objeto em particular, essencial para a própria coleção.

É a partir dessa ideia-chave de coleção que o presente capítulo vai buscar definir os contornos da atuação cultural de Roberto Burle Marx, destacando suas práticas como artista e como colecionador de objetos culturais e de arte, de modo a qualificar a sua pe-

culiar narrativa poética, uma vasta e profunda reflexão sobre a proximidade do homem com as coisas.

Burle Marx artista

Não foram poucos os estudiosos que destacaram o fundamento gráfico da obra múltipla de Burle Marx, que pode ser comprovado pelo fato de o paisagista ter se formado como pintor na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1934. Desde cedo, interessou-se pelo cuidado de jardins e, muito especialmente, pela música, que estava ligada à sua tradição familiar (a mãe tocava piano; e o irmão mais velho, Walter Burle Marx, tornou-se maestro reconhecido no Brasil e no exterior). Acabou, contudo, optando por cursar pintura. Burle Marx gostava de repetir, em entrevistas e ar-





VASO COM ESTRELÍCIA
E FICUS, 1939
Óleo/tela
99 x 79,5 cm

Página seguinte:
MULHER DE COMBINAÇÃO
ROSA, 1933
Óleo/tela
99,5 x 69,5 cm

VASE WITH BIRDS
OF PARADISE
AND FICUS, 1939
Oil/canvas
99 x 79.5 cm

Next page:
WOMAN IN PINK
COMBINATION, 1933
Oil/canvas
99.5 x 69.5 cm

and abroad). Eventually, however, he chose to study painting. Burle Marx liked to reiterate, in interviews and articles, how much the works of Van Gogh and Pablo Picasso, which he came to know during the period he stayed with his family in Berlin (1928-1930), had impacted his sensibility and motivated his choice to study fine art. It is undeniable that it was modern art, and more specifically expressive painting, that was his great aesthetic reference and opening towards the modern and abstract form which was essential to his landscaping.

One interesting way of understanding how the forms of manifestation of his aesthetic sensibility are interrelated is to look at the early decades of the public reception of his work, and how it gradually broke down the established cultural

tigos, o quanto as obras de Vincent van Gogh e de Pablo Picasso, que conhecera no período em que morara com a família em Berlim (1928-1930), teriam impactado sua sensibilidade e motivado sua decisão de se formar em artes plásticas. E é inegável que foi a arte moderna, e mais especificamente a pintura de vertente expressiva, a sua grande referência estética e a abertura para a forma moderna e abstrata, essencial para o seu paisagismo.

Um modo interessante de se compreender como essas formas de manifestação de sua sensibilidade estética se inter-relacionavam é acompanhar as décadas iniciais da recepção pública de sua obra, percebendo como esta foi, paulatinamente, rompendo as fronteiras culturais estabelecidas entre arquitetura

boundaries between architecture, fine art and decorative art. At a given moment, articles about his work began to celebrate the multiplicity and freedom of movement between artistic mediums as a specific value of the art of Burle Marx. This once again leads us to the perception of an elusive temporality, which flirts with both the present (the post-medium condition of contemporary art) and the more remote (recovering the figure of the multiple artist of the Renaissance, celebrated in the text by Lucio Costa). As if the contemporaneity of his production was precisely a return to a past situation.

In the 1930s, when Burle Marx was not yet known as an artist or landscaper, his name would appear in Rio newspapers as a baritone for performing in concerts.

ra, artes plásticas e artes decorativas. A ponto de, em dado momento, os artigos sobre seus trabalhos passarem a celebrar a multiplicidade e a liberdade de circulação entre os meios artísticos como valor específico da arte de Burle Marx. O que nos leva, de novo, para a percepção de uma temporalidade esquiva, que flerta tanto com o atual (a transposição de fronteiras midiáticas, mote da arte contemporânea) quanto com o mais remoto (recuperando a figura do artista múltiplo do Renascimento, celebrada no texto de Lucio Costa). Como se a contemporaneidade de sua produção fosse justamente o retorno a uma situação pretérita.

Na década de 1930, quando Burle Marx ainda não era artista ou paisagista conhecido, seu nome aparecia nos jornais cariocas como barítono, por

suas apresentações em concertos. Em 1931, participou do *Concerto no estúdio*, da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, interpretando o “Canto da saudade”, de Alberto Costa, e a “Canção do arrependimento”, de Emil von Reznicek. Em 1934, no evento em homenagem ao centenário da cidade de Vassouras, apresentou uma das canções românticas de Alexandr Gretchaninov. É certo que essas menções não podiam ser comparadas em número ou consistência aos incontáveis artigos que se referiam a seu irmão, Walter Burle Marx, diretor da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, que regeu, em 1931, o concerto em homenagem à inauguração da estátua do Cristo Redentor e foi convidado para ser regente no Teatro Colón, em Buenos Aires, e no Teatro Municipal de Santia-

In 1931, he took part in Rádio Sociedade's *Studio Concert*, performing Alberto Costa's *Song of Longing* and Emil von Reznicek's *Song of Repentance*. In 1934, at an event in honour of the centenary of the city of Vassouras, he performed a romantic song by Alexandr Gretchaninov. These mentions surely cannot be compared in number or consistency to the innumerable articles which referred to his brother, Walter Burle Marx. Director of the Rio de Janeiro Symphonic Orchestra, Walter conducted the concert for the inauguration of the Christ the Redeemer statue in 1931, and was invited to conduct at the Teatro Colón in Buenos Aires, and the Teatro Municipal in Santiago, among others, drawing high praise from the South American press. The Chilean composer Enrique

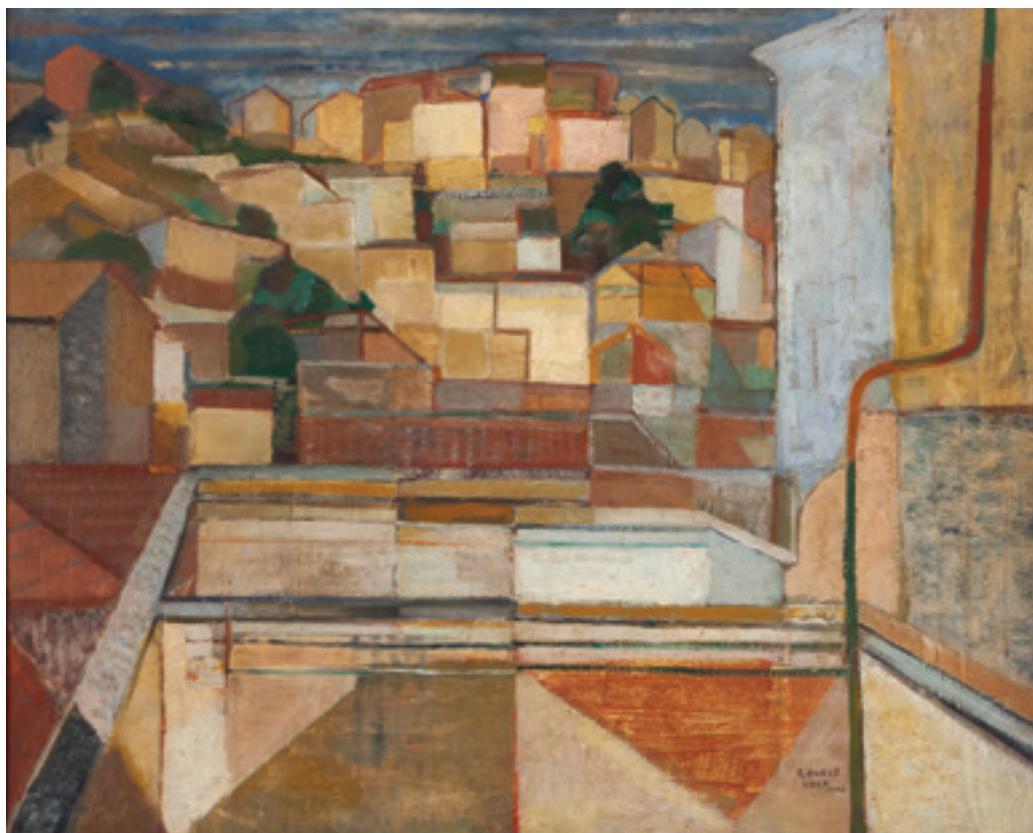


MORRO DO
QUEROSENE, 1936
Óleo/tela
81 x 100 cm

MORRO DA GLÓRIA, 1946
Óleo/tela
81 x 100 cm

KEROSENE HILL, 1936
Oil/canvas
81 x 100 cm

GLORIA HILL, 1946
Oil/canvas
81 x 100 cm



go, entre outros, recebendo elogios da imprensa sul-americana. O compositor chileno Enrique Soto, em entrevista para o jornal *El Diário Ilustrado*, de Santiago, referiu-se a Walter como “a primeira batuta americana”. Sua “fama mundial” motivou diversos artigos críticos, sempre elogiosos, e muitas notas sobre suas viagens de trabalho   América Latina,   Europa e aos Estados Unidos, onde se fixou a partir de 1935.

É nessa época que o nome de Burle Marx passa a suplantar o do irmão na m dia brasileira. A pol mica causada pelos jardins públicos que projetou para a cidade do Recife gerou alguns artigos que ora elogiavam, ora criticavam a sua proposta original de uso da flora nativa. É apenas na década seguinte que o seu nome como artista plástico

começa a circular: em 2 de outubro de 1941, uma pequena nota do *Jornal do Brasil* divulgava a abertura da exposi o de Roberto Burle Marx no Salão de Exposi es da Associa o dos Artistas Brasileiros, no Palace Hotel (Rio de Janeiro). Em 9 de outubro, o mesmo jornal trazia um curto texto crítico, sem assinatura, sobre a mostra, intitulado “Primeira exposi o de Burle Marx”, que falava da arte como expressão do temperamento do artista e elogiava as paisagens do Recife, os retratos e as representa es de flores e tinhor es. A mesma mostra motivou uma reportagem do cinejornal *Atualidades Atlântida*, exibido nos cinemas brasileiros, ampliando sua circula o cultural.

Desde então, multiplicaram-se as notas e os artigos que difundiam as

Soto, in an interview with the Santiago newspaper *El Diario Ilustrado*, refers to Walter as “the first American baton.” His ‘worldwide fame’ gave rise to a number of articles, always critically favourable, and news of his travels to Latin America, Europe and the United States, where he settled in 1935.

During this period, the name of Burle Marx began to supersede his brother’s in the Brazilian media. The controversy caused by the public gardens he designed for the city of Recife (capital of the State of Pernambuco, in Northeastern Brazil) gave rise to articles either praising or criticising his original proposed use of native flora. Only in the following decade does his name as an artist begin to circulate: on the 2nd October 1941, a short note in the *Jornal do*

Brasil announced the opening of Burle Marx’s show at the Exhibition Hall of the Association of Brazilian Artists, at the Palace Hotel (Rio de Janeiro). On the 9th October, the same newspaper featured a short, unsigned review of the show with the title “First Burle Marx Exhibition,” speaking of his art as an expression of the artist’s temperament and praising Recife’s landscape paintings, the portraits, and the representations of flowers and *tinhor es* [Araceae herbs]. The same show was covered by the *Atualidades Atl ntida* newsreel, shown in Brazilian cinemas, expanding its cultural reach.

Since then, press notes and articles about the artistic and landscape practice of Burle Marx multiplied, although both facets remained separate. His work

HOMENS E BOIS, 1949
Crayon/papel
54,4 x 75 cm

Página seguinte:
SEM TÍTULO, 1992
Acrilica/tela
147 x 112 cm

SEM TÍTULO, s/ data
Guache/papel
57 x 75 cm

SEM TÍTULO, s/ data
Tinta hidrocor/papel
56.5 x 75 cm

MEN AND OXEN, 1949
Crayon/paper
54.4 x 75 cm

Next page:
UNTITLED, 1992
Acrylic/canvas
147 x 112 cm

UNTITLED, undated
Gouache/paper
57 x 75 cm.

UNTITLED, undated
Maker ink/paper
56.5 x 75 cm



as an artist appeared in the news and reviews of the national and international shows in which he participated, alongside the names of the front group of Brazilian modernism. On 22nd November 1944, the *Jornal do Brasil* published a review by the English art critic Sacheverell Sitwell titled “Representative Exhibition of Modern Art from Brazil,” in which was analysed the work of Burle Marx presented at the *Exhibition of Modern Brazilian Paintings* opened at Burlington House, at the London Royal Academy of Arts of London. His work, alongside of Candido Portinari, Lasar Segall, Cicero Dias, Heitor dos Prazeres and Guignard’s works, was scanned in light of the author’s emphasis on the national character of Brazilian painting. In September 1945, his name appears once again,

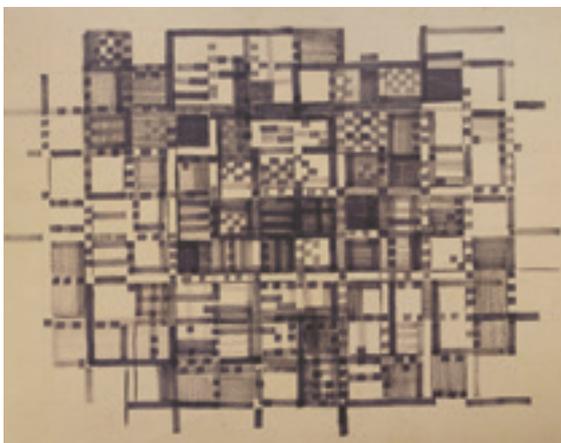
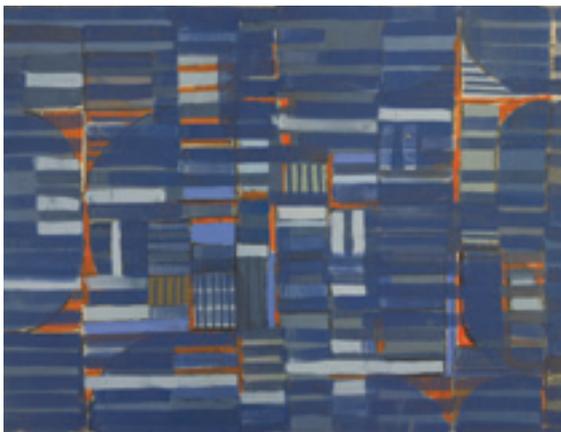
along with next to Candido Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral, Djanira, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, José Pancetti and Milton Dacosta names as a representative of modern Brazilian art in an exhibition in Buenos Aires. In 1951, Djanira, Guignard, Milton Dacosta and Iberê Camargo once again joined Burle Marx in the inauguration grand opening of the Ibeu Gallery, in Rio de Janeiro.

His landscaping projects, in turn, were part of specific exhibits, alongside works by Lucio Costa and Oscar Niemeyer - including the celebrated *Brazil Builds* in 1943, at the New York Museum of Modern Art (MoMA) - equally putting him at the front of modern Brazilian architecture. In 1945, the opening of the former Ministry of Education and Health building in Rio de Janeiro (to-

práticas artísticas e paisagísticas de Burle Marx. Mas essas duas facetas mantinham-se ainda separadas. Sua obra como artista aparecia em notícias e textos críticos sobre as mostras nacionais e internacionais em que participava, ao lado de nomes do grupo de frente do modernismo brasileiro. Em texto do crítico de arte inglês Sacheverell Sitwell intitulado “Exposição representativa de arte moderna no Brasil”, sobre a *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, inaugurada na Burlington House, da Royal Academy of Arts de Londres, publicado no *Jornal do Brasil* em 22 de novembro de 1944, a obra de Burle Marx, junto com a de Candido Portinari, Lasar Segall, Cicero Dias, Heitor dos Prazeres e Guignard, foi analisada no bojo do destaque dado pelo autor ao cará-



day Gustavo Capanema Palace) was covered by a number of newspapers and attended by President Getúlio Vargas, and included special visits to the gardens designed by Burle Marx for the project supervised by Le Corbusier. The international impact of Burle Marx's work with Brazil's modern architects led the French magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui* to publish a special issue entirely devoted to Brazil, which was reported with fanfare in the *Jornal do Brasil* of the 27th September 1952. His work as a landscape architect featured in reports on different modern architecture projects in various Brazilian cities, in a prominent way Pampulha, which generated countless articles in newspapers and magazines and, later on, the Aterro do Flamengo project in Rio.



Necessitamos de uma cultura geral, mas eu penso que, para obtê-la, necessitaríamos toda uma vida, pois há tanta coisa a conhecer... Todo dia eu sinto falta daquilo que não sei. Mas uma coisa que me induz a ver é a minha curiosidade, quero ver sempre o que está em torno da minha pessoa e é essa uma das razões que me faz viver.

We need a general culture, but, I think, to obtain it would require a lifetime, as there is so much to learn... Every day I feel a need for that which I don't know. But what induces me to see is my curiosity, I always wish to see what is around me, and that is one of the things I live for.

ROBERTO BURLE MARX

His landscaping work was also broadcasted in news reports as to the opening of some buildings, such as the United States Embassy in Rio, in 1953, with "tropical style" gardens by Burle Marx,⁶ or in advertisements for residential and commercial buildings in the city, such as the Morant building, on Benjamin Constant street, in Glória (a neighbourhood in south Rio), advertised as a modern set on pilotis, with Santa Rosa panels and gardens by Burle Marx. The signature of the landscaper added value to property and continued to do

ter nacional da pintura brasileira. Em setembro de 1945, seu nome aparecia novamente - ao lado dos de Candido Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral, Djanira, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, José Pancetti e Milton Dacosta - como representante da arte moderna brasileira em uma exposição inaugurada em Buenos Aires. Em 1951, Djanira, Guignard, Milton Dacosta e Iberê Camargo voltavam a fazer companhia a Burle Marx na inauguração da Galeria Ibeu, no Rio de Janeiro.

Seus projetos paisagísticos, por sua vez, integravam mostras específicas, ao lado de trabalhos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer - incluindo a celebrada *Brazil Builds*, de 1943, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) -, colocando-o igualmente no *front* da

so until the end of his life, as can be seen in advertisements for the Barra da Tijuca neighbourhood project in the 1970s and 1980s, described as an earthly paradise with urban planning by Lucio Costa, architecture by Oscar Niemeyer and landscaping by Burle Marx.

The expression 'Burle Marx gardens' was gaining unmistakable cultural value. In Elsie Lessa's chronicle *Um domingo de sol* ("A sunny Sunday"), the imaginary projections for transforming São Gonçalo (in the State of Rio de Janeiro) into the future city of cinema included a garden by Burle Marx built on a steep slope.⁷ Along with news coverage of Burle Marx's trips throughout Brazil and abroad to work on garden projects, there also appeared in the 1950s more specialised articles, such

arquitetura moderna brasileira. Em 1945, recebeu cobertura de vários jornais a inauguração oficial do edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro), que contou com a presença do presidente Getúlio Vargas e incluiu visitas especiais aos jardins elaborados por Burle Marx para esse projeto supervisionado por Le Corbusier. A repercussão internacional do trabalho de Burle Marx junto aos arquitetos modernos brasileiros levou à publicação de um número especial da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, integralmente dedicado ao Brasil, noticiada com alarde pelo *Jornal do Brasil* em 27 de setembro de 1952. A sua atuação como paisagista aparecia, ainda, em reportagens sobre projetos da arqui-

tetura moderna nas diferentes cidades brasileiras, com destaque para o conjunto da Pampulha, que gerou inúmeros artigos em jornais e revistas de grande circulação, e, mais tarde, para o projeto do Aterro do Flamengo, no Rio.

Também difundia-se sua obra paisagística nas notícias de inauguração de certos edifícios, como o da Embaixada dos Estados Unidos no Rio, em 1953, com jardins em “estilo tropical” de Burle Marx,⁶ ou nos anúncios e propagandas de edifícios residenciais e comerciais construídos na cidade, como o edifício Morant, na rua Benjamin Constant, na Glória (bairro na Zona Sul carioca), propagandeado como um conjunto moderno sobre pilotis, com painéis de Santa Rosa e jardins de Burle Marx. A assinatura do paisagista agregava valor aos

as Breve giro pelo mundo dos jardins e murais de R. Burle Marx (“Brief Tour of R. Burle Marx’s World of Gardens and Murals”), by S. Castello Branco, (*Manchete*, Rio de Janeiro, No. 66, July 1953, p. 32-33); *Burle Marx jardineiro* (“The Gardener Burle Marx”), a biographical text by Rubem Braga (*Manchete*, Rio de Janeiro, n. 95, February 1954, p. 58-59); *O jardim como arte plástica* (“The Garden as a Plastic Art”), by Flávio de Aquino (*Manchete*, Rio de Janeiro, n. 116, July 1954, p. 37) and *Jardins no Papel* (“Gardens on Paper”), by Manuel Bandeira (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, No. 75, April 1, 1956).

The multiple practice of Burle Marx, however, began to defy the traditional boundaries between artistic forms of expression. During the same period,

his name appeared in reports on the annual floral art shows which he organised every December at the Copacabana Palace Hotel, where he sold Christmas arrangements of Brazilian plants for the benefit of the *noelistas* (charity movement by Rio society women for disadvantaged children). On the 21st December 1955, the social column of the *Jornal do Brasil* mentioned the success of one of the shows, highlighting how Burle Marx, who had to return to his country house to collect more plants to replenish the stock which was depleted daily, had aristocratised the ‘humble Brazilian plant’: “He took it from small Mocambo [rustic and poor house] villages and made it the queen of the salons.”⁸ His floral arrangements for weddings and receptions in high society

apartamentos à venda, o que se manteve até o fim de sua vida, como podemos ver nas propagandas do projeto do bairro da Barra da Tijuca, nas décadas de 1970 e 1980, anunciado como um paraíso terrestre, com plano urbanístico de Lucio Costa, arquitetura de Oscar Niemeyer e paisagismo de Burle Marx.

A expressão “jardins de Burle Marx” ganhava inequívoco valor cultural. Na crônica de Elsie Lessa, “Um domingo de sol”, as projeções imaginárias para transformar São Gonçalo (RJ) na futura cidade do cinema incluíam um jardim de Burle Marx construído em uma pirâmide.⁷ Junto a isso e a notícias de viagens de Burle Marx pelo Brasil e ao exterior para realizar projetos de jardins, surgem, ainda nos anos 1950, artigos mais especializados, tais como

“Breve giro pelo mundo dos jardins e murais de R. Burle Marx”, de S. Castello Branco (*Manchete*, Rio de Janeiro, n. 66, julho de 1953, p. 32-33); “Burle Marx jardineiro”, texto biográfico de Rubem Braga (*Manchete*, Rio de Janeiro, n. 95, fevereiro de 1954, p. 58-59); “O jardim como arte plástica”, de Flávio de Aquino (*Manchete*, Rio de Janeiro, n. 116, julho de 1954, p. 37) e “Jardins no Papel”, de Manuel Bandeira (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 75, 1º de abril de 1956).

A prática múltipla de Burle Marx, contudo, começa a forçar os limites tradicionais entre as manifestações artísticas. Nessa mesma época, seu nome circulava em reportagens sobre as mostras anuais de arte floral que realizava em dezembro no salão do hotel Copacabana Palace, nas quais

became so well-known that they were cited in a chronicle by Henrique Pongetti in *Manchete* magazine, in which a woman complained of her *démodé* husband, who prevented her from wearing an Alexander Calder mobile on her head, but could solve the problem by commissioning Burle Marx for a “foliage arrangement” for her hair, “perhaps a free interpretation of the Tower of Pisa ... perhaps the Victory of Samothrace.”⁹

The same Louvre Museum sculpture cited above appears as the backdrop of a photograph of a model showing off the production of Brazilian fashion designers in Paris, on the theme of coffee, published in *O Cruzeiro* magazine in 1960.¹⁰ Burle Marx designed the jewellery for the *Coleção Café* (“Coffee Collection”), as well as the print pattern

for the fabric. The jewellery, produced with his brother Haroldo, is featured in a number of fashion articles of the same magazine in the 1960s and 1970s, including a special feature in which the Burle Marx brothers are referred to as ‘masters of the free form’.¹¹ In 2016, this qualification was used as the title of a show at the Wright Gallery in New York: *Free Form: The Jewelry of Brazil’s Burle Marx Brothers*. The show displayed the pieces designed by Roberto and cut by Haroldo to the sound of Walter’s musical compositions. Time magazine referred to the trio in a 1967 article as “the most amazing and talented brother act in Brazil.”¹²

Jewellery designed by Burle Marx became famous worldwide, especially as it was a much appreciated gift offered by

vendia arranjos natalinos com plantas brasileiras em benefício da obra social das noelistas (mulheres da sociedade carioca reunidas em torno do movimento Noel, em prol de crianças desfavorecidas). Em 21 de dezembro de 1955, a coluna “Notas Sociais”, do *Jornal do Brasil*, falou do sucesso de uma dessas mostras, destacando como Burle Marx, que precisara buscar em seu sítio mais plantas para renovar o estoque que se esgotava a cada dia, teria aristocratizado a “humilde planta brasileira”: “Tirou-a dos mocambos e fê-la rainha dos salões”.⁸ Os arranjos florais que fazia para casamentos e recepções frequentados pela alta sociedade ficaram tão conhecidos que foram citados em crônica de Henrique Pongetti, na revista *Manchete*, na qual uma mulher

reclamava do marido *démodé*, que a impedira de colocar um móbile de Alexander Calder na cabeça, mas que solucionara o problema encomendando a Burle Marx um “arranjo de folhagens” para seus cabelos, “talvez uma interpretação livre da Torre de Pisa... talvez a Vitória de Samotrácia”.⁹

A mesma escultura do Museu do Louvre citada acima aparece como fundo da fotografia de uma modelo que exhibe a produção de estilistas brasileiros em Paris, tendo como tema o café, publicada na revista *O Cruzeiro* em 1960.¹⁰ Burle Marx desenhou as joias para a Coleção Café, além de padronagem para estamparia de tecido. As joias produzidas com o seu irmão Haroldo aparecem em vários artigos de moda dessa mesma revista nas décadas de 1960 e 1970,

the Brazilian Ministry of Foreign Affairs to visiting first ladies, ambassadors, empresses, queens and princesses. Their modern design led them to be included in the 7th São Paulo Biennial (1963) and received the Grand Prize at the Biennial of Applied Arts of Uruguay, in Punta del Este, in 1965. It was also the innovation of their design which prompted their use in an advert for a television and hi-fi equipment range for the Empire brand. The jewellery’s formal audacity, reproduced above a picture of the electronic products under the phrase ‘they have much in common’ emphasised the modernity of the advertised goods.

At the beginning of 1955, the press reported on Burle Marx’s project for the scenery and costumes of *Petrouchka*, staged by the Ballet of the 4th Cente-

nary of São Paulo in the Theatro Municipal of Rio de Janeiro. *O Cruzeiro* magazine dedicated four articles with colour photographs to the event, focusing on the modernity of the project. In the following decade his creation for the *Zuimaalúti* ballet would be highly praised, with Manuel Bandeira’s libretto inspired by the poem ‘Toada do Pai-do-Mato’ by Mário de Andrade, music by Cláudio Santoro and choreography by Nina Verchinina, part of the modern ballet series directed by Margot Fonteyn. The critic Renzo Massarani admired the “beautiful costumes by Roberto Burle Marx,” which contributed to making the piece “the most exciting and definitive.”¹³ Nilson Penna also admitted that it was “the best ballet of the repertoire.”¹⁴ This must have been the reason why *Zui-*



Toalhas pintadas por Roberto Burle Marx.

Cloths painted by Roberto Burle Marx.



192



193

incluindo uma matéria especial sobre elas, em que os irmãos Burle Marx são chamados de “mestres da forma livre”.¹¹ Em 2016, essa qualificação foi usada como título de uma mostra na galeria Wright, em Nova York: *Forma livre: The Jewelry of Brazil’s Burle Marx Brothers*. Nela, as peças desenhadas por Roberto e lapidadas por Haroldo eram exibidas ao som de composições musicais de Walter. O trio havia sido descrito pela revista *Time*, em 1967, como “os irmãos mais incríveis e talentosos do Brasil”.¹²

As joias desenhadas por Burle Marx acabaram por se tornar famosas mundialmente, em especial pela atuação 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. A modernidade do desenho levou-as a serem exibidas na VII Bienal de São Paulo (1963) e a receberem o Grande Prêmio na Bienal de Artes Aplicadas do Uruguai, em Punta del Este, em 1965. Foi também a inovação do design que motivou a sua utilização na publicidade de uma linha de televisores e aparelhos de som da firma Empire. A ousadia formal das joias de Burle Marx, reproduzidas acima da foto dos produtos eletrônicos, sob a frase “têm muito em comum”, acentuava a modernidade das mercadorias divulgadas.

No início de 1955, a imprensa noticiou o projeto de Burle Marx para o cenário e os figurinos de *Petrouchka*, encenado pelo Ballet do IV Centenário de São Paulo, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A revista *O Cruzeiro*

Produzidas por Burle Marx e seu irmão Haroldo, as joias foram estampadas com frequência em artigos de moda de revistas de grande circulação no Brasil, durante as décadas de 1960 e 1970.

Página seguinte: exemplar de joia desenhado por Burle Marx. Muitas de suas peças foram expostas em diferentes ocasiões dentro e fora do Brasil, tornando-se conhecidas mundialmente.

Made by Burle Marx and his brother Haroldo, the jewels were often shown in fashion editorials of major magazines in Brazil, during the 1960s and 1970s.

Next page: a jewel designed by Burle Marx. Many of his pieces have been exhibited on different occasions inside and outside Brazil, becoming known worldwide.



maalúti was selected to be shown at the Royal Academy of Dancing (renamed the Royal Academy of Dance in 2001),

in London, as well as other at European theatres. In 1956, Burle Marx would be celebrated in articles about the Carnival Ball at the Theatro Municipal of Rio de Janeiro, which was decorated with his abstract designs. Two years later, in 1958, the carnival and set designer Fernando Pamplona singled out the project in an interview with *Jornal do Brasil*: “one of the most beautiful and carnivalesque decorations of the Municipal was Burle Marx’s, made only of colours and shapes, which set the venue admirably.”¹⁵

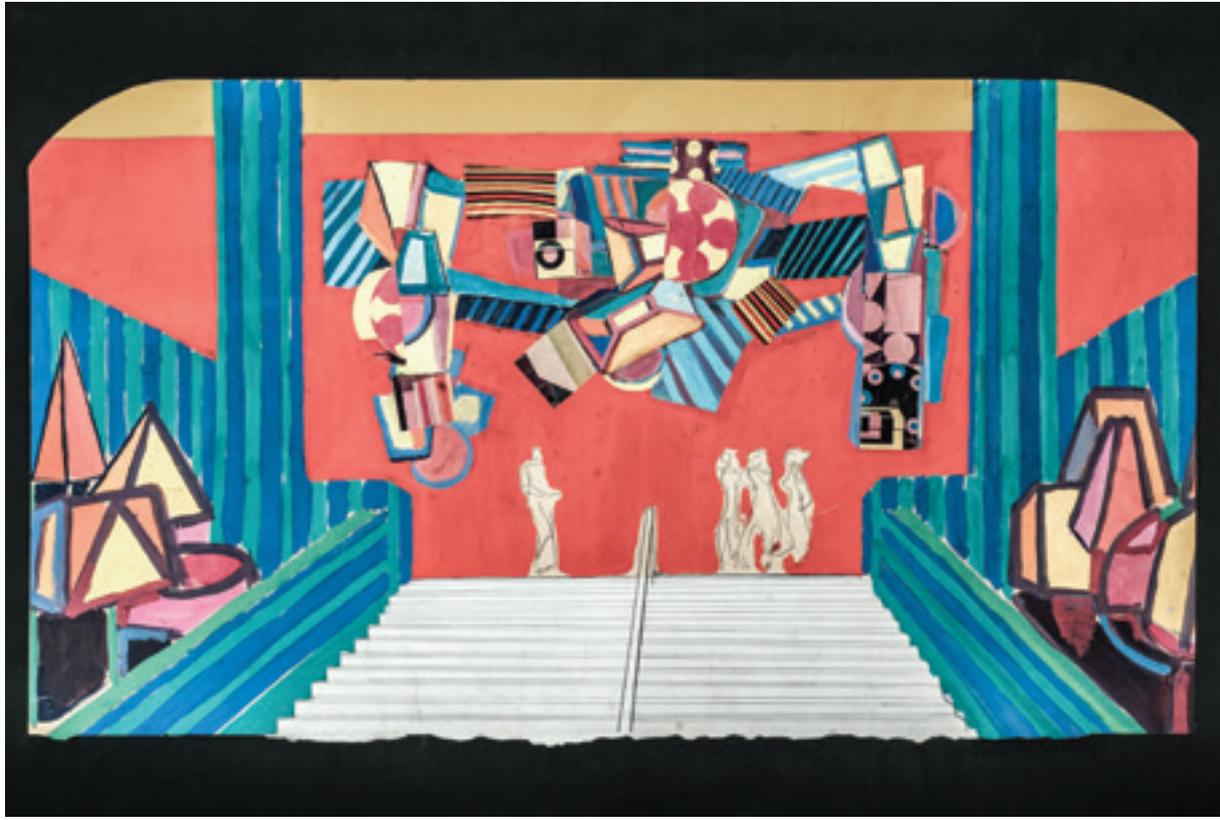
Finally, in 1963, the first show to bring together a significant portion of the diversity of Burle Marx’s work opened at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. For this exhibition, the artist returned to producing oil paintings after almost a decade. The new

ro dedicou quatro artigos ao evento, com fotografias coloridas, destacando a modernidade do projeto do artista. Na década seguinte, foi muito elogiada a sua criação para o balé *Zuimaalúti*, com libreto de Manuel Bandeira inspirado no poema “Toada do Pai-do-Mato”, de Mário de Andrade, música de Cláudio Santoro e coreografia de Nina Verchinina, que integrava a série de balés modernos brasileiros dirigidos por Margot Fonteyn. O crítico Renzo Massarani elogiou os “belíssimos trajes de Roberto Burle Marx”, que contribuíram para que esse espetáculo fosse qualificado como o “mais empolgante e definitivo”.¹³ Também Nilson Penna admitiu que esse teria sido “o melhor bailado do repertório”.¹⁴ Isso deve ter motivado a escolha de *Zuimaalúti* para

ser apresentado na Royal Academy of Dancing (que a partir de 2001 passou a se chamar Royal Academy of Dance), em Londres, bem como em outros teatros europeus. Em 1956, Burle Marx seria celebrado em matérias que tratavam do Baile de Carnaval do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para o qual teria criado a decoração com desenho abstrato. Dois anos depois, em 1958, o cenógrafo e carnavalesco Fernando Pamplona, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, elogiou especialmente esse projeto: “uma das mais bonitas e mais carnavalescas decorações do Municipal foi a de Burle Marx, constituída apenas de cores e de formas, que ambientaram admiravelmente o local de baile”.¹⁵

Em 1963, realiza-se, por fim, a primeira mostra a reunir uma parcela sig-





nificativa da diversidade da obra de Burle Marx, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para essa exibição, o artista volta a produzir pinturas a óleo, o que não fazia havia cerca de uma década. As novas telas, celebradas por críticos como Harry Laus e Jaime Maurício, foram exibidas junto a pinturas anteriores, projetos paisagísticos, joias, painéis de azulejo, arranjos de plantas, desenhos e fotografias de seus jardins feitas por Marcel Gautherot. Foi justamente a partir dessa mostra que a identificação de Burle Marx como “homem renascentista” ganhou força. Geraldo Ferraz, autor do catálogo da mostra, fez questão de recuperar essa definição para dar conta do vulto de suas realizações em todos os campos artísticos em que atuou. Uma nota no

Jornal do Brasil intitulada “Roberto, homem renascentista” afirma que teria sido a artista Fayga Ostrower quem assim o classificou, difundindo a ideia para um público mais vasto.¹⁶ Ainda nessa nota, o articulista elogia uma série de desenhos feitos por Burle Marx a partir da observação do esgalhar da árvore *Chloroleucon tortum*, que fica à frente de uma das construções do Sítio Santo Antônio da Bica, como exemplo da articulação entre as sensibilidades artística e paisagística.

Outros estudiosos se dedicaram ao longo do tempo a analisar tal articulação, muitas vezes tentando estabelecer relações de causalidade entre essas duas esferas. Não são raras expressões como “pintura em forma de jardim”, usada como subtítulo de um ensaio de Cla-

paintings, celebrated by critics such as Harry Laus and Jaime Maurício, were exhibited together with earlier paintings, landscape projects, jewellery, tile panels, plant arrangements, designs and photographs of his gardens taken by Marcel Gautherot. It was precisely from this show that the identification of Burle Marx as a ‘renaissance man’ began to gather strength. Geraldo Ferraz, author of the show’s catalogue, made a point of using this definition to account for the achievements in every artistic field Burle Marx worked in. The *Jornal do Brasil*, in a note titled “Roberto, Renaissance Man,” states that it was the artist Fayga Ostrower who qualified him as such, spreading the idea to a wider audience.¹⁶ The author of the note also praises a number of drawings made by

Burle Marx by observing the branching of the *Chloroleucon tortum* tree in front of one of the buildings of the Sítio Santo Antônio da Bica (his property in Guaratiba, Rio de Janeiro) as an example of the articulation between artistic and landscaping sensibilities.

Over time, other scholars dedicated themselves to the analysis of this articulation, often attempting to establish relations of causality between the two spheres. Expressions such as ‘painting in garden form’, the subtitle of an essay by Clarival do Prado Valladares, for whom Burle Marx “was always, fundamentally, a designer and painter,”¹⁷ were not at all unusual. The idea was revisited in Julia Rey Pérez’s more recent research, where she states that “his facet as painter clearly conditions the character of his

CARNAVAL, TEATRO MUNICIPAL, (desenho para cenário), c. 1956
Grafite/guache/colagem/papel
70,2 x 100,1 cm

ESBOÇO PARA CENÁRIO, 1956 (?)
Grafite/guache/colagem/papel
71 x 104,5 cm

CARNAVAL, TEATRO MUNICIPAL, (scenery design), c. 1956:
Grafite/gouache/collage/paper
70.2 x 100.1 cm

SCENERY (DESIGN) DRAFT FOR SCENERY, 1956 (?)
Grafite/gouache/collage/paper
71 x 104,5 cm

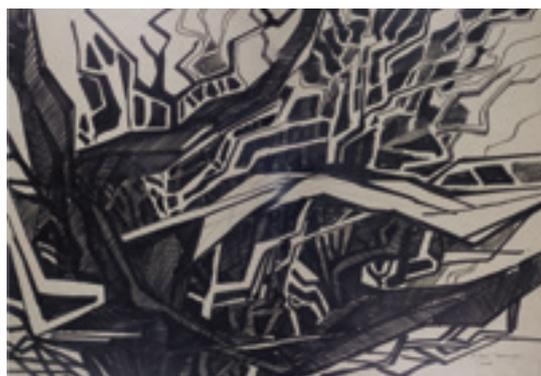
Série de obras baseadas na observação de *Chloroleucon tortum*, 1961. Nanquim/papel

Series of works based on the observation of *Chloroleucon tortum*, 1961. China ink/paper

rival do Prado Valladares, para quem Burle Marx “sempre foi, fundamentalmente, o desenhista e pintor”.¹⁷ Ideia renovada nas pesquisas mais recentes de Julia Rey Pérez, que afirma que a “sua faceta de pintor condiciona de maneira evidente o caráter de seus projetos”.¹⁸ Independentemente de direções ou hierarquias, é nítido que há correlações entre as duas pontas da atuação de Burle Marx. Prefiro pensar, entretanto, que ambas se articulam por meio de um tipo de olhar para o mundo que envolve basicamente a poética colecionista.

Burle Marx era um ativo colecionador. Ou, como prefere José Tabacow, um de seus mais íntimos colegas, era um “coleccionador de coleções”.¹⁹ Na mesma entrevista em que afirma isso, Tabacow conta como o desejo de Burle Marx de

montar uma coleção de plantas tropicais teria nascido enquanto desenhava as plantas brasileiras que conheceu nas estufas do Jardim Botânico de Berlim. A partir de então, teria sido tomado pelo impulso colecionista que acabaria por moldar uma visão ampla de arte e paisagem: “O Roberto Burle Marx foi a pessoa que conheci que menos preconceito tinha em termos de arte. Porque ele nunca se deixou seduzir pelo caráter de raridade de uma determinada planta para usar em jardim. Ele sempre se seduzia pela possibilidade de expressão plástica”.²⁰ Em termos de coleção artística, podemos dizer o mesmo. O seu interesse vasto e amoroso pelas coisas o levava a vê-las em si mesmas, em sua expressão particular, sem restrições estilísticas ou temporais.





projects.”¹⁸ Regardless the directions and hierarchies, it is clear that there are correlations between the two sides of Burle Marx’s work. I prefer to think, however, that the two are articulated through a view of the world which basically involves the poetics of collecting.

Burle Marx was an active collector. Or, as one of his closest colleagues José Tabacow prefers to say, he was a “collector of collections.”¹⁹ In the same interview, Tabacow talks of how Burle Marx’s wish of setting up a collection of tropical plants arose while drawing the Brazilian plants he had seen in the greenhouses of the Botanical Garden of Berlin. From then on, he was taken by the impulse of collecting, which eventually gave rise to a broad view of art and landscape: “Roberto Burle

Marx was the person I knew with the least prejudice in terms of art. He never let himself be seduced by the rarity of a particular plant for use in a garden. He was always seduced by the possibility of plastic expression.”²⁰ The same can be said in terms of collecting art. His vast and affectionate interest in things led him to see them in themselves, in their particular expression, free from stylistic or time constraints.

Analysing his trajectory as an artist, we can see the poetics of collecting expressed in a number of ways. In *Figa e toalha de renda* (*Fig sign and lace cloth*, oil on canvas, 1933), the arrangement of the objects – a fig hand sign amulet, a bead necklace, a vase with flowers, a small mirror, a lace cloth on a table, a painting propped against the

Analisando a sua trajetória como artista, vemos essa poética colecionista se expressar de vários modos. Em *Figa e toalha de renda* (óleo sobre tela, 1933), o arranjo dos objetos – uma figa, um colar de contas, um vaso com flores, um pequeno espelho, uma mesa com toalha de renda, um quadro encostado à parede –, assim como o cuidado com que são representados, indicam um afeto e um interesse típicos do colecionador. A figa deitada, enrolada na guia, fala das tradições afro-brasileiras. Guias ou fios de conta são usados em terreiros. No caso, trata-se de um fio feito de sementes conhecidas como lágrimas-de-nossa-senhora, usado por pretos-velhos e pretas-velhas manifestados em pessoas. Figas são amuletos bastante comuns, geralmente

wall – as well as the care with which they are represented – indicate the affection and interest typical of the collector. The tipped fig sign, wrapped in the necklace, alludes to Afro-Brazilian traditions. Bead necklaces or strings are used in sites of Candomblé rituals called *terreiros*. The beads in the painting are known as the ‘tears of Our Lady’ (*lágrimas-de-nossa-senhora*), worn by people who incorporate the spirits of *pretos-velhos* and *pretas-velhas*. Fig signs are commonly used as charms, generally associated with sexuality and fertility, and as protection from physical and spiritual illness. During Brazil’s colonial period, fig signs were often used by enslaved black women, hanging from *balangandãs* (bunches of trinkets). Larger fig signs, such as the

associados à sexualidade e à fertilidade, que protegem de doenças físicas e espirituais. No Brasil, durante o período colonial, as figas eram frequentemente usadas por negras escravizadas, penduradas em pencas de balangandãs. Figas maiores, como a que aparece na tela, eram usadas nas casas como elementos protetores ou decorativos.

Burle Marx representa uma grande figa de madeira em posição não usual (geralmente são apresentadas na vertical, apoiadas em sua base ou como pendentes), com o polegar extrapolando o limite da mesa, o que acaba por acentuar o sentido fálico inerente ao objeto, reforçado pela contraposição entre a sua horizontalidade e a verticalidade do vaso no qual quase toca. A delicadeza das coisas que o cercam – como

one depicted, were kept in homes as protective or decorative elements.

Burle Marx paints a large wooden fig sign in an unusual position (they are generally displayed vertically, either upright on their base or as pendants), with the thumb extending over the boundary of the table, emphasising the inherent phallic sense of the object, reinforced by the contrast between its horizontal position and the vertical vase, which it is almost touching. The delicacy of the surrounding objects – such as the sinuous line of beads, the painting and the form of the vase, the bouquet of roses and the lace fabric – reveal a more complex narrative, emphasising the image’s ambiguity of genre, synthesised in the red painted nails of the fig sign. The corner of the table faces the viewer, producing a dis-

a linha sinuosa de contas, a pintura e o formato do vaso, o buquê de rosas e a toalha rendada - torna a narrativa mais complexa, acentuando a ambiguidade de gêneros da imagem, cuja síntese está nas unhas pintadas de vermelho da figa. Também a quina da mesa que se volta para o espectador produz um deslocamento do gesto incisivo do polegar em nossa direção, sentido sugerido pelo desenho ondulante traçado pela guia.

Cada objeto é representado em seus elementos particulares: a figa de madeira tem inscrições, o punho é pintado de branco, e a mão, de preto com as unhas vermelhas. As miçangas do colar são individualizadas, e seus fios se enovelam traçando arabescos. Na detalhada pintura do vaso, o bico do passarinho inerte repete a indicação de sentido da



placement of the incisive thumb gesture towards us, suggested by the undulating shape traced by the necklace.

Each object is represented in its particular elements: the wooden fig sign has inscriptions, the wrist is painted white and the hand black with red nails. The beads of the necklace are singled out and their threads are entangled, tracing arabesques. In the detailed painting of the vase, the inert bird, which beak repeats the indicated direction of the arrow-shaped inscription and the fig thumb, is supported on flowers with rounded and fleshy petals. The arrow and bird are signs of the orixá Oxóssi, the mythical hunter who lives in the forest, represented here in his cycle of birth, growth and death by the seeds of the beads, the trunk of the fig and

the flowers.²¹ A miniature forest, assimilated in its relationship with Afro-Brazilian traditions.

There are seven roses, six pink and one red, on the right, the only one bending in the opposite direction, visually rhyming with the colour of the nails. The folds in the fabric of the cloth are associated with the flowers and the lace cuts to add a sense of transparency and lightness to the somewhat rough arrangement of a studio corner. There is a delicate connection between the objects: the roses on the left overlap the mirror on the wall, whose diagonal reflection causes the eye to return to the table; a fold in the cloth partially covers the bottom of the vase and hides small sections of the necklace and base of the fig sign; the more bulging portion of the vase

FIGA E TOALHA DE RENDA, 1933
Acrílica/tela
94,5 x 79 cm

FIG SIGN AND LACE TABLE CLOTH, 1933
Acrylic/canvas
94.5 x 79 cm

inscrição em forma de seta e do polegar da figa, apoiando-se sobre flores com pétalas arredondadas e carnudas. Cabe lembrar que flecha e pássaro são signos do orixá Oxóssi, o caçador mítico, que vive na floresta, aqui representada em seu ciclo de nascimento, crescimento e morte pela semente das contas, pelo tronco da figa e pelas flores.²¹ Uma miniatura de floresta aculturada em sua relação com as tradições afro-brasileiras.

As rosas são em número de sete, seis delas cor-de-rosa e uma, à direita, vermelha, a única que se curva para o sentido contrário, formando uma rima visual com a cor das unhas. As dobras do tecido da toalha se associam às flores e aos recortes da renda para acrescentar um dado de leveza e transparência ao arranjo meio rude de um canto de ateliê.

slightly covers parts of the necklace and fig sign; the necklace is entwined around the fig sign and spreads over the cloth; the fig hand extends beyond the edge of the table and is outlined against the picture propped against the wall; this creates a vertical connection with the table while justifying the horizontal fragment of the upper part of the canvas.

This sense of combination between the particular quality of the object and its transmutation into another, in a new set, is what I call the poetics of collection. We also see it materialised in other abstract works of Burle Marx. If the concept of abstraction is no longer very precise when speaking of the epigone artists of abstractionism - Mondrian, for example, rejected the idea, as he said that he always produced an object and

Entre esses objetos cria-se uma delicada conexão: as rosas mais à esquerda se sobrepõem ao espelho na parede, cujo reflexo diagonal faz o olhar voltar-se para a mesa; uma dobra da toalha cobre parcialmente o pé do vaso e esconde trechos mínimos da guia e da base da figa; também a parte mais bojuda do vaso recobre ligeiramente fragmentos da guia e da figa; a guia se enrola na figa e se espalha sobre a toalha; a mão da figa avança além dos limites da mesa e se delinea contra o quadro recostado na parede; este cria uma conexão vertical com a mesa, justificando ao mesmo tempo o fragmento horizontal de tela da parte superior.

A esse sentido de combinação entre a qualidade particular do objeto e a sua transmutação em outro, dentro

therefore made concrete, and not abstract, art - in the case of the Brazilian artist it may be more ambivalent still, as his use of abstract and geometric forms never became independent of worldly things. Perhaps his model here was Picasso, whose work he admired and whose phrases he quoted. Picasso always rejected the idea of abstraction, even for his cubist works, which were considered important antecedents of the constructive art which came later, as, per his understanding, no form, even geometric, ceases to be a figure nor loses its connection with the real.

The inspiration for the landscapes made by Picasso circa 1909, before cubism, can be seen in another work by Burle Marx, *Ladeira de Santa Teresa* (*Santa Teresa slope*, oil on canvas, 1946),

de um novo conjunto, chamo de poética colecionista. Podemos perceber a sua materialização também em obras abstratas de Burle Marx. Se o conceito de abstração já não é muito preciso quando falamos de artistas epígonos do abstracionismo – Mondrian, por exemplo, recusava a ideia, pois dizia que sempre produzia um objeto e, portanto, fazia arte concreta, e não abstrata –, no caso do artista brasileiro pode ser ainda mais ambivalente, já que o uso que fez de formas abstratas e geométricas jamais se tornou independente das coisas do mundo. Talvez o seu modelo, aqui, tenha sido Picasso, cuja obra admirava e cujas frases gostava de citar. O artista espanhol sempre recusou a ideia de abstração, mesmo para suas obras cubistas, consideradas antecedentes importantes

para a arte construtiva, que veio depois, pois entendia que nenhuma forma, mesmo a geométrica, deixava de ser uma figura nem perdia a ligação com o real.

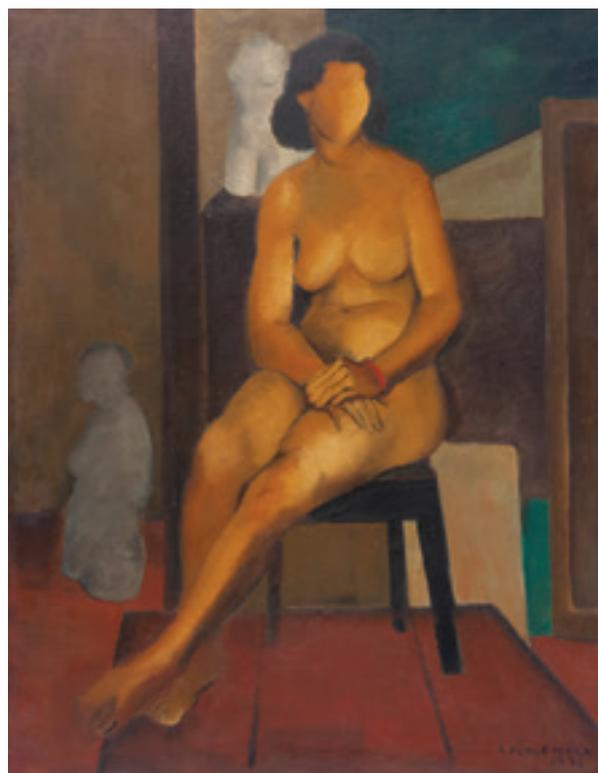
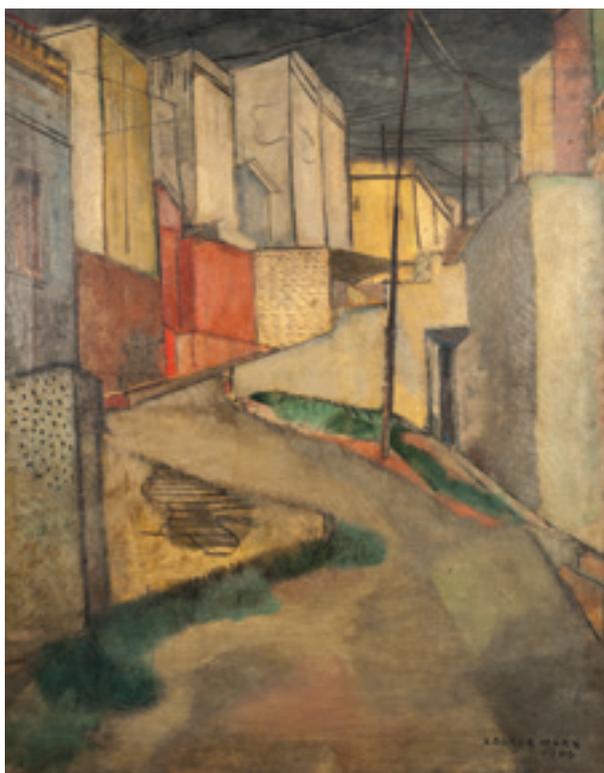
A inspiração nas paisagens feitas por Picasso por volta de 1909, anteriores ao cubismo, pode ser notada em outra obra de Burle Marx, *Ladeira de Santa Teresa* (óleo sobre tela, 1946), na qual os edifícios são simplificados em volumes geométricos, enquanto a rua ascende em orientação vertical, organizando no espaço os planos de tons rebaixados de cinza, ocre, terra e avermelhado. Diferentemente de Picasso, porém, insinua-se na paisagem um certo tom local, assim como a umidade atmosférica, que conferem um toque naturalista à cena. A comparação dessa pintura com outras duas feitas por Burle Marx,

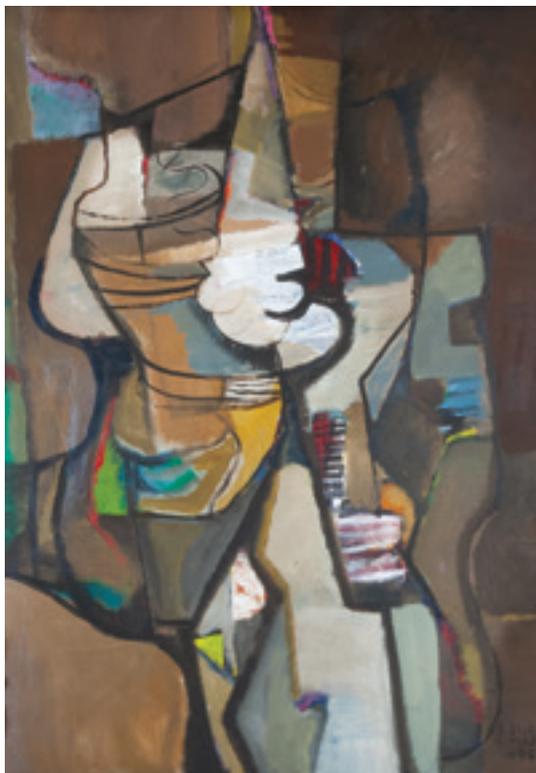
LADEIRA DE SANTA TEREZA, 1946
Óleo/tela
81 x 100 cm

MULHER NUA SENTADA COM MANEQUIM, 1936
Óleo/tela
100 x 80,5 cm

SANTA TEREZA HILL, 1946
Óil/canvas
81 x 100 cm

NUDE WOMAN SITTING WITH MANNEQUIN, 1936
Óil/canvas
100 x 80.5 cm





Mulher nua sentada com manequim (óleo sobre tela, 1936) e *Retrato de Gene Berendt* (óleo sobre tela, 1942), também chamada de *Ménage à trois*, revela esse processo de simplificação e de estilização abstrata.

Na tela de 1936, a ausência de traços fisionômicos, a volumetria geometrizada do corpo, a simplificação dos elementos de cenário e a redução da perspectiva concedem perenidade ao estudo de modelo vivo, monumentalizando a figura da mulher. Na de 1942, a imbricação dos corpos é representada pelo encaixe de formas que são, a um só tempo, anotações abstratas e fragmentos corporais. Um círculo faz as vezes de ombro. A linha sinuosa que delineia um seio continua para sugerir a silhueta de outro corpo. Arabescos

in which buildings are simplified as geometric volumes while the street vertically ascends, spatially arranging the planes of recessed tones of grey, ocher, earth and reddish. Unlike Picasso, however, the landscape suggests a certain local hue, which along with the atmospheric humidity lend the scene a naturalist touch. Comparing this painting with two others by Burle Marx, *Mulher nua sentada com manequim* (*Naked woman sitting with dummy*, oil on canvas, 1936) and *Retrato de Gene Berendt* (*Gene Berendt portrait*, oil on canvas, 1942), also known as *Ménage à Trois*, reveals a process of simplification and abstract stylisation.

On the 1936 canvas, the absence of physiognomic features, the geometrized volumetry of the body, the simplification of scenery elements and the reduction of

perspective lend continuity to the study of the live model, making the woman's figure monumental. In the 1942 canvas, the interlinking bodies are represented by shapes which fit together, at once abstract annotations and bodily fragments. A circle stands in for a shoulder. The sinuous delineation of a breast extends to suggest the silhouette of another body. Busy arabesques act as hair. The process of abstraction of the human figure moves in the direction of non-figurative art which nonetheless maintains representative links with reality. Such is the case with an untitled abstract painting (REG 630, acrylic on canvas, 1992) made near the end of Burle Marx's life, whose vertical geometrized figure is reminiscent of an anthropomorphic structure, making us imagine a person, perhaps sitting, with

movimentados fazem as vezes de cabelos. O processo de abstração a partir da figura humana avança no sentido de uma arte não figurativa que, porém, mantém vínculos representativos com a realidade. É o caso da tela abstrata sem título (acrílica sobre tela, 1992) realizada ao fim da vida de Burlie Marx, cuja figura vertical geometrizada remete-se à estrutura antropomórfica, fazendo-nos imaginar uma pessoa, possivelmente sentada, com a mão esquerda pousada sobre a coxa e o cotovelo direito fletido.

Do mesmo modo, ao olharmos outra tela abstrata (sem título, óleo sobre tela, 1984), não temos como não imaginar um arranjo vertical de objetos. Talvez possamos mesmo cogitar que se trata de um conjunto assemelhado ao que encontramos em *Natureza morta com*

mamão e moringa (óleo sobre tela, 1934), na qual o ponto de vista elevado do pintor força a verticalidade do escalonamento dos objetos representados. Na pintura feita cinquenta anos depois, as formas abstratas parecem guardar elos com a sua origem objetiva: a curva de um vaso, a transparência de um tecido, as linhas paralelas das teclas de um piano, o arredondado chato de um prato, a superfície plana de uma mesa. Esse exercício imaginativo, com todas as suas variáveis possíveis, não é algo exterior, e sim uma exigência do próprio trabalho. É momento de experiência da liberdade criativa, envolvendo o espectador no trabalho do artista.

Em suas séries de gravuras, o artista fazia questão de explicitar os elos entre formas abstratas e natureza através

their left hand resting on their thigh and right elbow flexed.

Similarly, when observing another abstract painting (untitled, REG 382, oil on canvas, 1984), it is unavoidable to imagine a vertical arrangement of objects. We might even consider it to be a similar set as those of *Natureza morta com mamão e moringa* (*Still life with papaya and jug*, oil on canvas, 1934), in which the painter's elevated viewpoint forces the vertical grading of the objects represented. In the painting of 50 years later, the abstract forms seem to preserve links with their objective origin: the curve of a vase, the transparency of a piece of fabric, the parallel lines of the keys of a piano, the flattened roundedness of a plate, the flat surface of a table. This imaginative exercise,



NATUREZA MORTA COM
MAMÃO E MORINGA, 1934
Óleo/tela
70,3 x 49,3 cm

Página anterior:
SEM TÍTULO, 1984
Óleo/tela
117 x 77 cm

STILL LIFE WITH PAPAYA
AND MORINGA, 1934
Oil/canvas
70.3 x 49.3 cm

Previous page:
UNTITLED, 1984
Oil/canvas
117 x 77 cm

de títulos como: *Os sertões* (litografias, 1991), *Serra Dourada* (litografias, 1991), *Taperapecu* (litografias, 1987), *Cais* (litografias, 1983), *Favela* (litografias, 1991), *Apipucos* (litografias, 1987), *Girândola* (litografias, 1987). Também gostava de se valer de títulos literários que produzem algum tipo de estranhamento no confronto com a imagem abstrata, como no caso das litografias de 1984 intituladas *Mãe e filha - estrepitizando no mar/ Zoraida, a pobrezinha, O sol morreu no mar, Jardim de Epicuro, Túnica inconsútil* ou *Ode marítima*. Os títulos narrativos ou com evocações de determinados lugares e plantas servem como estímulo do jogo abstrato e imaginativo.

Burle Marx interessava-se especialmente pela expansão das possibilida-

des de realidade oferecida pela arte abstrata. Como havia postulado Kandinsky, em sua defesa da abstração, uma forma abstrata permite múltiplas interpretações, todas corretas, enquanto a representação figurativa impõe os limites da realidade à percepção humana. Mas o modelo do paisagista brasileiro para essa ampliação da realidade não vinha da visão espiritual de Kandinsky, ainda que tenha sido influenciada por ela, e sim da própria prática da coleção. Não à toa, foi nas estufas de Dahlem, diante da coleção de plantas tropicais do Jardim Botânico alemão, que identificou a origem de sua prática como colecionador, artista e paisagista. Ali, estabelecia-se uma relação de curiosa simpatia, um elo de proximidade, entre o jovem Burle Marx

with all of its possible variables, is not something external, but a requirement of the work itself. It is the moment when creative freedom is experienced, involving the viewer in the artist's work.

In his series of engravings, Burle Marx made explicit the links between abstract forms and nature through titles such as: *Os sertões* (*The backlands*, lithographs, 1991), *Serra Dourada* (*Golden Sierra*, lithographs, 1991), *Taperapecu* (lithographs, 1987), *Cais* (*Wharf*, lithographs, 1983), *Favela* (*Slum*, lithographs, 1991), *Apipucos* (lithographs, 1987), *Girândola* (lithographs, 1987). He also liked to use literary titles which produced a certain strangeness when confronted with the abstract image, as is the case with the 1984 lithographs titled *Mãe e filha - estrepitizando no mar/Zoraida,*

a pobrezinha (*Mother and Daughter - Rowdy at Sea/Poor Little Zoraida*), *O sol morreu no mar* (*The Sun Died In The Sea*), *Jardim de Epicuro* (*Garden of Epicurus*), *Túnica Inconsútil* (*Seamless Tunic*) or *Ode Marítima* (*Maritime Ode*). Narrative titles, or titles evocative of certain places and plants, serve to stimulate abstract and imaginative play.

Burle Marx was especially interested in the expansion of the possibilities of reality offered by abstract art. As Kandinsky had postulated in his defence of abstraction, an abstract form allows for multiple interpretations, all of which are correct, while figurative representation imposes the limits of reality upon human perception. However, the Brazilian landscaper's model for extending reality did not come from Kandinsky's

e aquelas espécies vegetais que então desconhecia. Manter o fundamento figurativo das formas abstratas, fazer os seus espectadores experimentarem essa expansão da realidade, levá-los a perceber as formas como expressões de uma propriedade inerente ao próprio observador significava renovar esse mito de origem de sua poética colecionista.

As obras em que o discurso da abstração se afirmava de modo mais completo, ou seja, aquelas que produziu no campo das artes decorativas ou aplicadas à arquitetura, valiam-se de outro tipo de ampliação imagética, no caso, ligada à sua própria aplicabilidade. As toalhas de mesa, almofadas e colchas pintadas, que ainda hoje podemos ver no Sítio Roberto Burle Marx, tornam-se

por seu uso imediatamente próximas. Forram, confortam, aquecem. Com esses objetos estabelecemos vínculos afetivos e domésticos, ativando memórias íntimas. Já os painéis de azulejo, como o que ambienta a *loggia* (espaço misto de ateliê e apoio para festas ao lado da Casa de Roberto em Guaratiba), despertam lembranças mais remotas, ligadas a tradições culturais luso-brasileiras; mas, em seu ritmo lúdico de formas abstratas que se repetem e alternam, devolvem-nos o princípio de vida como uma qualidade presente em todas as coisas. O que importava ao artista Burle Marx era, sempre, erguer esse sistema de existência pela proximidade, algo típico da experiência da coleção.

Nesse sentido, sua obra artística não podia limitar-se a uma forma arbitrária,

spiritual vision, even if it was influenced by it, but from the practice of collection itself. Little wonder it was at the Dahlem greenhouses, at the collection of the German Botanical Garden's tropical plants, that he identified the origin of his practice as a collector, artist and landscaper. Here, a relationship of curious sympathy, a close bond was formed between the young Burle Marx and the plant species hitherto unknown to him. was formed. To maintain the figurative basis of abstract forms, to make viewers experience the expansion of reality, to lead them to see forms as expressions of a property inherent to the very observer meant to renew the origin myth of his poetics of collecting.

The works in which an abstract discourse was more fully affirmed, that is,

those he produced in the fields spanning decorative or applied arts to architecture, relied on another type of imagetic expansion, in this case linked to its own applicability. The painted tablecloths, pillows and quilts, which we can today see at the Sítio Roberto Burle Marx, become immediately familiar due to their use. They cover, provide comfort or warmth. We have affectionate and domestic bonds with these objects, which activate intimate memories. *Azulejo* tile panels, as those set in the *loggia* (a mixed studio space and spill for parties next to the Roberto's house in Guaratiba) awaken more distant memories, tied to Luso-Brazilian cultural traditions; however, in their playful paces of repeating and alternating abstract forms, they return to us the principle of





devendo manter-se aberta às interpretações. Na contramão da vanguarda moderna, devia renunciar a critérios de valor como novidade ou originalidade, em favor de uma forma livre e cambiante que requisitasse a percepção do espectador. A forma abstrata servia-lhe especialmente para isso. Talvez tenha sido Gastão de Holanda, ao analisar os arranjos florais que decoravam as festas de Burle Marx na sua casa de Guaratiba, quem conseguiu encontrar a chave explicativa de seu fazer artístico peculiar: para Burle Marx, “pintar e esculpir” eram “ato simples de escolher, estender a mão ao chão e colher uma forma rara”.²² Nos arranjos florais, como na pintura ou na escultura, o que o artista fazia era colher formas preexistentes, arranjá-las em conjuntos significa-

Os azulejos que compõem o painel da *loggia* despertam lembranças mais remotas, ligadas a tradições culturais luso-brasileiras; mas, em seu ritmo lúdico de formas abstratas que se repetem e alternam, devolvem-nos o princípio de vida como uma qualidade presente em todas as coisas.

The tiles that make up the loggia panel evoke more remote memories, linked to Luso-Brazilian cultural traditions; but, in its playful rhythm of abstract forms that are repeated and alternated, they bring back to us the principle of life as a quality found in all things.

life as a quality present in all things. What mattered to the artist Burle Marx was, always, to erect this system of existence by proximity, which is typical of the experience of collecting.

In this sense, his work could not be limited to an arbitrary form, remaining open to interpretations. Against the modern *avant-garde*, he would eschew criteria such as novelty or originality in favour of a free and changing form which requires the perception of the viewer. The abstract form was especially useful to him in this sense. Perhaps it was Gastão de Holanda who, analysing the floral arrangements which decorated the parties at Burle Marx’s Guaratiba home, found the key to explaining his particular artistic activity: for Burle Marx, “painting and sculpting” were “simple acts of choice, to

tivos, escolher – gestos que identificam criação artística e prática colecionista.

Burle Marx colecionador

Em texto que publiquei em 2017, procurei analisar o Sítio Santo Antônio da Bica como o espaço erguido por Burle Marx para abrigar as suas coleções.²³ Adquirido com a função de acolher a coleção botânica, o sítio foi sendo configurado como o destino de outras coleções de arte e cultura, que incluíam as peças pré-colombianas, as pinturas cusquenhas, a arte sacra luso-brasileira, as obras em vidro e cristal, as pinturas e gravuras de seus contemporâneos, a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, os santeiros do Piauí, as carrancas do Rio São Francisco, entre vários outros objetos ligados à cultura popular brasi-

leira. Esse conjunto eclético forma uma narrativa complexa de proximidade.

Tomemos, por exemplo, as coleções de arte pré-colombiana e de pintura cusquenha. Não há, ou pelo menos ainda não foi encontrada, documentação que explicita como se deu a aquisição desses conjuntos de peças. Os objetos pré-colombianos colecionados por Burle Marx são originários de diferentes culturas, em materiais vários, cobrindo um arco temporal bastante extenso (3000-2000 a.C. ao século XV). A quase totalidade advém do Peru e do Equador. Curiosamente, esses países estavam representados na grande mostra de arte pré-colombiana da VII Bienal de São Paulo, de 1963, na qual Burle Marx expôs suas joias. Ainda que não se possa afirmar que a coleção de Burle



Marx tenha alguma relação com essa mostra, realizada na capital paulista, importa notar como a arte pré-hispânica integrava o próprio discurso da modernidade no Brasil.

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. Na mesma Bienal de 1963, além das cerca de 400 peças pré-colombianas, vieram pinturas dos séculos XVI ao XVIII do “Alto Peru”, atual Bolívia, da chamada escola de Potosí, que tem parentesco com a de

Cusco. Essas escolas nativas de pintura do período colonial combinavam traços do barroco espanhol com influências bizantinas e flamengas, conhecidas por meio de gravuras, além de trazer contribuições dos próprios indígenas, dando origem a uma arte marcada pela originalidade e pela mestiçagem de tradições culturais. Entre as obras expostas na Bienal, estava uma representação da Virgem das Mercês, tema que reaparece na coleção Burle Marx.

Entre as seis telas da escola cusqueña que hoje vemos no Sítio Roberto Burle Marx, duas possuem como tema a Virgem das Mercês (ambas em óleo sobre tela, século XVIII). Uma pintura identificada como originária de Pernambuco, do século XVIII, feita em óleo sobre madeira, também é devotada ao

reach out and pick a rare shape from the ground.”²² In his floral arrangements, as with his painting or sculpture, what the artist did was to take pre-existing forms and arrange them in meaningful sets, to choose - gestures which identify artistic creation and the practice of collecting.

Burle Marx The Collector

In an article published in 2017, I sought to analyse the Sítio Santo Antônio de Bica as a space built by Burle Marx to house his collections.²³ Acquired for the purpose of hosting his botanical collection, the Sítio was gradually configured as the destination for other collections of art and culture, which included pre-Columbian pieces, Cusqueño paintings, Luso-Brazilian sacred art, glassworks, paintings and engravings

by his contemporaries, ceramics of the Jequitinhonha Valley, Piauí *santeiros*, figureheads (*carrancas*) from the São Francisco River, among many other objects linked to popular Brazilian culture. This eclectic group forms a complex narrative of proximity.

Let us take, for example, the collections of pre-Columbian art and Cusqueño paintings. There is no, or at least not yet found, documentation which explains how he acquired these sets of pieces. The pre-Columbian objects of Burle Marx’s collection originate from different cultures, in multiple materials, covering a rather large temporal arc (3000-2000 BC to the 15th century). Almost all of them come from Peru and Ecuador. Curiously, these countries were represented in the great pre-Columbi-

Peças da coleção de arte pré-colombiana de Burle Marx, pertencentes ao acervo do sítio.

Burle Marx’s Pre-Columbian art pieces that belong to the Sítio’s collection.



Na sala de música, destaque para duas telas a óleo da escola cusquenha (século XVIII) e uma pintura a óleo sobre madeira (à esquerda), originária de Pernambuco (século XVIII), que possuem como tema a virgem das Mercês.

Into the music room, highlight to two oil paintings from the Cusqueño School (18th century) and to an oil on wood painting (left) originally from Pernambuco State, all devoted to the Virgin of Mercy theme.

an art exhibition of the 7th São Paulo Biennial in 1963, in which Burle Marx's jewellery was exhibited. Although it cannot be said that Burle Marx's collection bears any relation with this exhibit held in this city, it is important to notice how pre-Hispanic art was part of the discourse of modernity in Brazil.

Latin American integration was, in the 1960s, a strategic option for removing the country from North American influence and inserting it into an international system from a position of autonomy. Burle Marx was certainly not immune to this discourse, which in the cultural field involved the valorisation of traditional and contemporary Latin American art. In the same Biennial of 1963, in addition to the nearly 400 pre-Columbian pieces, there were

paintings from the 16th to 18th centuries from 'Alto Peru', currently Bolivia, of the so-called Potosí school, which is related to the Cusco school. These native schools of painting of the colonial period combine Spanish baroque lines with Byzantine and Flemish influences, received through engravings, as well as contributions from the indigenous people themselves, giving rise to an art marked by originality and the mixing of cultural traditions. Among the works on display at the Biennial, there was a representation of the Virgin of Mercy, which reappears as a theme in Burle Marx's collection.

Of the six canvases from the Cusqueño school which can be seen today at the Sítio Roberto Burle Marx, two are of the Virgin of Mercy (both oil on can-

mesmo assunto. As três obras, que por vários anos permaneceram juntas na mesma parede da sala de música do sítio, falam de uma das mais antigas devoções estabelecidas na América Ibérica, uma vez que os mercedários, após a chegada de Colombo ao continente, logo se prontificaram para a tarefa de catequização dos indígenas. Embora associada à colonização, a Virgem, cuja ordem fora criada a partir de visão do rei espanhol para a libertação de seu povo, subjugado pelos mouros, difundiu-se na América Latina como protetora de negros e índios escravizados.

As demais telas cusquenhas, todas do século XVIII, momento do apogeu comercial da escola, dedicam-se a representar a defesa da eucaristia, a Sagrada Família, o Cristo crucificado

e São Domingos. O primeiro motivo, a defesa eucarística, era extremamente popular no círculo de Cusco. Na parte central, aparece o ostensório adornado sobre uma coluna; do lado esquerdo, o rei da Espanha, cuja coroa está na base da coluna, portando uma espada, cercado de seus aliados e protegido pelo Cristo, acima; do lado direito, os inimigos da fé católica, representados por figuras de turbante que tentam derrubar o ostensório. Essas representações estão relacionadas à tradição espanhola - levada ao Vice-Reino do Peru - de encenar nas festas de Corpus Christi as batalhas entre mouros, turcos e cristãos, nas quais atores vestidos com roupas orientais tentavam, sem sucesso, impedir os cristãos de adorar a eucaristia.

Imagem de Santa Luzia, em madeira, datada do século XVIII.

Nessa disposição das obras no quarto, temos, na parede à direita, pintura do Cristo crucificado (escola cusquenha, século XVIII, óleo sobre tela, 171 x 129 cm).

In the dining room, the image of Saint Lucy, wood, 18th century.

On the bedroom wall, prominently featured, *Cristo crucificado* (Christ Crucified, Cusco school, 18th century. Oil on canvas, 171 x 129 cm).



A Sagrada Família também era tema comum, assim como a forma de apresentação que vemos na tela da coleção de Burle Marx: ao centro, o Jesus menino, abençoado por Deus, pelo Espírito Santo e pelos anjos, ladeado por Sant'Ana e Maria, à esquerda, e por São José e São João Batista, à direita; o menino segura a mão da mãe, mas também pisa em um crânio e porta um cetro, mostrando que escolhe o caminho sagrado; ao redor dessa cena central, uma série de pequenas cenas ovais mostra episódios dos mistérios de Cristo e da Virgem, da anunciação à ascensão e ao coroamento de Maria, passando pelo nascimento, pela paixão e pela ressurreição de Jesus. Esse tipo de narrativa visual, muito empregada na arte da escola de Cusco, tinha nítidos objetivos didáticos. O deta-

vas, 18th century). A painting identified as originating from Pernambuco in the 18th century, made in oil on wood, is also devoted to the subject. The three works, which for many years hung together on the same wall in the music room, are regarding one of the oldest established devotions of Iberian America, as the Mercedarians readied themselves for the task of catechising the indigenous population soon after Columbus' arrival on the continent. Although associated with colonisation, the Virgin, whose order was created on the basis of the Spanish King's vision for the liberation of his Moorish-dominated people, spread in Latin America as a protector of enslaved blacks and Indians.

The remaining Cusqueño paintings, all from the 18th century, the period of the

lhamento da representação e o uso de dourados (chamado de "brocateado") também eram bastante recorrentes.

O Cristo crucificado era uma entre tantas outras formas de abordar o tema da cruz, central para a evangelização e para o reforço da espiritualidade católica após a reforma protestante. Na tela da coleção Burle Marx, a figura central de Jesus pregado na Cruz e amparado pelo Pai celestial tem ao seu lado o "bom ladrão", que foi crucificado junto a ele, e a figura de um santo. São Domingos, cujo convento em Cusco foi erguido sobre o Templo do Sol dos incas (Coricancha), aparece portando alguns de seus atributos tradicionais - o livro e o rosário -, além de símbolos ligados à sua prática evangelizadora, como o estandarte vermelho e a miniatura de

school's commercial apogee, represent the defence of the Eucharist, the Holy Family, the crucifixion of Christ, and St Dominic. The first motif, the defence of the Eucharist, was extremely popular in the Cusco circle. The adorned monsternce appears in the centre on a column; to the left, the King of Spain carries a sword, having his crown at the base of the column, surrounded by his allies and protected by Christ, above; on the right side, the enemies of the Catholic faith, represented by figures in turbans, attempt to topple the monsternce. These representations are related to the Spanish tradition - brought to the Viceroyalty of Peru - of staging celebrations of Corpus Christi with battles between Moors, Turks and Christians, in which actors dressed in Oriental dress unsuc-

igreja apoiada sobre a Bíblia. Volutas florais emolduram o frade fundador da Ordem dos Pregadores.

Nenhuma das obras da escola cusquenha pertencentes a Burle Marx possui identificação de autoria, como de resto a grande maioria dessas pinturas, que se tornaram objeto de desejo de vários colecionadores brasileiros, especialmente paulistas, nos anos 1960 e 1970, em cujas casas costumavam conviver com móveis e objetos coloniais. Isso também acontecia na sala de estar do Sítio Santo Antônio da Bica, onde essas telas conversam, ainda hoje, com o mobiliário Beranger e neorrococó, de inspiração colonial, além de se aproximarem das imagens de santos luso-brasileiras, muitas delas igualmente setecentistas. Mas, no caso da coleção

cessfully attempted to prevent Christians from worshipping the Eucharist.

The Holy Family was also a common subject, as well as the form of its presentation as seen in the painting in Burle Marx's collection: in the centre, the infant Jesus, blessed by God, the Holy Spirit and the angels; flanked to the left by St Anne and Mary, and to the right by St Joseph and St John the Baptist; the infant holds its mother's hand but is also stepping on a skull and carries a sceptre, showing that he has chosen the sacred path; surrounding this central scene, a series of small oval scenes portray episodes of the mysteries of Christ and the Virgin, from the Annunciation to the ascension and the crowning of Mary, including the birth, passion and resurrection of Jesus. This form of visual

Esse povo sofredor não conhece Wagner, nem *Ulisses*, nem a *Divina comédia*. E dessa margem de privação, em condições tão adversas, busca ainda a comunicação através de uma vontade de beleza, organiza parâmetros estéticos próprios, e nos revela formas como um barro do Jequitinhonha, um ex-voto, uma carranca de proa.

These suffering people do not know of Wagner, or *Ulysses*, or of the *Divine Comedy*. And from that margin of deprivation, in such adverse conditions, they still seek to communicate through a desire for beauty, they organise their own aesthetic parameters, and reveal to us forms such as Jequitinhonha ceramics, a votive offering, a bow figurehead.

ROBERTO BURLE MARX

narrative, widely used in the art of the Cusco school, had clear didactic purposes. Detailing of the representation and the use of gilding (called *brocateado*) were also very common.

The crucifixion of Christ was one of the many forms of addressing the theme of the cross, essential to evangelisation and the reinforcing of Catholic spirituality after the Protestant reform. In the painting from Burle Marx's collection, the central figure of Jesus nailed to the cross reassured by the Celestial Father



Burle Marx, o êxito dessa associação passava, necessariamente, pelo teor popular das imagens, pelo sentido cultural e vernáculo da religiosidade.

Uma das fábulas contadas por Burle Marx e registradas por Gastão de Holanda refere-se a Santa Luzia, de quem possuía uma imagem em madeira do século XVIII, disposta atualmente em sua sala de jantar. O paisagista, em uma de suas festas, disse aos convidados que a santa era em verdade brasileira. Seus olhos teriam sido arrancados por um torturador da ditadura de Getúlio Vargas. A proximidade de Burle Marx com a santa parece ter sido motivo para a criação dessa lenda, atualizando e aculturando o martírio registrado na escultura pelos olhos que Luzia carrega em um prato na sua mão esquerda.



Peça da coleção de arte popular pertencente ao acervo do sítio.

Página anterior: o estudo do colecionismo de Burle Marx, não só de seu acervo botânico, mas também artístico, é uma espécie de guia na aproximação do paisagista à visão franciscana que prega o amor às coisas, a atenção afetuosa a cada objeto em particular, essencial para a própria coleção. Na sala das cerâmicas, destaque para a coleção de cerâmica popular brasileira.

has beside him the 'Good Thief', who was crucified with him, and the figure of a saint. St Dominic, whose convent in Cusco was erected built on the Temple of the Sun of the Incas (Coricancha), appears bearing some of his traditional attributes - the book and rosary - as well as symbols connected to his evangelising practise, such as the red banner and a miniature of a church resting on the bible. Floral scrolls frame the founding friar of the Order of Preachers.

None of the Cusqueño school works belonging to Burle Marx bear identification of authorship, as is the case with the rest of the vast majority of these paintings, which became desired objects by many Brazilian collectors, especially *Paulistas*, in the 1960s and 1970s, who used to have colonial furniture and ob-

jects in their houses. This was also the case with the living room of the Sítio Santo Antônio da Bica, where these paintings still dialogue with Beranger and neo-rococó furniture of colonial inspiration, as well as images of Luso-Brazilian saints, many also of the 18th century. However, in the case of Burle Marx's collection, this association necessarily has more to do with the popular content of the images and their cultural and vernacular sense of religiosity.

One of the tales told by Burle Marx and documented by Gastão de Holanda is about Santa Luzia, whose 18th century wooden image he possessed and is currently displayed in the dining room. At one of his parties, the landscaper told his guests that the saint was actually Brazilian. Her eyes were pulled

Piece of folk art that belongs to the Sítio's collection.

Previous page: the study of the collecting practices of Burle Marx, not only of his botanical collection but also the artistic one, is a kind of guide to his approach to the Franciscan vision that preaches the love for all things, the affectionate attention to each object in particular, essential for the collection itself. In the Ceramics Room, focus on the collection of Brazilian folk ceramics.

Esse é apenas mais um episódio que ilustra o fato de não lhe interessar a religião formal ou a devoção cristã, e sim uma espécie de religiosidade básica, popular, de recorte vernáculo, que identificava, por exemplo, nas expressões da arte popular brasileira. Quando se referia a essas tradições, gostava de destacar o tipo de atenção sensível para o mundo, que não deixa de ser uma forma de religiosidade: “Esse povo sofredor não conhece Wagner, nem *Ulisses*, nem a *Divina comédia*. E dessa margem de privação, em condições tão adversas, busca ainda a comunicação através de uma vontade de beleza, organiza parâmetros estéticos próprios, e nos revela formas como um barro do Jequitinhonha, um ex-voto, uma carranca de proa”.²⁴

A beleza é, portanto, uma experiência que antecede o fazer, na medida em que é vontade ou desejo, mas também é o resultado do próprio fazer, alcançada ao final de um processo técnico e artístico de criação formal. Logo, não pode se submeter a regras tangíveis, a convenções determinadas, devendo ser, antes, algo definido como absoluto, transcendente.

A transcendência da experiência da beleza, entretanto, não serve para fundamentar ou reforçar antigas hierarquias entre as artes. Ao contrário, é a garantia da indistinção entre as múltiplas manifestações estéticas. Em 1965, a indicação de artistas chamados de “ingênuos” para a representação brasileira na Bienal de Veneza gerou alguma polêmica. O colunista do *Jornal do*

Peças da coleção de arte popular do acervo do sítio provenientes do Vale do Jequitinhonha.

Pieces from the Jequitinhonha Valley belonging to the Sítio's folk art collection.



Brasil Harry Laus entrevistou artistas e críticos sobre o assunto, e eles se dividiram. De um lado, os que, como Fayga Ostrower, Ivan Serpa ou Lygia Clark, entendiam que o país devia expor seus valores novos, o desenvolvimento histórico do Brasil moderno. De outro, aqueles que, com entusiasmo ou condescendência, defendiam a apresentação da “arte ingênua” brasileira como uma forma de atender aos interesses do público europeu, incluindo-se nesse grupo Antonio Bento, Marc Berkowitz, Flávio de Aquino, Carlos Cavalcanti e Augusto Rodrigues. Apenas Burle Marx apresenta argumento diferente, dizendo que não é o fato de ser primitivo que deve excluir um artista, e sim a qualidade da sua pintura, “se é boa ou má”.²⁵

Esse interesse múltiplo e sem limites predeterminados por estilos ou épocas fez com que Burle Marx formasse uma coleção bastante eclética, que difere de outras do mesmo período pelo espaço central que ocupam as suas obras de arte popular brasileira. A começar pelo conjunto de mais de cem peças de cerâmica do Vale do Jequitinhonha. Entre elas, podemos destacar as quinze obras de Ulisses Pereira Chaves, cuja atuação foi essencial para o desenvolvimento da arte cerâmica na região, para além de ter ampliado o escopo da produção local, deixando de lado as peças utilitárias para desenvolver suas figuras zoo-antropomorfas e as célebres moringas de várias cabeças. Mas o que vale é o conjunto, reunido pelo próprio Burle Marx em uma galeria

out by a torturer of the dictatorship of Getúlio Vargas. Burle Marx’s closeness with the saint seems to have been the reason for the creation of this legend, updating and acculturating the martyrdom depicted in the sculpture by the eyes Luzia carries on a plate held in her left hand.

This is just another illustration of the fact that Burle Marx was not interested in formal religion or Christian devotion, but in a type of basic, popular religiosity of vernacular inclination which he identified, for example, in expressions of popular Brazilian art. When referring to these traditions, he liked to emphasise the form of sensitive attention to the world, which is also a form of religiosity: “These suffering people do not know of Wagner, or Ulysses, or of the Divine

Comedy. And from that margin of deprivation, in such adverse conditions, they still seek to communicate through a desire for beauty, they organise their own aesthetic parameters, and reveal to us forms such as Jequitinhonha ceramics, a votive offering, a bow figurehead.”²⁴

Beauty is therefore an experience which precedes doing, to the extent that it is will or desire, but is also the result of the doing itself, attained at the end of a technical and artistic process of formal creation. It cannot thus be submitted to tangible rules or set conventions, but must be something previously defined as absolute, transcendent.

The transcendent experience of beauty, however, is not for supporting or reinforcing old hierarchies among the arts. On the contrary, it is a guarantee



O *ecologista*, de 1983, óleo sobre tela de Miguel dos Santos em homenagem a Burle Marx.

Página seguinte: totem de Miguel dos Santos, no largo à frente da Capela de Santo Antônio da Bica.

O *ecologista*, (The Ecologist), 1983, oil on canvas, by Miguel dos Santos in homage to Burle Marx.

Next page: totem by Miguel dos Santos in the square in front of the Chapel at Santo Antônio da Bica.

of the indistinctness between multiple aesthetic manifestations. In 1965, the nomination of 'naive' artists to represent Brazil at the Venice Biennale caused a degree of controversy. The *Jornal do Brasil* columnist Harry Laus interviewed artists and critics on the subject, who were divided. On one side were those, such as the artists Fayga Ostrower, Ivan Serpa or Lygia Clark, who understood that the country should display its new values and the historical development of modern Brazil. On the other side, those who enthusiastically or condescendingly defended the presentation of Brazilian 'naive art' as a way of meeting the interests of European audiences, a group which included critics and artists as Antonio Bento, Marc Berkowitz, Flávio de Aquino, Carlos Cavalcanti and Au-

erguida nos anos 1980. Contou-me José Tabacow que o paisagista, por ocasião de uma de suas expedições de coleta de espécies pelas serras de Minas Gerais, conheceu em Belo Horizonte uma loja que comercializava esses trabalhos. Desde então, passou a ir lá sempre que estava na capital mineira e nunca deixava de comprar mais uma cerâmica para a sua coleção.

A visão não hierárquica que Burle Marx destinava às peças que colecionava não impede que destaquemos séries de trabalhos de alguns artistas ou de tradições culturais específicas, de modo a pensar na relevância cultural de sua prática colecionista. É o caso de outro ceramista popular, Mestre Galdino, que trabalhava no Alto do Moura, em Caruaru (PE), de quem o colecionador

gusto Rodrigues. Only Burle Marx was of a different persuasion, making the point that it should not be primitiveness that excludes the artist, but rather the quality of the painting, if "it is good or bad."²⁵

These multiple and limitless interests in styles or periods led Burle Marx to form an eclectic collection, differing from others of the same period due to the central space occupied by works of popular Brazilian art, starting with the set of over 100 ceramic works from the Jequitinhonha Valley. Among them are 15 works by Ulisses Pereira Chaves, whose performance was essential for the development of ceramic art in the region, for broadening the scope of local production, setting aside utilitarian pieces to develop his zoo-anthropomorphic figures and his famous multi-

possuía cinco peças. Sua obra diferia bastante da tradição dos bonequeiros de Caruaru, de quem Mestre Vitalino (que foi seu professor) era representante, por suas figuras fantásticas, fundindo homens e animais, para as quais escrevia histórias fabulosas. Quando perguntado sobre o aprendizado com Vitalino, respondia em versos: “Galdino é bonequeiro/ e sou poeta também/ tem boneco em minha casa/ que bonequeiro não tem/ na arte só devo a Deus/ lição não devo a ninguém”.²⁶ A referência ao dom divino se aproxima da compreensão de Burle Marx da sacralidade da criação artística.

Outro ceramista popular com destaque na coleção é Miguel dos Santos, do qual adquiriu sete esculturas (incluindo o grande totem disposto no

headed *moringas*. But what really matters is the whole set, brought together by Burle Marx himself in a gallery built in the 1980s. José Tabacow told me that Burle Marx, when travelling on one of his expeditions to collect species in the mountains of Minas Gerais, found a shop in Belo Horizonte which sold these works. Since then, he would always visit the shop whenever he was in town and buy new pottery for his collection.

The non-hierarchical view Burle Marx took of the pieces he collected does not stop us from highlighting series of works by some artists or specific cultural traditions in order to think of the cultural relevance of his practise as collector. Such is the case with another popular ceramist, Mestre Galdino, who worked in Alto do Moura, in Caruaru (Pernambuco State).



Nas próximas duas páginas, vê-se as vitrines que acomodam os objetos em cristal e vidro da coleção de Burle Marx.

On the next two pages, we see the exhibition cases which houses crystal and glass objects from the Burle Marx's collection.

largo à frente da Capela de Santo Antônio da Bica), um relevo em cerâmica e uma pintura (*O ecologista*, óleo sobre tela) feita especialmente para Burle Marx. O colecionador 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 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 Aleijadi-

Burle Marx owned five of Galdino's pieces. His work greatly differed from the tradition of the Caruaru puppeteers, as represented by Mestre Vitalino (who was his teacher) due to its fantastic figures, fusing men and animals, for which he wrote fables. When asked of his apprenticeship with Vitalino, he would reply in verse: "Galdino is a puppeteer/and a poet too/there are puppets in my home/that puppeteers do not have/in art I owe only God/for lessons I owe no one."²⁶ The reference to a divine gift comes close to Burle Marx's understanding of the sacredness of artistic creation.

Another popular ceramist featured in the collection is Miguel dos Santos, from whom he acquired seven sculptures (including the large totem displayed in the square in front of the Santo Antônio

nho, que inicialmente viu em livros e depois estudou em Minas.

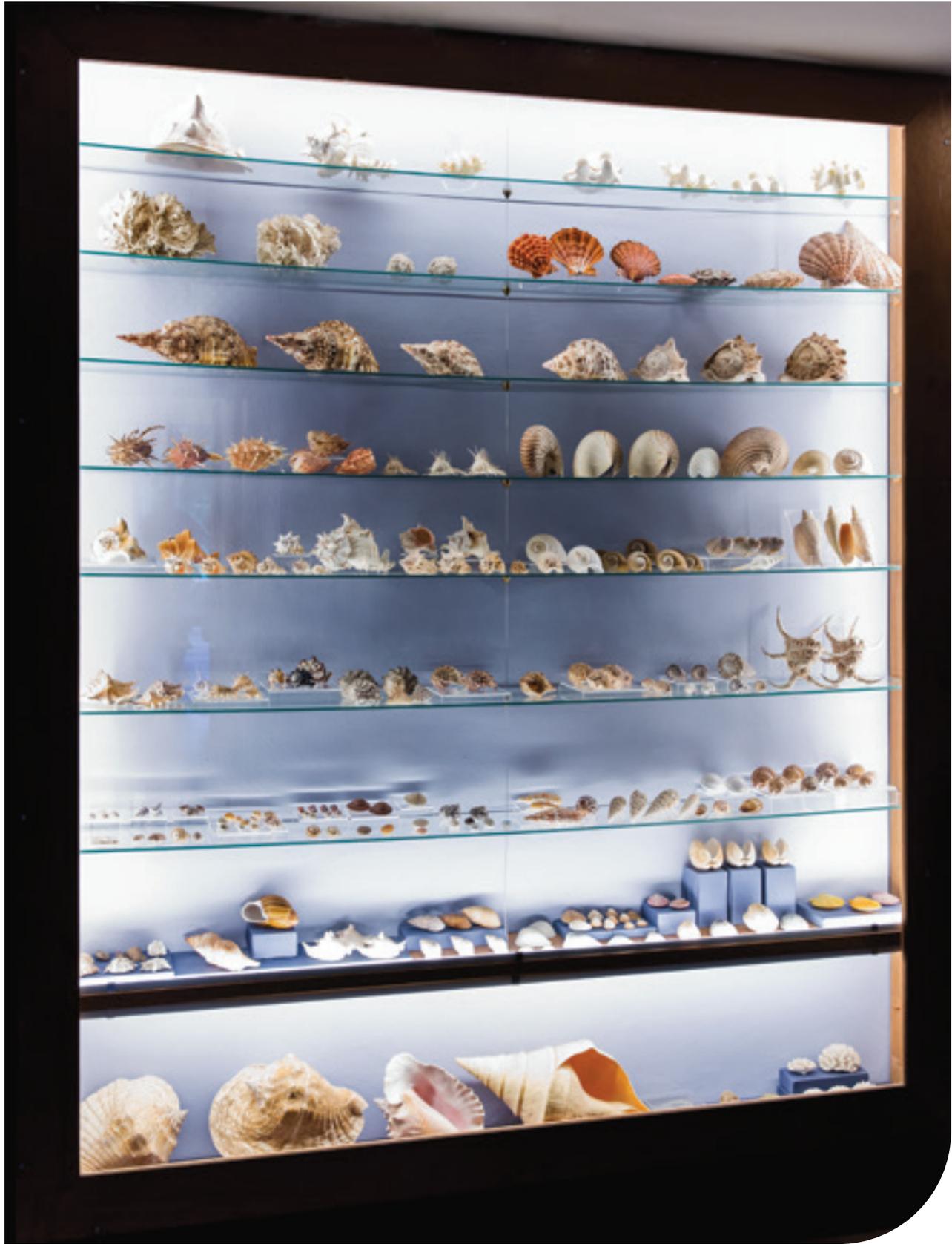
A mesma combinação de referências está na base da arte de Maurino de Araújo, de quem Burle Marx comprou um expressivo conjunto de nove peças em madeira, sendo oito esculturas de temática religiosa e um lustre, que ilumina a galeria de exposição da arte popular. Novamente, a conjugação de religiosidade e arte popular ganha relevância dentro da narrativa colecionista do paisagista. O que podemos ver igualmente no conjunto de onze ex-votos e cinco carrancas do Rio São Francisco, sendo três de autoria de Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, importante representante dessa arte, seja como artista, seja como divulgador da tradição entre colecionadores e instituições culturais.

da Bica Chapel), a ceramic relief and a painting (*O ecologista*, oil on canvas) made especially for Burle Marx. The collector even visited the artist's studio in João Pessoa (Paraíba State) in the 1980s, maintaining the habit of exchanging works. He seemed especially fond of the fable figures, of deliberately strange and archaic mythology. A member of the Armorial Movement created by Ariano Suassuna, Miguel dos Santos would say that the tripod on which his art was supported consisted of African cultural archetypes, popular culture as represented by Mestre Vitalino's pottery (whom he met at the markets of Caruaru, where he was born and spent his childhood), and the sculptures of Aleijadinho, which he initially saw in books and later studied in Minas.



222

223



Os ex-votos que representam cabeças, seio e pé falam diretamente dessa religiosidade popular, que confina com o milagre. As carrancas também entram nesse universo estético-mágico, por sua função básica de afastar os males e os perigos. Tarefa que voltam a cumprir, simbolicamente, no Sítio de Burle Marx, por sua disposição na varanda frontal, voltando-se para os jardins.

Essa narrativa poética que faz confluir criação artística e sacralidade serve de fundamento para o arranjo das demais peças de sua coleção. Nas vitrines da sala de jantar, os objetos em vidro e cristal adquirem certa solenidade. Compoteiras, travessas, vasos, candelabros e copos perdem seu sentido utilitário e são contemplados como as imagens de santos da sala ao lado. Passamos

a admirar o diálogo entre suas formas, as texturas, o brilho, a transparência, a presença ou ausência de cor. As prateleiras de cristais passam a funcionar como um curioso tipo de retábulo, produzindo novo instante de vivência da beleza como esse absoluto que se expressa nos detalhes inesperados do cotidiano.

Não posso, por fim, deixar de incluir entre esses altares de culto à beleza a vitrine da coleção de conchas marinhas – que reúne exemplares das classes bivalve, gastrópode e cefalópode, especialmente presentes na região circun-tropical, ocorrendo do Sul dos Estados Unidos até as Filipinas, passando por Caribe, América do Sul, África, Índia. Até por sua diferença com relação aos demais objetos reunidos por Burle Marx em sua casa, essas conchas têm a capa-

The same combination of references forms the basis of the art of Maurino de Araújo, from whom Burle Marx bought a set of nine wooden pieces, eight of which religiously themed sculptures, and a chandelier which illuminates the popular art exhibition gallery. Once again, the combination of religiosity and popular art are relevant within Burle Marx's narrative of collecting. This can also be seen in the set of 11 votive offerings and 5 figureheads from the São Francisco River, three of which by Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, an important representative of this art both as an artist and disseminator of tradition among collectors and cultural institutions. The votive offerings which represent heads, breasts and feet refer directly to popular religiosity, which is related to the miracle.

The figureheads are also part of this magical-aesthetic universe, as they have the basic function of dispelling evil and danger, a task they once again fulfil at the Sítio Roberto Burle Marx, arranged on the front porch facing the gardens.

This poetic narrative, which brings together artistic creation and the sacred, serves as a basis for arranging the other pieces of the collection. In the dining room cabinets, glass and crystal objects take on a certain solemnity. Compotes, platters, vases, candelabras and glasses lose their utilitarian meaning and are contemplated much like the images of saints in the next room. We begin to admire the dialogue between their shapes, textures, brightness, transparency and the presence or absence of colour. The shelves of glassware take



cidade de nos fazer experimentar, como talvez nenhuma outra de suas coleções, a amplitude e a variedade do belo. Pois, aí, a beleza não é a vontade do criador, e sim a do espectador. O arranjo original das conchas, qualificado por Gastão de Holanda como “barroco”, propicia esse olhar estético que nos faz

on the function of a curious sort of altar-piece, producing an instance of beauty as an absolute expressed in the unexpected details of the quotidian.

I cannot leave out, finally, among these beauty-worshipping altars, the display case of seashells - which contains examples of the bivalve, gastropod and cephalopod classes, especially present in the circumtropical region, occurring from the south of the United States up to the Philippines, including the wCaribbean, South America, Africa and India. It is maybe even due to their difference with the other objects collected in Burle Marx’s house that these shells have the capacity to make us experience, perhaps like none of his other collections, the breadth and variety of beauty. For here beauty is not the desire of the cre-

admitir simpatias estranhas, quase primitivas, por esses seres naturais. Como se nos identificássemos com aquelas conchas mais rugosas, ou com as que se voltam sobre si mesmas, ou ainda com as que se assemelham a animais meio grotescos. O mundo se revela mais surpreendente, mais encantador diante dessas conchas variadas. Recordame o encanto do literato norte-americano Ralph Waldo Emerson quando de sua visita ao Gabinete de História Natural do Jardin des Plantes, em Paris: “os limites do possível se alargam, e o real é mais estranho que o imaginário”.²⁷

Retomo, a título de conclusão, alguns dos elos da narrativa poética de Burle Marx, para embasar meu argumento de que a coleção e sua peculiar ética constituem o modelo de sua

ator but of the viewer. The original arrangement of the shells, classified by Gastão de Holanda as ‘baroque’, fosters in us an aesthetic gaze, compelling us to admit a strange, almost primitive sympathy for these natural beings. As if we identified ourselves with the more rugged shells, or those which go back on themselves, or even those which resemble grotesque animals. The world reveals itself as more surprising, more charming before these varied shells. I am reminded of the charm of the North American writer Ralph Waldo Emerson during his visit to the Jardin des Plantes Natural History Museum in Paris: “The limits of the possible are enlarged, and the real is stranger than the imaginary.”²⁷

Let me return, by way of conclusion, to some of the links of the poetic narra-



SEM TÍTULO, 1974
Acrílica/tela
122 x 150 cm

SEM TÍTULO, 1970
Acrílica/tela
122 x 150 cm

Página anterior:
SEM TÍTULO, dec. 60/70
Grafite/guache/
colagem/papel
70,2 x 100 cm

UNTITLED, 1974
Acrylic/canvas
122 x 150cm

UNTITLED, 1970
Acrylic/canvas
122 x 150cm

Previous page:
UNTITLED, 1960s/1970s
Graphite/gouache/
collage/paper
70.2 x 100 cm

226



227

atuação cultural ampla. Comecei mostrando as múltiplas facetas de sua arte e como estas se relacionavam não a partir de causalidades e hierarquias, mas sim como peças de uma coleção vasta de expressões estéticas, múltiplos de um mesmo todo que, por sua vez, só existe nessa multiplicidade. A partir daí, a análise das pinturas indicou como o próprio discurso formal de Burle Marx incorpora a poética colecionista, na medida em que suas figuras não se apresentam como criações originais, e sim como escolhas do artista diante das inumeráveis possibilidades do real, funcionando, de outra parte, como estímulos ao exercício da liberdade criativa pelo espectador. A descrição dos principais conjuntos de obras da sua coleção retomou a questão da multiplicidade,

tive of Burle Marx to support my argument that the collection and its particular ethos constitute a model of his wider cultural work. I began by showing the multiple facets of his art and how these are related, not on the basis of causality and hierarchy, but as pieces in a collection of vast aesthetic expressions, multiples of the same whole which, at once, only exists in this multiplicity. Based on this, analysis of the paintings showed how Burle Marx's own formal discourse incorporates the poetics of collecting, to the extent that his figures do not present themselves as original creations but as the artist's choices from the countless possibilities of the real, which on the other hand function as a stimuli for the exercise of the viewer's creative freedom. The description of the main sets of

forneendo algumas bases conceituais para a compreensão de sua poética: a não hierarquia entre as peças; a associação entre estética, erotismo e sacralidade; o interesse pelo vernáculo, pelo comum, como veículo de estranheza e maravilhamento; a compreensão da beleza como transcendente.

Tudo isso mostra a qualidade muito particular do projeto de modernidade de Burle Marx, que encontra no seu Sítio Santo Antônio da Bica o lugar propício (e único) de realização. Ali, como bem expressou a poeta Elizabeth Bishop, o artista reuniu "acres e acres de árvores e plantas subtropicais maravilhosas e de alguma forma tristes, extravagantes e ameaçadoras".²⁸ Maravilha e extravagância são, em realidade, os antídotos que Burle Marx lança contra a

works from the collection returns to the subject of multiplicity, providing some conceptual base for an understanding of his poetics: the non-hierarchy between works; the association between aesthetics, eroticism and the sacred; interest in the vernacular, in what is common, as a vehicle for strangeness and wonder; the understanding of beauty as transcendent.

This all shows the very particular quality of Burle Marx's project of modernity, which has its propitious (and unique) place of realisation in the Sítio Santo Antônio da Bica. There, as well expressed by the poet Elizabeth Bishop, the artist brought together "acres and acres of marvellous and somehow sad, flamboyant, and threatening subtropical plants and trees."²⁸ Wonder and ex-

tristeza e a ameaça do real. O interesse na variabilidade das formas do mundo traz consigo, como pressuposto, o receio do esgotamento das possibilidades, cujo paroxismo é a morte. Para o nosso colecionador, o único remédio contra o tédio e o fim era a alegria do contato com as coisas; era o encantamento produzido pelo capim mais comum, pelo objeto mais corriqueiro, pela atenção renovada na multiplicidade da natureza e da cultura. Só assim a morte transforma-se não em ausência, e sim em excesso de vida. Afinal, como ele mesmo disse, “cada ruga a mais no rosto marcado pelo tempo possui a beleza da experiência enriquecida”.²⁹

travagance are, in fact, the antidotes which Burle Marx uses against the sadness and threat of the real. Interest in the variability of forms in the world presupposes the fear of exhaustion of possibilities, whose paroxysm is death. For our collector, the only remedy against tedium and the end was the happiness of contact with things; it was the enchantment produced by the most common grass, the most ordinary object, by renewed attention to the multiplicity of nature and culture. Only thus then does death become not an absence but an excess of life. After all, as he said himself, “every new wrinkle on the face marked by time carries the beauty of enriched experience.”²⁹

* **Vera Beatriz Siqueira** Historiadora da arte, professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e coordenadora da área de artes na Capes/Ministério da Educação (2018-2022). É autora de vários livros sobre arte moderna no Brasil, incluindo *Burle Marx* (São Paulo, Cosac Naify, 2001 e 2ª edição em 2009). Também escreveu artigos para revistas e livros, muitos dos quais dedicados à obra de Burle Marx. Atua como curadora de exposições, incluindo a nova musealização da casa do Sítio Roberto Burle Marx. De janeiro a março de 2020 atuou como pesquisadora visitante no Getty Research Institute em Los Angeles.

NOTAS

- 1 Lucio Costa, “Roberto Burle Marx: senhor de Guaratiba”, em Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 14.
- 2 *Idem, ibidem*.
- 3 Leonardo Boff, “O São Francisco que mora dentro de cada um de nós”, em Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, op. cit., p. 20.
- 4 *Idem, ibidem*, p. 17.
- 5 Claude Vincent, “O arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx”, em Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, op. cit., p. 35.
- 6 “Inaugurada, pelo Presidente da República, a nova sede da Embaixada Americana”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 94, 26-27 de abril de 1953, 1º Caderno, p. 6.
- 7 Elsie Lessa, “Um domingo de sol”, *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 110, 29 de maio de 1954, p. 47.

* **Vera Beatriz Siqueira** Art historian, associate professor at the State University of Rio de Janeiro and Arts coordinator at Capes/Ministry of Education (2018-2022). She is the author of several books on modern art in Brazil, including *Burle Marx* (São Paulo, Cosac & Naify, 2001, second edition in 2009). She has also written articles for books and magazines, many of which are dedicated to the work of Burle Marx. She works as an exhibition curator, including the new musealization of the Sítio Roberto Burle Marx. She was a visiting researcher at the Getty Research Institute in Los Angeles from January to March 2020.

ENDNOTES

- 1 Lucio Costa, “Roberto Burle Marx: senhor de Guaratiba”, in Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 14.
- 2 *Idem, ibidem*.
- 3 Leonardo Boff, “O São Francisco que mora dentro de cada um de nós”, in Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, op. cit., p. 20.
- 4 *Idem, ibidem*, p. 17.
- 5 Claude Vincent, “O arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx”, in Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, op. cit., p. 35.
- 6 “Inaugurada, pelo Presidente da República, a nova sede da Embaixada Americana”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 94, 26-27th April, 1953, 1st Caderno, p. 6.
- 7 Elsie Lessa, “Um domingo de sol”, *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 110, 29th May, 1954, p. 47.

Na coleção reunida por Burle Marx no sítio, é possível ver tanto sua atuação cultural ampla e múltipla quanto sua produção artística, cujo discurso formal incorpora a poética do colecionismo.

In the collection gathered by Burle Marx at the Sítio, one can see both his broad and multiple cultural performance and artistic production, whose formal discourse incorporates a poetics of collectionism.

- 8** “Notas Sociais”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 297, 21 de dezembro de 1955.
- 9** Henrique Pongetti, “Jota Aragonesa”, *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 120, 7 de agosto de 1954, p. 3.
- 10** “Modelos brasileiros em Paris”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 8, 3 de dezembro de 1960, p. 91.
- 11** “Mestres da forma livre”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, 24 de fevereiro de 1962, p. 22-23.
- 12** Citado em “Joias de Haroldo e Roberto Burle Marx ganham exposição em Nova York”, RG, 2 de junho de 2016, disponível em: <<https://siterg.uol.com.br/moda/2016/06/02/joias-de-haroldo-e-roberto-burle-marx-ganham-exposicao-em-nova-york/#2>>, acesso em 7 de junho de 2019.
- 13** Renzo Massarani, “Um ballet brasileiro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 152, 30 de junho de 1960, p. 6.
- 14** Nilson Penna, “Margot Fonteyn – Michael Somes com o balé do Rio de Janeiro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 161, 10 de julho de 1960.
- 15** “Uma ponte cairá do céu no baile do Municipal, para o desfile das fantasias”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 9, 11 de janeiro de 1958, p. 7.
- 16** Harry Laus, “Roberto, homem renascentista”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 211, 10 de setembro de 1963, Caderno B, p. 4.
- 17** Clarival do Prado Valladares, “Roberto Burle Marx: pintura em forma de jardim”, em Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, op. cit., p. 67.
- 18** Julia Rey Pérez, *Burle Marx: del lienzo al espacio público en Río de Janeiro*, Sevilha, Aconcagua Libros/ Instituto de Estudios sobre América Latina, Universidad de Sevilla, 2014, p. 23.

- 8** “Notas Sociais”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 297, 21st December, 1955.
- 9** Henrique Pongetti, “Jota Aragonesa”, *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 120, 7th August 1954, p. 3.
- 10** “Modelos brasileiros em Paris”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 8, 3rd December 1960, p. 91.
- 11** “Mestres da forma livre”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, 24th February 1962, p. 22-23.
- 12** Cited in “Joias de Haroldo e Roberto Burle Marx ganham exposição em Nova York”, RG, 2nd June 2016, available at: <<https://siterg.uol.com.br/moda/2016/06/02/joias-de-haroldo-e-roberto-burle-marx-ganham-exposicao-em-nova-york/#2>>, accessed 7th June 2019.
- 13** Renzo Massarani, “Um ballet brasileiro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 152, 30th June 1960, p. 6.
- 14** Nilson Penna, “Margot Fonteyn – Michael Somes com o balé do Rio de Janeiro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 161, 10th July 1960.
- 15** “Uma ponte cairá do céu no baile do Municipal, para o desfile das fantasias”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 9, 11th January 1958, p. 7.
- 16** Harry Laus, “Roberto, homem renascentista”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 211, 10th September 1963, Caderno B, p. 4.
- 17** Clarival do Prado Valladares, “Roberto Burle Marx: pintura em forma de jardim”, in Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, op. cit., p. 67.
- 18** Julia Rey Pérez, *Burle Marx: del lienzo al espacio público en Río de Janeiro*, Sevilla, Aconcagua Libros/ Instituto de Estudios sobre América Latina, Universidad de Sevilla, 2014, p. 23.

- 19** Caetano de Freitas Medeiros, “Fragmentos de um caminho: entrevista com o paisagista José Tabacow”, *Cadernos Nauí*, v. 5, n. 9, jul.-dez., 2016, p. 104.
- 20** *Idem, ibidem*, p. 102.
- 21** Agradeço a Roberto Conduru, que fez uma leitura crítica desta parte do texto, por essa sugestão.
- 22** Gastão de Holanda, “Roberto Burle Marx aos 70 anos”, em Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, op. cit., p. 54.
- 23** Vera Beatriz Siqueira, “Sítio Santo Antônio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx”, *Modos*, v. 1, n. 1, 2017, disponível em: <<https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.731>>, acesso em 4 de junho de 2019.
- 24** Citado em Paulo Lemos e Eduardo Schwarzstein, *Roberto Burle Marx*, São Paulo, Lemos Editorial, 1996.
- 25** Harry Laus, “Veneza – prós e contras”, *Jornal do Brasil*, n. 286, 7 de dezembro de 1965.
- 26** Citado em “Manuel Galdino de Freitas”, Wikipédia, disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Galdino_de_Freitas>, acesso em 6 de junho de 2019.
- 27** Escrito em 13 de julho de 1833, publicado em Alfred R. Ferguson (org.), *The journals and miscellaneous notebooks of Ralph Waldo Emerson*, v. IV: 1832-1834, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1964.
- 28** Elizabeth Bishop, carta a Robert Lowell, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1961. Citada como epigrafe no livro de Catherine Seavitt Nordenson, *Depositions: Roberto Burle Marx and public landscapes under dictatorship*, Austin, University of Texas Press, 2018.
- 29** Citado em Rosa Cass, “Jardim é tentativa do homem de reencontro consigo mesmo”, *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, n. 102, 3 de fevereiro de 1963.

- 19** Caetano de Freitas Medeiros, “Fragmentos de um caminho: entrevista com o paisagista José Tabacow”, *Cadernos Nauí*, v. 5, n. 9, Jul.-Dec., 2016, p. 104.
- 20** *Idem, ibidem*, p. 102.
- 21** I would like to thank Roberto Conduru, who made a critical reading of this part of the text, for this suggestion.
- 22** Gastão de Holanda, “Roberto Burle Marx aos 70 anos”, in Paulo Peltier de Queiroz et al. (coords.), *Burle Marx: homenagem à natureza*, op. cit., p. 54.
- 23** Vera Beatriz Siqueira, “Sítio Santo Antônio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx”, *Modos*, v. 1, n. 1, 2017, available at: <<https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.731>>, accessed 4th June 2019.
- 24** Cited in Paulo Lemos and Eduardo Schwarzstein, *Roberto Burle Marx*, São Paulo, Lemos Editorial, 1996.
- 25** Harry Laus, “Veneza – prós e contras”, *Jornal do Brasil*, n. 286, 7th December 1965.
- 26** Cited in “Manuel Galdino de Freitas”, Wikipedia, available at <https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Galdino_de_Freitas>, accessed 6th June 2019.
- 27** Written on 13th July, 1833, published in Alfred R. Ferguson (org.), *The journals and miscellaneous notebooks of Ralph Waldo Emerson*, v. IV: 1832-1834, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1964.
- 28** Elizabeth Bishop, letter to Robert Lowell, Rio de Janeiro, 15th June, 1961. Cited as an epigraph in Catherine Seavitt Nordenson’s book *Depositions: Roberto Burle Marx and public landscapes under dictatorship*, Austin, University of Texas Press, 2018.
- 29** Cited in Rosa Cass, “Jardim é tentativa do homem de reencontro consigo mesmo”, *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, n. 102, 3rd February 1963.





PAISAGISMO E BOTÂNICA

LANDSCAPING
AND BOTANY



Pode-se afirmar que o Sítio Roberto Burle Marx nasceu com o principal objetivo, se não o único, de ser um grande experimento visando aumentar as possibilidades de expressão paisagística de seu criador. Os outros papéis dessa instituição singular, relacionados a coleções de arte, arquitetura, culinária, música, festas, em suas complexas configurações e interações, vieram depois,

Em busca de uma expressão genuína

JOSÉ TABACOW*

In search of a genuine expression

It can be said that the Sítio Roberto Burle Marx was created with the main objective, if not the only one, of being a large experiment aimed at increasing its creator's possibilities of expression within landscaping. The other roles of this singular institution, relating to art collections, architecture, cooking, music and parties, and their complex configurations and interactions, came later, as a consequence and advantage of the opportunities which the physical space area provided Burle Marx. And which he was aware of more than anybody. What moved him in his desire was a per-

manent disconformity with sameness, a constant and unwavering urge to delve deep into any opportunity that crossed his path. This is made patent when he declares: "in the final analysis, life is an ongoing experiment."

manent disconformity with sameness, a constant and unwavering urge to delve deep into any opportunity that crossed his path. This is made patent when he declares: "in the final analysis, life is an ongoing experiment."

The need for a large space, a laboratory where he could assess the possibilities of introducing new species of plants in cultivation for landscaping purposes, led him, together with his brother Guilherme Siegfried Marx, to seek out a suitable terrain which could provide them with a large variety of environments - dry and humid, with slopes, hilltops, valley floors, sun-exposed or shaded, with streams and lakes, with sandy or loamy soil, with rocks as outcrops, boulders or gravel and everything else which could host species of the most varied

The need for a large space, a laboratory where he could assess the possibilities of introducing new species of plants in cultivation for landscaping purposes, led him, together with his brother Guilherme Siegfried Marx, to seek out a suitable terrain which could provide them with a large variety of environments - dry and humid, with slopes, hilltops, valley floors, sun-exposed or shaded, with streams and lakes, with sandy or loamy soil, with rocks as outcrops, boulders or gravel and everything else which could host species of the most varied

Burle Marx encontrou no antigo Sítio Santo Antônio da Bica um espaço que oferecia as condições adequadas para funcionar como grande laboratório onde ele pudesse experimentar suas possibilidades de expressão paisagística.

Burle Marx found in the old Sítio Santo Antônio da Bica a space which offered the right conditions to function as a large laboratory where he could experiment with possibilities for landscape expression.

com uma grande variedade de ambientes – partes secas e úmidas, em encostas, cimeiras de morros, fundo de vale, expostas ao sol ou sombreadas, com presença de água em forma de riachos e lagos, com solo arenoso ou argiloso, com rochas como afloramentos, matacões ou cascalho e tudo que pudesse acolher espécies oriundas dos mais variados ecossistemas. Em 1949, após quase um ano de buscas nos mais diferentes recantos das imediações do Rio de Janeiro, Siegfried trouxe a notícia de uma área que se adequava como uma luva a tais propósitos, uma antiga plantação de café numa encosta, que parecia preencher todos os requisitos. Nascia o Sítio Santo Antônio da Bica. Localizado no morro de mesmo nome, na Barra de Guaratiba, foi o ponto de partida para uma empreitada

ecosystems. In 1949, after almost a year searching the most diverse corners of the surroundings of Rio de Janeiro, Siegfried brought news of an area that fit their purposes like a glove. An old coffee plantation on a hillside seemed to meet all the requirements. This was the birth of the Sítio Santo Antônio da Bica. Located on the hill of the same name, in Barra da Guaratiba, it was the starting point for an unprecedented endeavor, a permanent experience, a constant search permeating the landscaper's life.

Without much thought about plant collecting in the etymological sense of the term, the two brothers began a task the dimensions of which they could not suspect at the time. Burle Marx always said that if he knew how big it would become, he might never have started





As viagens de coleta, dentro e fora do Brasil, foram um dos muitos meios usados por Roberto Burle Marx para a formação de sua coleção botânica.

Página seguinte: registro de uma das expedições de coleta do paisagista.

Collecting trips, inside and outside Brazil, were one of the many ways used by Roberto Burle Marx to put together his botanical collection.

Next page: Image of one of the landscaper's collecting expeditions.

it. The fact is, the small group of plants in the back garden of the family home in the neighbourhood of Leme had now gained almost unlimited possibilities for expansion. Until 1994, when he passed away at the age of 85, he sought to bring new plants to the Sítio by all means possible, to “increase the vocabulary available,” as in his work he considered the plant to play the leading part in a garden, seconded by a cast in which stone, earth and water completed the compositional idea. It was systematic collecting over 45 years. During this long period, several means were used: collecting trips, exchanges with national and international institutions, exchanges with other collectors, acquisitions from nurseries in every place he visited for work, either conferences, new

projects or art exhibitions. On his trips he had a rather curious habit: upon his departure, he would place a suitcase with clothes and personal belongings inside a larger one, which would invariably return packed with seedlings, cuttings and seeds obtained from wherever he travelled. When visiting a location for the first time, he would enquire about orchards, commercial nurseries or plant collectors, as he always anxiously sought opportunities for new acquisitions through agreements and exchanges.

It is interesting to recall how the Sítio's plant collections were formed. It is a well known fact that the young Roberto marveled at the species of Brazilian flora from Adolf Engler's collections, exhibited in the greenhouses of

inédita, uma experiência permanente, uma busca constante que permeou a vida do paisagista.

Sem pensar muito em dar início a uma coleção de plantas, no sentido etimológico do termo, os dois irmãos iniciaram uma tarefa de cujas dimensões não suspeitaram naquele momento. Burt Marx dizia sempre que, se soubesse o tamanho que o conjunto atingiria, talvez não tivesse se animado a começar. O fato é que o diminuto grupo de plantas no quintal da casa da família no bairro do Leme ganhava agora possibilidades quase ilimitadas de expansão. Até 1994, quando faleceu, aos 85 anos, ele procurou, sob todas as formas disponíveis, trazer novas plantas para o sítio, “aumentar o vocabulário disponível”, pois, em seu trabalho, con-

siderava a planta como a atriz principal dos jardins, secundada por um elenco onde a pedra, a terra, a água completavam uma ideia composicional. Foram 45 anos de colecionamento sistemático. Durante esse longo período, muitos meios foram utilizados: viagens de coleta, intercâmbios com instituições nacionais e internacionais, trocas com outros colecionadores, aquisições em viveiros por todas as partes nas quais passava a trabalho, seja para realizar conferências, seja para executar novos projetos ou expor sua arte. Em suas viagens, tinha um costume bem curioso: na ida, colocava a mala com roupas e objetos pessoais dentro de uma mala maior, que voltava invariavelmente repleta de mudas, estacas e sementes obtidas nos locais por onde passava.





A visita às estufas de plantas tropicais no Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, despertou em Burle Marx o desejo de construir sua própria coleção botânica e usar espécies nativas em seus projetos paisagísticos.

Página seguinte: *Caladium hortulanum*, espécie que Burle Marx desenhava ainda na juventude.

The visit to the tropical greenhouses in the Dahlem Botanical Garden, in Berlin, inspired Burle Marx to have his own botanical collection and use native species in his landscape projects.

Next page: *Caladium hortulanum*, a species that Burle Marx drew in his youth.

the Dahlem Botanical Garden in Berlin. His attention was drawn to the exuberance and beauty of the exhibited plants, their sculptural forms, structural definition, lively colours, the large size of tropical foliage and the plastic qualities that strongly characterise this particular type of vegetation. But the landscaper's observations went further: he noticed that this type of flora was disregarded in favour of conventional vegetation, used to exhaustion in the gardens of the time. Many interpret this fact as the trigger which awoke in him the decision to build a botanical collection. However, even before going to Germany with his family, he had already expressed an unusual interest in the world of plants. Many of his drawings of the period are of plant genera such as *Caladium*, *Anthurium*,

Calla, among others. His father had already brought him several copies of the German publication *Gartenschoenheit* from Switzerland, which he would later subscribe to. When Burle Marx was still a child, his housekeeper Ana Piasceck had taught him the magic of sowing, the miracle of seedlings emerging from the ground, from a small grain he had buried with his own fingers. As such, his passion for plants would have started at the age of seven years old.¹ However, Berlin was an important step on his journey. It was then that he questioned why these plants were not used in our gardens. It was then that he became aware of the potential of indigenous flora and decided that our squares and parks should be the expression of a genuinely Brazilian landscaping. Therefore, nothing would

Quando visitava alguma localidade pela primeira vez, perguntava se ali existiam hortos, viveiros comerciais ou colecionadores de plantas, pois sempre buscava ansiosamente oportunidades para estabelecer acordos e intercâmbios visando a novas aquisições.

É interessante lembrar como as coleções vegetais do sítio se formaram. É bastante conhecido o fato de o jovem Roberto ter se maravilhado com espécies da flora brasileira das coleções de Adolf Engler, em exposição nas estufas do Jardim Botânico de Dahlem, Berlim. Sua atenção foi então despertada pela exuberância e pela beleza das plantas expostas, pelas formas escultóricas, pela definição estrutural, pelos vivos coloridos, pelo grande tamanho da folhagem tropical, pelo conjunto de

qualidades plásticas que caracterizavam fortemente aquele tipo especial de vegetação. A observação do paisagista foi mais longe: ele percebeu que aquela flora era desprezada em favor de uma vegetação convencional, usada à exaustão nos jardins da época. Muitos interpretam tal fato como tendo sido o estopim, o gatilho que lhe despertou a decisão de construir uma coleção botânica. Mas, antes mesmo de ir para a Alemanha com a família, Burle Marx já havia manifestado seu interesse incomum pelo mundo vegetal. São dessa época muitos de seus desenhos retratando plantas de gêneros como *Caladium*, *Anthurium*, *Calla*, entre outras. Seu pai já lhe trouxera da Suíça vários exemplares da publicação alemã *Gartenschoenheit*, da qual posterior-

be more appropriate than using the natural vegetation of our landscapes, breaking with the European model of garden-making which was a strong influence in Brazil, due to the Portuguese, Spanish and French gardeners who brought with them a little of the homeland they had left behind. They planted begonias, gloxinia and caladium. Roses and dahlias were also very common. Native flora was unknown, despised, in the words of Burle Marx. The rare Brazilian plants which featured in gardens were 'imported' from Europe, where they had been taken to in the 19th century by botanists and collectors who visited America, among them Carl Friedrich Philipp von Martius, George Gardner, Giuseppe Raddi, Johann Christian Mikan, Auguste de Saint-Hilaire and many



Begonia Venosa.

Página seguinte: Sombral de *Begoniaceae*.

Begonia Venosa.

Next page: *Begoniaceae* shade house.

mente lhe faria uma assinatura. Muito antes, quando Burle Marx ainda era criança, sua governanta Ana Piasceck lhe ensinara a magia da sementeira, aquele milagre das plântulas surgindo da terra, de um grãozinho que ele havia enterrado com seus próprios dedos. Desse modo, sua paixão por plantas teria começado ainda com a idade de sete anos.¹ Mas Berlim foi uma etapa importante em sua caminhada. Ali ele questionou as razões pelas quais aquelas plantas não eram utilizadas em nossos jardins. Ali ele percebeu o potencial da flora indígena e decidiu que nossas praças e parques deveriam ser a expressão de um paisagismo genuinamente brasileiro. E, para tanto, nada mais indicado do que usar a vegetação natural de nossas paisagens,



romper com o modelo europeu de fazer jardins, uma forte influência para o Brasil em razão dos jardineiros portugueses, espanhóis e franceses que para cá trouxeram um pouco de sua pátria deixada para trás. Eles plantavam begônias, gloxínias e tinhorões. Rosas e dalias também eram muito frequentes. A flora autóctone era desconhecida, desprezada, no dizer do paisagista. As raras plantas brasileiras que figuravam nos jardins eram “importadas” da Europa, para onde tinham sido levadas no século XIX pelos botânicos e colecionadores que visitaram a América, entre eles Carl Friedrich Philipp von Martius, George Gardner, Giuseppe Raddi, Johann Christian Mikan, Auguste de Saint-Hilaire e muitos outros. Como exemplos, as mais variadas buganvílias

others. As examples, the most varied bougainvillea (*Bougainvillea sp.*) and gloxinia (*Sinningia sp.*) were brought from European plantations to Brazil, their original homeland, as if they were imported novelties.

After his return from Germany, Burle Marx began his work as a landscaper, determined to fight for the recognition of autochthonous flora, which he intended to use in gardens not due to any sort of ufanism but a greater landscape coherence as an access to a greater means of expression, a greater *vocabulary*. He sees, as his projects develop, the need to maintain the garden in close connection with the surrounding landscape. One of the simplest ways of achieving this is obviously by using plants that occur naturally in the landscape. Until that



240

241

Exemplares de agaves cultivados no sítio. A planta fibrosa, de clima quente e seco, é nativa, sobretudo, do México.

Specimens of agaves grown on the Sítio. This fibrous plant, from hot and dry climates, is native mostly to Mexico.

(*Bougainvillea sp.*) e gloxínias (*Sinningia sp.*) eram trazidas dos cultivos europeus para o Brasil, sua pátria original, como se fossem novidades importadas.

De volta da Alemanha, Burle Marx inicia suas atividades como paisagista, decidido a lutar pela valorização da flora autóctone, que pretende utilizar em jardins não por uma atitude ufanista, mas por coerência paisagística e como forma de dispor de mais meios de expressão, de maior *vocabulário*. Ele percebe, à medida que vai desenvolvendo seus projetos, a necessidade de manter o jardim em estreita ligação com a paisagem circundante. Uma das maneiras mais simples de lograr esse intento é, obviamente, utilizando plantas que ocorrem naturalmente na paisagem. Até então, o uso de uma vegetação estranha

ao ambiente, muitas vezes oriunda de regiões de clima temperado, caracterizava uma interferência, uma imposição à paisagem, provocando um resultado estético visualmente desvinculado do ambiente natural, das vizinhanças.

Entretanto, Burle Marx encontra sérias dificuldades para a utilização da flora autóctone, uma vez que, devido ao desconhecimento de seu trato cultural e à falta de aceitação do mercado, já viciado no elenco convencional (problema que persiste até hoje), esse tipo de planta não era comercializado. Decide, então, cultivar suas próprias plantas, para não ficar condicionado à oferta dos estabelecimentos comerciais da época.

Em 1934, com 25 anos, Burle Marx é convidado para o cargo de diretor de Parques e Jardins do Recife, Per-



nambuco. 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. O convite partira de Lucio Costa, que, juntamente com o arquiteto russo Gregori Warchavchik, concebera a primeira casa de inspiração modernista no Rio de Janeiro, a Casa Nordschild, demolida em 1954. Burle Marx aceita o convite e viaja para o Nordeste, onde passa a conviver com a nata da intelectualidade local, nomes como o antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre, os irmãos e críticos de arte Clarival e José Antônio do Prado Valladares, o pintor Cicero Dias, o futuro diplomata Mário Gibson Barboza,



242

243

point, the use of vegetation from outside of the environment, often originating from regions with a temperate climate, was regarded as an interference, an imposition on the landscape, resulting in a visual aesthetic detachment from the surrounding natural environment.

However, Burle Marx encountered serious difficulties in using autochthonous flora, which simply was not commercially available due to a lack of knowledge about its adequate care, and a lack of acceptance from a market hooked on more conventional fare (a problem which persists to this day). He therefore decided to plant them himself, in order not to be constrained by what commercial establishments supplied at the time.

In 1934, at the age of 25, Burle Marx was invited to assume the post of di-

rector of the Parks and Gardens of Recife, Pernambuco. The governor of Pernambuco, Lima Cavalcanti, had been amazed by the garden of the Schwartz family home on Tonelero Street in Copacabana, Rio, made by Burle Marx in what it was his first job as a professional. The invitation came from Lucio Costa who, together with the Russian architect Gregori Warchavchik, had designed the first modernist inspired house of Rio de Janeiro, the Casa Nordschild, demolished in 1954. Burle Marx accepted the invitation and travelled to the Northeast, where he mixed with the (cream) *crème de la crème* of local intellectuality, such as the anthropologist and sociologist Gilberto Freyre, the brothers and art critics Clarival and José Antônio do Prado Valladares, the

No lago próximo à entrada do sítio, um exemplar de *Typhonodorum lindleyanum*, também conhecida como banana d'água. O modo como a planta se insere nos projetos de Burle Marx coloca em evidência seu valor escultórico.

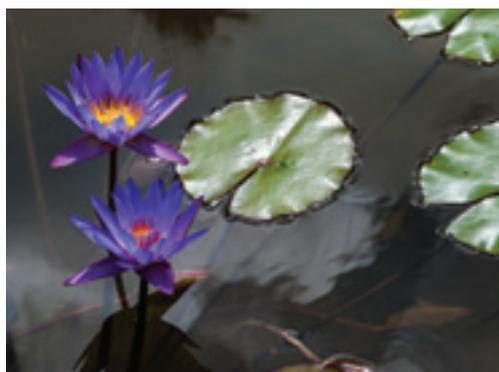
In the lake near the entrance to the Sítio, a specimen of *Typhonodorum lindleyanum*, also known as "water banana". The way in which the plant fits into Burle Marx's projects highlights its sculptural value.

o escritor Graciliano Ramos, os arquitetos Luiz Nunes e Atílio Correa Lima, bem como o aglutinador de todos eles, o poeta e engenheiro Joaquim Cardozo.

Para o jovem artista, era um enorme desafio. Com formação em pintura na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, ele não estava afeito aos meios de expressão arquitetônicos. Por essa razão, seus projetos iniciais naquela cidade se apresentam não em planta baixa, mas em perspectivas desenhadas a nanquim. Para sua concepção, ele se baseia em exemplos dos espelhos d'água do Jardim Botânico de Kew, em Londres, publicados na citada revista *Gartenschoenheit*. Mais tarde, visitando esses jardins, o paisagista se daria conta de que não havia interpretado direito as imagens. Ironicamente, sem sequer

perceber, ele havia criado seu primeiro jardim público a partir de um engano. Mas esses jardins encerram um princípio que, sempre em desenvolvimento, permearia toda sua obra posterior: o estabelecimento de um critério geográfico² na escolha do elenco vegetal. Com efeito, na seção central dos jardins para a praça de Casa Forte, que tem um lago circular, Burle Marx restringe suas escolhas a plantas oriundas da região amazônica, como *Euterpe*, *Phenakospermum*, *Urospatha*, *Victoria*. Circundando o lago, um grupo de pau-mulato (*Calycophyllum spruceanum*). As mudas vêm da seção de plantas amazônicas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Se tal critério não pode ser inicialmente caracterizado como ecológico, pelo menos compreende os primeiros



painter Cicero Dias, the future diplomat Mário Gibson Barboza, the writer Graciliano Ramos, the architects Luiz Nunes and Atílio Correa Lima, as well as the person binding them all, the poet and engineer Joaquim Cardozo.

For the young artist it was an enormous challenge. Having trained in painting at the National School of Fine Arts of Rio de Janeiro, he was not used to the medium of architectural expression. For this reason, his early projects in Rio were presented not as floor plans but in perspective and drawn in ink. He had based himself on examples of the reflecting pools at Kew Gardens in London, published in the aforementioned *Gartenschoenheit* magazine. Later, when visiting the gardens, he realised that he had not correctly interpreted

germes de uma postura de valorização da flora brasileira que, vinda do contato permanente com botânicos, geógrafos e ecólogos, levaria o paisagista a depurar suas escolhas, posteriormente passando a considerar não apenas as plantas, mas o substrato sobre o qual vivem, suas associações com outras plantas e sua presença, muitas vezes carismática, nos ambientes em que ocorrem. Ele define, assim, opções claramente emanadas das paisagens em que insere seus projetos, uma preocupação com a coerência ecológica e com uma forte vinculação plástica com a paisagem. Segundo seu próprio depoimento, houve reações as mais diversas. Muitos se empolgaram com a novidade, vislumbrando ali uma chance para estabelecer um paisagismo

genuinamente brasileiro. Outros, mais conservadores, acusaram o paisagista de tentar asselvajar a cidade, de querer voltar à pré-História em que o homem vagava, nômade, pelas florestas.

No projeto seguinte, o Cactário da Madalena (praça Euclides da Cunha), sai o elenco amazônico e entram em cena espécies da caatinga: mandacarus (*Cereus jamacaru*), xiquexiques (*Pilosocereus polygonus*) e facheiros (*Pilosocereus pachycladus*) passam a ser os atores principais. Ainda prevalece aqui a ideia de valorização da flora brasileira, embora não diretamente vinculada ao ambiente em que se insere o jardim. E surge um problema inédito: onde encontrar cultivo de plantas tão específicas. Não custa lembrar que a influência, à época, ainda era totalmente

Projeto de Burle Marx para jardins de Recife, 1935.

Página anterior: exemplares de *Nymphaea* no lago em frente à Casa de Roberto.

Design by Burle Marx for gardens in Recife, 1935.

Next page: examples of *Nymphaea* from the lake in front of the Roberto's house





européia: nos viveiros, havia apenas as rosas, margaridas e dalias de sempre. Em resposta nasce, nesse momento, a ideia de ir buscar as plantas nos próprios locais onde ocorrem. Burle Marx estrutura e empreende algumas excursões, talvez as primeiras profissionais e de porte mais ambicioso, às regiões de caatinga mais próximas. Nesse momento ocorrem os primeiros movimentos relacionados com a ideia de coleção, essa que seria uma das mais fortes características de sua concepção paisagística, uma das marcas mais incontestáveis do trabalho que viria posteriormente, suas singulares composições vegetais, que, além de belíssimas, superam em muito a mera preocupação estética.

Vimos anteriormente que Burle Marx lançou mão de todos os meios à sua dis-

posição no afã de colecionar espécies utilizáveis em projetos de paisagismo. As excursões ao interior do país foram, certamente, o mais importante deles, aquele que mais determinou a formação de sua valiosa coleção de plantas vivas. Desde então, Burle Marx jamais pararia de explorar o interior do Brasil em busca de novas espécies para uso em paisagismo.

Da década seguinte vem o contato com o eminente botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, fundamental em toda essa história, com o qual Burle Marx se associou ao ser convidado a projetar os jardins do Parque de Araxá, na pequena cidade turística do triângulo mineiro. Mello Barreto o leva a compreender, a partir de observações de campo, as associações das plantas

Projeto de Burle Marx para jardins de Recife, 1935. No projeto, sai o elenco amazônico e entram em cena espécies da caatinga: mandacaru (*Cereus jamacaru*), xique-xiques (*Pilosocereus polygonus*) e facheiros (*Pilosocereus pachycladus*) passam a ser os atores principais.

Burle Marx's project for gardens in Recife, 1935. In the project, the Amazon cast goes out and species from the caatinga come into play: mandacaru (*Cereus jamacaru*), xique-xiques (*Pilosocereus polygonus*) and blue columnar cactus (*Pilosocereus pachycladus*) become the leading actors.

the images. Ironically, his first public garden was based on a misconception. But these gardens were based on a principle which, always developing, would permeate all of his later work: the establishment of geographical criteria² when choosing vegetation. In effect, for the central section of the gardens of the square at Casa Forte, which has a circular lake, Burle Marx restricts his choice to plants originating from the Amazon region, such as the *Euterpe*, *Phenakospermum*, *Urospatha*, and *Victoria*. Surrounding the lake, a group of pau-mulato trees (*Calycophyllum spruceanum*). The seedlings came from the Amazonian plant section of the Botanical Garden of Rio de Janeiro.

If such a criteria cannot initially be characterised as ecological, it at least

contains the germination of a position recognising the value of Brazilian flora which, arising from permanent contact with botanists, geographers and ecologists, would lead the landscaper to refine his choices, later considering not only plants but the substrate on which they live, their associations with other plants and their often charismatic presence in the environments in which they occur. He thus defined options that clearly arose from the landscape in which his projects were to be inserted, a preoccupation with ecological coherence and a strong plastic link with the landscape. According to his own statements, reactions were very diverse. Many were excited, envisioning the possible arrival of a genuinely Brazilian landscaping. Others, who were more

Roberto e sua equipe pegavam quase que exclusivamente plantas na beira das estradas, que são as primeiras a desaparecer com a utilização das vias, e em matas mexidas ou devastadas, e sempre para a coleção do Sítio Santo Antônio da Bica.

Roberto and his team would almost exclusively collect plants from the roadside, which are the first to disappear with road use, and from disturbed or devastated woods, and always for the collection at Sítio Santo Antônio da Bica.

NANUZA MENEZES



com as rochas, os animais, as outras plantas. Com ele, Burle Marx aprende a transpor para os jardins os elementos naturais, associados de acordo com seus vínculos ambientais e ecológicos, bem como a importância de sua presença na paisagem.

As viagens, a partir de então, assumem uma conotação muito mais forte de estudo e observação paisagística de campo. As viagens de coleta continuam, mas, agora, além das plantas, são observadas suas relações ambientais, suas ligações com o meio. As composições de jardins ganham um caráter de maior coerência ecológica, de maior equilíbrio entre os seres e as coisas. E a coleção segue ganhando corpo, assumindo proporções que exigem maior controle, mais dedicação e cuidados.

conservative, accused the landscaper of trying to make the city more jungle-like, and of wanting to go back to pre-history when man wandered nomadically through the forests.

For his next project, the Cactário da Madalena (praça Euclides da Cunha), the Amazonian cast is replaced with species from the caatinga: mandacarus (*Cereus jamacaru*), xiquexiques (*Pilosocereus polygonus*) and facheiros (*Pilosocereus pachycladus*) are given the leading roles. The idea of valuing Brazilian flora still prevails here, although it is not directly linked to the environment in which the garden is placed. An unprecedented problem arises: where can one find the cultivation of such specific plants. It is worth recalling that at the time European influence was still domi-

Com a frequência das viagens, paralelamente às novas descobertas, o paisagista começa a perceber que chega ao interior um “progresso” predador, o qual encara a natureza como inimiga, como obstáculo à sua voracidade. A devastação ganha corpo e atinge proporções alarmantes. A transformação dos ambientes é radical. Nada é poupado. A pujança da natureza tropical ilude o homem, que a julga inesgotável. Formações pouco conhecidas e pouco estudadas são dizimadas sem maiores escrúpulos, e espécies endêmicas desaparecem sem haver tempo sequer para classificá-las.

Burle Marx sente a importância de preservar, de estudar, de multiplicar e perpetuar aquelas espécies ameaçadas. A partir do trabalho associado com Mello Barreto, tornou-se visível para ele



a necessidade de contato permanente com botânicos. Isso o leva a conviver com alguns dos nomes mais ilustres da botânica no Brasil: além de Mello Barreto, Adolpho Ducke, Luiz Emygdio de Mello Filho, Graziela Maciel Barroso,

nant: nurseries had only the usual roses, daisies and dahlias. In response, the idea of seeking plants in the places where they naturally occur is born. Burle Marx organised and undertook what were perhaps the first professional and more ambitious excursions to the nearest caatinga regions. This also brought about the first movements towards the idea of collecting, which would become one of the strongest features of his landscaping concept, and one of the undeniable hallmarks of his later work: his singular plant compositions which, as well as being beautiful, go much beyond a merely aesthetic concern.

We previously saw that Burle Marx used every means at his disposal to collect species which could be used in landscaping projects. Excursions to the

interior of the country were certainly of utmost importance, and most determined the shaping of his valuable collection of living plants. Since then, Burle Marx never stopped exploring the interior of Brazil in search of new species to use in landscaping.

In the following decade, Burle Marx would come into contact with the eminent botanist Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, an essential part of the story, whom he became associated with when invited to design the gardens of the Parque de Araxá in the small tourist town of the *mineiro* triangle. Mello Barreto led him to understand, based on field observations, the associations between plants and rocks, animals and other plants. Burle Marx learnt to transpose natural elements to his gardens,

Anthurium amnicola (esq.) e *Anthurium* sp.

Página anterior: estudo e catalogação de *Philodendrum*, cuja coleção é uma das mais expressivas no sítio.

Anthurium amnicola (left) and *Anthurium* sp.

Previous page: study and cataloging of *Philodendrum*, which is one of the most significant collections of the Sítio.

Ariane Luna Peixoto, Gustavo Martinelli, Nanuza Luíza de Menezes, João Semir, João Geraldo Kuhlman, Apparicio Pereira Duarte, entre muitos outros, participam da obra paisagística de Burle Marx na qualidade de conselheiros e amigos, discutindo problemas genéricos e específicos, filosóficos e conceituais, ampliando os horizontes do paisagista e incentivando nele o conservacionista que denuncia, com todos os meios de que dispõe, o arbítrio e a inconsequência das intervenções antrópicas na natureza.

A coleta de plantas assume um caráter de operação de salvamento. Muitas delas são apanhadas entre tratores e incêndios. Levadas para o sítio, são multiplicadas e passam a integrar os jardins. Com a coleta sistemática e intensificada, a coleção cresce ainda

mais e assume importância científica significativa. Certos gêneros estão aí representados por elevado número de espécies, destacando-se *Philodendron*, *Anthurium*, *Heliconia*, *Vellozia*. Em razão do dinamismo vital das plantas, bem como das constantes revisões bibliográficas, não se sabe ao certo o tamanho desse formidável acervo. Mas se estima que tenha entre 3 mil e 4 mil espécies.

O sítio é um laboratório onde as plantas coletadas na natureza são aclimatadas, multiplicadas e, posteriormente, utilizadas em projetos. Assim, plantas antes desprezadas por preconceituosa avaliação de seu valor ornamental passam a ser utilizadas nos jardins, viram moda, e sua comercialização se generaliza. Burle Marx dizia que não existem plantas bonitas ou feias, todas



with associations according to their environmental and ecological links, as well as the importance of their presence in the landscape.

His trips from then on have a much stronger connotation of landscape field study and observation. Collection trips continued, but now, as well as plants, their environmental relationships and connections to their surroundings are observed. The compositions of the gardens gain greater ecological coherence and a greater balance between beings and things. The collection continues to grow, taking on proportions requiring greater control, dedication and care.

With the frequency of these trips, in parallel with new discoveries, the landscaper began to realise that a predatory 'progress' was arriving in the interior,



which viewed nature as an enemy, as an obstacle to its voracity. Devastation was reaching alarming proportions. There was a radical transformation of environments. Nothing was spared. The strength of tropical nature deceives man who judges it inexhaustible. Little known and little studied formations are decimated without scruples, and endemic species disappear before there is even time to classify them.

Burle Marx is aware of the importance of preserving, studying, multiplying and perpetuating those threatened species. From his work with Mello Barreto, the need became visible to him for permanent contact with botanists. This led him to meet and become an acquaintance of some of the most illustrious names of botany in Brazil: in ad-

dition to Mello Barreto, Adolpho Ducke, Luiz Emygdio de Mello Filho, Graziela Maciel Barroso, Ariane Luna Peixoto, Gustavo Martinelli, Nanuza Luíza de Menezes, João Semir, João Geraldo Kuhlman, Apparicio Pereira Duarte, among many others, who participated in the landscaping work of Burle Marx as advisors and friends, discussing generic and specific, conceptual and philosophical problems, broadening the landscaper's horizons and encouraging the conservationist in him to denounce, with all the means at his disposal, the arbitrariness and thoughtlessness of anthropic interventions in nature.

The collecting of plants takes on the character of a rescue operation. Many are caught between tractors and fires. Taken to the Sítio, they multiply and

Entre as cerca de 3 mil e 4 mil espécies cultivadas no sítio, destacam-se as helicônias, apreciadas por Burle Marx.

Em sentido horário, helicônia híbrida de *Heliconia psittacorum* e *Heliconia spathocircinata*, *Heliconia vellerigera* e *Heliconia sp.*

Página anterior: *Heliconia burle-marxii*: helicônia que recebe o nome de Burle Marx como homenagem.

Among approximately 3,000 and 4,000 species grown in the Sítio, heliconias, admired by Burle Marx, stand out. Clockwise, Hybrid of *Heliconia psittacorum* and *Heliconia spathocircinata*, *Heliconia vellerigera* and *Heliconia sp.*

Previous page: *Heliconia burle-marxii*: heliconia named after Burle Marx as a tribute to him.



produzem seus efeitos estéticos quando bem relacionadas umas com as outras.

Várias plantas coletadas em viagens foram objeto de descrição pelos botânicos, sendo classificadas como espécies novas, até então desconhecidas da ciência, e levaram o nome de seu descobridor ou outros nomes por ele sugeridos. O prestígio da coleção ultrapassou as fronteiras do país, despertando a admiração de botânicos, de técnicos e do público de todas as partes do mundo, que frequentemente a visitam.

A distribuição dessas plantas no espaço do sítio não segue, como se poderia supor, um critério sistemático, tendo sido dispostas de acordo com os princípios em que se baseava o paisagista na concepção e composição dos jardins. Se sua distribuição atendia também a ne-

become part of the gardens. Through systematic and intensified collecting, the collection grows larger and becomes of significant scientific importance. Certain genera are represented by a large number of species, such as *Philodendron*, *Anthurium*, *Heliconia*, and *Vellozia*. Due to the vital dynamism of the plants as well as constant bibliographic reviews, the exact size of this formidable collection is unknown, but is estimated at between 3,000 and 4,000 species.

The Sítio is a laboratory where plants collected in nature are acclimatised, multiplied and later used in projects. Thus plants previously disregarded because of a prejudiced evaluation of their ornamental value become used in gardens, then fashionable, and their commercialisation becomes widespread.

cessidades estéticas, levando em conta volume, associações naturais, floração, forma, em resumo, as características peculiares a cada espécie, tal preocupação foi se perdendo, conscientemente, pela necessidade de espaço físico em razão do constante incremento de exemplares. Mas algumas plantas agrupadas formam grandes volumes, e sua presença é acentuada nos períodos de floração ou quando caem as folhas. Outras, isoladas, mantêm as linhas de perspectivas favorecendo e destacando suas qualidades escultóricas. Há ainda associações em que foi considerada a simultaneidade de florações, a convergência de formas ou o aspecto biogeográfico.

Essa composição fez com que o sítio se transformasse, durante determinado período, num conjunto de exemplos dos

princípios que norteavam Burle Marx ao conceber um jardim: o visitante podia observar claramente as intenções do plantio, a busca de um relacionamento com a arquitetura, a manutenção do caráter das associações naturais. O paisagista afirmava que “fazer jardins não é imitar servilmente a natureza” e que “jardim é obra feita pelo homem e para o homem”, reforçando seu conceito da artificialidade que envolve a arte paisagística. Ele achava que o jardim não deveria copiar ou espelhar a natureza, que esta age por seus próprios caminhos, independente de conceitos humanos.³ Mas também dizia que a natureza oferece sugestões e oportunidades a serem *reinterpretadas* - e acentuava esse termo - nas composições vegetais e de materiais construtivos. Assim, por

Lançando mão de opções claramente emanadas das paisagens em que se inserem os seus projetos, Burle Marx tinha uma preocupação com a coerência ecológica e com uma forte vinculação plástica com a paisagem. *Corypha umbraculifera* em frente ao edifício da administração

Página anterior:
Eucalyptus deglupta
(eucaliptos arco-íris).

Choosing options that clearly emanated from the landscapes in which his projects are inserted, Burle Marx was concerned with ecological coherence and with a strong plastic connection with the landscape. *Corypha umbraculifera* in front of the administration building.

Previous page: *Eucalyptus deglupta* (rainbow eucalyptus).

Burle Marx used to say that there are no beautiful or ugly plants, all produce their aesthetic effects when they are well related to each other.

Many of the plants collected on the trips were described by botanists, classified as new species hitherto unknown to science, and named after their discoverer or given other names suggested by him. The collection's prestige became known beyond the country's borders, drawing the admiration of botanists, technicians and the public from all parts of the world, who frequently visited.

The distribution of the plants on the Sítio does not follow, as one might suppose, a systematic criteria, having been arranged according to the principles on which the landscaper based the conception and composition of his gardens.



exemplo, uma vereda em que os buritis (*Mauritia flexuosa*) sobressaem altaneiros indica que renques dessa palmeira podem ser o pano de fundo e os limitadores de um espaço construído. Não se trata de imitar, mas de observar potenciais, de aproveitar sutis sugestões que se imbricam nas formações naturais e que, segundo Burle Marx, estão por toda parte. Para tanto, há que educar o olhar. E ele fez isso a vida inteira, incansável.

Com o aumento sistemático da coleção, essa disposição paisagística no sítio foi gradativamente sacrificada, os jardins foram sendo substituídos por conjuntos de enorme diversidade de espécies, ficando mais difícil manter apenas os aspectos estéticos para a distribuição das plantas. Dessa forma, a grande variedade de ambientes, inicialmente

exigida como condição para poder acolher plantas oriundas dos mais diversos ecossistemas, foi sendo preenchida ao longo da vida do sítio. Hoje a instituição conta com 14 mil m² de sombrais,⁴ abrigando, entre muitas outras, expressivas coleções de aráceas, em especial dos gêneros *Philodendron* e *Anthurium*. Inúmeros lagos acolhem plantas aquáticas do Pantanal e da Amazônia e muitas outras espécies exóticas. Pelas encostas e fundos de vale distribuem-se palmeiras, em grande parte espécies brasileiras, mas também algumas espécies importadas. Nos arredores da pequena capela e da residência do paisagista está a parte mais ensolarada do sítio, recoberta com plantas de locais mais secos, como *Agave*, *Furcraea*, algumas espécies de bromélias e muitas outras

If their distribution also responded to aesthetic needs, taking into account volume, natural associations, blossoming, form, in short the specific characteristics of each species, such a concern was lost, consciously, in favour of the need for physical space due to the constant increase of specimens. Some plants in clusters form large volumes, and their presence is emphasised when flowering or when leaves fall. Others are isolated, maintaining their lines of perspective and showing off their sculptural qualities. There are also other associations in which the simultaneity of blossoming, the convergence of forms, or their biogeographic aspect was considered.

This composition meant that the Sítio would transform, during a certain period, into a set of examples of the prin-

ciples which guided Burle Marx when designing a garden: the visitor could clearly recognise the intentions behind the planting, the search for a relationship with architecture, the preservation of the character of natural associations. Burle Marx would say: "to make gardens is not to make a servile imitation of nature," and that "the garden is a work made by man and for man," emphasising his concept of the artificiality involved in landscape art. He believed that the garden should not copy or mirror nature, which acts on its own accord regardless of human concepts.³ But he also said that nature offered suggestions and opportunities for *reinterpretation* – a term he stressed – in compositions of plants and constructive materials. Thus, for example, a path along which towering bu-



254

255

riti palms (*Mauritia flexuosa*) stand out indicates that the lines of palms can act as a backdrop as well as the boundaries of a built space. It is not about imitating, but observing potential, of making use of the subtle suggestions interwoven with natural formations which, according to Burle Marx, are everywhere. To do so, one must train the eye. He did so his entire life, tirelessly.

With the systematic increase of the collection, the scenic layout was gradually sacrificed, the gardens were substituted for enormously diverse sets of species, making it more difficult to maintain the purely aesthetic aspect of the plants' distribution. As such, the large variety of environments, initially required as a condition for receiving plants from very diverse ecosystems, were filled through-

out the life of the Sítio. Today the institution has 14,000m² of shades, 4 housing – among many others – substantial collections of *araceae*, especially of the *Philodendron* and *Anthurium* genera. Numerous lakes are home to aquatic plants from Pantanal and Amazonia, and many other exotic species. On the slopes and valley bottoms there are palm trees, mostly of the Brazilian variety, but also some imported species. The surroundings of the small chapel and residence are the sunnier part of the Sítio, covered with plants from drier places such as *Agave*, *Furcraea*, some bromeliad species and many others collected in fields and rocky outcrops, on the tops of mountains and drier parts such as the caatingas, cerrados or savannas of South America. In the humid parts, there are collections

Vista da varanda frontal da Casa de Roberto, com destaque para a *Alcantarea imperialis* e palmeiras.

View from the front veranda of the Roberto's House, featuring the *Alcantarea imperialis* and palm trees.



recolhidas em campos e afloramentos rupestres, no topo das montanhas, nas partes mais secas como caatingas, cerrados ou savanas da América do Sul. Nas baixadas úmidas, coleções de plantas latifoliadas como helicônias, marantáceas, piperáceas e outras originárias dos sub-bosques da Amazônia e da Mata Atlântica. E o que antes, originalmente, eram plantios de café hoje é uma exuberante floresta heterogênea, que reúne árvores das mais distintas procedências, estabelecendo um ecossistema inteiramente artificial, porém com a coerência paisagística que foi uma preocupação permanente de Burle Marx, a colocação em prática de todos os princípios e de toda a filosofia que, ao longo de sua vida, ele estabeleceu como forma de expressão.

Com a evolução da coleção não é mais possível considerar alguns espaços como sendo jardins; com exceção do platô em frente à residência e à igreja, de alguns canteiros ao redor do ateliê e dos lagos da entrada do sítio, torna-se muito difícil delimitar o que deve ser preservado como jardim e onde e quando deve ser previsto o aumento natural das coleções, com réplicas, duplicatas de segurança, experimentos relacionados com a variação das condições físicas e todos os outros fatores que podem afetar a sobrevivência de seres vivos.

As proporções assumidas criaram sérias dificuldades de manutenção. A saúde das plantas, por exemplo, exige um fitossanitarista contratado em tempo integral. As moléstias e pragas, abundantes nos ambientes tropicais, cobram

Detalhe do afloramento rochoso e do lago em frente à Casa de Roberto.

Página anterior: Jardim da Casa de Roberto, com destaque para *Deuterocohnia meziana*, a bromélia de galho, em primeiro plano; e *Congea tormentosa*, ao fundo à direita.

Detail of rocky outcrop and lake in front of the Roberto's House.

Previous page: Garden of the Roberto's House, featuring the *Deuterocohnia meziana*, bromeliads on a branch in the foreground, and *Congea tormentosa* background right.



um grande tributo pelo seu combate. A mão de obra, difícil pela falta de formação especializada no país, também concorreu para dificultar a manutenção. Com as crises por que o país passou nas últimas décadas, sublinhadas pela constante instabilidade econômica, tornou-se muito difícil a conservação de tal patrimônio com recursos próprios. Em 1985, preocupado com o destino que o formidável acervo pudesse ter após sua morte, Burle Marx tomou a decisão de garantir sua perenidade. Para tanto, indenizou seu irmão e sócio Siegfried por sua participação na construção e manutenção da área e das plantas e doou imóvel, benfeitorias e acervos para a Fundação Nacional Pró-Memória,⁵ do Ministério da Cultura do Brasil. Na escritura de doação, deixou expres-

so seu desejo de que ali se instalasse um centro de pesquisas relacionadas com paisagismo e conservação ambiental. Burle Marx faleceu em 1994, no dia 4 de junho, curiosamente na semana do meio ambiente (Decreto n. 86.028, de 27 de maio de 1981).

Sob a administração do Iphan, o sítio é hoje uma instituição cujos objetivos, claramente definidos no documento de doação, incluem pesquisa e estudos nas áreas de paisagismo, botânica, horticultura e afins. Aberto à visitação pública, acolhe também escolas e estudantes de todos os níveis para aulas, desenvolvimento de teses e de textos acadêmicos, experimentos diversos e demais atividades didáticas. É, ainda, ponto de passagem obrigatório para aqueles que pretendem conhecer



of broad-leaved plants such as heliconia, marantaceae, piperaceae and others originating from the undergrowth of Amazonia and the Atlantic Forest. What previously was coffee plantations is today lush and heterogeneous forest bringing together trees of very different origins, forming a completely artificial ecosystem, albeit with the landscaping coherence which was a permanent concern for Burle Marx, putting into practice all the principles and philosophy which he established, throughout his life, as a form of expression.

As the collection evolved, it was no longer possible to consider some spaces as gardens; with the exception of the plateau in front of the residence and church, a few flower beds surrounding the studio and two lakes at the entrance of the



Sítio, it is quite difficult to define what should be preserved as a garden, and where and when the natural growth of the collection should be envisaged, with replicas, safety duplicates, experiments relating to the variation of physical conditions, and all the other factors which can affect the survival of living things.

The proportions reached have created serious maintenance difficulties. The health of the plants, for example, requires a full-time phytosanitary contractor. Fighting diseases and pests, which are abundant in tropical environments, incurs a high cost. Labour, complicated by the lack of specialised training in the country, has also added to the difficulties of maintenance. With the crises and constant economic instability the country has undergone over the last decades, the

conservation of this heritage has become very difficult to achieve through its own resources. In 1985, Burle Marx, concerned about the future of this formidable archive after his death, decided to ensure its perpetuity. He compensated his brother and associate Siegfried for his participation in building and maintaining the area and plants, and donated the property, improvements and collection to Fundação Nacional Pró-Memória,⁵ of the Ministry of Culture of Brazil. In the deed of donation, he expressed his wish that a landscaping and environmental conservation research centre should be set up there. Burle Marx passed away in 1994, on the 4th of June, curiously during environment week (Decree No. 86,028, May 27, 1981).

Under Iphan's administration, the Sítio is today an institution whose ob-

Ficus drupacea próximo ao edifício da administração.

Página anterior: aberto à visitação pública, o sítio acolhe também escolas e estudantes de todos os níveis para aulas, desenvolvimento de teses e de textos acadêmicos, experimentos diversos e demais atividades didáticas.

Ficus drupacea near the administration building

Previous page: open to public visitation, the Sítio also hosts schools and students of all levels for classes, development of academic theses and texts, diverse experiments and other didactic activities.



Burle Marx entre os galhos da *Congea tormentosa* no jardim em frente a sua casa.

Página seguinte: *Philodendron graziellii*, a planta leva o nome de Graziela Barroso, botânica brasileira, também homenageada em um dos sombrais do sítio (acima), e *Alcantarea glaziouana*.

Burle Marx among the branches of the *Congea tormentosa* in the garden in front of his house.

Next page: *Philodendron graziellii*, plant named after Graziela Barroso, a Brazilian botanist. One of the Sítio's shade houses is also named after her.

jectives, clearly defined in the donation document, include research and study in the areas of landscaping, botany, horticulture and others. It is open to the public and hosts schools and students of all levels for classes, the development of thesis and academic texts, various experiments and other didactic activities. It is also a mandatory waypoint for anyone wanting to see tropical flora, especially of native Brazilian origin, as the most important living collection of some of the plant families in existence.

In heritage terms, the maintenance of living collections is complex. From an ecological point of view, by concentrating a collection of plants originating from the most diverse environments, native and exotic, acquired in commercial establishments or simply collected in

nature, a set of tensions and relations have been established which include competition for space, water and light. Some of these plants adapt well and dominate others, affect their permanence, survival and consolidation, or even eliminate them. This is an example of how preservation, here, is far more complicated than that of buildings, monuments or other artworks in general, whose protocols are clearly defined. Of all these types of heritage, only the living plant collection is not inert; it is dynamic and often implies the sacrifice of one of its parts for the sake of another. This requires immense precaution and strategy. For example, the planting of duplicates and the translocation of specimens which, due to the growth of neighbouring plants, would be affected

a flora tropical, em especial a autóctone do Brasil, por ser a mais importante coleção viva de algumas das famílias de plantas ali existentes.

Em termos patrimoniais, a manutenção de acervos vivos é complexa. Do ponto de vista ecológico, quando se concentrou uma coleção de plantas oriundas dos mais diversos ambientes, nativas e exóticas, adquiridas em estabelecimentos comerciais ou simplesmente coletadas na natureza, foram estabelecidas relações e tensões que incluem a competição pelo espaço, pela água, pela luz. Algumas dessas plantas se adaptam melhor e podem dominar as outras, prejudicar sua permanência, sua sobrevivência e sua consolidação ou até mesmo eliminá-las. Esse fato é exemplar de como a preser-

vação, aqui, é muito mais complicada do que quando se trata de edifícios, monumentos ou obras de arte em geral, cujos protocolos de preservação estão claramente definidos. Entre todos esses patrimônios, a coleção viva de plantas é o único que não é inerte, que tem dinamismo e implica, muitas vezes, decidir o sacrifício de uma de suas partes em benefício de outra. E exige muita precaução e estratégia. Como, por exemplo, o plantio de duplicatas e a translocação de exemplares que, com o crescimento das plantas vizinhas, passaram a sentir falta do sol e da luz. Há que se considerar também as mortes, naturais ou acidentais, provocadas, por exemplo, por agentes patógenos ou por uma ventania anormal. De acordo com as orientações do corpo técnico,



Impressionava-me a sua extraordinária memória. Andávamos por todo o sítio no meio das coleções de aráceas (principalmente filodendrons e antúrios), de bromeliáceas (...) e tantas outras plantas ornamentais e árvores magníficas. E ele sabia o nome científico de quase todas!

I was impressed by his extraordinary memory. We walked all around the Sítio among the collections of araceae (mainly philodendron and anthurium), of bromeliaceae (...) and so many other wonderful ornamental plants and trees. And he knew the scientific names to almost all of them!

NANUZA MENEZES

de conselhos, sociedades de amigos, instituições congêneres e consultores especializados, a instituição vai gradativamente estabelecendo os protocolos necessários a uma preservação eficiente desse formidável patrimônio.

É possível que, ao iniciar sua coleção de plantas, Burle Marx jamais tenha imaginado que ela pudesse atingir esse porte. É provável que ele nem tenha se preocupado com isso. Com mais de oitenta anos de idade, ainda realizava excursões de coleta com o mesmo entusiasmo e curiosidade com que começou. Semeou plantas que levarão algumas dezenas de anos para chegar ao estágio adulto, ensinando-nos que a beleza da planta está também no seu desenvolvimento, que cada estágio do ciclo vital encerra qualidades capazes de

despertar nossas emoções, se soubermos observar. A esse respeito, é digno de menção o plantio da palmeira-do-ceilão (*Corypha sp.*), que floresce apenas uma vez, entre os quarenta e os sessenta anos de idade. Burle Marx dizia aos visitantes: “Plantei para que outros pudessem ver, já que há muitos anos alguém plantou para que eu visse”. A palmeira floresceu logo após sua morte.

Mas a floração é, segundo o pensamento de Burle Marx, apenas uma etapa, entre tantas outras, cada qual em seu momento, com sua beleza especial. Por ter percebido isso desde seus primeiros contatos com a natureza, o paisagista abriu um novo caminho na concepção de áreas verdes, ao mesmo tempo que lutava de forma quase pioneira pela valorização e utilização

by the lack of sunlight. One must also consider deaths, natural or accidental, caused, for example, by pathogens or abnormal windstorms. Through guidance from a technical body, councils, friendly societies, peer institutions and specialised consultants, the institution has gradually established the necessary protocols for the efficient preservation of this formidable heritage.

It is possible that, when he began his plant collection, Burle Marx never imagined it could grow to this size. It is likely that it never really worried him. Into his 80s he was still going on collecting excursions with the same enthusiasm and curiosity as when he began. He sowed plants that would take several decades to reach their adult stage, teaching us that the beauty of the plant also lies

in its development, that each stage of the life cycle has qualities which can stir our emotions, if we are observant. In this respect, one should mention the ceylon palm (*Corypha sp.*), which flowers only once between the ages of 40 and 60 years old. Burle Marx would tell visitors: ‘I planted it so others could see it, since many years ago somebody planted one for me to see’. The palm blossomed shortly after his death.

However, the blossoming is, according to Burle Marx, just one stage among many, each with its own moment and its own special beauty. Having realised this from his first encounters with nature, the landscaper opened a new path in the conception of green areas, while at the same time pioneering the fight for the recognition and use of native flora, a ro-

da flora autóctone, um vigoroso marco na conscientização da necessidade de preservação ambiental.

Esse caminho só foi possível graças ao sítio, que, hoje, mais do que nunca, é o resultado de suas experiências, de seus erros, de seus anseios, de seu exemplo e, sobretudo, de sua curiosidade. Conhecê-lo é descobrir o amor, o entusiasmo e a honestidade com que Burle Marx se entregou, durante quase toda a vida, à sua construção.

Essa obra, agora com o nome Sítio Roberto Burle Marx, continua preservada tal como seu criador a deixou. As coleções e os acervos, em geral, estão sob permanente processo de registro e conservação, dentro das normas e disposições definidas para conservação de acervos científicos e artísticos. Como

eram o sonho, o desejo e a realização desse extraordinário artista.

* **José Tabacow** Arquiteto e urbanista, FAU-UFRJ (1968), especialista em ecologia e recursos naturais, UFES (1991), doutor em geografia, IGEO-UFRJ (2002). Sócio e coautor do escritório de Roberto Burle Marx (1965-1982). Autor dos livros *A vida dos morcegos* (Nobel, 2002) e *Roberto Burle Marx - Arte & paisagem* (Nobel, 2004). Diretor do Museu de Biologia Professor Mello Leitão (Iphan, 1985-1992) e do Sítio Roberto Burle Marx (Iphan, 1994-1995).

NOTAS

1 Conrad Hamerman, "Roberto Burle Marx: the last interview", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Miami, v. 21, 1995.

2 Alguns autores apontam tal critério como "ecológico", palavra aqui inadequada porque as espécies eram amazônicas, em área de ocorrência da floresta atlântica. Daí a escolha do termo "geográfico", que é mais genérico.

3 Lauro Cavalcanti e Farès el-Dahdah (orgs.), *Roberto Burle Marx, 100 Anos: a permanência do instável*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

4 Estruturas especiais para proporcionar sombra a espécies dos sub-bosques.

5 Atualmente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

bust milestone in the creation of awareness of environmental preservation.

This path was only possible thanks to the Sítio which, today more than ever, is the result of his experience, his mistakes, his desires, his example, and overall, his curiosity. To know it is to discover the love, enthusiasm and honesty which Burle Marx dedicated, during almost his entire life, to its construction.

This work, which now carries the name Sítio Roberto Burle Marx, continues to be preserved just as its creator left it. The collections and archives, in general, are under a permanent process of registration and conservation, within the norms and provisions set out for the conservation of scientific and artistic collections. As was dreamt, desired and realised by this extraordinary artist.

* **José Tabacow** Architect and Urbanist (FAU-UFRJ, 1968), Specialist in Ecology and Natural Resources (UFES, 1991), Doctorate in Geography (IGEO-UFRJ, 2002). Partner and co-author at Roberto Burle Marx's office (1965-1982). Author of *A vida dos morcegos* (Nobel, 2002) and *Roberto Burle Marx - Arte & Paisagem* (Nobel, 2004). Director of the Prof. Mello Leitão Museum of Biology (Iphan, 1985-1992) and of the Sítio Roberto Burle Marx (Iphan, 1994-1995).

ENDNOTES

1 Conrad Hamerman, "Roberto Burle Marx: the last interview", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Miami, v. 21, 1995.

2 Some authors define this criterion as "ecological", an inadequate term, as the specimens used here were Amazonian, in an area of Atlantic Forest. Hence the choice of the term "geographical", which is more generic.

3 Lauro Cavalcanti and Farès el-Dahdah (orgs.), *Roberto Burle Marx, 100 Anos: a permanência do instável*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

4 Special structures for providing shade to undergrowth species.

5 Currently, the National Institute of Historic and Artistic Heritage (Iphan).





















An aerial photograph of a modern road intersection. The road has multiple lanes and a central median. There are several cars and a truck on the road. The intersection is surrounded by landscaped areas with trees and a patterned pavement design. A large green shape is overlaid on the left side of the image, containing text.

ROBERTO BURLE MARX – PRINCIPAIS PROJETOS

ROBERTO BURLE MARX
– MAIN PROJECTS



Roberto Burle Marx nasce dia 4 de agosto de 1909, na capital paulista. É o quarto filho de uma família de seis irmãos. Em 1895, o pai, o alemão Wilhelm Marx, havia chegado ao país e se estabelecido no Recife, onde trabalhou como gerente em um curtume e se casou, em 1900, com a pernambucana de origem francesa e holandesa Cecília Burle. No ano seguinte, o casal mudou-se para São Paulo, onde Wilhelm abre negócio próprio no ramo de couros. Em 1913, a família se estabelece no Rio de

Roberto Burle Marx

Roberto Burle Marx was born on the 4th of August 1909, in São Paulo. He was the fourth child among six siblings. In 1895, Roberto's German father, Wilhelm Marx, arrived and settled in Recife, found work as a manager at a tannery and in 1900 married Cecília Burle, a woman from Pernambuco of French and Dutch origin. The following year, the couple moved to São Paulo, where Wilhelm opened a leather business. In 1913 the family moved to Leme, at the time a bucolic neighbourhood of Rio de Janeiro City still covered by native vegetation, and where Burle Marx, then 7 years old, began his plant collection, as well as caring for a flowerbed and setting up his own studio. These first experiences in the garden are encouraged by his mother, who does some gardening, and by his

Janeiro. É no Leme, bairro à época bucólico e ainda coberto por mata de vegetação nativa, que a família passa a residir e onde Burle Marx, então com sete anos, inicia sua coleção de plantas, além de cuidar de um canteiro e montar seu próprio ateliê. Essas primeiras experiências com jardinagem são incentivadas pela mãe, que tem o hábito de cultivar um jardim, e pelo pai, que assina revistas estrangeiras de jardinagem e cultivo de plantas.

Em 1928, Burle Marx viaja com a família para a Alemanha, devido à necessidade de tratamento especializado para um problema de visão. Em Berlim, que vive o florescimento cultural da República de Weimar, visita exposições, frequenta concertos, vai a teatros de ópera e trava contato com a obra de

father, who receives gardening and plant growing magazines from abroad.

In 1928, Burle Marx travels with his family to Germany for specialised treatment for a problem with his vision. In Berlin, which is experiencing the cultural flourishing of the Weimar Republic, he visits exhibitions, goes to concerts, opera theatres, and comes into contact with the works of artists such as Paul Cézanne, Henri Matisse, Georges Braque, Paul Klee, Pablo Picasso and Vincent van Gogh. In the Dahlem Botanical Garden, he sees various species of Brazilian plants. The first sketches of landscapes and observation drawings of gardens, flowers, the city and passersby date from this period. Throughout his life, Burle Marx would often mention the importance of his experience of

artistas como Paul Cézanne, Henri Matisse, Georges Braque, Paul Klee, Pablo Picasso e Vincent van Gogh. No Jardim Botânico de Dahlem, entra em contato com diversas espécies de plantas brasileiras. Datam dessa época os primeiros esboços paisagísticos e desenhos de observação em que registra jardins e flores, a cidade e os transeuntes. Ao longo da vida, Burle Marx mencionaria muitas vezes a importância da experiência com a vegetação brasileira em solo alemão para sua formação e atuação profissionais.

De volta ao Brasil, em 1929, matricula-se no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e é posteriormente convencido por Lucio Costa, seu vizinho e, à época, diretor da instituição, a se transferir para o curso de

pintura. Em 1944, participa da *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, na Burlington House, da Royal Academy of Arts de Londres, que reuniu cerca de 70 artistas e 160 trabalhos. Em 1951, participa da I Bienal de São Paulo e, no ano seguinte, realiza, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), a primeira exposição que inclui seus projetos paisagísticos.

É também a convite de Lucio Costa que Burle Marx realiza seus primeiros projetos: o jardim da residência da família Schwartz, em Copacabana, em 1932, e o jardim de Ronan Borges, em 1933. A repercussão dos projetos iniciais resulta no convite para assumir o cargo de diretor de Parques e Jardins do Recife, onde, entre 1934 e 1937, tem a oportunidade de projetar seus pri-

Brazilian vegetation on German soil to his professional training and practice.

Back in Brazil, in 1929, he enrolled on the architecture course at the National School of Fine Arts, and was later convinced by Lucio Costa, his neighbour and at the time the director of the institution, to transfer to the painting course. In 1944, his work was featured in the *Exhibition of Modern Brazilian Paintings* at Burlington House, at the Royal Academy of Arts in London, which brought together 160 works by nearly 70 artists. In 1951, he took part in the 1st São Paulo Biennial, and the following year an exhibition at the Museum of Art of São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) was the first to include his landscape projects.

It was also at the invitation of Lucio Costa that Burle Marx undertook his first

projects: the garden of the Schwartz family residence in Copacabana, in 1932, and the garden of Ronan Borges, in 1933. The impact of these initial projects resulted in an invitation to assume the post of director of the Parks and Gardens of Recife, where between 1934 and 1937 he could design his first public gardens. In 1943, his landscape projects were part of the *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* exhibition, alongside works by Lucio Costa and Oscar Niemeyer, held at the Museum of Modern Art in New York (MoMA). In 1953, he was awarded a prize for the residence of Odette Monteiro at the 1st *International Exhibition of Architecture* of the 2nd São Paulo Biennale. In 1991, there was a large retrospective exhibition titled *Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Gar-*

meiros jardins públicos. Em 1943, seus projetos paisagísticos integram, ao lado de trabalhos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Em 1953, é premiado pelo projeto para a residência de Odette Monteiro, na *I Exposição Internacional de Arquitetura* da II Bienal de São Paulo. Em 1991, é realizada a grande exposição retrospectiva *Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden*, no MoMA, que consagra seu nome como o grande paisagista do século XX. Até 1994, ano de sua morte, Burle Marx realizaria, entre demandas dos setores público e privado, mais de 2 mil projetos.

Em 1949, Burle Marx adquire o Sítio Santo Antônio da Bica, juntamente com

Guilherme Siegfried Marx, seu irmão mais novo, sócio e administrador do escritório Burle Marx & Cia., com o objetivo de abrigar sua coleção botânica e desenvolver os estudos necessários para aplicá-la nos projetos paisagísticos de sua autoria. A aquisição dos terrenos foi feita em três momentos: o primeiro terreno foi comprado em 1949, o segundo, em 1952, e o terceiro, em 1960, o que demonstra que houve necessidade de ampliar gradativamente o espaço. O terreno foi escolhido por possuir fontes de água, pedras e formação geológica adequada para abrigar espécies tropicais autóctones da Serra do Mar. O Sítio Santo Antônio da Bica se converte em uma espécie de “laboratório” – para usar uma palavra do próprio Burle Marx – de experimentação paisagística,

den at MoMA, establishing his name as a great landscaper of the 20th century. Until 1994, the year of his death, Burle Marx carried out over 2,000 projects, for the public and private sectors.

In 1949, Burle Marx acquired the Sítio Santo Antônio da Bica, together with Guilherme Siegfried Marx, his younger brother, partner and administrator of the Burle Marx & Cia office, for the purpose of housing his botanical collection and developing studies for their application in landscaping projects of his authorship. Acquisition of the lands occurred in three stages: the first was purchased in 1949, the second in 1952, and the third in 1960, which demonstrates that there was a need for gradual expansion. The property was chosen for its sources of water and stone, and for its suitable geologi-

cal formation for hosting native tropical specimens of the Serra do Mar. The Sítio Santo Antônio da Bica became a type of “laboratory” – to use Burle Marx’s own term – of landscaping experimentation, essential to the formal and ecological development of his projects.

Soon after the acquisition of the land was complete, Burle Marx began the construction of nurseries and lath houses, and planned the restoration of the *Santo Antônio da Bica Chapel*, a chapel dating back to the 17th century, with the architect Carlos Leão, as well as the execution of new works, which occurred from 1952 to 1957. In 1973, Burle Marx made Sítio Santo Antônio da Bica his residence. The place would become at once an open-air studio, school, bucolic nook and botanical garden with

central para o desenvolvimento formal e ecológico de seus projetos.

Logo após a aquisição completa do terreno, Burle Marx inicia a construção de viveiros e ripados, além de planejar, em colaboração com o arquiteto Carlos Leão, a recuperação de uma capela de Santo Antônio, datada do século XVII, e a execução de novas obras, que ocorrerem de 1952 a 1957. Em 1973, Burle Marx passa a residir no Sítio Santo Antônio da Bica. O lugar seria, a um só tempo, ateliê ao ar livre, escola, recanto bucólico e jardim botânico com ares de laboratório e pesquisa científica. O sítio reúne plantas até então não utilizadas em paisagismo (e outras nem mesmo catalogadas) e abriga a maior coleção do mundo da família *Velloziácea*, adorada por Burle Marx. Diversos especia-

listas trabalharam junto ao paisagista, entre jardineiros, botânicos, biólogos, agrônomos, geógrafos e geólogos. Em 1985, a propriedade foi doada ao Governo Federal, passando a se chamar Sítio Roberto Burle Marx.

the aspect of a scientific research laboratory. The Sítio is home to plants not previously used in landscaping (some are not even catalogued), and hosts the largest collection of the *Velloziaceae* family in the world, adored by Burle Marx. A number of specialists worked with the landscaper, among them gardeners, botanists, biologists, agronomists, geographers and geologists. In 1985, the property was donated to the Federal Government, and renamed Sítio Roberto Burle Marx.

Você me pergunta se eu prefiro fazer um jardim para um casal, uma família, ou um jardim público, eu respondo que prefiro fazer um jardim que sirva para uma cidade, onde posso ter a possibilidade de ajudar e educar, oferecendo uma área verde a pessoas que não têm a oportunidade de estar em contato com as plantas, os animais, a paisagem, tudo o que é vivo.

If you ask if I prefer to make a garden for a couple, a family, or a public garden, I would answer that I prefer to make a garden which serves a city, where I may have the possibility of helping and educating, offering a green area to people who do not have the chance to be in contact with plants, animals, the landscape and everything that is living.

ROBERTO BURLE MARX

PRINCIPAIS PROJETOS

MAIN PROJECTS

1930

1932

A convite de Lucio Costa, realiza seu primeiro jardim, para a residência da família Schwartz, em Copacabana, Rio de Janeiro. Arquitetos: Gregori Warchavchik e Lucio Costa.

At the invitation of Lucio Costa, he creates his first garden for the Schwartz family residence in Copacabana, Rio de Janeiro. Architects: Gregori Warchavchik and Lucio Costa.

1938

É convidado para projetar os jardins e terraços do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema). Arquitetos: Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos.

He is invited to design the gardens and terraces of the Ministry of Education and Health (currently the Gustavo Capanema Palace). Architects: Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão and Ernani Vasconcellos.

1934-1937



Exerce a função de diretor de Parques e Jardins no Recife, onde promove reformas e projeta os primeiros jardins públicos de caráter ecológico no Brasil. Destacam-se a Praça de Casa Forte e o Cactário da Madalena (Praça Euclides da Cunha).



Becomes director of Parks and Gardens in Recife, where he promotes renovations and designs the first ecological public gardens of Brazil. Praça de Casa Forte and Cactário da Madalena (Praça Euclides da Cunha) are noteworthy.

Projeto de jardins residenciais para Roberto Marinho, J. Louis Wallerstein, entre outros.

Residential garden project for Roberto Marinho, J. Louis Wallerstein, among others.

Projeto do jardim da praça Salgado Filho, no Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro.

Gardens project for the Salgado Filho Square in the Santos Dumont Airport, Rio de Janeiro.





Projeto de jardins para o bairro da Pampulha (Cassino, Iate Clube, Casa do Baile, Ilha Restaurante e o roseiral e o *ficetum* da Igreja São Francisco), em Belo Horizonte. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Gardens project for the Pampulha neighbourhood (Casino, Yacht Club, Casa do Baile, Ilha Restaurant and the rose garden, as well as *ficetum* of the São Francisco Church) in Belo Horizonte. Architect: Oscar Niemeyer.

1940

1942

1943



Projeto de jardim para o Parque do Barreiro, em Araxá, Minas Gerais, em colaboração com o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto.

Garden project for Barreiro Park in Araxá, Minas Gerais, in collaboration with the botanist Henrique Lahmeyer de Mello Barreto.



Projetos de jardins para residências particulares (↓) casa de Odette Monteiro, em Correias, e (←) Fazenda Samambaia, em Petrópolis, ambas no Rio de Janeiro; casa de Diego Cisneiros, em Caracas, Venezuela; casa de Burton Tremaine, em Santa Bárbara, na Califórnia, Estados Unidos. Este último tem o projeto arquitetônico assinado por Oscar Niemeyer.

Garden project for private residences: the (↓) home of Odette Monteiro, in Correias, and (←) Fazenda Samambaia, in Petrópolis, both in Rio de Janeiro; the home of Diego Cisneiros, in Caracas, Venezuela; the home of Burton Tremaine, in Santa Barbara, California, USA. The latter is part of an architectural project by Oscar Niemeyer.

Aquisição do Sítio Santo Antônio da Bica, atual Sítio Roberto Burle Marx.

Acquisition of Sítio Santo Antônio da Bica, currently Sítio Roberto Burle Marx.

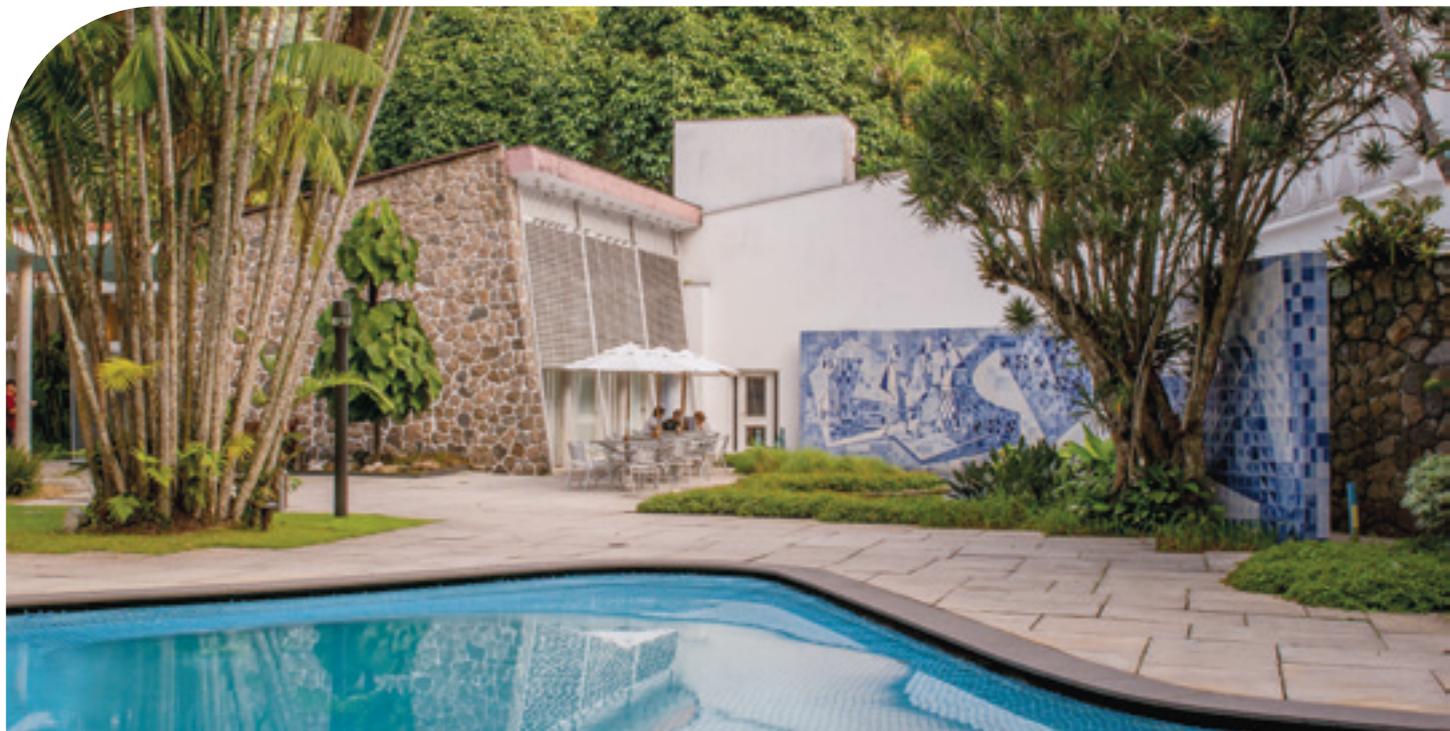
1948

282

283



1949



| 1950

1949

Projeto dos jardins da residência de Walther Moreira Salles (atual Instituto Moreira Salles), com imenso painel de azulejos, no Rio de Janeiro. Arquiteto: Olavo Redig de Campos.

Garden project of Walther Moreira Salles's residence (currently Instituto Moreira Salles), with a large tile panel, in Rio de Janeiro. Architect: Olavo Redig de Campos.

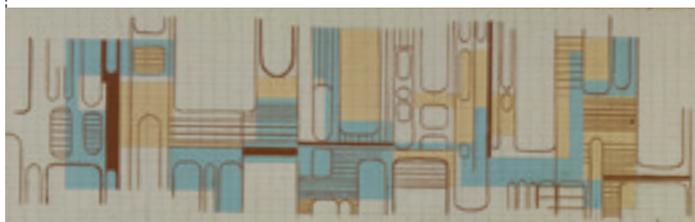
Projeto de jardim e painéis para a Tecelagem Parahyba e para a residência de Olivo Gomes, em São José dos Campos, São Paulo. Arquiteto: Rino Levi.

Garden project and panels for Tecelagem Parahyba and the residence of Olivo Gomes in São José dos Campos, São Paulo. Architect: Rino Levi.

1951

Realiza projeto de jardim para a residência de Cassiano Ribeiro Coutinho, em João Pessoa. Arquiteto: Acácio Gil Borsoi.

Garden project of the residence of Cassiano Ribeiro Coutinho in João Pessoa. Architect: Acácio Gil Borsoi.

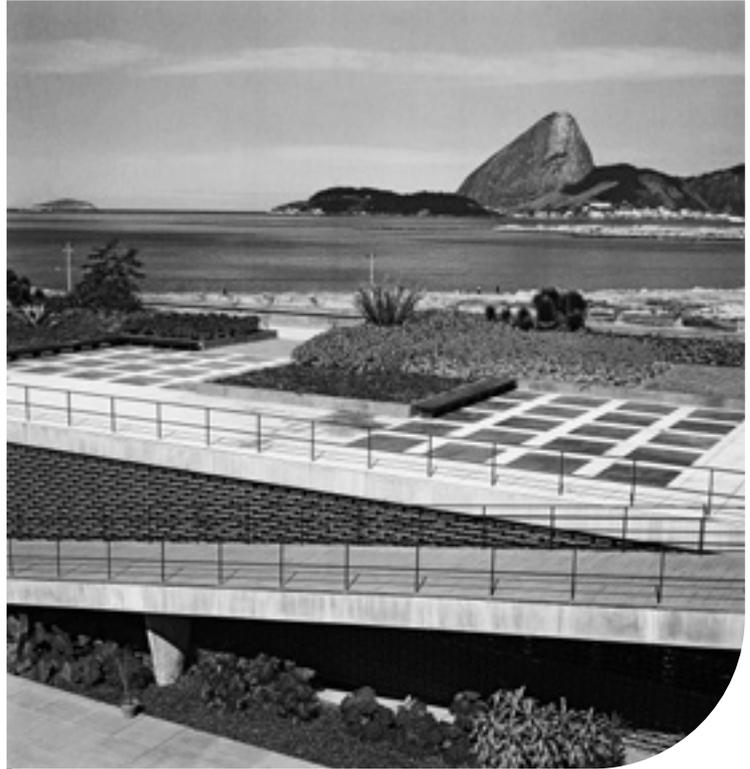




Projeto para o Parque Ibirapuera, em São Paulo (não executado).
Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Project for the Ibirapuera Park, in São Paulo (not executed).
Architect: Oscar Niemeyer.

1953



284

285



Projeto de jardim e mosaico de pastilhas de vidro para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conhecido como Pedregulho, no Rio de Janeiro. Arquiteto: Affonso Eduardo Reidy.



Garden project and glass mosaic for the Prefeito Mendes de Moraes Residential Complex, known as Pedregulho, in Rio de Janeiro. Architect: Affonso Eduardo Reidy.

1954

Projeto dos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), no Aterro do Flamengo. Arquiteto: Affonso Eduardo Reidy.

Gardens for the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM), at the Aterro do Flamengo. Architect: Affonso Eduardo Reidy.

1954

Projeto de recuperação do Largo do Machado, no Rio de Janeiro.

Project for the rehabilitation of Largo do Machado, Rio de Janeiro.

1955

Projeto de jardim para o hospital Sul América (atual Hospital da Lagoa), no Rio de Janeiro. Arquitetos: Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa.

Garden project for the Sul América Hospital (presently Hospital da Lagoa), in Rio de Janeiro. Architects: Oscar Niemeyer and Hélio Uchôa.

1956



Projeta os jardins da residência de Francisco Pignatari (atual Parque Burle Marx), em São Paulo.

Gardens of the residence of Francisco Pignatari (currently Burle Marx Park), in São Paulo.

1956-1961



Projeto paisagístico da residência de Edmundo Cavanellas (atualmente de propriedade de Gilberto Strunck), em Petrópolis, Rio de Janeiro. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Landscaping project for the residence of Edmundo Cavanellas (currently property of Gilberto Strunck), in Petrópolis, Rio de Janeiro. Architect: Oscar Niemeyer.

Projeto paisagístico e coordenação de equipe multidisciplinar para a construção do Parque del Este (Parque Generalísimo Francisco de Miranda), em Caracas, Venezuela.

Landscaping project and multidisciplinary team coordination for the building of Parque del Este (Parque Generalísimo Francisco de Miranda) in Caracas, Venezuela.



Projeto de paisagismo do Parque do Flamengo (Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro), no Rio de Janeiro.

Landscaping project of the Flamengo Park (Aterro Urbanisation Working Group), Rio de Janeiro.

Criação de pátios para a sede da UNESCO (Maison de l'UNESCO), em Paris, França.

Arquitetos: Marcel Breuer e Bernard-Henri Zehrfuss. Engenheiro: Pier Luigi Nervi.

Creation of gardens for the UNESCO headquarters (Maison de l'UNESCO) in Paris, France. Architects: Marcel Breuer and Bernard-Henri Zehrfuss. Engineer: Pier Luigi Nervi.

1961

1960

286

287

1963



Projeto paisagístico do Parque Zoobotânico, em Brasília.

Landscaping project for the Brasilia Zoobotanical Park.

Anteprojeto paisagístico para o Jardim Botânico de São Paulo.

Preliminary landscape project for the São Paulo Botanical Garden.



Projeto de jardins, terraços e tapeçarias para o Palácio do Itamaraty - Ministério das Relações Exteriores, em Brasília. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Designs gardens, terraces and tapestry for the Itamaraty Palace - Ministry of Foreign Affairs, Brasilia. Architect: Oscar Niemeyer.

Paisagismo do Centro Cívico de Santo André, São Paulo. Arquitetos: Rino Levi & Associados.

Landscaping of the Santo André Civic Centre, São Paulo. Architects: Rino Levi & Associates.

Projeto de jardins e esculturas para o Parque Anhembi, em São Paulo. Arquitetos: Jorge Wilhelm e Miguel Juliano.

Garden and sculpture design for Parque Anhembi, São Paulo. Architects: Jorge Wilhelm and Miguel Juliano.

1965

1966

Projeto do terraço e do muro escultórico para o Edifício Manchete, no Rio de Janeiro. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Designs the terrace and sculpture wall of the Manchete Building in Rio de Janeiro. Architect: Oscar Niemeyer.

Projeto de jardim, pátios internos e muro escultórico de cantaria de demolição para a residência de Candido Guinle de Paula Machado, no Rio de Janeiro. Arquiteto: Jorge Hue.

Garden project, internal gardens and sculpture wall using demolition stonework for the residence of Candido Guinle de Paula Machado in Rio de Janeiro. Architect: Jorge Hue.

1967

1968

1970

Projeto de jardins e de esculturas para o Ministério da Justiça, em Brasília. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Gardens and sculptures for the Ministry of Justice in Brasilia. Architect: Oscar Niemeyer.





Projetos de calçadas e jardins para o alargamento da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro.

Footpath and garden projects for extending Copacabana beach in Rio de Janeiro.

1970



Projetos de jardins e esculturas em concreto aparente para a Praça Cívica (Praça dos Cristais), do Ministério do Exército, em Brasília. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Gardens and sculptures in exposed concrete for the Civic Square (Praça dos Cristais) of the Ministry of the Army in Brasilia. Architect: Oscar Niemeyer.

Projeto de painel em concreto aparente para o edifício do Ciesp, Sesi, Fiesp, em São Paulo.

Concrete panel project for the Ciesp, Sesi, Fiesp building in São Paulo.

1972

Painel para o Palácio do Planalto, em Brasília.

Panel for the Planalto Palace in Brasília.

Jardim para o Palácio do Desenvolvimento, em Brasília. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Garden for the Development Palace in Brasília. Architect: Oscar Niemeyer.



Projeto de jardim para a Praça Dalva Simão, na Pampulha, em Belo Horizonte.

Dalva Simão Square in Pampulha, Belo Horizonte.

(↓) Projeto de jardins para o edifício-sede do BNDES, no Rio de Janeiro.

(↓) Gardens for the BNDES headquarters building in Rio de Janeiro.

1973

Projeto de jardim para o Parque Recreativo Rogério Pithon Farias (atual Parque Dona Sarah Kubitschek), em Brasília. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Garden project for the Rogério Pithon Farias Recreational Park (currently Dona Sarah Kubitschek Park) in Brasília. Architect: Oscar Niemeyer.

1974

290

291

Projeto de jardim para a Praça Sérgio Pacheco, em Uberlândia, Minas Gerais. Arquiteto: Ary Garcia Roza.

Garden project for Sérgio Pacheco Square in Uberlândia, Minas Gerais. Architect: Ary Garcia Roza.

Projeto de jardim suspenso para a indústria têxtil Cia. Hering, em Blumenau, Santa Catarina. Arquiteto: Hans Broos.

Hanging garden project for Hering textiles in Blumenau, Santa Catarina. Architect: Hans Broos.

1974

1975

Projeto de jardim para o Palácio do Jaburu, residência oficial da vice-presidência da República, em Brasília. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Garden project for the Jaburu Palace, official residence of the Vice-Presidency of the Republic in Brasilia. Architect: Oscar Niemeyer.

Projeto de jardim para o Teatro Nacional de Brasília (atual Teatro Nacional Claudio Santoro), em Brasília. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Garden project for the National Theatre of Brasilia (currently Claudio Santoro National Theatre) in Brasilia. Architect: Oscar Niemeyer.

1976



Projeto de jardins da residência de Hans Broos, no bairro do Morumbi, em São Paulo. Arquiteto: Hans Broos.

Gardens for the residence of Hans Broos in the Morumbi neighborhood, São Paulo. Architect: Hans Broos.



Projeto para o Aterro da Baía Sul, em Florianópolis.

Project for the Aterro da Baía Sul in Florianópolis.



1977

292

293

Projeto de jardim para o edifício-sede da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Ompi), em Genebra, Suíça. Arquiteto: Pierre Brillard.

Garden project for the World Intellectual Property Organization (WIPO) headquarters building in Geneva, Switzerland. Architect: Pierre Brillard.

Projeto do Parque Ecológico do Tietê, em São Paulo. Arquitetos: Ruy Ohtake, Haron Cohen, Dalton de Luca, José Roberto Graciano e Maria Teresa Furuiti.

Tietê Ecological Park, in São Paulo. Architects: Ruy Ohtake, Haron Cohen, Dalton de Luca, José Roberto Graciano and Maria Teresa Furuiti.

1978

Projeto de jardim para o Serviço Social do Comércio (Sesc), no Rio de Janeiro. Arquitetos: Sérgio Jamel e Marco Antonio Coelho da Silva.

Garden project for the Social Service of Commerce (Sesc) in Rio de Janeiro. Architects: Sérgio Jamel and Marco Antonio Coelho da Silva.

1979

Projeto de jardim para Nova Guarapari, em Vitória. Urbanismo: Escritório Técnico Ary Garcia Roza Ltda.

Garden project for Nova Guarapari in Vitória. Urbanism: Escritório Técnico Ary Garcia Roza Ltda.

Projeto de jardins para a Praça Histórica da Cia. Hering, em Blumenau, Santa Catarina. Arquiteto: Hans Broos.

Historic Square of the Hering Company in Blumenau, Santa Catarina. Architect: Hans Broos.



Projeto de jardim para o Jockey Club Brasileiro, no Rio de Janeiro. Pontual Associados Arquitetura e Planejamento.

Garden project for the Brazilian Jockey Club, Rio de Janeiro. Pontual Associados Architecture and Planning.

Projeto de jardim para a Xerox do Brasil, no Rio de Janeiro. Pontual Associados Arquitetura e Planejamento.

Garden project for Xerox do Brasil, Rio de Janeiro. Pontual Associados Architecture and Planning.

Projeto de jardim para praças em Tiradentes, Minas Gerais.

Garden project for the squares of Tiradentes, Minas Gerais.

Projeto de jardim para o Largo da Carioca, no Rio de Janeiro.

Garden project for the Largo da Carioca, Rio de Janeiro.

Projeto do Jardim Botânico de Maracaibo, em Maracaibo, Venezuela.

Maracaibo Botanical Garden, Maracaibo, Venezuela.

1981

294

295

1980

1979

Fazenda Vargem Grande, Areias, São Paulo.

Fazenda Vargem Grande, Areias, São Paulo.

Projeto de jardim para o Parque Municipal das Mangabeiras, em Belo Horizonte.

Garden project for the Mangabeiras Municipal Park in Belo Horizonte.





Projeto de jardim para a residência de Roberto Marinho, no Rio de Janeiro.

Garden project for the residence of Roberto Marinho in Rio de Janeiro.

1985

1982

Painel com jardineiras para um edifício na avenida Eptácio Pessoa, no Rio de Janeiro.

Panel with planters for a building on Eptácio Pessoa Avenue in Rio de Janeiro.

Projeto de jardim e painéis do edifício de serviços do Banco Safra, em São Paulo. Arquitetos: Roberto Loeb e Majer Botkowski.

Garden and panel project for the service building of the Safra Bank in São Paulo. Architects: Roberto Loeb and Majer Botkowski.

Projeto de jardim para o pavimento térreo e semienterrado do Banco Safra, na avenida Paulista, em São Paulo.

Garden project for the ground floor and semi-subterranean paving of the Safra Bank on Avenida Paulista, in São Paulo.

Projeto de oito vitrais para sinagoga no Guarujá, São Paulo.

Eight stained glass windows project for a synagogue in Guarujá, São Paulo.

1987

Projeto para o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo.

Project for the Museu Brasileiro da Escultura (Brazilian Museum of Sculpture - MuBE) in São Paulo.

Projeto de jardim para a praça da entrada da cidade de Cubatão, São Paulo.

Project for the garden and entrance square of the city of Cubatão, São Paulo.

Projeto de jardim para a Prefeitura Municipal de Varginha, Minas Gerais.

Garden project for the Municipality of Varginha in Minas Gerais.

Vitral para a Confeitaria Colombo, no BarraShopping, no Rio de Janeiro.

Stained glass window for the Confeitaria Colombo, at the BarraShopping mall in Rio de Janeiro.

Projeto de piso para o BarraShopping, no Rio de Janeiro.

Floor project for the BarraShopping mall in Rio de Janeiro.

Anteprojeto para a residência de Joseph Safra, no Morumbi, em São Paulo.

Draft project for the residence of Joseph Safra in Morumbi, São Paulo.

Anteprojeto para o Copacabana Palace, no Rio de Janeiro.

Draft project for the Copacabana Palace, Rio de Janeiro.

Anteprojeto para o Jardim Botânico, em Fortaleza.

Draft project for the Botanical Garden in Fortaleza.

1990

296

1992

297

Projeto para a Oficina Cerâmica Francisco Brennand, em Recife.

Project for the Francisco Brennand Ceramic Workshop in Recife.



O Sítio Roberto Burle Marx foi, ao longo da sua trajetória, cultivado por muitas mãos. Registramos o nosso agradecimento a todos que participam e participaram dessa história.

Throughout its path, the Sítio Roberto Burle Marx has been cultivated by many hands. We would like to register here our gratitude to all those who participate and have participated in its story.

Funcionários atuais do sítio
The Sítio's current staff

(*) *In memoriam*

ALAN SOUZA
ALCEMÁRIO RODRIGUES
ALCEU DE ALMEIDA JUNIOR

ALDIR SARDINHA ALEXANDRE ELIAS

ALMIR BARCELLOS ALMIR MOREIRA

ANTONIO DOS SANTOS ANTÔNIO MARCOS FERREIRA ARNALDO DA SILVA

ANDRÉ LUIZ FERREIRA ANDRÉ OLIVEIRA ANTÔNIO CARLOS AMARAL

BRUNO SOARES CAETANO OLIVEIRA CAIO MARTA
CARLOS HENRIQUE DE SOUZA

CARLOS JORGE NEVES CÁTIA LIMA
CELSO DA SILVA

CLAUDIA STORINO

DENISVAN DA CONCEIÇÃO

CLEITON DA SILVA DANIELE DEL GIUDICE DELCI CORREA

DOUGLAS MORAES ÉDIPO ISQUIERDO
DIEGO CRESCÊNCIO DIRLANDE SANTANA

CARLOS ALBERTO MOREIRA DA SILVA

EDSON OLIVEIRA DE SOUZA

ELAINE POLLIS* ELIAS VERDAN MOREIRA
EULÁLIA OLIVEIRA

EVERTON SIQUEIRA FELIPE BARBOSA
FERNANDA OLIVEIRA

FERNANDO AUGUSTO PEREIRA

FERNANDO SILVA

FRANCISCO DE ASSIS RIBEIRO

GABRIELE RANGEL GALBAS MENDES
GERALDO LEAL



Pessoas que já trabalharam no sítio

People who worked at Sítio

(*) *In memoriam*

ANDRÉ MICALDAS

ANA CAROLINE DA SILVA

ANA PAULA PEIXOTO

ANDRÉ BRANDÃO

ADAUTO RODRIGUES BARBOSA

ALMIR PEREIRA

ALEXANDER OLIVEIRA

ÂNGELO MARCIO DA SILVA

ARTUR FERREIRA

BARBARA CALANDINO

AURELY CANTUÁRIA BÓRIO

BÁRBARA MAGALHÃES LIMA

BÁRBARA ZOFFOLI

BERNARD MOCZYDLOWER

CAIO CÉSAR ALCÂNTARA

CARLOS HENRIQUE DE SOUZA

CAROL MACH

CARLA CRISTINA OLIVEIRA

CLAUDIO BAPTISTA

CLEOFAS CÉSAR DA SILVA*

CRISTINA PFALTZGRAF DANIEL SILVA

DENIS LAZARINI DENIS SILVA

FABIO VERÇOSA FATIMA GOMES

FERNANDA VILLARINHO FLORA GONZAGA

EDSON DE SOUZA

ELISETE DINIZ EZIR FRANCISCO VAZ*

FERNANDA SAVAREGE

GUSTAVO PORTO SALMI

GABRIEL ÁTILA DA ROCHA

GLAUCÍLIA WEIL

JEFERSON DOS SANTOS

JEFERSON ISQUIERDO

JORGE AMADO

JOÃO BARRETO

JOCARSTEA BRINATI

HANNA HILLARY

IARA DE ANDRADE IARA MADEIRA

IGOR AZEVEDO

ILDEU GOMES

JAYME MENEZES*

JOSÉ TABACOW

JORGE LUIS SILVA

JOSÉ GIRONDI

JOSÉ ANTÔNIO DO NASCIMENTO

JOSÉ RICARDO

CLAUDIO FERREIRA

DANIELE PAULO

DAVI ROBSON BARBOSA

FERNANDA SAVAREGE

GUSTAVO PORTO SALMI

GABRIEL ÁTILA DA ROCHA

GLAUCÍLIA WEIL

JEFERSON DOS SANTOS

JEFERSON ISQUIERDO

JORGE AMADO

JOÃO BARRETO

JOCARSTEA BRINATI

HANNA HILLARY

IARA DE ANDRADE IARA MADEIRA

IGOR AZEVEDO

ILDEU GOMES

JAYME MENEZES*

JOSÉ TABACOW

JORGE LUIS SILVA

JOSÉ GIRONDI

JOSÉ ANTÔNIO DO NASCIMENTO

JOSÉ RICARDO

DOMINGOS NAIME

NATALIE PAU FERRO

NILSON RIBEIRO*

PAULO BARBOSA

RENAN CARVALHO

RENATA PINHEIRO

RENATO COELHO

RICARDO MOITREL ROBERIO DIAS

ROBERTO BURLE MARX*

MICHELLE RIBEIRO

MOIZÉS CORDEIRO

MONICA CHAFFIN

PAULA ONOFRE

RAIANA MARQUES

PAULO JOSE FERREIRA

RAFAEL GOMES

NINO BRUNO

PATRICIA SILVA

PAULA ARANHA

MARIANA GRASSI

MELISSA FIGUEIRA

RODRIGO LAGO

RUTH VIANA DINELIS

ROBSON MOREIRA DA SILVA*

ROBSON FONSECA

JULY KELLY FERREIRA

LUIS CARLOS PIRES

LUIZ CLAUDIO DE ALMEIDA

LUIZ FERNANDO PAGNEZ

MARIO BAIQUE NETO

SALVADOR DOS SANTOS FILHO*

SANTIAGO CAIO COLA

SEBASTIÃO GALDINO*

LEONARDO ALMEIDA

KATIA GROMM

LUIZ FERNANDO PAGNEZ

MARIANA FAÍSCA

MARCELO SOUZA

SÉRGIO COSTA

SIMONE MINERVINI

SINVAL AUGUSTO PEREIRA*

TATIANE TAXA

LIA GIANELLI

LUCIANA LEAL

THAÍS DOS SANTOS

THAMIRES DA SILVA

LUCIANO GOMES

LUCY ULIANA

KLAYTON DIAS

LARISSA BALBINO

VITOR HUGO DOS SANTOS

VILSON BOTELHO

WALLACE BARBOSA

ZULMIRA POPE

FONTES E REFERÊNCIAS

SOURCES AND REFERENCES

- ADAMS**, William Howard. *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991.
- AQUINO**, Flávio de. "O jardim como arte plástica". *Manchete*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1954.
- ARAÚJO**, José de Souza Azevedo Pizarro e. *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas a jurisdição do vice-rei do Estado do Brasil, dedicadas a El-Rei nosso senhor D. João VI*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1820. Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=dQECAAAAYA AJ&hl=pt&pg=GBS.PA11>>, acesso em 30 de setembro de 2019.
- _____. *O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de monsenhor Pizarro: inventário da arte sacra fluminense*, v. 2. Rio de Janeiro: Inepac, 2008.
- ARNOLD**, Christopher. "Burle Marx". *Architecture and Building*, Londres, v. 30, n. 5, maio de 1956, p. 181-4.
- "O ARQUITETO de jardins Roberto Burle Marx". *Habitat*, São Paulo, n. 15, março-abril de 1954, p. 36-40.
- "ARQUITETURA do Museu e conceitos de Burle Marx sobre os jardins do Museu". *Boletim do Museu de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, MAM, 1958.
- ARTE e paisagem: a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/ USP, 1997.
- BANHAM**, Reyner. "The profession of landscape architect and the existence of Burle Marx". *Art News and Review*, Londres, junho de 1956.
- BARATA**, Mário. "Burle Marx e a preservação paisagística". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1970.
- _____. "O mago dos jardins". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1956.
- BARDI**, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle Marx*. Amsterdã: Colibris, 1964.
- BARROSO**, Haroldo. "Roberto Burle Marx". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, v. 34, abril de 1965, p. 17-9.
- BERRIZBEITIA**, Anita. "Parque del Este Caracas: between a critical naturalism and a critical formalism". *Delaware Review of Latin American Studies*, v. 6, n. 1, 30 de junho de 2005.
- _____. *Roberto Burle Marx in Caracas: Parque del Este, 1956-1961*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- BEZERRA**, Ricardo Figueiredo Bezerra et al. *Roberto Burle Marx e o Theatro José de Alencar: um projeto em dois tempos*. Fortaleza: Editora Secult- CE, 2010.
- BOFF**, Leonardo. "O São Francisco que mora dentro de cada um de nós". In: QUEIROZ, Paulo Peltier de et al. (coords.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- BOIFAVA**, Barbara; D'AMBROS, Matteo. *Roberto Burle Marx: verso un moderno paesaggio tropicale*. Padova: Il Poligrafo, 2014.
- BROWNE Paula**. *Vários mundos: Burle Marx além das paisagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- BUDIGNA**, Luciane. "Roberto Burle Marx: l'architetto del paesaggio". *La Settimana Incom*, v. 25, 22 de junho de 1957.
- BURLE MARX**, Roberto. "Expedição Burle Marx à Amazônia". Relatório apresentado ao CNPq, 1983.
- _____. "O jardim de hoje para o homem de amanhã". *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 59, n. 34, maio-junho de 1970.
- _____. "Jardim, paisagem e trópico". Palestra proferida em 1967 nos Seminários de Tropicologia da Universidade Federal de Pernambuco. In: *Trópico e Sociologia*. Recife: Ed. UFPE, 1971.
- _____. "Mon expérience de paysagiste". *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Paris, v. 22, p. 161-7.
- _____. *Paisagismo no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- _____. *Plantas bem brasileiras, apresentadas por Burle Marx*. São Paulo: Pedro Paulo Poppovic Consultores Editoriais, 1980.
- BURLE MARX**, Roberto; GAUTHEROT, Marcel; GUIMARAES, Maria. *Guia dos Jardins de Roberto Burle Marx no Instituto Moreira Salles*. Rio de Janeiro: Editora IMS, 2009.
- BURLE MARX**, Roberto; TABACOW, José; ALCÂNTARA, Araquém. *Árvores/ Trees Minas Gerais*. Rio de Janeiro: AC&M, 1988.
- "BURLE Marx". *Presença*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, abril 1951, p. 37-50.
- BURLE Marx. Rio de Janeiro: TV Brasil*, 2011. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=r1W-Vv9u92I&index=5&list=P Lp5b8MkaqtmK9JqJyMiE8YJTDbbJeH Tr>, acesso em 27 de setembro de 2019.
- BURLE Marx - de lá pra cá. Rio de Janeiro: TV Brasil*, 2009.
- "BURLE Marx - entrevista: a devastação é total", a Oswaldo Amorim. *Veja*, São Paulo, n. 263, 19 de setembro de 1973.
- CALS**, Soraia. *Roberto Burle Marx: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1995.
- CALS**, Soraia; LEFTEL, Tamara. *Eu, Roberto Burle Marx*. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1989.
- CARUSO**, Carla. *Burle Marx: mestres das artes no Brasil*. São Paulo: Moderna, 2006.
- CASO**, Paul. "Roberto Burle Marx". *Le Soir*, Paris, 13 de março de 1957.
- CASS**, Rosa. "Jardim é tentativa do homem de reencontro consigo mesmo". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 102, 3 de fevereiro de 1963.
- CAVALCANTI**, Lauro; EL-DAHDAH, Farès (orgs.). *Roberto Burle Marx, 100 Anos: a permanência do instável*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- CAVALCANTI**, Lauro; EL-DAHDAH, Farès; RAMBERT, Francis (orgs.). *Roberto Burle Marx, the Modernity of landscape*. Nova York/ Barcelona: Actar, 2011.
- CAVALCANTI**, Lauro; ZAPPA, Regina. *Roberto Burle Marx: uma experiência estética*. Rio de Janeiro: 19 Design, 2009.
- CAVALCANTE**, Silvío; CAVALCANTE, Neusa. *Barro, madeira e pedra: patrimônios de Pirenópolis*, 2. ed. Brasília: IPHAN, 2019.
- CLARK**, H. F. "Reflections on Burle Marx". *Journal of the Institute of Landscape Architects*, Londres, v. 38, n. 2-5, 18 de março de 1957.
- CLERICI**, Francesco. "Burle Marx e os jardins brasileiros". *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 de dezembro de 1979. (Publicação original: Milão, Novità, 1958.)
- CORAINE**, Michèle. "Roberto Burle Marx". *Le Peuple*, Bruxelas, 13 de março de 1957.

CORREA, Armando Magalhães. *O sertão carioca*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1936.

COSS, Aguedita. *Villanueva, umbral de un descubrimiento paisajista*. Caracas: Copred, 2009.

COSTA, Lucio. *Plano-piloto para urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro, 1956.

_____. "Roberto Burle Marx: senhor de Guaratiba". In: QUEIROZ, Paulo Peltier de et al. (coords.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

COUTO, Joaquim Miguel. *Entre estatais e transnacionais: o polo industrial de Cubatão*. Tese de doutorado. Campinas: Instituto de Economia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2003.

CRUZ, Luís Santa. "Ouvindo Burle Marx, o renovador dos nossos jardins". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1948.

DE WOLFE, Evelyn. "Famed landscaper a 'man in love with plants': nearly 80-year-old Brazilian Architect has worked on projects in many parts of world". *Los Angeles Times*, 23 de abril de 1989.

DIAS, Robério. "Entrevista concedida em dezembro de 2008". *Revista Folha*, Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx, maio de 2009. Disponível em: <<http://escritosnapaisagem.blogspot.com.br/2009/06/entrevista.html>>, acesso em 29 de setembro de 2019.

_____. *Estrelas do Sítio Burle Marx*. Disponível em: <<http://roberiodias.blogspot.com.br/>>, acesso em 25 de outubro de 2019.

_____. *O patrimônio paisagístico do Sítio Roberto Burle Marx: uma visão geográfica*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2008.

_____. "O Sítio Santo Antônio da Bica: um laboratório paisagístico". *Revista Leituras Paisagísticas*, n. 3, 9 de novembro de 2009. Disponível em: <<http://escritosnapaisagem.blogspot.com/2009/11/o-sitio-santo-antonio-da-bica-um.html>>, acesso em 25 de outubro de 2019.

DOHERTY, Gareth. *Landscape as a way of life: lectures by Roberto Burle Marx*. Zurique: Lars Muller, [s. d.].

_____. *Roberto Burle Marx lectures as art and urbanism*. Zurique: Lars Muller, 2018.

DOURADO, Guilherme Mazza. "Espelhos de si: Burle Marx a partir de suas cartas". *Paisagem e Ambiente*, São Paulo, n. 39, 2017. Disponível em: <www.revistas.usp.br/paam/article/view/127314/135111>, acesso em 30 de setembro de 2019.

_____. "Green modernity: landscape architecture by Roberto Burle Marx". *ICAM 10 Proceedings*, Rio de Janeiro, 21-25 de maio de 2000, p. 56-64.

_____. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora Senac/Edusp, 2009.

_____. "Paisagismo no Brasil: itinerário de uma profissão". In: DOURADO, Guilherme Mazza (org.). *Visões de paisagem: um panorama do paisagismo contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas, 1997.

_____. "Progetto di vita". *Case da Abitare*, Milão, n. 52, novembro de 2001, p. 178-89.

_____. "Sítio Roberto Burle Marx". In: TAYLOR, Patrick (org.). *Oxford companion to the Garden*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

_____. "Utopia verde". *AU Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 88, fevereiro-março de 2000, p. 28-35.

ELIOVSON, Sima. *Os jardins de Burle Marx*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1991.

FERGUSON, Alfred R. (org.). *The journals and miscellaneous notebooks of Ralph Waldo Emerson*, v. IV: 1832-1834. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1964.

FERRAZ, Geraldo. "Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil: Roberto Burle Marx". *Habitat*, São Paulo, v. 36, novembro de 1956, p. 12-24.

FIRSZT, Natalio D. "Burle Marx". *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, v. 26, n. 313, agosto de 1955, p. 248-52.

FLEMING, Lawrence; **ROGERS**, S. *Roberto Burle Marx: landscape architect, botanist and artist. Exhibition Catalogue*. Londres: Royal College of Art and Royal Botanic Gardens, Kew, 1982.

_____. *Roberto Burle Marx: um retrato*. [S. l.], Índex, 1996.

FRAMPTON, Kenneth. "Intimations of tactility". *Artforum*, Nova York, v. 19, n. 7, março de 1981.

FRASER, Valerie. "Cannibalizing Le Corbusier: The MES Gardens of Roberto Burle Marx". *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 59, n. 2, junho de 2000.

FROTA, Lélia Coelho. *Roberto Burle Marx*. Sabará: Fundação Belgo-Mineira, 1993.

_____. "Roberto Burle Marx: um brasileiro planetário". *Revista Folha*, Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx, n. 19, ano XV, maio de 2009.

_____. "Roberto Burle Marx: o parceiro da natureza". In: CALS, Soraia. *Roberto Burle Marx: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1995.

_____. "Roberto Burle Marx: the partner of nature". *ICAM 10 Proceedings*, Rio de Janeiro, v. 21-5, maio de 2000, p. 50-5.

GIEDION, Siegfried. "Roberto Burle Marx". *Brasil Arquitetura Moderna*, Rio de Janeiro, v. 11, 1957.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte e paisagem: a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/ USP, 1997.

HAAS, Yanara Costa. "As cantarias do Sítio Roberto Burle Marx/ RJ". *Anuário do Instituto de Geociências*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.ppegeo.igc.usp.br/index.php/anigeo/article/view/5928>>, acesso em 25 de outubro de 2019.

HAMERMAN, Conrad. *The last interview in the Journal of Decorative and Propaganda Arts*. Miami: The Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Arts, 1995.

_____. "Roberto Burle Marx: the last interview". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Miami, v. 21, 1995.

HOFFMANN, Jens; **NAHSON**, Claudia J. *Roberto Burle Marx Brazilian Modernist*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 2016.

HOLANDA, Gastão de. "Roberto Burle Marx aos 70 anos". In: QUEIROZ, Paulo Peltier de et al. (coords.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

"INAUGURADA, pelo Presidente da República, a nova sede da Embaixada Americana". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 94, 26-27 de abril de 1953, 1º Caderno, p. 6.

INSTITUTO ESTADUAL DO AMBIENTE (INEA), *Plano de manejo da reserva biológica estadual de Guaratiba*. Disponível em: <www.inea.rj.gov.br/wp-content/uploads/downloads/manejos/RBG-PM.pdf>, acesso em 27 de setembro de 2019.

IPHAN. *Ata da 113ª reunião ordinária do conselho consultivo*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/198501113reuniaoordinaria22dejaneiro.pdf>, acesso em 9 de setembro de 2019.

_____. *Política do patrimônio cultural material*. Brasília: IPHAN, 2018.

"JARDINS de Roberto Burle Marx". *Revista Municipal de Engenharia*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, janeiro-março de 1949, p. 17-25.

"OS JARDINS de Burle Marx". *Habitat*, São Paulo, v. 3, abril-junho de 1951.

JEAN, Yvonne. "O jardim-integração de Burle Marx". *Jornal de Brasília*, Brasília, 24 de agosto de 1975.

_____. "Salas ao ar livre: o mágico Roberto Burle Marx". *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 de janeiro de 1954.

JELICOE, Geoffrey Alan. "Interpretação britânica dos jardins brasileiros de Roberto Burle Marx". *Habitat*, São Paulo, v. 29, abril de 1956, p. 75.

"JOIAS de Haroldo e Roberto Burle Marx ganham exposição em Nova York". *RG*, 2 de junho de 2016. Disponível em: <https://siterg.uol.com.br/moda/2016/06/02/joias-de-haroldo-e-roberto-burle-marx-ganham-exposicao-em-nova-york/#2>, acesso em 7 de junho de 2019.

KAMP, Renato. "Roberto Burle Marx e seus pais, Cecília e Wilhelm". *Revista Folha*, Rio de Janeiro, n. 19, 2009.

KASSLER, Elizabeth B. *Modern gardens and the landscape*. Nova York: Museum of Modern Art, 1964.

KERNER, Miguel Thomas. "Roberto Burle Marx: parchi, giardini, ville, piazze, spiagge". *L'Architettura*, Roma, v. 21, n. 12, abril de 1976, p. 716-40.

LANA, Ricardo Samuel de. *Arquitetos da paisagem: memoráveis jardins de Burle Marx e Henrique Lahmeyer de Mello Barreto - década de 1940*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2009.

LAUS, Harry. "Roberto, homem renascentista". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 211, 10 de setembro de 1963, Caderno B, p. 4.

_____. "Veneza - prós e contras". *Jornal do Brasil*, n. 286, 7 de dezembro de 1965.

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

LEMOS, Paulo; **SCHWARZSTEIN**, Eduardo. *Roberto Burle Marx*. São Paulo: Lemos Editorial, 1996.

LESSA, Elsie. "Um domingo de sol". *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 110, 29 de maio de 1954, p. 47.

LIMA, Catarina; **SANDEVILLE**, Euler. "Por um projeto contemporâneo de paisagismo". In: **DOURADO**, Guilherme Mazza (org.). *Visões de paisagem: um panorama do paisagismo contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas, 1997.

LORENZI, Harri. *As plantas tropicais de Roberto Burle Marx*. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 1999.

MASSARANI, Renzo. "Um ballet brasileiro". *Jornal do Brasil*, n. 152, 30 de junho de 1960, p. 6.

MAURÍCIO, Jayme. *Roberto Burle Marx: exposição de paisagismo. Catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965.

MAYO, Simon. *Roberto Burle Marx, landscape architect, botanist and artist*. Londres: Royal Botanic Gardens of Kew, 1982.

MEDEIROS, Caetano de Freitas. "Fragmentos de um caminho: entrevista com o paisagista José Tabacow". *Cadernos Nauí*, v. 5, n. 9, julho-dezembro de 2016.

MELHEM, Nubia Santos; **CARVALHO**, Marcia Pereira. *Burle Marx: jardins e ecologia*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MELLO, Dunstana Farias de. *Pedra de Guaratiba: um lugar onde o futuro não aconteceu*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, 2015.

"MESTRES da forma livre". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, 24 de fevereiro de 1962, p. 22-3.

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Iphan/ Ministério da Cultura, 2000.

_____. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro/ Amsterdã: Colibris, 1956.

"MODELOS brasileiros em Paris". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 8, 3 de dezembro de 1960, p. 91.

MONTERO, Marta Iris. *Burle Marx, paisajes líricos*. Buenos Aires: Iris, 1997.

_____. *Burle Marx: the lyrical landscape*. Londres: Thames & Hudson, 2001.

MOTA, Maria Sarita Cristina. *Nas terras de Guaratiba: uma aproximação histórico-jurídica às definições de posse e propriedade da terra no Brasil entre os séculos XVI-XIX*. Tese de doutorado. Seropédica: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2009.

MOTTA, Flávio; **GAUTHEROT**, Marcel. *Roberto Burle Marx e a nova visão paisagística*. São Paulo: Nobel, 1983.

NORDENSON, Catherine Seavitt. *Depositions: Roberto Burle Marx and public landscapes under dictatorship*. Austin: University of Texas Press, 2018.

"NOTAS Sociais". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 297, 21 de dezembro de 1955.

OLIVEIRA, Ana Rosa. *Paisagens particulares: jardins de Roberto Burle Marx (1940-1970)*. Rio de Janeiro: Dantes, 2015.

_____. *Tantas vezes paisagem*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2007.

PEDROSA, Mário. "Arquitetura paisagística no Brasil". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1958.

_____. "O paisagista Burle Marx". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1958.

PENNA, Nilson. "Margot Fonteyn - Michael Somes com o balé do Rio de Janeiro". *Jornal do Brasil*, n. 161, 10 de julho de 1960.

PÉREZ, Julia Rey. *Burle Marx: del lienzo al espacio público en Rio de Janeiro*. Sevilla: Aconcagua Libros/ Instituto de Estudios sobre América Latina/ Universidad de Sevilla, 2014.

_____. *La intervención de Burle Marx en el paseo de Copacabana: un patrimonio contemporáneo*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2011.

PESSOA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Brasília: IPHAN, 2004.

PONGETTI, Henrique. "Jota Aragonesa". *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 120, 7 de agosto de 1954, p. 3.

"UMA PONTE cairá do céu no baile do Municipal, para o desfile das fantasias". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 9, 11 de janeiro de 1958, p. 7.

PORTNER, Leslie Judd. "Burle Marx in Washington". *Washington Post*, Washington, maio-junho de 1954.

QUEIROZ, Paulo Peltier de et al. (coords.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

QUEIROZ, Raquel Fassini Esperança. *As especificidades naturais de Ilha de Guaratiba e os impactos ambientais provenientes do processo de urbanização*. Monografia de especialização. Rio de Janeiro: AVM Faculdade Integrada, 2011.

REED, Peter. *Groundswell: constructing the contemporary landscape*. Nova York: MoMA, 2005.

RIZZO, Giulio G. *Il giardino privato di Roberto Burle Marx: il Sítio. Sessant'anni dalla fondazione. Cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx*. Roma: Gangemi Editore, 2009.

_____. *Roberto Burle Marx: Il giardino del Novecento*. Florença: Cantini, 1992.

ROBERTO Burle Marx. São Paulo: Lemos Editorial, 1996.

ROBERTO Burle Marx: catálogo da exposição. Brasília: Galeria Práxis, 1989.

ROBERTO Burle Marx: catálogo da exposição. Paris: Musée Galliera, 1973.

"ROBERTO Burle Marx, entrevista a Ana Rosa de Oliveira em fevereiro de 1992". *Vitruvius*, ano 2, abril de 2001. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346?page=1>>, acesso em 30 de setembro de 2019.

ROBERTO Burle Marx: homenagem à natureza. **Petrópolis: Vozes**, 1979.

ROBERTO Burle Marx: joias, desenhos, guaches, óleos, paisagismo e plantas vivas - catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1963.

ROBERTO Burle Marx: uma poética da modernidade. [S. l.]: **Itaminas**, 1989.

SAARINEM, Aline B. "Brazilian pioneer: landscape architecture of Burle Marx represented in Washington show". *The New York Times*, Nova York, 30 de maio de 1954.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; **SILVA**, Joelmir Marques da; **SILVA**, Aline de Figueirôa (orgs.). *Jardins de Burle Marx no Nordeste do Brasil*. Recife: Editora UFPE, 2013.

SICRE, José Gomes. "Burle Marx of Brazil designs gardens for today". *Americas*, Washington, v. 6, julho de 1954.

SILVA, Aline de Figueirôa. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: Cepe, 2010.

SILVA, Roberto. *New Brazilian gardens: the legacy of Burle Marx*. Londres: Thames & Hudson, 2006.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Coleção Espaços da Arte Brasileira.

_____. "Um jardim sem igual". *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, Sociedade dos Amigos da Biblioteca Nacional/ Ministério da Cultura, v. 40, janeiro de 2009, p. 52-7.

_____. "Permanência e diversidade: valores modernos nos jardins de Burle Marx". *Anais do Museu Paulista*, v. 25, n. 3, 2017, p. 83-102.

_____. "Sítio Santo Antônio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx". *Modos*, v. 1, n. 1, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.731>>, acesso em 4 de junho de 2019.

SOUZA, Abelardo Reidy de. "Paisagismo: arquitetura do exterior". *Arquitetura e Construção*, São Paulo, v. 1, n. 1, novembro de 1966, p. 22-6.

STEPAN, Nancy. "Picturing tropical nature". Londres: Reaktion Books, 2001.

_____. "Tropical modernism: designing the tropical landscape". *Singapore Journal of Tropical Geography*, v. 21, n.1, março de 2000, p. 79-91.

TABACOW, José (org.). *Roberto Burle Marx, arte & paisagem: conferências escolhidas*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

"**A TAREFA nativista de Roberto Burle Marx**". *Habitat*, São Paulo, v. 17, julho-agosto de 1954, p. 15-9.

TÁVOLA, Artur da. "O profeta do novo". In: **QUEIROZ**, Paulo Peltier de et al. (coords.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

TELLES, Gonçalo Ribeiro. "Burle Marx: arquiteto paisagista". *Colóquio*, Lisboa, 11 de fevereiro de 1973.

TOFANI, Sandra Regina Menezes. *Acervo botânico do Sítio Roberto Burle Marx: valorização e conservação*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: IPHAN, 2014.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Álbum iconográfico da Avenida Paulista*. São Paulo: Ex Libris, 1987.

VACCARINO, Rossana (org.). *Roberto Burle Marx: landscape reflected*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2000.

VALLADARES, Clarival do Prado. "Arquitetura do jardim e da paisagem". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1959.

_____. *Paisagem revivida*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1962.

_____. "Roberto Burle Marx: pintura em forma de jardim". In: **QUEIROZ**, Paulo Peltier de et al. (coords.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. "A unidade plástica na obra de Burle Marx". *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, setembro-outubro de 1964, p. 65-76.

VÉLEZ, Patricio. *En el Sítio Roberto Burle Marx*. Barcelona: Fundació Vila Casas, 2014.

VINCENT, Claude. "O arquiteto paisagista: Roberto Burle Marx". *Rio*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 123, setembro de 1949, p. 64-5.

_____. "O arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx". In: **QUEIROZ**, Paulo Peltier de et al. (coords.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

WALDECK, Colin; **DANIEL**, Malcolm. *Lost Paradise: the Gardens of Roberto Burle Marx*. Rio de Janeiro: BBC/ Neon Rio, 1992.

WILLIAMS, A. *Roberto Burle Marx: su obra arquitectural paisajística. Catálogo da exposição*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1961.

ZANINI, Walter. "A versatilidade de Burle Marx". *O Tempo*, São Paulo, 6 de julho de 1952.

ZEVI, Bruno. "O arquiteto no Jardim". In: *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. "Roberto Burle Marx". *L'Espresso*, Roma, 18 de outubro de 1959.

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
PRESIDENT OF THE REPUBLIC

Jair Bolsonaro

MINISTRO DA CIDADANIA
MINISTER OF CITIZENSHIP

Onyx Lorenzoni

MINISTRO DO TURISMO
MINISTER OF TOURISM

Marcelo Álvaro Antônio

PRESIDENTE INTERINO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN)
INTERIM PRESIDENT OF THE NATIONAL INSTITUTE OF HISTORIC AND ARTISTIC HERITAGE (IPHAN)

Robson Antônio de Almeida

DIRETORES DO IPHAN
IPHAN DIRECTORS

Hermano Queiroz
Ione Maria de Carvalho
Marcelo Brito
Marcos José Silva Rêgo
Robson Antônio de Almeida

SÍTIO ROBERTO BURLE MARX

DIRETORA
DIRECTOR

Claudia Maria Pinheiro Storino

CHEFE DA DIVISÃO ADMINISTRATIVA
HEAD OF ADMINISTRATIVE DIVISION

Letícia Dias Lavor

CHEFE DA DIVISÃO TÉCNICA
HEAD OF TECHNICAL DIVISION

Marlon da Costa Souza

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)
National Institute of Historic and Artistic Heritage (Iphan)

www.iphan.gov.br
edicoes.iphan@iphan.gov.br

A Requalificação do Sítio Roberto Burle Marx foi idealizada, elaborada e coordenada em uma parceria entre o Sítio Roberto Burle Marx (SRBM / Iphan) e o Intermuseus, com patrocínio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), e foi realizada, em seus diversos desdobramentos, pelas empresas e profissionais indicados a seguir:

The Requalification of Sítio Roberto Burle Marx was conceived, elaborated and coordinated in a partnership between Sítio Roberto Burle Marx (SRBM / Iphan) and Intermuseus, sponsored by the National Bank for Economic and Social Development (BNDES), and was carried out, in its various developments, by the following companies and professionals:

COORDENAÇÃO EXECUTIVA EXECUTIVE COORDINATION INTERMUSEUS

ASSOCIADOS
ASSOCIATES

Andréa Bueno Buoro
(licenciada / licensed)

Denise Grinspum
Joana Tuttoilmondo
Maria Izabel Casanovas
Pedro Leitão
Renato Baldin

CONSELHO FISCAL
FISCAL COUNCIL

Agostinho Resende Neves
Renato Musa
Miguel Gutierrez

DIREÇÃO EXECUTIVA
EXECUTIVE DIRECTOR

Andréa Bueno Buoro

COORDENAÇÃO DE PROJETOS
PROJECT COORDINATION

Joana Tuttoilmondo

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE PROJETOS
PROJECT COORDINATION ASSISTANT

Marina Frúgoli

ASSISTENTE DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATION ASSISTANT

Néliane Catarina Simioni

GESTÃO FINANCEIRA
FINANCIAL MANAGEMENT

Raquel Celso

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO
ADMINISTRATIVE ASSISTANT

Diego Braga Gomes

ASSESSORIA JURÍDICA
LEGAL CONSULTANCY

Wendel Sociedade de Advogados

CONTABILIDADE
ACCOUNTANCY

Quality Associados

PESQUISA DE ENGAJAMENTO TERRITORIAL
TERRITORIAL ENGAGEMENT RESEARCH

Bianca Ramos
(coordenação / coordination)

Daiane Brasil
Verônica Nascimento
(assistentes / assistants)

PROJETOS ARQUITETÔNICOS E PLANO DIRETOR ARCHITECTURAL PROJECTS AND MASTER PLAN PROCHNIK ARQUITETURA

COORDENAÇÃO
COORDINATION

Maurício Prochnik

EQUIPE - ARQUITETOS E URBANISTAS
TEAM - ARCHITECTS AND URBANISTS

Maria Carolina Duriez
Thiago Lopes
Leoni Palheta Miranda
Isabela Assis Brasil

CONSULTORA
CONSULTANT

Marta Prochnik

TOPOGRAFIA
TOPOGRAPHY

Braga Netto Associados Ltda.

ESTRUTURAS
STRUCTURES

Cerne Engenharia e Projetos

INSTALAÇÕES PREDIAIS
BUILDING FACILITIES

Equilibrium

AR CONDICIONADO E VENTILAÇÃO
AIR CONDITIONING AND VENTILATION

Flowterm Engenharia Ltda.

CONSULTORIA DE SEGURANÇA
SECURITY CONSULTANT

Katia Beatris Rovaron Moreira

SEGURANÇA CONTRA INCÊNDIO E PÂNICO
FIRE AND PANIC SAFETY

Gedraw Projetos E Instalações Ltda.

SEGURANÇA ELETRÔNICA - CFTV EXTERNO E INTERNO
ELECTRONIC SECURITY - EXTERNAL AND INTERNAL CCTV

Instec Sistemas Eletrônicos de Segurança

ACÚSTICA
ACOUSTICS

Traço Verde Arquitetura Ambiental

SONDAGEM
SOUNDING

Soloteste Engenharia

PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO INSTITUCIONAL E REQUALIFICAÇÃO MUSEOLÓGICA
INSTITUTIONAL STRATEGIC PLANNING AND MUSEOLOGICAL REQUALIFICATION
EXPOMUS – EXPOSIÇÕES, MUSEUS, PROJETOS CULTURAIS

DIREÇÃO GERAL
GENERAL DIRECTOR

Maria Ignez Mantovani Franco

DIREÇÃO EXECUTIVA
EXECUTIVE DIRECTOR

Roberta Saraiva Coutinho

DIREÇÃO ADMINISTRATIVA
ADMINISTRATIVE DIRECTOR

Cláudia Ciarrocchi

COORDENAÇÃO DO PROJETO MUSEOLÓGICO
PROJECT COORDINATION

Carolina Vilas Boas

Cristiane Santana

Maria de Lourdes da Silva

COORDENAÇÃO DE ACERVOS
COLLECTION COORDINATION

Alessandra Labate Rosso

PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO
STRATEGIC PLANNING

Cristiane Santana

Léa Blezer Araújo

Mariana Varzea

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION

Marcela Vieira

CATÁLOGO RAISONNÉ ROBERTO BURLE MARX – ETAPA 1 (ACERVO SRBM)
ROBERTO BURLE MARX CATALOGUE RAISONNÉ – STAGE 1 (SRBM'S COLLECTION)

HÓLOS CONSULTORIA E ASSESSORIA

DIREÇÃO GERAL
GENERAL DIRECTION

Christina Gabaglia Penna

COORDENAÇÃO
COORDINATION

Patricia Galliez de Salles

MUSEÓLOGAS
MUSEOLOGISTS

Maria Pierro Gripp

Cecilia Ewbank

ARQUIVISTA
ARCHIVIST

Juliana Ferreira

BIBLIOTECONOMISTA
LIBRARIAN

Zulmira Pope

FOTÓGRAFO
PHOTOGRAPHER

Rafael Ardoján

CURADORIA
CURATORSHIP

Vera Beatriz Siqueira

CURADORA ASSISTENTE
ASSISTANT CURATOR

Carla Hermann

EDIÇÃO DE CONTEÚDOS
CONTENT EDITION

Carolina Vilas Boas

Cristiane Santana

Fiorela Bugatti Isolan

PESQUISA DE IMAGENS
IMAGE RESEARCH

Amanda Tavares

FOTÓGRAFO - DECOF/IPHAN
PHOTOGRAPHER - DECOF/IPHAN

Oscar Henrique Liberal

LICENCIAMENTO DE IMAGENS
IMAGE LICENSING

Andrea Bolanho

PROJETO EXPOGRÁFICO
EXHIBITION DESIGN

Luis Carlos Antonelli Lacerda

IDENTIDADE VISUAL, COMUNICAÇÃO E SINALIZAÇÃO
VISUAL IDENTITY, COMMUNICATION AND SIGNAGE

Dupla Design

PROJETO AUDIOVISUAL
AUDIOVISUAL PROJECT

Estúdio Preto e Branco

CONSULTORIA PEDAGÓGICA
PEDAGOGICAL CONSULTING

Sapoti Projetos Culturais

CONSULTORIA E RECURSOS DE ACESSIBILIDADE
ACCESSIBILITY CONSULTANCY AND RESOURCES

Gabriella Zubelli

Maurício Montel e Renato Frosch

CEFEP (Comércio Especializado no Fornecimento de Equipamentos PNE)

AUDIOGUIA
AUDIO GUIDE

SAPOTI

20dash

PRODUÇÃO
PRODUCTION

Izabel Campello

EXECUÇÃO DA EXPOGRAFIA
EXECUTION OF EXHIBITION DESIGN

Camuflagem

PROJETO DE ILUMINAÇÃO
LIGHTING DESIGN

Rogério Wiltgen

INSTALAÇÃO DE ILUMINAÇÃO
LIGHTING INSTALLATION

Ricardo Ponciano

CONSERVAÇÃO
CONSERVATION

Ateliê Raul Carvalho

Coreart

MONTAGEM FINA
ARTWORK INSTALLATION

KBedim

WEBSITE

Dupla Design (Design)

Monocromo (Desenvolvimento | Development)

Diego Moura (Redação de textos | Writing)

SISTEMA DE GESTÃO DE ACERVO
ARCHIVE MANAGEMENT SYSTEM

Sistemas do Futuro – Software e Serviços Culturais

TRADUÇÃO
TRANSLATION

Philip Somervell

REVISÃO DE TEXTOS
PROOFREADING

Bibiana Leme (Português | Portuguese)

Márcia Longarço (Inglês | English)

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Andrey Rosenthal Schlee

Fátima Gomes

Giulio G. Rizzo

Instituto Burle Marx

Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - Inepac

Instituto Moreira Salles

Instituto Rio Patrimônio da

Humanidade - IRPH

José Tabacow

Jurema Machado

Kátia Bogéa

Prefeitura da Cidade

do Rio de Janeiro

Superintendência do Iphan no

Estado do Rio de Janeiro - Iphan/RJ

E A TODA A EQUIPE DO SÍTIO ROBERTO BURLE MARX, EM ESPECIAL A AND TO ALL OF SÍTIO ROBERTO BURLE MARX'S STAFF, IN SPECIAL TO

Catia Regina de Lima e Silva

Jéssica Santana

Letícia Dias Lavor

Maria Gorete Ferreira de Lima

Marlon da Costa Souza

Selma Alves de Jesus

Suzana Bezerra

Yanara Costa Haas

306

307

LIVRO BOOK

COORDENAÇÃO DE PROJETO EDITORIAL EDITORIAL PROJECT COORDINATION

Expomus - Exposições Museus
Projetos Culturais

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION

Marcela Vieira

PROJETO GRÁFICO GRAPHIC DESIGN

Dupla Design

PESQUISA DE IMAGENS IMAGE RESEARCH

Amanda Tavares
Andrea Bolanho

LICENCIAMENTO DE IMAGENS IMAGE LICENSING

Andrea Bolanho

TEXTOS TEXTS

Andrey Rosenthal Schlee
Cláudia Storino
José Tabacow
Vera Beatriz Siqueira
Yanara Costa Haas

TRADUÇÃO TRANSLATION

Philip Somervell

PREPARAÇÃO DE TEXTOS COPY EDITING

Bibiana Leme (Português | Portuguese)

REVISÃO DE TEXTOS PROOFREADING

Ana Cecília Agua
de Melo (Português | Portuguese)
Márcia Longarço (Inglês | English)

IMPRESSÃO PRINT

Stillgraf

DIREITOS AUTORAIS E CRÉDITOS DE IMAGENS COPYRIGHT AND IMAGE CREDITING

Acervo SRBM: pp 4, 6, 28, 30, 34,
42, 43, 47, 53, 67, 82, 97, 100, 101, 113,
178, 186, 187, 196, 198 a,b,d, 199, 226,
227b, 248, 235, 284b

Alair Gomes / Acervo da Fundação
Biblioteca Nacional - Brasil: p 64

Augusto Malta: p 71

Ayrton Camargo / Tyba: p 231

Caetano Oliveira: pp 232-233

Claus Meyer / Tyba: pp 22, 23, 174,
179, 260, contracapa | backcover

Cléo Bicho (Dupla Design): p 134e

Daderot: p 293b

Daniele Del Giuduce de Andrade
(Acervo SRBM): p 248

Eduardo Treptow: p 87b

©Escritório de Paisagismo Burle Marx:
pp 56, 57, 68, 69, 282a, 283b, 284a

Felipe Tubarão: pp 74, 87a

Gabrielle Carvalho Rangel: p 39

Halley Pacheco de Oliveira: p 166

Isabella Matheus / Pinacoteca de
São Paulo: p 195

José Tabacow: capa | cover, pp 21,
24, 236-38, 286a, 289, 290d, 293a,
294, 295

Karine Daufenbach: p 292

Leonardo Finotti: pp 285a, 291

Luis Chacin 1972/Shutterstock: p 287b

Luiz Cavalcanti Damasceno: p 86

Marcel Gautherot / IMS: p 32, 33,
35, 44, 46, 51, 54, 61, 194, 274, 275,
281, 282b, 283a, 285 b,c,d, 286b,
287a, 288, 290a,b,c

Mariana Murakami: pp 77, 249

Marlon da Costa Souza: pp 264-265

Oscar Liberal: guardas | endpapers,
pp 8, 11, 36, 38, 45, 48, 49, 52, 62, 63,
76, 78, 79, 84, 89 - 91, 93, 95, 96, 98,
102-105, 107-109, 112, 114-117, 119-123,
133, 134 a,b,c,d, 135-164, 167-173, 176,
177, 181-183, 192, 193, 198c, 201, 203,
208-210, 212, 213, 216-218, 220, 221,
223, 224, 227a, 239-246, 250-253,
255-257, 259, 261, 266-273, 310-311

Rafael Adorjan: pp 180, 184, 187,
203, 204, 205, 280

Reprodução | copy: Oscar Liberal: p 70

Rogério Reis / Tyba: p 258

Rubens Chaves/Pulsar Imagens: p 297

Vitor Marigo / Tyba: p 296

Devido à natureza histórica do acervo,
mesmo após intensa investigação não foi
possível identificar todos os retratados,
autores e créditos das obras. Não obstante,
estamos aptos a sanar eventuais equívocos
decorrentes dos fatos supramencionados.

Because of the historical nature of the
collection, it was not possible to identify all
those portrayed, authors and works credits
albeit intensive research. Notwithstanding,
we are able to clear up any possible
misunderstanding arising from the above
mentioned facts.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Sítio Roberto Burle Marx /]Andrey Rosenthal
Schlee... [et al.] ; organização Claudia Storino,
Vera Beatriz Siqueira ; coordenação Marcela
Vieira]. -- São Paulo : Intermuseus ; Rio de
Janeiro : Sítio Roberto Burle Marx, 2020.

Edição bilingue: português/inglês.
Outros autores: Claudia Storino, José Tabacow,
Vera Beatriz Siqueira, Yanara Costa Haas

1. Arquitetos paisagistas - Brasil 2. Botânica
3. Marx, Roberto Burle, 1909-1994 4. Paisagismo
5. Patrimônio cultural - Rio de Janeiro (RJ)
- Proteção 6. Plantas 7. Sítio Roberto Burle
Marx - Rio de Janeiro (RJ) 8. Sítios históricos I.
Schlee, Andrey Rosenthal. II. Storino, Claudia.
III. Tabacow, José. IV. Siqueira, Vera Beatriz. V.
Haas, Yanara Costa. VI. Vieira, Marcela.

20-34860

CDD-712.098153

Este livro foi editado na cidade de São Sebastião
do Rio de Janeiro, em março de 2020.
Foi composto com a tipografia Hurmes Geometric
Sans 4, e impresso em papel Couché Matte 170g,
na gráfica Stilgraf.

This book was published in the city of São
Sebastião do Rio de Janeiro in March 2020.
Hurmes Geometric Sans 4 typography on
Couché Matte 170g paper, printed by Stilgraf.





ISBN 978-65-990825-0-4



9 786599 082504



PATROCÍNIO
SPONSORED BY



COORDENAÇÃO
COORDINATED BY

INTE
RMU
SEUS

REALIZAÇÃO
PRESENTED BY



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



Lei de Incentivo à
CULTURA