



História, Ciências, Saúde - Manguinhos
ISSN: 0104-5970
hscience@coc.fiocruz.br
Fundação Oswaldo Cruz
Brasil

Lima Daou, Ana Maria

Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas
História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. 14, diciembre, 2007, pp. 51-71

Fundação Oswaldo Cruz
Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386138030003>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas

*Nature and civilization:
the decorative panels
of the Teatro Amazonas
foyer*

Ana Maria Lima Daou

Instituto de Geociências
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rua São Clemente, 137, apto. 1202
22260-001 Rio de Janeiro - RJ - Brasil
anadaou@terra.com.br

DAOU, Ana Maria Lima. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, p.51-71, dez. 2007.

Os painéis decorativos do salão nobre do Teatro Amazonas singularizam-se em relação ao restante da iconografia que decora o edifício, inaugurado em 1896. Na ocasião, as capitais do Pará e do Amazonas, enriquecidas pela economia gomífera, passaram por significativas transformações no tecido urbano e nas formas de sociabilidade, projetando-se nacional e internacionalmente. O artigo procura identificar paralelos entre as representações paisagísticas da natureza amazônica que decoram o salão nobre do edifício, a construção da cidade moderna e os usos sociais do Teatro Amazonas, símbolo do período e emblema da elite enriquecida que se afirmava no cenário regional e nacional. O Teatro Amazonas ocupou o centro da vida social da época, e em seu salão nobre ocorreram verdadeiros rituais de 'civilização' em que os convidados – brasileiros ou estrangeiros – tinham como cenário privilegiado a natureza amazônica representada nos painéis parietais decorativos.

PALAVRAS-CHAVE: iconografia; natureza; identidade; civilização.

DAOU, Ana Maria Lima. Nature and civilization: the decorative panels of the Teatro Amazonas foyer. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, supplement, p.51-71, Dec. 2007.

The decorative panels in the foyer of the Teatro Amazonas, inaugurated in 1896, stand out from the rest of the building's ornamental iconography. The rubber trade brought great wealth to the capitals of Pará and Amazonas and as these cities gained national and international fame, their urban fabric and forms of sociability underwent significant changes. The article looks for parallels between the landscape representations of Amazonian nature adorning the building's foyer, the construction of the modern city, and social uses of the Teatro Amazonas, symbol of the era and emblem of the newly rich elite, who were then taking their place on the regional and national stages. The Teatro Amazonas formed the center of the era's social life and its foyer played host to veritable rituals of 'civilization', in which Brazilian and foreign guests enjoyed the fine setting of Amazon's nature as represented in the decorative wall panels.

KEYWORDS: iconography; nature; identity; civilization.

A construção do edifício do Teatro Amazonas, inaugurado em Manaus no ano de 1896, foi assunto polêmico na sociedade amazonense e brasileira de então, pela monumentalidade da obra, pelo montante de recursos utilizados e pelos interesses envolvidos na construção de um teatro de ópera – ao que se mesclavam disputas políticas que marcaram o período. Na última década do século XIX, obras grandiosas transformaram a pequena ‘aldeia’ em ‘cidade moderna’ e as antigas expectativas relacionadas à construção de um teatro foram concretizadas durante a administração do engenheiro republicano Eduardo Ribeiro, favorecida pela dinâmica economia gomífera e pela implantação da República. O edifício do teatro assume, nesse contexto, caráter emblemático, como expressão de ‘civilização e progresso’ e atrai, como empreendimento, interesses de políticos, grandes comerciantes e intelectuais que orientaram não apenas a consecução das obras como a decoração interna do edifício, concluída nos anos subsequentes à inauguração.¹ Assim, considero que, além das polêmicas relacionadas às disputas ideológicas que marcaram a mudança de regime político, a decoração do edifício – em especial do salão nobre – expressa os interesses e as expectativas da elite letrada quanto à natureza amazônica, algo que se afinava com o discurso de positivação da natureza tropical e com a perspectiva do projeto romântico no Brasil oitocentista.

Os painéis parietais que decoram o salão nobre do Teatro representam “o mais complexo conjunto pictórico realizado no Brasil, no gênero pintura ambiental” (Valladares, 1974), seja pelo volume que tomam, seja pela problemática tratada. A encomenda solicitada aos pintores encarregados da decoração interna do teatro especificava temas e detalhes a serem contemplados na decoração do *foyer*, incluindo a pintura do *plafond* e a decoração dos painéis para paredes. Os painéis do salão nobre singularizam-se em relação ao restante da decoração do edifício – sobretudo pela temática que ali se apresenta – e têm sua visibilidade acentuada, pois estão dispostos em local privilegiado na hierarquia dos espaços do edifício. Muito pouca atenção tem sido dada ao significado desses trabalhos que mobilizaram interesses e expectativas da sociedade local.

A análise dos quadros paisagísticos aqui proposta não pretende discutir a qualidade artística das pinturas ou mesmo avaliá-las esteticamente.² Abandona-se, portanto, uma compreensão ancorada nas qualidades expressivas e fisionômicas dos trabalhos. O procedimento adotado buscou perseguir um nível de significação que promovesse a compreensão dos motivos que deram sustentação à escolha e à apresentação das temáticas, assim como de sua produção (Panofsky, 1967).

Afinal, o que estavam dizendo as pinturas? O que tinham a ver com o mundo que pretendiam representar? Que trama de relações possibilitou a produção dos painéis?

Ao situar o contexto cultural, social e econômico em que os quadros paisagísticos que servem de *décor* ao salão nobre do Teatro Amazonas foram concebidos e realizados, procurei esclarecer o significado da citada iconografia como ato de seleção particular, trabalho coletivo caudatório de um momento histórico em que se afirma a identidade da elite.

Os painéis do salão nobre como elaboração coletiva

Quando inaugurado no último dia do ano de 1896, o teatro ainda não estava inteiramente concluído e muitos dos profissionais envolvidos na consecução da decoração interna do edifício e no mobiliário continuaram atuando. O artista Crispim do Amaral (1858-1911) cenógrafo, decorador e pintor formado na Academia de San Luca, na Itália – responsável pela arquitetura da fachada e encarregado dos trabalhos de decoração, pintura, ornamentação e instalação do mobiliário – fez o convite ao italiano Domenico De Angelis (1853-1900)³ para realizar trabalhos, entre os quais se incluem esculturas e pinturas decorativas do salão nobre. Ligado à mesma academia de San Luca, De Angelis chegou a Belém em 1874. Assim, ao ser convidado para os trabalhos no Teatro Amazonas, já havia atuado na decoração do Teatro da Paz, entre outros trabalhos de projeção realizados na capital do Pará.⁴ De Angelis voltou a seu país de origem várias vezes, mas permaneceu na região por longos períodos, o que o distingue dos muitos outros artistas italianos que contribuíram para o acervo arquitetônico e de esculturas e pinturas nas duas capitais, mas nunca lá estiveram.

O convite de Amaral veio fortalecer as ligações com profissionais italianos da Academia San Luca, para os quais o Teatro Amazonas constituiu um ponto de convergência. Coube a De Angelis fazer a mediação junto aos artistas de San Luca e os demais profissionais italianos – mestres de obras, arquitetos – cuja presença em Manaus já havia imposto marcas de uma visível ‘italianização’ nas fachadas, como registra, em 1898, a jornalista Ferruggia (Derenji, 1998, p.97). A premência do tempo e a inexistência de artistas em Manaus para atender ao volume das encomendas e à diversidade dos trabalhos contribuíram para que tanto Crispin de Amaral quanto Domenico De Angelis empreitassem outros artistas. Em Manaus, De Angelis foi ajudado por alunos, entre os quais Silvio Centofanti, o pintor Adalberto de Andreis e o mestre pintor Francisco Alergiani (Derenji, 1996, p.69). Nas obras da decoração, a ele associaram-se o pintor Giovanni Capranesi e o escultor Quantrini (Derenji, 1998, p.137), além de conterrâneos anônimos, operários de construção civil e artesãos.

O contrato firmado entre De Angelis e o governo do estado do Amazonas incluía a decoração e a pintura do teto do *foyer* e previa a realização de “11 painéis parietais pintados à têmpera sobre linho

lonado, fingindo tapeçarias". Valladares adverte que a imitação de *gobelins* refere-se aos seus aspectos materiais: no fingimento das cercaduras, na textura do tecido lonado grosso onde foram pintados e pela distribuição decorativa que ocupam no salão, como se fossem tapeçarias (Valladares, 1974, p.81). Conforme o contrato, todo o trabalho seria feito em Roma e depois fixado nas paredes do teatro. De Angelis não reconheceu como de sua autoria as pinturas dos painéis, e apenas na pintura do teto denominada *Glorificação das artes no Amazonas* consta sua assinatura. É certo, no entanto, que para os painéis, De Angelis, a quem não escapava a vivência das particularidades da região, fez minucioso estudo dos motivos selecionados para cada um dos quadros. Em Roma, a consecução das pinturas realizada por de Angelis, seus sócios e ajudantes foi orientada pelos croquis concebidos quando estava em Manaus. Durante a execução, os trabalhos foram acompanhados pela cuidadosa observação de autoridades brasileiras e outros profissionais e há registros de que, em 1898, o estúdio italiano foi visitado pelo governador do Amazonas, pelo representante brasileiro na Itália, pelo então presidente da Academia San Luca e por uma comissão de arquitetos e pintores italianos (Derenji, 1996 p.69).⁵ É notável, portanto, o envolvimento desses indivíduos, que se expressa no controle da encomenda feita aos artistas firmada em contrato e sua adequação aos interesses dos representantes do estado. Embora haja polêmicas em relação à autoria dos painéis (Monteiro, 1966), acolho o que propõe Valladares (1974), ou seja, que os painéis são resultado de trabalho 'de escola' ou 'de estúdio' e não devem ser vistos como obra individual de artista.⁶ Os procedimentos que envolvem a obra do teatro e de sua decoração estão eivados de marcas de sua época e dos valores que elegiam as casas de ópera uma expressão da mundialização da cultura burguesa (Hobsbawm, 1992, p.53) e que ali contemplavam anseios relacionados à importância que ganhou a borracha, originária da Amazônia, na produção industrial do período. Desse modo, o contrato assinalava que os painéis cotejassem cenas de paisagens amazônicas, excetuando-se um deles, que deveria representar um assunto da ópera de Carlos Gomes, *O guarani*. As denominações dadas aos painéis – não especificadas em cláusula contratual – foram dadas posteriormente pelo público. E enfatizam, com freqüência, detalhes das pinturas, como por exemplo, *Borboletas azuis*, *A ponte*, *As garças*, *O crepúsculo*, *Pescaria no Amazonas*, *A onça caçando a capivara*, *Os tucanos*, *Vaso de flores*, *As garças*, *Igarapé*, *O vapor*. Em todos os casos, a cláusula contratual foi seguida ao pé da letra e a observação do conjunto pictórico mostra ser a natureza amazônica e a variedade das paisagens o centro das representações, com exceção do painel que ficou conhecido como *Ceci e Peri*, o único em que as figuras humanas se destacam e que ocupa o centro da principal parede do salão.

Assim, a decoração do *foyer* e a seleção das temáticas contempladas nos painéis decorativos notadamente expressam interesses dos que ali atuavam e pretendiam falar das singularidades da região, para o que se favoreciam de suas vivências locais. A isso se agregava em muitos casos o conhecimento das representações literárias sobre a Amazônia, a saber, os relatos de viajantes, as descrições de naturalistas formando um conjunto de referências conhecidas.⁷ Trata-se, portanto, de um momento sugestivo do que Roger (2002) ao discutir o nascimento da paisagem no Ocidente, denomina de ‘artialização’ da paisagem. Nesses casos, a representação pictórica da paisagem associa-se aos empreendimentos coletivos de construção da memória que vêm garantir sua coerência e continuidade no tempo. Representam ou instituem as etapas de empreendimentos coletivos situando no espaço social determinados grupos e acontecimentos que dão sentido ao passado e perpetuam-se no futuro, contemplam, por assim dizer, projetos de civilização (Marcel, 1989). O conjunto de imagens aqui tratadas, pelos temas privilegiados e pelas condições em que foram realizadas, ilustra a emergência de uma ‘sociedade paisagística’. Nesses casos, além da representação lingüística, as sociedades dispõem de representações literárias – orais ou escritas – que descrevem e elogiam a paisagem, assim como de representações picturais que tematizam a paisagem, ou mesmo de representações de jardins ornamentais (Berque, 1995, citado em Roger, 2002).

A consecução dos painéis do salão nobre do Teatro Amazonas contempla interesses associados à afirmação identitária que mobilizavam a sociedade local e pretendiam promover o Amazonas, as qualidades de sua natureza e suas potencialidades (Nery, 1979). Desse modo, outra expressão da dimensão propriamente coletiva dos trabalhos remete às expectativas daqueles que promoveram a encomenda e conduziram sua consecução.⁸ Elegem um patrimônio, selecionam o que deve ser parte da memória: trata-se de certa natureza amazônica esteticizada, domesticada e eternizada nas pinturas.

O espetáculo sublime dos trópicos: os quadros da ‘natureza nacional’

Na ocasião em que foi encomendada a decoração interna do Teatro Amazonas, eram praticamente inexistentes na cidade as pinturas decorativas, em especial aquelas com temática laica ou que retratassem a natureza tropical. Na decoração do edifício, predominam as alegorias referidas à mitologia greco-romana⁹, recurso muito freqüente na decoração de teatros. No Teatro Amazonas, quando se chega ao *foyer*, é notável a descontinuidade entre os painéis que ocupam as paredes laterais e circundam o salão e o restante da decoração do edifício.¹⁰ Embora a temática da natureza apare-

ça mesclada aos temas das alegorias, especialmente através da folhagem verdejante dos trópicos, no salão nobre é ela mesma o centro das representações pictóricas em que a paisagem em panorâmicas ou em minúcias se apresenta.

A observação da iconografia da paisagem faculta o entendimento das atitudes de determinado segmento da sociedade em relação à natureza. O que se vislumbra nos quadros é uma seleção particular de elementos da natureza amazônica, a fixação de certo enquadramento do espaço que promove um conjunto harmônico. No *foyer*, mesmo nas telas em que alegorias são representadas, aspectos da flora e da fauna amazônicas são introduzidos. As palmeiras envolvendo os *putti*, figuras de meninos rechonchudos, ou os cupidos que encimam as colunas do salão, assim como a folhagem tropical no *plafond* são exemplares dessa intenção de convívio de natureza e civilização tão presente no ambiente do salão nobre.

Os painéis do salão nobre aludem a apreensões da natureza amazônica, expressas na literatura, nos relatos de viajantes e naturalistas. A leitura de textos ilustrados, o acesso a álbuns fotográficos que descrevem e retratam a região antecedem às viagens, e tais representações paisagísticas moldam os novos olhares e registros. É assim que a perspectiva de Humboldt, que não esteve na Amazônia brasileira, tem, mesmo assim, continuidade na viagem e no trabalho de Martius e Spix (1981), entre outros. As descrições da paisagem e dos costumes amazônicos publicadas em seu *Viagem pelo Brasil: 1823-1831*, por sua vez permeadas pela dimensão do sublime assinalada por Humboldt, serão retomadas implícita ou explicitamente por diferentes autores que dialogam com o registro dos viajantes. Nesse sentido, Süsskind (1999) observa que nas primeiras décadas do século XIX começou a se esboçar no Brasil um paisagismo que promoveu imagens alegóricas da natureza. Estas, como ‘uma rede de relatos’, descrições, crônicas, notícias, tonalidades e sombreados ‘armavam o olhar’ do observador, de tal modo que o que se vê é uma imagem fortemente marcada pelas representações prévias. Advém daí o desconforto de Euclides da Cunha que, no início do século XX, ao chegar ao Amazonas, registra desapontamento diante do grande rio contrapondo a Amazônia “real ao que está descrito” com “um esplanto quase prodigioso” por Humboldt (Süsskind, 1999, p.32).¹¹

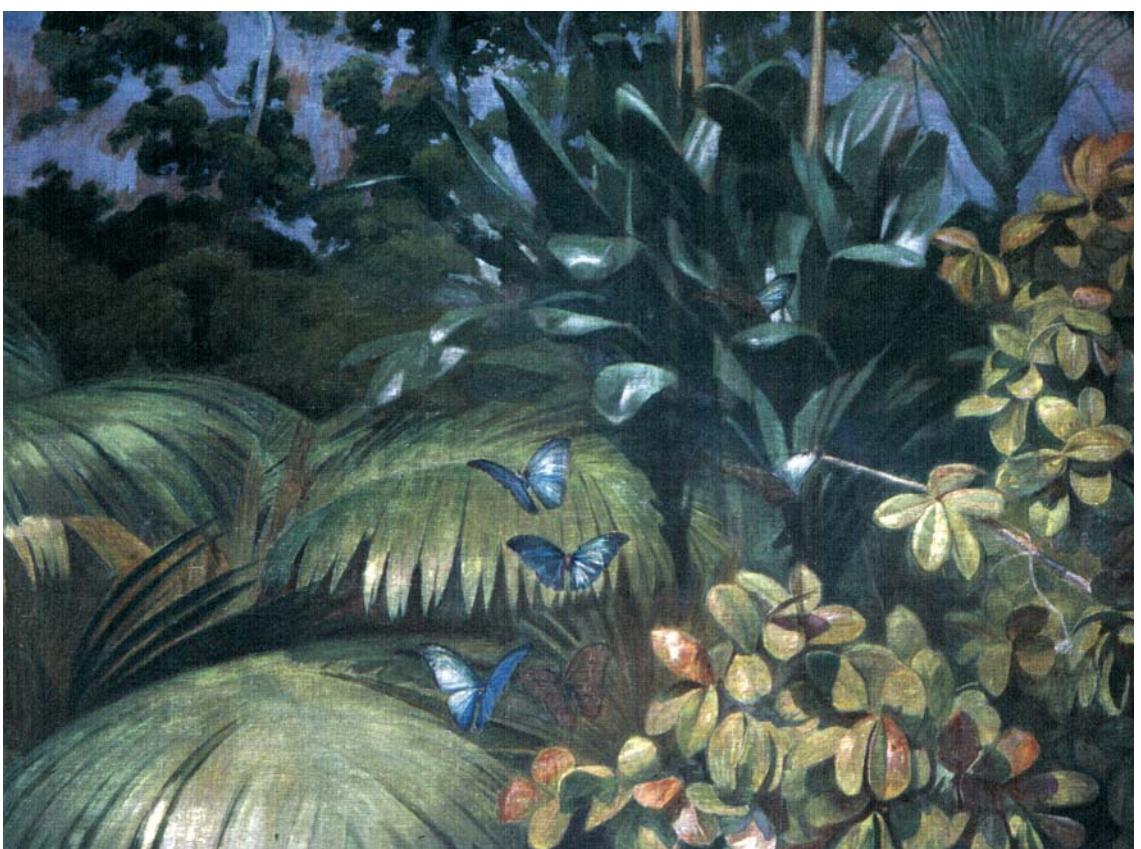
Kury (jul.-out. 2001), por sua vez, chama atenção para o valor e o uso das representações pictóricas na ciência romântica de matriz humboldtiana, que orientou uma determinada maneira de retratar os lugares percorridos pelos viajantes (p.867). Nas ‘fisionomias’ retratadas, o registro minudente e atento às sensações provocadas no espectador estão no centro dos procedimentos em que caberia à arte – seja a descrição literária refinada, seja a representação pictórica – promover a experiência estética que seria também parte do fazer científico.



A onça caçando a capivara



Ceci e Peri



Borboletas
azuis –
detalhe



Passeio
na ponte



Igarapé e canoa – detalhe



As garças – detalhe



A glorificação das belas artes no Amazonas – vista parcial da pintura

O que se apresenta nos quadros decorativos do salão nobre é a natureza amazônica pujante e diversa: águas, árvores, nuvens, musgos, flores, pássaros, folhagens, florestas alagadas, animais, troncos e galhos retorcidos, as variações das luzes e da luminosidade compõem a iconografia do salão nobre. Os painéis são aqui entendidos como ‘quadros da natureza’ no sentido proposto por Humboldt¹², que tão marcadamente alterou as atitudes em relação à natureza americana (Lisboa, 1999; Kury, jul.-out. 2001; Pedras, jun.-ago. 2000; Süsskind, 1999; Pratt, 1992). Parecem pretender dar conta do que Rugendas (1940)¹³ assinalou como a difícil representação da natureza tropical. Multiplicam-se as variações pela alternância das horas do dia retratadas ou ainda pela impeneirabilidade da luz filtrada pela barreira das árvores, das palmeiras e trepadeiras.

A observação dos painéis estimula os sentidos do observador levado a contemplá-los. As ‘falsas molduras’ promovem, naquele contexto, o efeito associado ao aparecimento da janela pictural na iconografia das paisagens (Roger, 2002, p.35; Panofsky, 1967). Simulam uma janela – e sobre ela se debruça o observador, sobretudo quando se trata dos painéis em que a vista panorâmica é privilegiada e em que diferentes planos promovem uma hierarquização dos elementos retratados.

As pinturas parietais e do teto sugerem certo realismo e promovem efeito de ‘estar lá’ através de um jogo de olhar em que se alternam o olhar de sobrevôo e o olhar tático (Pedras, jun.-ago. 2000, p.105; Sevcenko, jun.-ago. 1996, p.111). Alguns painéis possibilitam a quem freqüenta o salão observar as vistas panorâmicas. É quando o conjunto, a profundidade do horizonte, o encontro do céu denso de nuvens e o longo caminho das águas propiciado pela visão distanciada e homogeneizadora da paisagem são facilmente apreendidos. Se aqui o movimento do olhar é puxado para o último plano, em outras situações prende-se à observação detalhada daquela seleta natureza. O olhar se volta para os detalhes, capta a profusão de cores, a alternância de luzes e sombras, a proporção das árvores, o ímpeto do movimento dos animais. Ancora-se na observação das qualidades sensoriais que a proximidade dos objetos retratados pode estimular.

A idealização da natureza é complementada pela idealização dos habitantes ou mesmo por sua ausência. Não há referências às inúmeras tribos nativas e o indígena retratado restringe-se ao do painel difundido, aquele idealizado pelo romantismo alencarino na ópera *O guarani*, de Carlos Gomes, também homenageado no edifício do Teatro Amazonas, com um busto que decora o salão nobre e outro na fachada do prédio.

As demais figuras humanas em destaque são os ‘tipos regionais’ em atividades como a pesca, no cuidado com diferentes embarca-

ções, canoas, montarias e igarés. Um dos painéis mostra pequeninas figuras, em procissão, atravessando a ponte. São visíveis os trajes e acessórios: sombrinhas, casacas e vestidos longos, expressivos da presença dos hábitos de civilização em meio à floresta.

As pinturas do salão pretendem promover um afastamento da concepção de natureza tropical e em especial amazônica ‘adversa’, agressiva e inadequada à vida e à civilização. Estimulam uma atitude positiva e contemplativa diante da natureza domesticada e idealizada por aqueles que, a distância, fizeram os acertos finais sobre os temas retratados. Apresentava-se uma região asséptica e disponível aos investimentos e à ação de homens empreendedores, como o desejavam aqueles que difundiam a política migratória ou preconizavam a vinda de investidores e trabalhadores. Natureza ‘pródiga’ e singular que tanto reforçava a inserção internacional do Brasil como particularizava e projetava uma das suas mais recentes unidades administrativas – a mais promissora, como advogavam seus representantes, em clara demonstração de ufanismo e regionalismo.

A valorização da paisagem e a exaltação da natureza não são uma novidade na iconografia das nações (Depraz, 2002; Thiesse, 1999; Osborn, 1988). O que se observa nas pinturas do salão nobre reitera a perspectiva romântica tão presente nas representações da monarquia tropical e em todo o imaginário do império brasileiro em que a natureza é tomada como base material do Estado monárquico (Schwarcz, 1998; Carvalho, 1996). Seja na literatura, na poesia, na pintura, a paisagem e a natureza brasileira têm lugar central como emblema da nacionalidade e preenchem a falta de produtos advindos da cultura ou do acúmulo de realizações materiais e espirituais do homem que a noção de civilização encerra (Salles, 1996, p.82), perspectiva que se redobra de sentido no momento em que os estados amazônicos ganhavam projeção inédita no cenário nacional e internacional.

O painel do vapor: natureza emblemática e civilização

O mundo civilizado europeu era uma referência inarredável nos debates que mobilizavam as elites brasileiras do século XIX (Carvalho, 1996, p.334), e as imagens e projetos para o país eram concebidos à luz desse ideal de civilização. O próprio edifício do teatro, como casa de ópera, era a objetivação dessa demanda, pois a existência desse tipo de equipamento urbano expressa o empenho em dispor de um significativo sinal de civilização e ponto de disputa entre as cidades (Gutierrez, 1992, p.430, citado em Derenji, 1996, p.13).¹⁴

O motivo registrado no painel denominado pelo gosto do público de ‘painedo vapor’ celebra um dos maiores anseios daquela

sociedade em meados do século XIX, qual seja, a abertura do Amazonas à navegação internacional, questão primordial para a recém-criada província, cuja capital situava-se a 1.500km do porto atlântico, solucionada em 1867. O fechamento do rio estava em desacordo com os ideais liberais e tendências da época, e sua abertura significava claramente a aproximação desejável com as nações civilizadas, o estímulo ao comércio e às trocas promotoras do progresso e da comunhão entre os povos. No painel em que o navio a vapor tem lugar central, as árvores de tronco tomam o primeiro plano, juntamente com um grupo de pequenos roedores. Trata-se de espécie nativa de uma região da Amazônia,¹⁵ de modo que nos detalhes da flora – em especial nas palmeiras – e da fauna valorizam-se singularidades da natureza retratada. O rio, em perspectiva, adentra-se e confunde-se com o céu azul tomado pelas densas nuvens características da atmosfera equatorial. Com suas águas barrentas, projeta-se em direção ao horizonte ou ao oceano, que tanto separa o Brasil e a Amazônia quanto os une à civilização. Tem-se em uma só cena o conjunto em que a magnitude das águas e a amplitude do horizonte podem ser captadas de um só golpe de vista.

A superfície das águas que permeia a maioria das pinturas é significativa do valor social da água para os diferentes segmentos da sociedade amazônica. São os rios que possibilitam a conexão com o mundo dos grandes negócios, permitindo a interiorização das atividades comerciais e o acesso às particulares riquezas da floresta, tendo sido a abertura dos portos à navegação uma das questões que mobilizaram os interesses da elite por muitos anos. Há nos diferentes painéis o registro da diversidade de transportes fluviais, montarias, cobertas e canoas, pequenas embarcações hegemônicas até a chegada do vapor, símbolo da modernidade dos transportes e da presença das nações civilizadas que ali concorriam com suas frotas. À preeminência das águas associa-se a flora dos grandes rios, as Náides, uma das cinco regiões fisiogeográficas, na classificação elaborada por Martius, ou a hiléia – *hyloe prodigiosa* –, a imensa floresta equatorial amazônica de Humboldt.¹⁶

No programa da *Revista do Amazonas*¹⁷, de 1876, anuncia-se a intenção de combater preconceitos e enganos relativos à impropriedade do clima e às péssimas condições de saúde das populações tomadas pelas febres.¹⁸ A revista, cujo corpo editorial era formado por amazonenses e paraenses, afirmava as riquezas do Amazonas, então província “possuidora de um imenso território, cortada de rios navegáveis, dotada de riquezas naturais que o mais rico império do mundo invejaria” (Miranda, 5abr.-15set. 1876, p.1) e objetivava deslocar as pré-noções que negavam à região a possibilidade da civilização, pois, além das dificuldades advindas do clima, apontava-se a desqualificação dos habitantes originários. Desvantagens climáticas e ‘a qualidade da mão-de-obra’ indígena e nor-

destina são assuntos que se mantiveram na pauta e reaparecem com destaque, na passagem do século, quando os efeitos do crescimento populacional correlato à exploração da borracha e às reformas urbanas se faziam mais notáveis. Na ocasião, os jornais locais e os relatórios dos chefes de segurança da cidade denunciavam o quadro de miséria, a ausência de serviços sanitários e as doenças de toda ordem que acometiam os que chegavam à cidade. Eram muitos os argumentos contrários aos trabalhadores nacionais; o preconceito e as intenções relativas à imigração para o Amazonas privilegiavam a vinda de europeus (Dias, 1999, p.142).

Na década de 1890, o estabelecimento de uma linha de navegação direta entre a Itália e o norte do Brasil representou um marco importante na atuação italiana na Amazônia. A companhia italiana *Ligure brasiliiana* possibilitou a ligação das duas capitais amazônicas ao maior porto italiano de então, Gênova, na Ligúria. Além dos interesses comerciais, a companhia pretendia promover a imigração de italianos para o norte – associada a um projeto agrícola.

O projeto migratório italiano liderado pelo empresário Gavotti fracassou, já que os italianos permaneceram nas cidades, inserindo-se em ocupações urbanas: artistas, mestres de obra, joalheiros, carregadores, leiloeiros. De todo modo, o afluxo de empreendedores europeus, assim como de trabalhadores, foi estimulado pelos subsídios dos governos dos estados do Amazonas e do Pará dados à *Ligure* entre os anos de 1896 e 1905, o que em muito viabilizou os anseios pelas óperas e operetas das duas capitais. Enquanto durou o subsídio, a empresa italiana foi a transportadora oficial dos artistas, músicos e companhias musicais que, naqueles anos, se apresentaram nos palcos do Teatro da Paz e do Teatro Amazonas. As viagens regulares garantiram ainda o abastecimento das cidades de Manaus e Belém com os produtos anunciados nos jornais: vinhos refinados, salames de Milão, estatuetas, porcelana e mármore em bloco, entre outros materiais que embelezaram as capitais nortistas.

Os quadros da natureza contemplam, por assim dizer, uma dimensão propagandística da região associada à clara intenção de dirimir os efeitos negativos das notícias que veiculavam aspectos inóspitos e a profusão das febres na região. Na primeira década do século XX, campanhas contrárias à ida para a Amazônia ocupavam os noticiários brasileiros e também os jornais italianos que difundiam a imagem da região associada a febres tropicais, sendo a mais temida a febre amarela (Derenji, 1998, p.131). O próprio De Angelis faleceu em Roma, em 1900, vitimado por febres contraídas na Amazônia.

Espetáculos da natureza e de civilização no salão nobre

Somente no início do século XX teve o teatro seus espaços internos mais suntuosos efetivamente concluídos. É o caso do salão nobre com as pinturas que lhe servem de decoração, inaugurado em 29 de julho de 1901. A partir daí, o Teatro Amazonas fez as vezes de ‘palácio da cidade’. Projetava-se no tecido urbano da cidade modernizada e, com os novos espaços internos, tornou-se o centro da vida social e política da capital. Para lá afluía o público nas noites de lírica, nos grandes encontros cívicos, nos saraus e banquetes¹⁹, eventos expressivos da sociabilidade cosmopolita do período e da afirmação da sociedade burguesa. Nas comemorações que ali ocorreram, muitas vezes, a decoração reforçava e promovia o envolvimento desejado com a atmosfera e com a paisagem amazônica. Vasos com palmeiras e outras plantas se misturavam à vegetação representada nas pinturas e davam mais possibilidades a que o visitante experimentasse ‘ter estado na floresta’, e os espelhos que ocupam paredes do salão reproduziam ao infinito tanto as pinturas como as cenas da vida social.

Nas noites de gala, mesclavam-se no *foyer* a natureza amazônica retratada nos painéis e os ‘espetáculos de civilização’ em que interagiam políticos, representantes comerciais e outros indivíduos da sociedade de então com aqueles que chegavam à próspera cidade. Situado no último andar, ocupava posição oposta àquela do verdadeiro palco, onde se encenavam os espetáculos artísticos. Nos entreatos ou nos intervalos das récitas, o *foyer* era o lugar do grande espetáculo por onde os freqüentadores do teatro eram convidados a desfilar, sob o olhar das figuras mitológicas pintadas no forro central da sala, a alegoria intitulada *A glorificação das belas artes no Amazonas*. A pintura que ocupa o *plafond*, por sua posição e características de estilo, expõe os freqüentadores do salão aos olhares onipresentes das mulheres – musas e alegorias – que descem do Monte Hélicon sobre a floresta amazônica (Valladares, 1974). Tudo indica, portanto, ter sido o *foyer* palco por excelência no qual a sociedade era observada, o que se enfatizava pelo olhar constante das alegorias guardiãs das artes, das ciências e das letras que decoraram o teto.

O momento em que foi concluída a decoração interna do teatro conjuga-se àquele em que a elite local passou a ocupar os cargos que vinham sendo preenchidos pelos representantes indicados pelos primeiros governos republicanos.²⁰ O teatro, associado à cena lírica, como em outras cidades brasileiras (Needell, 1993; Coelho, 1996), mostrar-se-ia espaço privilegiado de afirmação da elite empenhada em se mostrar civilizada e progressista. Não apenas a construção do edifício, como grande empreendimento para a pequena cidade inserida em plena selva, expressão da mundialização dos

equipamentos urbanos e do consumo de ópera que marcam o século XIX, mas também os usos de seus espaços, em que memoráveis rituais de refinamento e civilidade eram realizados, aludiam às mesmas intenções.

As paisagens dispostas nos painéis tornam possível a aproximação do observador dessa natureza aparentemente impenetrável e desconhecida, sobretudo dos europeus, para quem as pinturas foram, em boa parte, concebidas. Tratava-se de fixar e difundir entre os freqüentadores e convidados do teatro a possibilidade de observação da natureza em simulacro, uma Amazônia idealizada, amena e distanciada das febres, das populações indígenas e dos trabalhadores urbanos, singularizada pela riqueza da flora e da fauna.

No teatro, são significativas as características em que se opera, por um lado, a remissão à tradição européia e, por outro, a intenção de valorizar a ‘natureza nacional’ associada a um território (Duarte, 2005). Reveste o piso do salão minucioso trabalho embutido de várias madeiras regionais, de cores e formas diversas, em arranjo concebido por De Angelis. No edifício em que ferro²¹ e madeira são materiais em evidência, o uso da matéria vegetal reverencia a riqueza e a variedade dos recursos da floresta e contrapõe-se aos avanços da tecnologia industrial e do progresso, identificados com a civilização.

As exigências contratuais relativas aos temas das pinturas e ao uso de madeiras amazônicas no revestimento do piso do salão nobre são indicativas dos anseios de “união entre natureza e cultura” (Schama, 1996, p.30),²² que estão na base da sensibilidade romântica dos que fizeram o Teatro Amazonas.

Considerações finais

Da iconografia disposta no salão nobre depreende-se tanto a expectativa da elite em se fazer próxima do ideal de civilização quanto aquela que recupera nas particularidades de natureza dos trópicos o que seria capital emblemático para aquela sociedade. Tratava-se de mostrar um sofisticado conjunto em que estão, em harmonia, a possibilidade de civilização, de intensificação das trocas comerciais, e a contemplação do conjunto dos aspectos de uma natureza exuberante e esteticizada.

Foram idealizados como painéis que imitariam a tradicional tapeçaria européia, como consta no contrato selado com os artistas, mas foram enfatizadas, no entanto, as temáticas regionais. Assim, aproximam-se das atitudes românticas que marcam a construção das nações por todo o século XIX, quando essas nações se instituem ou reinventam e incorporam sistematicamente “construindo um

novo senso histórico forjado com esses curiosos amálgamas de referências naturais e restos culturais" (Duarte, 2005).

As imitações de tapeçarias ocupam o espaço privilegiado na hierarquia do teatro, centro da vida mundana e dos espetáculos de civilização, e expressam ainda um ponto de honra das demandas locais perante os constrangimentos advindos da mudança de regime, que também se impõe na construção do edifício. Assim, a imitação se aplica em relação ao aspecto material, pois reproduzem tapeçarias no acabamento e na posição que ocupam no salão, dão suporte à originalidade nos motivos retratados e nunca antes realizados em tapeçarias européias. Veiculam o que era motivo de orgulho da elite amazonense ao privilegiarem as particularidades de uma natureza de múltiplas singularidades e propícia à colonização (Nery, 1979).

Ao contrário das construções de identidades nacionais européias em que o principal elemento de distinção da pintura rural eram sobretudo os costumes da população rural,²³ nos painéis do salão nobre o que está em primeiro plano é a natureza amazônica: rios, árvores e animais diversos e particulares do mundo representado. Ali, onde é certo, são rarefeitas as expressões da ordem dos monumentos arquitetônicos, os objetos da cultura, e raros são os feitos do povo, é perceptível a tradição edênia que, como assinala José Murilo de Carvalho (out. 1998), perdurou durante todo o Império entre a elite letrada e mantém-se com vitalidade no presente.²⁴ Essa tradição privilegia o polo 'natureza' em detrimento das representações que evoquem o 'povo' – índios, mulatos, negros –, com exceção da representação do índio nos moldes do Romantismo, no painel alusivo à opera de Carlos Gomes. A idealização da natureza é complementada pela idealização dos habitantes ou mesmo por sua ausência. São imagens autorizadas que fixaram sentidos e significados sobre a floresta. Os painéis parietais do salão nobre do Teatro Amazonas são irrefutáveis testemunhos do ideário e expectativas de uma época.²⁵ Eram cartões para os visitantes e freqüentadores do espaço privilegiado e expressavam idéias e sensibilidades que marcaram o período. Imbricam-se nesses painéis as concepções de natureza dadivosa, diversa, profusa em variações. Pelo local que ocupam e pelas vozes que expressavam, não podem ser vistas como parte da decoração do teatro, de forma isolada. São imagens encoroadas e ampliam-se como expressão de um modo de representar a Amazônia. A natureza idealizada nos painéis expressa as marcas da visão romântica da natureza tropical e das indicações promovidas pelo relato de Martius, cuja longa permanência cristalizasse no imaginário da nação e da região. Sua capacidade de acúmulo histórico tem ampla repercussão e fixação de difícil apagamento, inserindo-se, portanto, na dimensão da memória.

NOTAS

¹ O projeto do edifício do teatro foi elaborado pelo Gabinete Português de Engenharia de Lisboa. Durante os vinte anos de sua concretização atuaram engenheiros e arquitetos radicados em Manaus, além dos mestres de obras e empreiteiros que promoveram alterações no projeto original.

² Sobre a atuação dos pintores italianos no Pará e no Amazonas no final do século XIX e seus trabalhos, ver as indicações de Valladares (1974) e os trabalhos de Campofiorito (1983) e de Derenji (1998).

³ É nítida a ausência de dados biográficos sobre o artista, cuja obra não foi objeto de crítica e análise de sua validade estética (Valladares, 1974).

⁴ De Angelis fez o *croquis* do quadro *A morte bela de Carlos Gomes*, pintado por Capranezi, em Roma. Carlos Gomes morreu em Belém, em 1896, quando governava Lauro Sodré. Reconhecido como grande figura humana, o artista foi objeto de veneração coletiva, de acordo com o positivismo. O ritual fúnebre foi intensamente vivido pela sociedade urbana de Belém, como analisa Coelho (1995).

⁵ O trabalho de Jussara Derenji (1998) traz contribuição inédita quanto à presença italiana no norte do Brasil. No final do século XIX, San Luca era a mais importante academia italiana e gozava de destaque na Europa. O trabalho no exterior constituiu-se em ponto prestigioso para os artistas e, paralelamente à ascensão de San Luca na Itália, o grupo desenvolveu importantes atividades no norte do Brasil, entre as três décadas finais do século XIX e as primeiras do século XX (p.137).

⁶ Bourdieu (1967) afirma que “opor individualidade e coletividade para melhor salvaguardar os direitos de individualidade criadora e os mistérios da criação singular, é se privar de descobrir a coletividade no coração mesmo da individualidade sob a forma da cultura – no sentido subjetivo da *cultivation ou do Bildung* – ou do *habitus*”, pelo qual o criador participa de sua coletividade e de sua época e orienta seus atos de criação que são os mais singulares em aparência, nos termos de Panofsky.

⁷ Refiro-me particularmente à literatura produzida pelos viajantes que percorreram a região no século XIX, a saber, em 1821 Martius e Spix (1981), Osculatti (1854) na década de 1840, Wallace (1979) na década de 1850 e o casal Agassiz (Agassiz, Agassiz, 1975) em 1869, entre outros. Destaco ainda o trabalho de Frederico de Santa-Anna Nery, *O país das amazonas*, cuja primeira edição é de 1885 e que tinha a intenção de ser um texto de divulgação feito por um autor que ‘nasceu’ e viveu na região, além de conhecer as obras dos viajantes (Nery, 1979).

⁸ Ancoro-me aqui na noção de expectativa (*attente*), como propõe Marcel Mauss: “*La notion d'attente ... est précisément l'une des formes de la pensée collective. Nous sommes entre nous, en société pour nous attendre entre nous à tel et tel résultat; c'est la forme essentielle de la communauté*” (Mauss, 1969).

⁹ O recurso às figuras mitológicas e às alegorias era comum na decoração das casas de ópera. É o que se vê no foyer da Ópera de Garnier, em Paris, ou nas pinturas que decoram as óperas de Genebra, Budapeste, de Bordeaux ou o Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa (Beauvert, Moatti, 1995).

¹⁰ É certo que a pintura do pano de boca *Alegoria ao encontro do Rio Solimões com o Rio Negro*, de Crispin do Amaral, também tematiza a natureza.

¹¹ Lopez (2005, p.139, nota 15) reconhece esse procedimento na descrição que faz Mário de Andrade da entrada na bacia do Amazonas, em sua viagem ao Amazonas e Pará, descrita no *Turista aprendiz*.

¹² *Quadros da natureza* – conceito formulado por Humboldt em trabalho publicado em 1807, *Ansichten der Natur*, primeiro ensaio sobre a viagem de cinco anos à América. A partir de então, o autor elege os trópicos como lugar privilegiado para a “antiga comunhão da natureza com a vida espiritual” e formula um novo estilo de tratar temas da história natural de modo a serem preenchidos os requisitos de um “quadro da natureza” (*Naturgemälde*) que ajudaria o leitor a perceber o “sentido das forças da natureza”. Tal descrição teria o poder de reproduzir o prazer que a mente sensível recebe da contemplação imediata da natureza em larga escala” (Lisboa, 1999, p.51).

¹³ “As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil, mas também a menos suscetível de descrição ... Para estabelecer uma comparação entre as florestas do Brasil e as mais belas e antigas de nosso continente ... faz-se imprescindível assinalar ainda, com diferenças características, a variedade infinita das formas dos troncos, das folhas, dos galhos, além da riqueza das flores e da indizível abundância das plantas inferiores e trepadeiras ... formando dessa maneira um verdadeiro caos vegetal” (Rugendas, 1940, p.13).

¹⁴ Woolf (1988) discute o projeto da Ópera de Paris como monumento expressivo dos anseios modernidade e de ostentação do Segundo Império. Estava estreitamente relacionado ao “espírito nacional” e seria capaz de inspirar orgulho entre os franceses e inveja entre os estrangeiros (p.222).

¹⁵ Conforme verbete do *Dicionário da língua portuguesa*, ‘esquilo’, em tupi, denomina-se quatipuru, *akutipu'ru* – ‘cutia enfeitada’. Palavra dicionarizada em 1899, é designação comum a diversos esquilos do gênero *Sciurus*, encontrados na Amazônia. O *Sciurus igniventris* tem até 29,5cm de comprimento, dorso de pelos negros e vermelhos, cauda, partes inferiores e patas laranja e base da cauda negra (Houaiss, 2001).

¹⁶ Uma das denominações dadas em 1824 por Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) à flora brasileira, descrita como região da floresta pluvial equatorial, isto é, a floresta amazônica (Martius, 1943). Hiléia foi a denominação dada por Alexander von Humboldt (1769-1859) e pelo naturalista francês Aimé Bonpland (1773-1858) à floresta equatorial amazônica (Houaiss, 2001).

¹⁷ *Revista do Amazonas*, publicação mensal sobre a exploração de rios, catequese e civilização de índios, colonização, agricultura e indústria. Circulou na década de 1870 e agregava autores do Pará e do Amazonas.

¹⁸ “A opinião geral, com efeito, é que o clima do Amazonas é dos mais insalubres. Não há um só viajante que não o descreva de um modo assustador. É o paiz das febres dizem todos. É certo que há febres e que elas são por assim dizer, estacionárias em certos lugares, mas as causas delas parecem dever ser antes atribuídas aos próprios habitantes, aos seus costumes, a sua maneira de viver, ao seu modo de alimentação sobretudo, do que à natureza do clima” (Aranha, 5 abr.-15 set. 1876, p.20).

¹⁹ Em 8 de outubro de 1901 foi realizada uma homenagem ao natalício do então governador, dr. Silvério José Nery, no Teatro Amazonas. Ao banquete que ocupou o palco, seguiu-se um sarau que parece ter inaugurado o uso do salão nobre com essa finalidade. (Monteiro, 1966, p.574-576; Daou, 1998).

²⁰ A partir de 1898, assume o cargo o coronel Ramalho e em seguida os irmãos Nery – doutor Silvério José Nery e Constantino Nery –, que ocupam o governo por quase uma década.

²¹ Manaus e Belém são as cidades brasileiras em que a arquitetura e o mobiliário urbano de ferro são mais expressivos (Silva, 1986).

²² Schama (1996) reconhece serem as bibliotecas de madeira “produtos de uma época em que a investigação científica e a sensibilidade poética pareciam unir-se sem esforço e com graça” (p.30).

²³ No caso de diversas nações européias, eram registrados sobretudo os costumes da população rural, ficando a paisagem em último plano, e em geral fracamente caracterizada (Thiesse, 1999, p.190).

²⁴ A natureza ganha destaque como principal motivo de orgulho dos brasileiros em relação a seu país, conforme as pesquisas de opinião pública analisadas pelo autor (Carvalho, out. 1998).

²⁵ A análise de Tirello (2005) sobre fragmentos de pinturas murais valeparaibanas mostra que ali também, junto com as paisagens locais há representações de símbolos do progresso, aquedutos, pontes e ferrovias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Agassiz, Luiz; Agassiz,
Elisabeth Cary
1975 | <i>Viagem ao Brasil: 1865-1866.</i>
Belo Horizonte: Itatiaia. |
| Aranha, Bento
5 abr.-
15 set. 1876 | A província do Amazonas, sua capacidade para a emigração.
<i>Revista do Amazonas</i> , Manaus, anno 1, p.19-28. |
| Beauvert, Thierry;
Moatti, Jacques
1995 | <i>Operas du monde.</i>
Paris: Plume. |
| Berque, Augustin
1995 | <i>Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse.</i> Paris: Hazan. |
| Bourdieu, Pierre
1967 | Post facio. In: Panofsky, Erwin.
<i>Architecture gothique et pensée scolaistique.</i> Paris: Les Éditions du Minuit. |
| Campofiorito, Quirino
1983 | <i>História da pintura brasileira.</i>
4v. Rio de Janeiro: Pinakothek. |
| Carvalho, José Murilo
out. 1998 | O motivo edônico no imaginário social brasileiro.
<i>Revista Brasileira de Ciências Sociais</i> , São Paulo, v.13, n.38, p.63-79. |
| Carvalho, José Murilo
1996 | <i>A construção da ordem: a elite política imperial & Teatro de Sombras:</i>
a política imperial. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Relume Dumará. |
| Coelho, Geraldo
Mártires
1996 | <i>O gênio da floresta: o Guarany e a Ópera de Lisboa.</i>
Belém: Prefeitura Municipal; Rio de Janeiro: Agir. |

- Coelho, Geraldo
Mártires
1995
O brilho da Supernova: a morte bela de Carlos Gomes.
Belém: Ed. UFPA; Rio de Janeiro: Agir.
- Daou, Ana Maria Lima
1998
A cidade, o teatro e o 'Paiz das seringueiras': práticas e representações da sociedade amazonense na virada do século XIX-XX. Tese (Doutorado) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- Depraz, Laurent
2002
La génèse d'une géographie nationale imaginaire à travers la peinture romantique hongroise. *Géographie et Cultures*, Paris, n.43, p.3-18.
- Derenji, Jussara Silveira
1998
A arquitetura nortista: a presença italiana no início do século XX.
Manaus: Secretaria de Cultura/Governo do Estado do Amazonas.
- Derenji, Jussara Silveira
1996
Teatros da Amazônia:
Belém. Belém: Prefeitura de Belém; Fundação Cultural do Município.
- Dias, Ednéia Mascarenhas
1999
A ilusão do fausto.
Manaus: Valer.
- Duarte, Luiz Fernando
Dias
2005
La nature nationale: entre l'universalité de la science et la particularité symbolique des nations. *Civilisations*, Brussels, v.52, n.2, p.94-113.
- Gutiérrez, Ramón (Ed.)
1992
Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica.
Madrid: Cátedra.
- Hobsbawm, Eric
1992
A era dos impérios.
Rio de Janeiro: Paz Terra.
- Houaiss, Antonio
2001
Dicionário da língua portuguesa.
Rio de Janeiro: IAH; Objetiva.
- Kury, Lorelay
jul.-out. 2001
Viajantes, naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem.
História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.3 (supl.), p.863-880.
- Lisboa, Karen Macknow
1999
Humboldt e os viajantes no Brasil na primeira metade do século XIX.
In: Zea, Leopoldo; Magallón, Mario (Comp.). *El mundo que encontró Humboldt*. México: Instituto Panamericano de Geografia e História;
Fondo de Cultura Económica. p.47-75.
- Lopez, Telê Ancona
2005
O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem.
Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.13, n.2, p.135-164.
- Marcel, Odile
1989
Paysages et projet de civilisation. In: Marcel, Odile (Dir.).
Composer le paysage: constructions et crises de l'espace (1789-1992).
Seyssel: Champ Vallon. p.9-34.
- Martius, Carl F. Ph. von;
Spix, Johan
1981
Viagem pelo Brasil: 1823-1831.
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- Martius, Carl F. Ph. von
1943
A fisionomia do reino vegetal no Brasil.
Arquivos do Museu Paraense, Belém, v.3, p.238-271.
- Mauss, Marcel
1969
Représentations collectives et civilisations.
In: Mauss, Marcel. *Oeuvres*. v.2. Paris: Les Éditions du Minuit., p.116-120.
- Miranda, Antônio
Passos de
5 abr.-
15 set. 1876
Programa.
Revista do Amazonas, Manaus, anno I, p.1-5.
- Monteiro, Mário
Ypiranga
1966
Teatro Amazonas.
Manaus: Governo do Estado do Amazonas. (Série Torquato Tapajós, 3).
- Needell, Jeffrey D.
1993
Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras.

- Nery, Frederico J. de
Santa-Anna
1979 *O país das amazonas.*
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- Osborn, Brian
1988 The iconography of nationhood in Canadian art.
In: *The iconography of landscape*. London: Cambridge University Press.
p.162-178.
- Osculatti, Gaetano
1854 *Esplorazione delle regioni equatoriali Lungo il Napo et il fume delle Amazzoni:*
fragmento di un viaggio fatto nelle due Americhe (1846-1848).
2.ed. rev. aum. Milano: Fratelli Centenari.
- Panofsky, Erwin
1967 *Architecture gothique et pensée scolaistique.*
Paris: Les Éditions du Minuit.
- Pedras, Lúcia Ricotta V.
jun.-ago.
2000 A paisagem em Alexandre von Humboldt: o modo descritivo dos quadros
da natureza. *Revista USP*, São Paulo, n.46, p.97-114.
- Pratt, Mary L.
1992 *Imperial eyes: travel writing and transculturation.*
London: Routledge.
- Roger, Alain
2002 La naissance du paysage en Occident. In: Salgueiro, Heliana A.
Paisagem e arte. São Paulo: s.n. p.33-40.
- Rugendas, Johan Moritz
1940 *Viagem pitoresca através do Brasil.*
São Paulo: Livr. Martins.
- Salles, Ricardo
1996 *Nostalgia imperial.*
Rio de Janeiro: Topbooks.
- Schama, Simon
1996 *Paisagem e Memória.*
São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, Lilia Moritz
1998 *As barbas do imperador: d Pedro II, um monarca nos trópicos.*
São Paulo: Companhia das Letras.
- Sevcenko, Nicolau
jun.-ago.
1996 O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura.
Revista USP, São Paulo, n.30, p.108-119. Dossiê Brasil dos Viajantes.
- Silva, Geraldo G. da
1986 *A arquitetura de ferro no Brasil.*
São Paulo: Nobel.
- Starns, Randolph
1992 Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista.
In: Hunt, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes.
p.279-314.
- Süssenkind, Flora
1999 *O Brasil não é longe daqui.*
São Paulo: Companhia das Letras.
- Thiesse, Anne-Marie
1999 *La création des identités nationales: Europe XVIIe-XXe siècle.*
Paris: Ed. du Seuil.
- Tirello, Regina Andrade
2005 O caso da destruição das pinturas murais da sede da Fazenda Rialto,
Bananal. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.13, n.2, p.277.
- Valladares, Clarival do
Prado
1974 *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas.*
Manaus: Governo do Estado do Amazonas; Rio de Janeiro: Bloch
Editores.
- Wallace, A.R.
1979 *Viagens pelos rios Amazonas e Negro (1849).*
Belo Horizonte: Itatiaia.
- Woolf, Penelope
1988 Symbols of the Second Empire. In: Cosgrove, Denis; Daniels, Stephen
(Org.). *The iconography of landscape*. London: Cambridge University Press.
p.214-235.

Recebido para publicação em dezembro de 2006.

Aprovado para publicação em julho de 2007.