

**SANDEVILLE JUNIOR, Euler . A planta é o nosso objeto. e como considerar a planta?** Anotações sobre a gênese de uma linguagem em Roberto Burle Marx.. Paisagens em Debate, v. 5, p. 1-11, 2007.

#### LICENÇA DE USO

Este artigo é disponibilizado sob uma licença Creative Commons, como parte da proposta da Espiral da Sensibilidade e do Conhecimento (<http://www.espiral.org.br>) e do projeto acadêmico em <http://www.ambiente.arq.br>.

**Você pode reproduzir e distribuir esse material desde que** citando devida e visivelmente os dados de autoria e publicação, sem adições, cortes ou qualquer meio que altere o sentido ou prejudique a integridade original do material, sem finalidades comerciais ou de propaganda de qualquer tipo, ou em contextos que promovam qualquer forma de violência, o racismo, discriminação. Caso distribua esse material, o fará explicitando essa licença. Sob nenhum aspecto essa licença representa seção de direitos.

## **"A PLANTA É O NOSSO OBJETO. E COMO CONSIDERAR A PLANTA?"<sup>1</sup>. ANOTAÇÕES SOBRE A GÊNESE DE UMA LINGUAGEM EM ROBERTO BURLE MARX**

### **Euler Sandeville Junior**

Arquiteto, Arte-Educador, Especialização em Ecologia, Mestre e Doutor em Estruturas Ambientais Urbanas. Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Coordenador da Área de Concentração Paisagem e Ambiente do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP. Coordenador do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, PROCAM.USP

<http://www.ambiente.arq.br>

### **Resumo**

Este ensaio procura introduzir uma discussão do emprego que Roberto Burle Marx faz da vegetação em seus projetos, entendendo-o como um estruturador essencial de seu processo criativo e de seu projeto artístico-cultural. O texto aproveita trabalhos anteriores que produzi sobre Roberto Burle Marx e é uma introdução a estudos ainda inéditos que desenvolvi a partir da década de 90.

O trabalho de Roberto Burle Marx é uma síntese sensível e elaborada de diversos vetores culturais. Muitos deles tradicionais, como ele próprio reconheceu, mas em uma perspectiva muito peculiar, unificada pelos procedimentos criativos da arte moderna. É evidente em sua linguagem a influência de Miró, Léger, Braque, Arp, Kandinsky e, sobretudo de Picasso, bem como dos grandes exemplos clássicos dos

---

<sup>1</sup> BURLE MARX, 1989:37, texto de 1967

jardins do passado, sobretudo de tradição inglesa<sup>2</sup>, mas de modo algum restrito a uma reinterpretação tipológica de quaisquer tendências.



Figura 1: Paul Klee, projeto de um jardim, 1922

DOURADO (2000), tratando dessas possíveis influências, recusou uma dependência dos parterres freqüentemente citada na bibliografia, vendo acertadamente uma relação mais direta com os trabalhos de Gertrude Jekyll. A correlação é pertinente, sobretudo se considerarmos os primeiros trabalhos ainda no Recife, como a Residência Brennand, que antecipariam estratégias compositivas com a vegetação que persistiriam pouco depois, quando sua sensibilidade começava a se orientar a uma relação decisiva com a arte moderna abstrata, como no Ministério da Educação e Saúde ou no Cassino em Pampulha.

---

<sup>2</sup> VALLADARES (1973), por ocasião de exposição em Lisboa, notou também uma influência portuguesa em seus trabalhos. "*Foi-lhe possível, assim, verificar que seus pátios trazem a continuidade dos jardins ibéricos, do mesmo modo que o gosto pelos azulejos e mosaicos. Não somente os pátios, os painéis azulejados e o uso gigantesco de calçada mosaicada de calcários e granitos embrechados, mas igualmente os represamentos, em lagos e tanques, com canteiros emersos e submersos idênticos aos dos jardins portugueses tradicionais*".

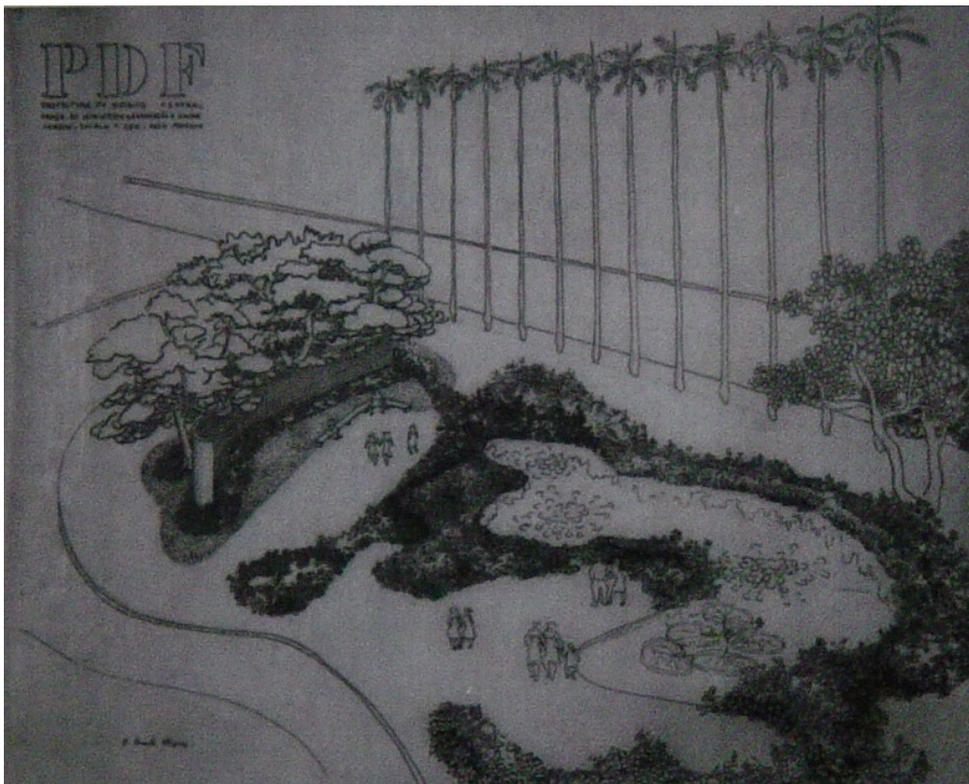


Figura 2: Roberto Burle Marx, projeto de jardim do Ministério da Educação e Saúde

Nos trabalhos a partir da década de 40 devemos ressaltar que tal referência já não se aplica mais, pois o sistema colorístico de Jeckill, como um *mix* de espécies, cede lugar a massas de vegetação coloridas e uniformes. Embora aqui seja tentador relacionar com os *parterres*, a matriz conceitual é de fato a arte abstrata contemporânea. O relevante da discussão não está tanto nas hipóteses que possamos elaborar, como críticos de arte, mas no reconhecimento de que sua obra não é unitária, e que determinadas "fases", e cada projeto dentro dessas "fases", podem convidar chaves interpretativas próprias. O que atesta tanto a complexidade das sínteses que nos propõe, quanto a transformação contínua em seu processo criativo.

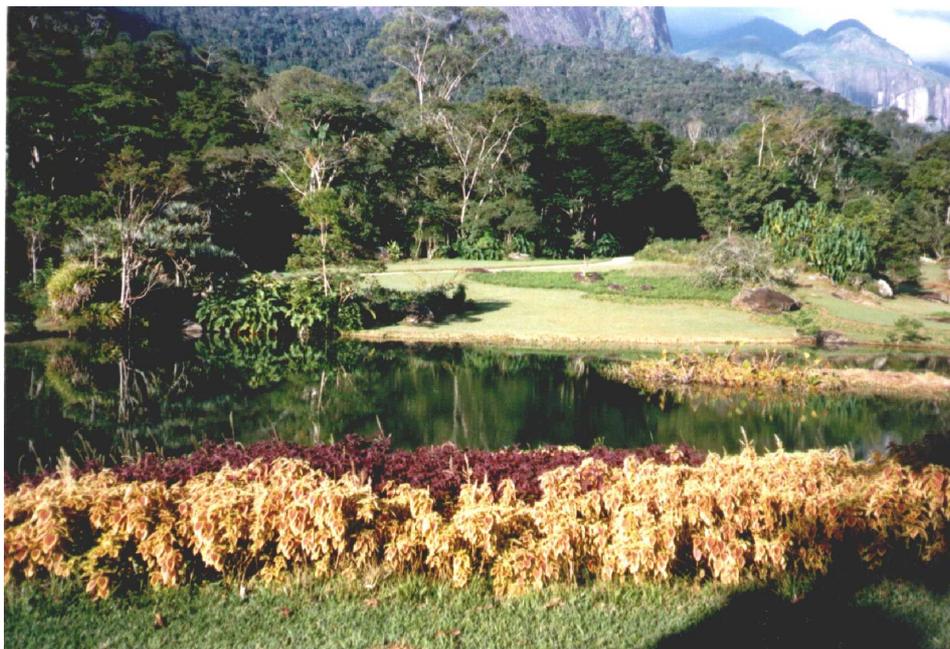


Figura 3: Roberto Burle Marx, Residência Odete Monteiro, 1948



Figura 4: Roberto Burle Marx, Fazenda Vargem Grande, Areias, 1979

Sendo ele pintor, é grande o risco de se desejar estabelecer uma ponte automática entre pintura e paisagismo, deste como transposição daquela. A nosso ver, pintura e jardins são concepções artísticas distintas, com exigências próprias que condicionam o processo criativo e propositivo, ainda que seja possível forte reciprocidade entre essas criações. No caso de Burle Marx, como em alguns outros paisagistas, é inegável um trânsito profícuo entre sua atividade como paisagista e como pintor, na verdade ambas as coisas se influenciando e contribuindo para seu desenvolvimento nesses campos a que se dedicou. Não há uma cisão entre essas suas atividades, ao contrário, há uma relação, mas há também um descompasso entre suas apropriações de referências artísticas na pintura e no paisagismo.

Ou seja, a relação não é em uma única direção. A influência da abstração, por exemplo, já é decisiva em seus jardins cerca do início dos anos 40, enquanto em suas pinturas tornam-se mais características apenas gradualmente, e se consolidam em um período um pouco posterior. Toda uma primeira fase de seu trabalho pictórico (que não obedece à mesma periodização que propomos para seu trabalho enquanto paisagista) decorre sob forte influência de Portinari, com quem estudou. Podemos destacar, com base no catálogo da Fundação Gulbenkian (TELLES, 1973) e outros, que a influência de Picasso em seus desenhos é crescente a partir de meados da década de 40, e a partir da década de 50, enquanto em seus projetos paisagísticos torna-se mais intensa a partir da década de 60. Por outro lado, nos anos 40, sua pintura mostra ainda influência da de Portinari, enquanto seus jardins já mostram notável aproximação de uma pintura de teor onírico advinda do abstracionismo. Essa discussão fica na dependência de uma avaliação mais detida de sua obra de pintura, tapeçaria, muralística e dos guaches de apresentação dos projetos que elaborava.

Não podemos ver seu trabalho apenas na perspectiva das artes plásticas, que não dá conta da especificidade, mesmo artística, do paisagismo, tanto quanto não podemos

apreciá-lo sem ela. Trata-se de recusar uma dicotomia ou uma relação de dependência de uma para com outra, e reconhecer que sua aproximação do projeto estabelece uma relação de interdependência entre arte e paisagismo, indicando um "método" artístico definindo seu processo criativo. Nesse sentido, um procedimento bastante distinto do paisagismo moderno estadunidense que se desenvolveria na década de 40 nos EUA, a partir de Church e Eckbo (mas há outras correntes), mais afeito a metodologias racionais no desenvolvimento de sua linguagem projetual, que entendemos decorrentes da influência da arquitetura moderna alemã e da própria cultura estadunidense de satisfação da classe média (SANDEVILLE JR., 1993).

Seria um exemplo dessa inclinação artística sobre o paisagismo de Burle Marx: "[o jardim] *Foi somente o interesse de aplicar sobre a própria natureza os fundamentos da composição plástica, de acordo com o sentimento estético da minha época. Foi, em resumo, o modo que encontrei para organizar e compor o meu desenho e pintura, utilizando materiais menos convencionais*" e "... eu mesmo sou o primeiro a reconhecer não haver diferenças estéticas entre o objeto-pintura e o objeto-paisagem construída. Mudam apenas os meios de expressão" (BURLE MARX, 1987:11, texto de 1954). Porém, sua compreensão da natureza artística desse processo logo se complexifica. Em um texto mais recente, de 1962, caminha já para uma especificação maior entre artes plásticas e arte dos jardins, embora em um contexto de entender o jardim como uma forma de arte: "*A cor, na natureza, não pode ter o mesmo sentido da cor na pintura. Ela depende da luz do sol, das nuvens, da chuva, das horas do dia, do luar...*" (BURLE MARX, 1987:25, texto de 1962). Na verdade, o que Burle Marx estabelece, como se pode notar por outros textos e manifestações suas, é uma complexa dialética entre arte e paisagem, entre arte e natureza, tanto no que se refere às artes plásticas, quanto no que se refere às artes dos jardins, mas percebendo a diferenciação que se pode estabelecer entre elas.

Gilles Clément, em um diálogo com Jacques Leenhardt (LEENHARDT & CLÉMENT 1996: 75-83) entende que Burle Marx reduz a natureza a uma concepção estética, aprisionando-a em uma forma<sup>3</sup>, apesar de reconhecer que ele entende de modo excepcional a natureza botânica e a dinâmica ecológica da planta. Talvez nesse mesmo sentido apontássemos (SANDEVILLE JR. 1993, 1994) que a obra de Burle Marx não é ecológica, e talvez não devêssemos esperar que o fosse, já que a incorporação da sucessão ecológica como chave do projeto apenas recentemente se constituiu como tendência. Flavio Motta contribuiu para difundir um consenso de que sua obra tem um *sentido ecológico* (MOTTA 1986) com o emprego das plantas da caatinga de modo pioneiro, entre outros aspectos que destacou. Embora seus jardins frequentemente recebam o epíteto de *jardim ecológico*, é evidentemente inadequada essa denominação, como já observava Mário Pedrosa em 1959 ao afirmar que Burle Marx "*não se interessa pela individualidade botânica de cada planta nem por sua origem ecológica*" (PEDROSA 1981). Excetuando-se talvez alguns projetos (como em Araxá, no parque além dos jardins do palácio de banhos<sup>4</sup>), a maior parte de seus projetos é realizada de fato subordinando a natureza a uma linguagem.

---

<sup>3</sup> Nesse sentido, embora entendendo com isso, ao invés de aprisionar a natureza, dá-la a conhecer, Burle Marx mesmo afirmou esta como uma das preocupações centrais suas: "*tenho usado o elemento genuíno, da natureza, em toda a sua força e qualidade, como matéria, organizada em termos e propósitos de uma composição plástica*" BURLE MARX 1987:18, o texto é datado de 1954. Como veremos a seguir, a possibilidade de que a natureza seja dada a conhecer por outros meios no projeto, permite uma ampla discussão, que no meu entender é menos histórica do que é, de fato, sobre os rumos que devemos (ou podemos) seguir hoje.

<sup>4</sup> DOURADO 2000 destaca, nesse sentido, o projeto não realizado para o Parque Vereda.



Figura 5: Roberto Burle Marx, Praça Euclides da Cunha, Cactario Madalena, projeto de cerca de 1935, e Fazenda Vargem Grande, Areias, 1979

Apesar dessa restrição que fizemos à dimensão ecológica de seu trabalho, o que em outro momento já foi recebido com estranheza, não se deve subestimar a dimensão inovadora do trabalho de Burle Marx, quer como desenvolvimento de linguagem, quer como relação com a natureza. Isso não quer dizer que fosse o único paisagista moderno a estabelecer uma relação do desenho com a natureza, penso, por exemplo, no paisagismo de Jensen, ou nos trabalhos para Neutra. Também não pode significar que em períodos precedentes, ou em experiências não vinculadas à ortodoxia da modernidade, não se estabelecesse uma rica relação com a natureza, ainda que a discussão nesses casos se coloque de outra forma (como hipótese a verificar melhor, sugiro as pouco conhecidas experiências alemãs e belgas, fora do projeto modernista, e entre nós uma atenção maior a paisagistas como Glaziou, Dieberger e outros<sup>5</sup>). No entanto, para perceber a excepcionalidade da obra de Burle Marx no contexto da modernidade, basta confrontar sua produção com as correntes principais do paisagismo europeu e estadunidense na primeira metade do século XX, em paisagistas da magnitude de Eckbo, Vera, Mallet-Stevens, Van Doesburg, Tunnard, Guevrekian<sup>6</sup>.

Nesse sentido, temos que ir muito além do que quer lhe atribuir Gilles Clément, para quem Burle Marx "*criou algo de novo para o Brasil, mas a partir de influências plásticas européias*" (LEENHARDT & CLÉMENT 1996:77). Evidentemente sua

---

<sup>5</sup> Pedimos (SANDEVILLE JR. 1993, 1999) atenção para os debates promovidos sobre essa temática por MARIANNO FO. (1943) e sugerimos uma consulta a trabalhos como os de GUARALDO 2002 e MARIANO 2003.

<sup>6</sup> Para uma avaliação das vanguardas européias no campo do paisagismo, no período entre - guerras, verificar SANDEVILLE JR., 2008, no prelo, e BROWN, 2000.

contribuição criativa ultrapassa imensamente uma fronteira nacional<sup>7</sup> e de época, diversamente do que quer Clément. Trata-se exatamente de um desenvolvimento para além do gosto, da moda, da maneira, no âmbito essencial da estética, tal como procuramos apontar antes neste artigo. A contribuição de Burle Marx, nesse procedimento comum ao paisagismo de subordinar a paisagem a uma linguagem, é também desenvolver uma linguagem, necessária à criação de um objeto projetado. Ao fazê-lo, como poucos, “constrói” uma dimensão estética. Não poderia haver dúvida de que Clément parte de uma investigação bastante diversa com a vegetação em relação a Burle Marx, fruto de outro tempo, e com um resultado do maior interesse. Mas nos questionamos, por exemplo no *Parc André Citroën*, se o simples plantio decorrente da observação da sucessão das espécies e da referência à sua distribuição natural, não acaba exatamente regulada por uma geometria construtiva rigorosa e elaborada, ou seja, se há uma superação tão nítida dessa imposição do desenho sobre a natureza, ou se trata-se de sua afirmação radical. A questão, portanto, teria que ser retomada, e aprofundada em outros artigos.



Figura 7: Gilles Clément, *Parc André Citroën*, Paris

Em que pese a pertinência da observação de Clément de que as plantas no projeto de Burle Marx subordinam-se a um imperativo colorístico e formal contrário à sua natureza, devemos reconhecer que sua linguagem só se constitui a partir da

---

<sup>7</sup> Os principais críticos de arte e arquitetura contemporânea, tais como Zevi, 1979; Giedion, 1957, 1979; Jellicoe, 1956; Banham, in *Habitat n° 56* (Roberto Burle Marx, Sala Especial. *Habitat N° 56*, 1956); Neutra, in Bardi, 1987; e entre nós Ferraz, 1956; Bardi, 1954; 1987; Valladares, 1973; Pedrosa, 1981; para citar alguns que, apesar de suas diferentes tendências e interesses, viram a obra de Burle Marx basicamente como afirmação de originalidade, afirmação aliás que ele recusava, destacaram sem maiores hesitações Burle Marx como o mais original e proeminente paisagista contemporâneo. No geral, suas afirmações encontram ressonância em críticos mais recentes, mas não é o objeto do presente artigo uma revisão dessa literatura.

compreensão da planta como potencial estético, decorrente de um processo de co-evolução numa paisagem. São inúmeros os seus artigos que estabelecem essa relação (por exemplo, *Jardim e Ecologia*, de 1967 in BURLE MARX 1987:47-52), dotando o fazer projetual de uma especificidade de conhecimentos, embora o que desenhe não seja esse processo de co-evolução, como dele hoje tiram partido Clément e Chacel, por exemplo. Mas é exatamente a partir dessa especificidade cognitiva que convida o paisagismo brasileiro para uma força própria, ao estabelecê-lo enquanto uma discussão da cultura (por exemplo, *Paisagismo e Flora Brasileira*, de 1975 in BURLE MARX 1987:37-44). É também daí que formula um modo de entender as artes plásticas em conexão com a natureza e a paisagem (por exemplo, *Considerações sobre Arte Brasileira*, de 1966 in BURLE MARX 1987:29-34).

No meu entender há coerência, e não contradição, entre seus projetos e seus argumentos, nos termos expostos nesse parágrafo e precedentes, embora em outras dimensões de sua obra possam se identificar contradições. Basicamente, na retirada de espécies do ambiente natural e em aspectos não realizados por sua obra, que frequentemente lhe cobram como uma contribuição maior à vista de uma liderança que poderia ter exercido. Mas aí estamos em uma dimensão ideológica que ultrapassa a sua obra e se estende para toda a produção arquitetônica contemporânea. Nesse sentido, é possível uma crítica do paisagismo enquanto criação de objetos gerando uma distância da paisagem<sup>8</sup> a que muitas vezes se refere esse paisagismo<sup>9</sup>, e a entendemos necessária, mas pertinente a uma discussão do campo da arquitetura em sentido mais abrangente. Em seu caso, poderíamos antes agregar uma discussão de uma visão da arte que se ensimesma, representada por seu sítio. Esse local, percebido e si mesmo, diferencia-se de seus projetos; é extremamente flexível, dinâmico, mantendo a um tempo a qualidade que suporta seus projetos, mas agregando a dimensão de lugar cotidiano, que frequentemente não ocorre em seus projetos. Esse retiro fenomenal, constituindo um mundo de grandeza e complexidade pessoal do artista, é também sua distância das agruras crescente da realidade brasileira.

Em que pesem a relevância dessas objeções, não deve se colocá-las em um antagonismo ou dicotomia simplista que cegue para o alcance e contribuição cultural de seu trabalho. Não apenas a arte, enquanto proposição formal e estética, mas a paisagem enquanto convergência entre natureza e cultura, permanecem como chaves para o trabalho de Burle Marx. É justamente na criação peculiar com a vegetação (que não se dissocia de um enfoque artístico do paisagismo) que reside o enorme fascínio que sua obra desperta. É, no meu entender, na natureza, na sua relação com ela a partir da idéia de uma paisagem tropical brasileira, que encontro seu maior valor inovador, a grande força de sua linguagem plástica e de sua proposta cultural e ambiental<sup>10</sup>. É, portanto, através do processo criativo, artístico, permeado pelo

---

<sup>8</sup> Em nosso entendimento, a menção de alguns parques públicos, em especial o Aterro do Flamengo, para justificar uma inserção social de seu paisagismo, não é suficiente para superar os aspectos aqui levantados, nem basta para entender a produção e o processo criativo de projeto que converge nesses parques.

<sup>9</sup> Tratamos dessa dimensão crítica em outros trabalhos, dos quais me ocorre destacar SANDEVILLE JR. 1993, 2006, 2007.

<sup>10</sup> Ao mencionarmos "linguagem plástica" temos em vista a contribuição artística, mas sobretudo a especificidade que o projeto espacial propõe, ainda assim uma linguagem. Por ambiente (o substantivo) aqui nos referimos ao conjunto criado pelo projetista, independente de um juízo de valor de sua função ou adequação ecológica (a adjetivação de ambiental), o que já discutimos parcialmente neste artigo e em trabalhos anteriores (SANDEVILLE JR. 1993,

conhecimento de áreas do saber metódico, construído em uma experiência direta, a um tempo estética e apropriação científica da paisagem, que chega a uma forma elaboradíssima de discussão da cultura e do ambiente que mobiliza através do projeto. Interessa-me, como professor, particularmente como fundamento desse seu processo criativo suas derivações pela paisagem, seu aprendizado *in loco* impossível de se obter por vias literárias ou indiretas.

*"E é através da observação que chegamos a compreender a razão de ser de muitas coisas, o sentido da existência de determinados seres e a beleza que neles existe. Quero insistir em que a natureza é um todo sinfônico, em que os elementos estão todos intimamente relacionados - tamanho, forma, cor, perfume, movimento, etc." (BURLE MARX, 1987).*



Figura 8 e 9: Roberto Burle Marx, arranjo de plantas em Santo Antônio da Bica e na Fazenda em Areias

Considerando a obra do paisagista profusamente comentada e ilustrada em diversos livros a ele exclusivamente dedicados, destaco que falta, até o momento, um esforço de catalogação sistemático que nos permita uma avaliação mais precisa dessa produção e de seus vínculos com atores e instituições do período. Tais estudos, se realizados, ou quando realizados se difundidos, abrirão um enquadramento totalmente novo ao entendimento do paisagismo brasileiro, superando uma idealização ainda corrente do paisagismo, provido até aqui de uma explicação própria e internas insuficientes, decorrentes de uma inverossímil autonomia da arte e da arquitetura<sup>11</sup> ou do método, no caso da ciência.

A produção de Burle Marx nos lega assim mais uma contribuição, agora para a academia, para a produção de conhecimento sobre a transformação da paisagem através do projeto e para o ensino, a formação de profissionais. Há que se reconhecer nesse sentido algumas limitações importantes no trabalho de Burle Marx já mencionadas, sobretudo na discussão da dimensão social da produção da paisagem e

---

1994).

<sup>11</sup> Quanto ao acesso às fontes primárias, o trabalho de DOURADO (2000) parece ser o primeiro a ser realizado na Universidade levando em conta a perspectiva fortemente centrada na investigação dos documentos primários. No entanto, quanto ao segundo aspecto, a vinculação dessa produção com clientes particulares ou institucionais permanece na sombra. Não apenas inexplorado, mas desprezado nos estudos que ainda tendem a um entendimento autônomo da arte, desvinculada do ambiente que a contrata, que é também cultural e necessário ao entendimento de vínculos dessa categoria. Apontei a mesma questão para outros paisagistas.

do papel da arte na construção da cultura contemporânea, mas o seu processo criativo evidencia a impossibilidade de um conhecimento linear e normativo, de uma explicação unívoca, de uma distinção entre conhecimento e sensibilidade. Dimensão fundamental da nossa existência no mundo (até para cientistas), como nos lembra Edgard MORIN (2005, 2006). Podemos concluir com uma lembrança de Burle Marx, sugerindo que onde se lê "O artista", leia-se *O intelectual*:

*"O artista deve buscar coragem para aceitar e conviver com a angústia de sua época, e compreendê-la em todas as manifestações, sem excluir as de alegria e plenitude, por mais raras que sejam"* (BURLE MARX, 1987:34, texto de 1966 revisto em 1987).

## **Bibliografia**

- BARDI, P.M. Burle Marx. In *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma geração*. São Paulo, Pini, 1987
- BARDI, P.M. O arquiteto de jardins, Roberto Burle Marx . In *Habitat* nº 15, mar-abr. 1954
- BROWN, Jane. *El Jardín Moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000
- BURLE MARX, Roberto. Conceitos de composição em paisagismo. In *Arte e Paisagem*. São Paulo, Nobel, 1987, pg. 11-18.
- BURLE MARX, Roberto. Considerações sobre Arte Brasileira. In *Arte e Paisagem*. São Paulo, Nobel, 1987, pg. 29-34.
- BURLE MARX, Roberto. Depoimento. In *Arquitetura moderna brasileira. Depoimentos de uma geração*. São Paulo, Pini 1987, p.305-313
- BURLE MARX, Roberto. Jardim e Ecologia. In *Arte e Paisagem*. São Paulo, Nobel, 1987, pg. 47-52.
- BURLE MARX, Roberto. Paisagismo e Flora Brasileira. In *Arte e Paisagem*. São Paulo, Nobel, 1987, pg. 37-44.
- BURLE MARX, Roberto. Projetos de paisagismo de grandes áreas. In *Arte e Paisagem*. São Paulo, Nobel, 1987, pg. 21-25.
- DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde. Jardins de Roberto Burle Marx*. São Carlos, Dissertação de Mestrado, EESC.USP, 2000.
- FERRAZ, G. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil - VI - Roberto Burle Marx. In *Habitat* nº 36, nov. 1956
- GIEDION, S. Burle Marx e o jardim contemporâneo. In *Roberto Burle Marx - Homenagem à Natureza*. Rio de Janeiro, Vozes, 1979
- GIEDION, S. Roberto Burle Marx. In *Arquitetura contemporânea* (II) nº 46, 1957
- GUARALDO, Eliane. *Repertório e identidade. Espaços Públicos em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo, Tese de Doutorado, FAU.USP, 2002.
- JELLICOE, G.A. Interpretação britânica dos jardins brasileiros de Roberto Burle Marx (Catálogo de exposição). In *Habitat* nº 29, 1956

LEENHARDT, J.; CLÉMENT, Gilles. Burle Marx e a concepção contemporânea do Jardim. In LEENHARDT, Jacques (org). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo, Perspectiva, 1996, pg. 75-83

MARIANNO Fo., José. *O Passeio Público do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, C. Mendes Jr., MCMXLIII - 1943

MARIANO, Cássia Regina. *Preservação e paisagismo em Otávio Augusto Teixeira Mendes*. São Paulo, Tese de Doutorado, FAU.USP, 2003

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução Edgar de Assis carvalho, 7a ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad.: Catarina Eleonora Silva e Jeanne Sawaya. Portugal, Editora Cortez, 2006, 11a ed. [1999]

MOTTA, Flávio. *Burle Marx e a Nova Visão da Paisagem*. São Paulo, Nobel, 1986

PEDROSA, M. Introdução à arquitetura brasileira II. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981

PEDROSA, M. O paisagista Burle Marx. In AMARAL, Aracy (org.), *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981

ROBERTO BURLE MARX, SALA ESPECIAL. Habitat Nº 56, 1956

SANDEVILLE JR., Euler. *A herança da paisagem*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, 1993.

SANDEVILLE JR., Euler. *As sombras da floresta. Vegetação, paisagem e cultura no Brasil*. São Paulo: Tese de Doutorado (orientador: Miranda Martinelli Magnoli), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1999.

SANDEVILLE JR., Euler; DERNTL, Maria Fernanda. Paisagismo e Modernidade na Europa na Década de 1920. In *Paisagem e Ambiente Ensaio* n. 24, São Paulo: FAUUSP, 2008, no prelo.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler . Por uma gestão dos espaços públicos de uso coletivo: desenho e apropriação. São Paulo: FAUUSP, *Revista da Pós* v. 19, p. 60-73, 2006.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Fórum Permanente da Paisagem: Bacia Pirajussara (Módulo 1). São Paulo: FAUUSP, *Revista da Pós*, 21, 2007.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem completa. Breve viagem pela obra de Burle Marx. *Projeto Design*, São Paulo, n. 179, p. 89-90, 1994.

TELLES, G.R. *Roberto Burle Marx*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

VALLADARES, C. do P. *Roberto Burle Marx*. Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, 1973

ZEVI, B. O arquiteto no jardim. In *Roberto Burle Marx - Homenagem à Natureza*. Rio de Janeiro, Vozes. 1979

Agradeço a cobrança que me fez Fany Gunter Galender de me posicionar às posições de Gilles Clément sobre o emprego da vegetação por Burle Marx, totalmente convergente com o debate que se pode desdobrar deste artigo.

