FIGURAÇÕES DE VIAGEM: O COLECIONADOR CASTRO MAYA

Vera Beatriz Siqueira - UERJ/CBHA/ANPAP/CNPq/FAPERJ

Resumo

A ideia básica deste artigo é compreender a coleção Castro Maya, e mais particularmente, a sua coleção de arte moderna brasileira, no quadro mais geral dos estudos da cultura. Nesse sentido a imagem-chave da viagem torna-se fundamental para sustentar a sua narrativa colecionista, bem como a tarefa contemporânea de interpretá-la.

Palavras-chave: Coleções; Raymundo de Castro Maya; história da cultura

Abstract

The basic idea of this paper is to understand the Castro Maya collection, and more particularly his collection of Brazilian modern art, in the broader context of the studies of culture. In this sense the key image of the journey is essential to sustain both the collector narrative and the contemporary task of interpreting it.

Keywords: *Collections; Raymundo de Castro Maya; Cultural History*

Hoje em dia, ao falarmos em História da Cultura, parece-nos muito distante o tempo em que o contato com outras culturas precisava ser efetuado de forma exploradora, quando não havia grande distinção entre historiador, naturalista, viajante e aventureiro. Viajar por outros países era, na maioria das vezes, equivalente a viajar no tempo, entrar em sintonia com um universo exótico e originário. Esse historiador *doublé* de cronista e viajante já foi suficientemente criticado junto com a crença no progresso que o fundamentava. Sem se notar, entretanto, que com essa crítica desmontava-se não apenas o etnocentrismo e o sentimento de superioridade dos estudiosos, mas também aquilo que era essencial ao próprio desenvolvimento do estudo histórico das culturas. Pois como nos fala Gombrich:

> "esse interesse pela variedade de circunstâncias culturais não podia, só por si, ter conduzido ao aparecimento da história cultural sem um elemento novo, a crença no progresso, que era suficiente para unificar a história da humanidade.

> (...) A história da civilização, ou da cultura, era a história da ascensão do homem, de um estádio quase animal à sociedade educada, ao cultivo das artes, à adoção de valores civilizados e ao livre exercício da razão. Por isso, a cultura podia progredir, mas podia também declinar e perder-se, e a história estava legitimamente envolvida em qualquer destes processos."[1]

Estudar as culturas envolve, portanto, e a despeito das mais variadas figurações possíveis de viagens, a pressuposição da lógica do viajante: olhar para o mundo com interesse narrativo. Cumpre, de maneira genérica, aos historiadores e antropólogos relatar ao leitor a sua viagem no espaço ou no tempo, ainda que com certo desconforto, pois não mais nos ancoramos na certeza positiva do progresso. Ao contrário, essas viagens, hoje em dia, conduzem quase sempre à constatação desolada da sua ilusão. Claude Lévi-Strauss inicia o seu livro *Tristes trópicos* com a afirmação categórica de seu ódio às viagens e aos exploradores, explicado mais adiante pelo fato das narrativas de viagens nos iludirem quanto "à deprimente evidência de estarem passados 20.000 anos de história". E, ainda mais à frente, desvenda algumas das armadilhas insidiosas desta ilusão:

> "Uma vez encetado, o jogo das conjecturas não tem fim. Quando é que a Índia devia ter sido vista, em que época é que o estudo dos selvagens brasileiros teria trazido a satisfação mais pura, teria permitido conhecê-los sob a sua forma menos alterada? Teria sido melhor chegar ao Rio no século XVIII com Bougainville ou no século XVI com Léry e Thevet? Cada lustro que eu recue permite-me salvar um costume, ganhar uma festa, partilhar uma crença suplementar. Mas conheço os textos bem demais para não saber que ao recuar um século renuncio simultaneamente a informações e curiosidades que servem para enriquecer a minha reflexão. (...) Ao fim e ao cabo, estou prisioneiro duma alternativa: ora viajante antigo, confrontado com um espetáculo prodigioso ao qual tudo ou quase tudo passaria despercebido - ou pior, inspiraria troça e desprezo -; ora viajante moderno, correndo atrás dos vestígios duma realidade desaparecida. (...) Vítima como sou duma dupla enfermidade, tudo o que vejo me fere, e censuro-me de não observar o suficiente."[2]

Embora completamente desconfortável na posição do narrador de suas viagens, Lévi-Strauss não pode prescindir dela. É, na realidade, uma vítima da própria ilusão de conhecimento do significado da diversidade cultural. Entretanto, a consciência dessa enfermidade só acentua a posição esquizóide do estudioso da cultura, que preserva a necessidade do viajante de representar e colecionar a realidade adversa, agora despida de qualquer exemplaridade ou ilusão de sabedoria. Como fazer, então, para sustentar a lógica do viajante em busca do contato com outras situações culturais, sem recorrermos à crença numa evolução progressiva da história humana?

O relativismo cultural tem procurado responder a essa questão através da distinção entre "civilização" e "cultura", e a sugestão de que, povos diferentes, em épocas diferentes, produzem necessariamente culturas diferentes, rejeitando-se francamente a existência de uma escala única de valores para o julgamento cultural. Vico, Winckelmann, Herder e, sobretudo, Hegel, ainda que de maneiras diversas, indicavam essa nova direção. Importa-nos, contudo, anotar que, cada qual a seu modo, preservou o credo na capacidade representativa do viajante. É o historiador da arte alemão Carl Schnaase, marcadamente hegeliano, quem escreve, em 1843:

> "a arte de cada período é a um tempo a mais completa e fiável expressão do espírito nacional em questão; é algo como um hieróglifo (...) no qual a essência secreta da nação se manifesta, se bem que condensada, a princípio obscura, mas de forma completa e sem ambigüidades para os que forem capazes de ler esses símbolos".[3]

Hieróglifo a ser lido pelo historiador, a cultura preserva ainda hoje, para aqueles que a tentam compreender, a precisa mistura de desafio representativo e fascínio antiquarista, típica das figurações variadas dos viajantes. O processo contemporâneo de culturalização, que converte tudo em fenômeno cultural, reforça essa associação entre estudioso da cultura e viajante, agora na sua versão moderna, o visitante de museus. Mas essa associação não é tão recente quanto gostaríamos de imaginar. Do livro *O Brasil pitoresco*, com textos de Charles Ribeyrolles e pranchas de Victor Frond, encontrado na Biblioteca do colecionador carioca Raymundo de Castro Maya, selecionamos a seguinte passagem:

> "A cidade [do Rio de Janeiro], há pouco emancipada e ainda em formação, não se tem, por enquanto, adornado das flores da arte. Mas, porventura, suas ruas não são museus viventes? Há no mundo galeria mais rica, mais bizarra, do que essa mistura de raças que traficam nos portos, nos mercados, nas praças públicas? E se o pensador, sempre inquieto de almas, se o pintor, seu irmão na luz, buscam estudo, nada terão a recolher nessas fisionomias, nessas multidões?" [4]

E é exatamente a isso que se dedicam o escritor Ribeyrolles e o pintor Frond: a recolher tipos, cenas, paisagens, olhando para a cidade com o interesse típico de freqüentadores de museu. O que coloca a questão de uma curiosa proximidade entre viajante, cronista, colecionador, visitante de museu e estudioso. Todos partilham o desejo de representar e colecionar a cultura, além do sentimento básico que Flora

Süssekind identifica com a "sensação de não estar de todo"[5], de ser outro, com o duplo papel de conquistador e fundador.

Levando ao limite essa afirmação, temos que incluir na lista de figurações possíveis de viajantes o próprio colecionador Castro Maya. Tal como os viajantes que colecionou sob a forma de álbuns, livros, aquarelas, pinturas, gravuras, manifesta o sentimento de não pertencer, o interesse classificatório e a paixão colecionista. A viagem sempre foi essencial para a atividade de colecionar, junto ao sentimento de estranhamento que a acompanha. Castro Maya recorta, da revista francesa *Connaissance des Arts*, de 1940, o artigo intitulado “O Gabinete do Curioso”. Neste, assim como na aquarela de Debret, fica evidente a relação estreita entre as viagens e o aparecimento da própria figura do colecionador, interessado, nesse momento inicial, em reunir o maior número possível de peças valiosas, exóticas e diferentes.

Já no século XVIII, esse interesse vago por curiosidades ganha, cada vez mais, um sentido científico. Os gabinetes passam a classificar as peças, sob categorias genéricas que separam os objetos da natureza, as obras do artesanato e as antigüidades. Ainda que incipiente, o desejo classificatório visa à criação de mapas e rotas seguros para a viagem exploratória do colecionador. É ele quem concede, em última instância, o sentido da própria viagem, fazendo da posse dos objetos o objetivo final dessas explorações científicas de outras culturas. E assim, traçando o caminho que liga continentes distantes e terras desconhecidas ao seu gabinete, promove a integração das mais variadas figuras do viajante: o cientista, o cronista, o historiador, o colecionador.

Castro Maya tentou exercer um tanto de cada uma dessas atividades. Não apenas colecionou, como também buscou se cercar de certificados de autenticidade, *expertises*, avaliações, recibos de aquisição, fotografias e fichas de classificação de suas peças. Trabalho que serviu de base para todo o processo de transformação de suas residências em museus. Um verdadeiro mapa que desenhou, com o intuito preciso de nos deixar as pistas de seu itinerário como viajante-colecionador.

O traçado desse roteiro, entretanto, não pode apagar a essência do ato de colecionar: a sua gratuidade. Francis Bacon, em sua obra *O novo Organon*, se vale do modelo do *Kunstkammern* para destacar a importância dos jogos e truques humanos na aquisição de conhecimentos, dando forma final à concepção da criação (natural e humana) como um jogo, na qual as descobertas são antes produto de acidentes do que de elaborações conscientes.[6] A aparente desordem da atividade do colecionador, materializada na formação dos Gabinetes de Curiosidades, traduz o seu princípio filosófico: o equilíbrio entre pesquisa pura e aplicada; prazer e objetivo; liberdade e utilidade. Pela criação de um mundo em miniatura, o colecionador preserva e conhece enquanto "brinca".

Tal gratuidade constitui a base da posse do colecionador. É o que Walter Benjamin qualifica como o elemento pueril do ato de colecionar que, no colecionador, interpenetra-se com um dado senil: a aquisição de um livro ou objeto antigo significa o seu renascimento, a renovação da existência.[7] Daí a qualificação de Benjamin do "colecionador autêntico" como aquele que se deixa mover essencialmente por esse impulso pueril, sem buscar conceder aos seus objetos coletados qualquer utilidade científica ou social.

No caso de Castro Maya, esse colecionador autêntico – cuja maior contribuição é manter o caráter privado de suas coleções, redimindo os objetos enquanto coisas, complementando a redenção do próprio homem – nasce da herança recebida de seu pai: engenheiro da estrada de ferro D. Pedro II, financista dono de ações de empresas no Maranhão, vice-cônsul honorífico do Brasil em Paris. Típica figura da elite imperial, seu pai Raymundo de Castro Maya deixa para o filho não apenas o nome, como também coleções de moedas antigas, de pinturas francesas (que incluía paisagistas de Barbizon e impressionistas), de antigüidades, e, sobretudo, uma biblioteca.

Ainda segundo Walter Benjamin, a herança é "a maneira mais pertinente" de se formar uma coleção, pois as atitudes do herdeiro e do colecionador advêm do mesmo "sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse".[8] O filósofo acrescenta, entretanto, certa hierarquia entre essas duas práticas, dado que cabe ao colecionador a animação do caótico universo dos objetos. É ele quem recolhe e ordena

os objetos dentro dos princípios da posse, a despeito de toda precariedade dessa ordem: “Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que só pode aparecer como se fosse uma ordem?”[9]

Essa mesma ordem oscilante – que Benjamin confina com o caos das lembranças – está presente de forma particular na biblioteca de Castro Maya. Por um lado, é possível perceber o mapa deixado por Castro Maya para a decifração de seu significado. Em suas estantes de carvalho reúnem-se conjuntos coerentes de livros, dos quais o maior é formado por álbuns e livros de viajantes e cronistas que descrevem o Brasil entre os séculos XVII e XIX. Além disso, destacam-se obras luxuosas de literatura francesa, editadas por sociedades de bibliófilos como a *Les Cent Bibliophiles* de Paris, da qual seu pai fora sócio, ou a *Beaux Livres Illustrées Modernes*. Também encontramos um grupo formado por literatura brasileira, com ênfase nas obras ilustradas, muitas das quais editadas pela *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, fundada por Castro Maya em 1943, ou pela congênere *Cattleya Alba - Confraria dos Bibliófilos Brasileiros*, a qual se associara Castro Maya.

Essa ordem geral perpetua, num certo sentido, a orientação deixada por seu pai. Entretanto, a passagem não foi imediata. Ao contrário, após a morte do pai, Castro Maya e o irmão Paulo concordam em leiloar a biblioteca de seu pai, ou pelo menos as suas peças mais valiosas. O catálogo deste leilão, ainda hoje encontrado entre seus livros, parece ter guardado uma dupla função: por um lado serve como registro afetivo da antiga coleção paterna; por outro, possibilita ao filho, mais tarde decidido a se tornar também um bibliófilo, a busca e aquisição dos mesmos exemplares que haviam composto a biblioteca do pai.

Pelo menos em um caso parece possível acompanhar esse processo de recompra dos livros paternos: a edição de 1899 do livro de poesias *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, exemplar nº 28, impresso para Raymundo de Castro Maya, numa publicação de *Les Cent Bibliophiles*, com ilustrações de A. Rassenfosse e encadernação de Marius Michel. A busca por esse exemplar específico, leiloado em 1932, aponta para uma questão central do fenômeno do colecionismo: a substituição do valor do conteúdo da obra pelo de sua origem. Não é a qualidade literária ou editorial

que está em jogo, a despeito de serem inequívocas, mas a sua autenticidade, o fato de ter pertencido a seu pai. Desta forma, como Hannah Arendt soube tão bem perscrutar no pensamento de Walter Banjamin, o colecionador autêntico converte-se inesperadamente num destruidor, pois só pode salvar o objeto quando substituir a sua qualidade objetiva pelo valor de sua originalidade.[10] O colecionador purifica o objeto de tudo o que é típico ou classificável, concedendo-lhe o sentido de único. A descontextualização do objeto transforma-se na essência do ato de colecionar.

Jorge Luís Borges admite nunca ter saído da biblioteca de seu pai, "como nunca saiu da sua Alonso Quijano". O escritor argentino também herda do pai a biblioteca que se transmuta em essência de sua vocação literária e poética, tal como na analogia de Quixote entre o mundo e os livros[11]. Castro Maya herda de seu pai não apenas a paixão pelos livros, mas também o gosto algo eclético dos colecionadores do final dos oitocentos e início dos novecentos, que combinava o interesse pelos livros e gravuras com os móveis e objetos de estilo, as antigüidades, a arte oriental. Percebemos, no entanto, especialmente a partir dos anos 1940, a vontade do herdeiro de criar um estilo próprio, uma assinatura. O colecionador tradicional abre espaço para uma atuação pública, criando e dirigindo a Sociedade Os Cem Bibliófilos do Brasil (1942) e Os Amigos da Gravura (1948), além de participar da fundação e se tornar o primeiro presidente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948).

Na base de todas essas ações está o seu interesse pela arte moderna brasileira. Dos primeiros modernistas paulistas, como Tarsila, Anita, Brecheret, nada adquiriu, manifestando talvez o desinteresse pela visão mais comum de nosso modernismo. De Guignard comprou uma tela de 1927, *Os noivos*, ícone de seu nacionalismo lírico. Goeldi aparece em três gravuras, uma das quais – *Tarde*, 1954 – editada pela Sociedade Os Amigos da Gravura, e as outras duas encartadas num exemplar do livro *Poranduba amazonense*, publicado pelos Cem Bibliófilos do Brasil em 1961, que deveria contar com ilustrações do artista, falecido durante o trabalho e substituído por Darel. Também ilustrou o romance *Cheiro da Terra*, de Caio de Mello Franco, editado por Castro Maya por meio de sua Gráfica das Artes em 1949. Segall, por sua vez, comparece na edição do livro que ilustrou de Jorge de Lima, *Poemas negros* (Revista

Acadêmica, 1943, exemplar com litografia original a cores do artista), e na proposta de ilustrar uma obra dos Cem Bibliófilos, trabalho não realizado. Di Cavalcanti tem três telas em seu acervo, além da encomenda da ilustração de *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água,* de Jorge Amado (Cem Bibliófilos do Brasil, 1963).

Dos modernistas históricos, o grande favorecido pelo mecenato de Castro Maya foi, indubitavelmente, Cândido Portinari. Artista em ascensão no cenário brasileiro desde 1930, quando retorna de Paris e converte-se em expoente da arte nacional, Portinari recebe do colecionador apoio variado: da compra de obras à encomenda de seu retrato e de sua sobrinha, do convite para ilustrar livros ao auxílio na montagem de exposições individuais do artista, da contratação para a pintura do altar da Capela Mayrink (quando Castro Maya coordenava os trabalhos de remodelação da Floresta da Tijuca) à recomendação do pintor para instituições brasileiras e estrangeiras.

Além disso, adquire obras da geração seguinte de artistas modernos, como as marinhas de Pancetti e Volpi, as paisagens de Zanini e Bonadei, as telas de Marcier e Bianco, as esculturas de Mário Cravo Filho e Bruno Giorgi, a natureza morta de Iberê Camargo. Nos anos de 1960, as Bienais de São Paulo serviram de fonte para as suas aquisições de pinturas abstratas ou nos limites da abstração, como os trabalhos de Antonio Bandeira, Ivan Serpa, Benjamin Silva, Maria Teresa Nicolao, Emilio Sandoval. Sem contar as obras de Fayga Ostrower e Darel Valença Lins, com os quais já mantinha contato através de suas sociedades culturais.

Serão os artistas escolhidos para participarem das atividades de suas sociedades culturais aqueles aos quais dirigiu preferencialmente seu esforço como patrono ou mecenas. Na impossibilidade de falar de todos, como Fayga Ostrower, Eduardo Sued, Cícero Dias, Marcelo Grassmann, Antonio Bandeira, entre outros, escolho falar do caso de Lívio Abramo, que nos parece especialmente significativo.

Artista gráfico paulista, vinculado ao Expressionismo e tradicionalmente ligado a uma arte de intenções sociais – segundo Mário Pedrosa, seria o "primeiro artista, ao que se saiba, a transpor para a xilo o tema da luta de classe: o operário na fábrica, o operário coletivamente em protesto, a velha fábrica de tecidos com o seu perfil

recortado, grades e chaminés”[12] – Abramo é convidado a ilustrar o livro de contos *Pelo Sertão,* de Affonso Arinos, trabalho que realiza entre 1945 e 1947. Para tal, o artista vale-se dos seus recentes conhecimentos na técnica da xilogravura de reprodução, aprendida com Adolf Kohler, na Escola de Xilogravura do Horto Florestal, em São Paulo, nos anos 1940. As xilogravuras, feitas em matrizes de madeira de topo preparadas por Kohler, mostram como o gravador rompe com as massas formais e o tratamento rude, optando por explorar a linha, resultando em obras de grande riqueza de texturas e matizes cromáticos.

O enriquecimento técnico de sua obra possibilita a Abramo a busca de uma tradução visual da lírica erudita de Arinos. Os seus contos sobre o sertão mineiro, combinando regionalismo e refinamento, fluência narrativa e pátina culta, levam o gravador paulista a buscar novas soluções formais que passam a se impor na sua poética. A introdução da temática regionalista e as novas possibilidades expressivas que caracterizam essas ilustrações de Lívio Abramo acabaram transformando-as em uma obra central na sua *démarche* plástica.[13] O conjunto das ilustrações, exposto no Salão Nacional de belas Artes de 1950, deu ao artista o Prêmio Viagem ao Exterior.

Paradoxalmente, a ilustração não significou, para Abramo, um reforço narrativo. Ao contrário, a necessidade descritiva serviu como estímulo para uma abertura temática e expressiva, aproximando-o de uma linguagem mais abstrata, que se acirrará em trabalhos posteriores, como a série de gravuras *Rio*, inspirada nas festas e tradições cariocas, cuja solução compositiva é basicamente rítmica. Castro Maya, certamente cônscio da importância dessas ilustrações, adquire as suas gravuras originais, com os respectivos esboços a bico de pena, provas de estado e matrizes. Algumas gravuras foram encartadas na encadernação do livro, outras ainda hoje permanecem guardadas em mapotecas. Muitas das matrizes foram formar um curioso tampo de mesa de centro, junto com a matriz da xilogravura *Festa* (1954), editada posteriormente pelos Amigos da Gravura.

Podemos afirmar então que, nesse caso, Castro Maya funcionou como verdadeiro patrono, dando a um artista ainda pouco conhecido a possibilidade de desenvolver as suas pesquisas plásticas e ganhar notoriedade nacional. Faltam

elementos para se mapear concretamente como se deu o contato do colecionador com o artista. Entretanto, frente à incipiência do sistema de arte brasileiro nesse período, devemos conceder a Castro Maya e à Portinari (seu amigo e conselheiro) parte considerável do crédito por essa aproximação com o artista. Nas décadas de 1930 e 1940, o mercado de arte brasileira era praticamente inexistente. Segundo José Carlos Durand, restringia-se ao comércio de peças antigas do período colonial, descobertas em igrejas e fazendas setecentistas. “Se o grande marco do ‘modernismo’ foi a Semana de Arte de 1922, foi preciso meio século para que seus pintores fossem disputados comercialmente”.[14] Se não faltam, na coleção Castro Maya, lampadários, bancos e oratórios provenientes de igrejas mineiras, seguindo as tendências do mercado, também não faltam obras de arte moderna brasileira, cuja comercialização era incipiente. Poderíamos dizer ainda mais: Castro Maya foi um dos responsáveis pela consolidação de um mercado para a arte moderna brasileira, uma vez que a sua coleção dava corpo a uma série de propostas ainda não sistematizadas.

Mas seria essa atuação pública uma traição ao sentido basicamente privado de sua coleção? Segundo Krzysztof Pomian, toda coleção pressupõe um espectador que pode ser tanto real quanto virtual.[15] No caso do mobiliário funerário e dos objetos que acompanhavam o morto, o espectador situava-se em outro lugar do tempo e do espaço, mantendo, porém, como essencial a necessidade de alguém para ver a coleção. Com base nisso, o autor define coleção como "um conjunto de objetos expostos ao olhar", acrescentando à pungente materialidade do universo objetivo a necessidade invisível da construção de um significado, a partir do diálogo da coleção com seus espectadores, com o seu público.

Justamente aqui aparece a imagem de outro viajante. Aquele que deve fazer essa viagem dentro da viagem. E assim anunciar o seu próprio trânsito. Referimo-nos ao historiador da cultura, cujo dever inevitavelmente se aproxima dessa viagem constante e desse eterno colecionar. Como nos diz Chartier, "a história cultural (...) tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler".[16]

Atualmente, a infinitude dessa tarefa vem associada à consciência do inexorável dilema, descrito por Lévi-Strauss: a certeza de que nenhuma cultura é passível de ser completamente inventariada ou coletada, embora seja igualmente impossível a compreensão isolada de cada elemento da cultura. Logo, envolto na necessidade básica de construir relações culturais, de estabelecer nexos muitas vezes obscuros, o historiador parece cada vez mais próximo de seus antigos colegas, o viajante em terras estrangeiras e o colecionador.

Uma distinção, porém: enquanto o viajante e o colecionador procuram, através da classificação e da posse, deter o processo destrutivo intrínseco ao próprio tempo, o historiador, "viajante moderno", sabe que só pode lidar com ruínas e fragmentos, sofrendo também ele e a sua narrativa a decomposição temporal. Talvez venha daí o interesse pelo estudo de certos personagens individuais, que serviriam, a um só tempo, de chave de compreensão da cultura em que se insere e de intermediário no diálogo cultural, pondo à mostra o seu ponto de vista. Cabe a nós, historiadores da arte e da cultura, visitantes dos museus Castro Maya, a tarefa de “recolecionar” (palavra que em inglês tem a bela acepção de rememoração), de criar novos sentidos para a sua ação de acumulação e preservação cultural, cientes de que o nosso objetivo ainda é, em última instância, a construção de um valor, de um mundo onde as coisas formam riqueza: uma coleção.

---

[1] E. H. GOMBRICH. *Para uma .história cultural.* Lisboa, Gradiva, 1994.

[2] Claude LÉVI-STRAUSS. *Tristes trópicos.* Lisboa: Edições 70, 1986. p.37-38.

[3] Carl SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste.* Citado por E. H. GOMBRICH, *Para uma história cultural, op.cit.* p.32

[4] Charles RIBEYROLLES e Victor FROND, *Brasil pittoresco: história, decrições, viagens, instituições, colonização*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1859-1861. p. 163. Acompanhado de um álbum de vistas, panoramas, paisagens, costumes... de Vistor Frond. Paris: Impr. Lemercier, 1861. Biblioteca Castro Maya.

[5] Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.11.

[6] Sobre o elemento lúdico da história natural e sua relação com o Gabinete de Curiosidades ver Horst BREDEKAMP, “The playfulness of natural history”, *op.cit.* pp.63-80.

[7] Walter BENJAMIN, “Desempacotando a minha biblioteca”. *In: Rua de mão única.* Obras escolhidas v.II. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp.227-235.

[8] *Idem*. p. 234

[9] *Idem. p. 228*

[10] Hannah ARENDT. “Walter Banjamin - 1892-1940”. *In: Homens em tempos sombrios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.171.

[11] Sobre isso ver o artigo de Eneida Maria de SOUZA, “A biblioteca de Borges”. *In: Cadernos de Memória Cultural I*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994-1995.
[12] Mário PEDROSA. “Entre a Semana e as Bienais”. *In: Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1975. p.278. Também Aracy AMARAL, em seu livro *Arte para quê?: a preocupação social da arte brasileira, 1930-1970* (2.ed. São Paulo: Nobel, 1987), destaca a militância e preocupação social de Lívio Abramo, considerando-o pioneiro de uma arte social, praticamente identificada, nesta autora, com o seu expressionismo.
[13] Lourival Gomes MACHADO. *Lívio, o artista*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1976. p. 24; José Roberto Teixeira LEITE. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Gomes de Souza, 1965. p.24; Walter ZANINI. “Arte contemporânea”. *In: História Geral da Arte no Brasil.* v.2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983. p.619.
[14] José Carlos DURAND. “Mercado de arte e mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos”. *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais*. nº 2. vol. 1. Outubro - 1986.
15 Kryzysztof POMIAN. “Coleção”. In: *Enciclopédia Einaudi*. v.1: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 63.
16 Roger CHARTIER. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. p.17.

Vera Beatriz Siqueira
Professora de História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. É autora dos livros Iberê Camargo: origem e destino (2009), Burle Marx (2001 e 2009), Milton Dacosta (2004), entre outros, além de ter publicado textos em diversos livros, catálogos e periódicos. Atuou como curadora de exposições na Fundação Iberê Camargo, Museu Lasar Segall, MAM-Rio, Paço Imperial, Museus Castro Maya.