

**PAISAGENS RURAIS NA AMAZÔNIA OITOCENTISTA:
magia, espanto e admoestações***

FRANCIVALDO ALVES NUNES**



O quadro em tela é uma obra de Joseph Leon Righini (1820-1884),¹ considerado por Pedro Corrêa do Lago, como o melhor pintor estrangeiro a retratar a paisagem amazônica no século XIX (MOSTRA DO DESCOBRIMENTO, 2000: 208). Denominado a "Casas de

* O texto é resultado de pesquisas desenvolvidas através do projeto "Ocupação da terra, paisagem e produção rural nos aldeamentos e colônias agrícolas do Pará", com financiamento do CNPq.

** Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Professor da Universidade Federal do Pará, atuando na Faculdade de História (Campus de Ananindeua), programas de pós-graduação em História Social da Amazônia (Campus de Belém), Ensino de História (Campus de Ananindeua) e Educação e Cultura (Campus de Cametá).

¹ Joseph Léon Righini nasceu em Turim na Itália em 1820 e faleceu em Belém do Pará, Brasil, em 1884). Pintor, desenhista, gravador, fotógrafo, cenógrafo, professor. Estuda na Academia de Belas Artes de Turim. Vem para o Brasil por volta de 1856 e fixa-se no Maranhão e no Pará. Em 1867, é publicada por Conrad Wiegandt a série de litografias Panorama do Pará em 12 Vistas Desenhadas por Righini. É autor de um raro álbum de doze gravuras de Belém do Pará, publicado em 1867 e sabe-se que faleceu na cidade em 1884. O único artista viajante importante de origem italiana e certamente, o maior talento da última leva de artistas que retratam o Brasil, por volta de 1860. Não é apenas por ter sido um dos primeiros (senão o primeiro) entre os artistas estrangeiros a pintar a paisagem das regiões do Norte do Brasil, que se destaca, não só entre os viajantes tardios mas também entre todos os artistas estrangeiros ativos no século XIX no Brasil. Righini é o primeiro a observar in loco a selva amazônica, nunca explorada pelos grandes artistas viajantes antes do pintor italiano, destaca Erico Stickel (2004: 480).



índios na floresta Mata-Mata no Moju, Pará", a obra em óleo sobre tela foi produzida em 1867 e hoje compõe o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, um museu de artes visuais com ênfase na produção brasileira do século XIX até a contemporaneidade.

Na Amazônia, ao fazer referência as obras de Righini, Aldrin Figueiredo (2012: 31) informa que se tratava de pinturas em que a explosão da natureza ganharia profunda dimensão. Como um misto de pintor, desenhista, gravador, fotógrafo, e cenógrafo este artista foi um intelectual de destaque na cena das artes na Amazônia nos meados do século XIX. Com formação clássica na Academia de Belas Artes de Torino, veio para o Brasil e teve passagens no Rio de Janeiro, Salvador, Recife, São Luís e Belém do Pará. Ainda segundo Figueiredo, nesta última cidade, que escolheu para viver, manteve um círculo intelectual proeminente ao lado do tipógrafo e gravador germânico Johann Karl Wiegandt (1851-1918), junto com o qual publicou, em 1867, uma série de litografias *Panorama do Pará*. Entre suas obras, ganham relevo as cenas de paisagem, contrastando a imagem edênica da terra intocada em oposição ao registro da presença humana e da transformação decorrida pela derrubada da mata virgem.

Os propósitos políticos destes registros representam em muitos momentos a defesa de projetos para a região, como por exemplo o caso em que a descrição da natureza equatorial funcionava como uma espécie de registro visual como estimulador à introdução de emigrantes. Na década de 1860, houve várias tentativas de estabelecimento de colônias polonesas, a partir dos projetos do conde Antonio Ladislau Jasienski, de colônias norte-americanas pelas iniciativas do major Hastings. Há, neste sentido, uma retomada do discurso de terra da promessa que, além de tudo, é cheia de belezas naturais e de riquezas da flora e fauna. De acordo com Aldrin Figueiredo (2012: 31), Righini viveu, experimentou e produziu visualmente esse debate, com obras nas quais os críticos do passado e do presente observaram a destreza do artista em articular áreas de luz e sombra, muito além disso fazem parte de um imenso debate político sobre o processo de ocupação, colonização e uso das florestas na Amazônia do século XIX, no qual a pintura teria sido um dos eloquentes testemunhos.

Seguindo esta última linha de pensamento, destaca-se na figura, o que se observa em muitos discursos que permeiam o modo de vida das populações ao Norte do Império Brasileiro e a relação da população local com a floresta, entre as décadas de 1830 e 1880. Ou seja, um ambiente em que a natureza ainda não estava domesticada de acordo com as necessidades do homem moderno. É o que Maria Elisa de Mader (2006: 91) chamava de defesa de uma nova postura do homem frente ao mundo natural, revestida de um discurso



civilizador, o que fazia com que essas leituras apresentassem o espaço amazônico como dicotômico, ora marcado por uma floresta exuberante, de muitas riquezas e produtos naturais, mas que pouco eram explorados, sufocando os homens que viviam nestes espaços.

Assim, o uso da iconografia como fonte de produção do conhecimento histórico é aqui desenvolvido como uma forma de suporte a representação. Nesse caso, não é possível pensar nas imagens como registros do real externo e objetivo, buscando avaliar seu grau de fidelidade, pois esta é "uma construção discursiva, que depende de formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dois conceitos vigentes" (BEZERRA DE MENEZES, 1996: 152). Portanto é necessário problematizar o tipo de apreensão que a história pode fazer dos materiais de representação, as imagens, como documentos que possuem uma realidade intrínseca, longe de uma referência imediata a uma verdade. Assim deve-se fugir da falsa polaridade entre real e imaginário, pois a imagem está dentro do real, do vivido, visto que práticas e representações são indissociáveis.

Uma característica marcante da obra de Joseph Leon Righini é a contemplação da paisagem. Em suas telas, e nesta especificamente, vale-se de uma profusão de espécies vegetais, embora não seja apenas o interesse científico a mover Righini nessas composições. De acordo com Erico Stickel (2004: 480) são principalmente as qualidades plásticas, os contrastes de cor e as formas inusitadas desse tipo de vegetação que interessam ao artista, com o devido cuidado em registrar os hábitos e a relação que os homens estabelecem com o espaço. A partir dessas características, compõe cenas de caráter fortemente cenográfico, num misto curioso de fantasia e realidade. De acordo com Élizabéth Décultot, dentro de um movimento romântico, o misto entre fantasia e realidade apresenta uma nova concepção de natureza e de sua representação, pois a paisagem passa a assumir uma característica reflexiva (1996: 373). Neste exercício reflexivo se observa uma relação direta entre o observador do quadro e a paisagem representada, introduzindo uma maior dramaticidade no quadro e maior identificação do observador com o evento registrado.

A história da idéia de natureza acompanha essa percepção da paisagem que expressa um misto de fantasia e realidade. Neste aspecto, é importante trabalharmos com a concepção de que não existe uma natureza em si, apenas uma natureza pensada. Conforme assinada Robert Lenoble (1990: 18), é ilusório representar a história da humanidade como se ela se desenrolasse no seio de uma natureza que nada lhe devesse. Neste aspecto a natureza e a idéia que se constrói sobre ela é a expressão de uma determinada experiência, envolvendo necessariamente uma concepção de mundo. Ou seja, o que observamos na tela de Joseph



Leon Righini é a expressão de uma concepção de mundo manifestada na arte. Assim, compartilhamos com a concepção de que a paisagem é um estado de alma, que guarda a percepção da natureza em sua inteireza.

Orientados por esta construção conceitual não tememos em dizer que a obra de Righini guarda fragmentos de um mundo em que a relação entre o meio natural e a idéia de nação teve um peso ainda maior, pois esteve associada e encontrou legitimidade na antiga e constante referência à pujança da natureza e à grandiosidade do território nas Américas. Para Maria Elisa Mader (2006: 92), estudiosa da época e do tema, estes elementos lhe conferiam positividade, pois apontavam como locais possuidores de riquezas disponibilizadas no meio natural, e também negatividade, visto que as forças da natureza submetiam o homem a depender das vontades naturais, não permitindo o domínio e a domesticação desses espaços.

Nessa perspectiva, em que se projetava para as nações americanas um futuro repleto de grandeza, com possibilidades ilimitadas, e em que outras projeções apresentavam um futuro marcado por desafios e dificuldades ligadas às limitações impostas por espaços naturais selvagens, que a obra de Righini se apresenta. Trata-se de um momento em que a natureza analisada como grandiosa, intocada e enigmática do território americano, parecia prever a emergência de nações marcadas pela necessidade de promover ações, que não apenas permitissem promover o povoamento desses espaços, mas que assegurassem o desenvolvimento de técnicas que permitissem a exploração dos recursos naturais e o conseqüente domínio do espaço considerado eminentemente natural.

Nos estudos desenvolvidos por Antonello Gerbi (1996) são identificadas as polêmicas entre os que procuram denegrir a imagem da América, afirmando a inferioridade de sua natureza e o processo de degeneração da população americana por não apresentar as condições necessárias para o exercício de domínio da natureza, e aqueles que replicaram esses argumentos, não aceitando tais acusações e prevendo um futuro grandioso para a região, justamente pela pujança dos espaços naturais, como as florestas tropicais e a possibilidade de exploração dos seus recursos. A pintura de Righini parece estabelecer um diálogo com os que defendem o necessário domínio da natureza sufocadora do homem.

Considerando que a paisagem é uma imagem cultural e o que o meio pictórico é apenas um instrumento de representá-la, importante destacar que esta apresenta-se como a delimitação, a captura visual momentânea de um "pedaço" isolado da natureza, já que a natureza não pode ser apreendida por meio de um fragmento (SIMMEL, 1988: 232). Desta maneira, Righini expressa em sua tela não a complexidade da natureza amazônica, mas a



representação fragmentada de uma região, o que parece ser bastante óbvio, mas também o discurso que a acompanha tem essa marca. Em outras palavras, o que se registra e que é expresso na arte pictórica constitui fragmentos de uma natureza metodologicamente coletados a partir de visões de mundo e discursos que se constroem e se afirmam sobre a região.

No final do século XIX, como adverte Adrin Figueiredo (2012: 27) a elite intelectual paraense e os apreciadores das artes viam na pintura, e em especial na paisagem, uma espécie de pretexto enunciador de civilidade. Lugares e costumes distantes tornaram-se objetos de desejo e sedução. Cenas e horizontes inventados pelos traços da pintura, lugares contrastantes com realidade vivida, capazes de reter a contemplação dos expectadores eram buscados. No caso da obra de Righini, a arte através da pintura de paisagens rurais, serviam de instrumento que expressavam leituras sobre a região, mas também eram utilizados como armas de defesas de projetos políticos e econômicos para o espaço amazônico.

Os olhares e os gestos de Righini estava também orientados por interesses em uma natureza a ser estudada, analisada cientificamente, embora se observe que a paisagem estava carregada de aspectos idealizados, dando um tom pitoresco à cena representada, além de demonstrar as dimensões e proporções do observado. A imagem expressa um inventário da flora que constitui a cobertura vegetal de parte da região amazônica, pelo menos é isso que busca expressar. Segundo Marie-Noelle Bourguet (1993: 9), partindo de suas classificações, as plantas tornavam-se letras de um imenso alfabeto, chamado "livro da natureza", como uma forma de retrato abrangente do mundo. Ao que se observa o registro das plantas na obra de Righini é o que entende como principal registro e materialização da natureza amazônica.

Num outro sentido, a obra de Righini coloca a questão da geografia, o espaço passando a ser objeto de reflexão e um meio de se pensar a natureza e sua história. O modo como Righini pensa o espaço, ao que se observa, estava associado a forma como percebia as relações entre as espécies observadas e sua distribuição, mas também o nível de intervenção humana. Neste aspecto, a expressão do espaço geográfico é construída dentro de uma visão utilitária da natureza, nem que seja para questionar a forma predatória ou passiva do homem. Constituem lugares que passam a figurar como expressão de um contexto minuciosamente definido. Além da descrição, da nomeação, do repertório de cada componente e sua distribuição no espaço, a tela expressa também o conhecimento da topografia, do terreno local, da observação da organização das plantas, de sua formação, cores, superposições e inclinações. Há, portanto, "um olhar compreensivo", para lembrarmos os estudos de Humboldt (1884: 331), para quem deve-se situar a flora de cada lugar dentro de seu meio



natural, levando-se em conta o clima, a altitude, as condições locais, a forma geral da vegetação.

Sobre esta faceta de que o olhar de Righini busca esquadrihar a paisagem de acordo com os propósitos científicos, pode ser justificado ao caracterizar o que existe de mais notável no local, tentando estabelecer uma correspondência entre o que é observado e a imagem. Verifica-se, então, que na imagem busca construir a paisagem local, onde a natureza constituída por árvores e construções configura-se como cenário. Nela o autor se apresenta como observador diante do movimento da natureza. A cena, que se apresenta como síntese de outros acontecimentos e de outras visualizações, ao conjugar diferentes momentos de observação, termina por congelar a imagem, num instante significativo de todas as informações contidas nela.

Como dito, a obra de Righini guarda muito do que se pensa sobre a região amazônica. O que não dizer das considerações do presidente Ângelo Thomaz do Amaral em 1861. Referindo-se a província do Pará, em um cerimonial de inauguração da Escola Rural Pedro II, na vila Pinheiro, atual Icoaraci, em que na listagens de presentes encontra-se Righini, Thomaz do Amaral apresentava a região como sertões onde predominavam as práticas selvagens de produção, pois nestes locais “os homens vagueiam em demanda de raízes e animais incertos e poucos meios de sua subsistência quotidiana, entregues as intempéries, as moléstias e as guerras que os devastam”. Esse quadro melancólico de abandono da espécie humana seria modificado e desapareceria, na medida em que as populações que habitavam estes espaços superassem as características que tornavam esses indivíduos herdeiros das experiências de hábitos dos grupos indígenas, marcados por uma experiência de dependência a natureza. Esta não parece ser uma concepção isolada da natureza amazônica, uma vez que este discurso é reproduzido nas falas e exposições das autoridades provinciais que o sucedem.²

Ao identificar a região amazônica como espaço em que os homens estariam submetidos às intempéries da floresta, sobrevivendo apenas do que a natureza poderia disponibilizar, sem esforços e sem o aprimoramento de seu intelecto, se consolidava uma idéia de que a paisagem rural amazônica seria marcada por locais que não criavam condições favoráveis ao crescimento produtivo, pois, os indivíduos não estariam preocupados em desenvolver novas técnicas de produção que aumentassem os seus rendimentos. O isolamento

² PARÁ. *Relatório do Exmo Sr. Angelo Thomaz do Amaral Presidente da Província do Gram-Pará ao Exmo Vice-Presidente Olyntho José Meira por ocasião de passar-lhe a administração da mesma em 04 de maio de 1861*. Pará, Typ. de Santos & Irmãos, 186, Anexo nº 13.



e a supremacia do natural, como retratado na obra de Righini, parece ser um destino a que estavam submetidos o homem na Amazônia.

No caso do Brasil, como destaca Fernando Lourenço (2001: 11-12), com uma população limitada e dispersa por uma vastidão de terras, se construía um discurso em que o lavrador permanecia “entorpecido” pelo que se considerava enquanto “endêmica rotina”. Em vez de “desenvolver suas faculdades e inteligência, matava a inteligência pela inércia do automatismo”, lembrando as reflexões do pernambucano e reformador social André Rebouças. Esta situação se agravaria no Pará e Amazonas devido o “curso de circunstâncias especiais”, ou seja, os braços para o trabalho eram quase de exclusivamente formado por silvícolas. A mão-de-obra indígena, que embora fosse identificada como vigorosa, era caracterizada como não adepta a prosperidade, riqueza e desenvolvimento, além de estarem encravadas no interior da floresta. Somava-se ainda, as longas distâncias que dificultavam a comercialização e a indústria extrativa que afastava os trabalhadores da prática agrícola.

De acordo com relatos de Ferreira Penna, em 1864, quando da viagem ao Tocantins até a cachoeira das Guaribas e às baías do rio Anapú, o modo de vida "atrasado das populações deviam ao seu isolamento e a dependência e sufocamento das forças naturais". Dizia que essas populações viviam em precárias condições de moradia, oferecendo os mais indispensáveis confortos da vida. Em grande parte das propriedades não se identificava áreas de cultivo, sendo que em apenas algumas moradias se observava pequenos roçados que ainda se utilizava a prática indígena na lida com a terra (PENNA, 1864: 8).

Ao atravessar a zona do Tocantins, nas regiões próximas a Cametá, Ferreira Penna (1864: 8) admirava “as choupanas cobertas de palha, despidas de muros, sem divisões interiores, ermas dos mais insignificantes móveis, vistos que todos os seus instrumentos se resumiam a uma canoa, a um cão, uma faca, anzóis, primitivos instrumentos de caça e pesca, algumas roupas e paneiros [cestos]”. A questão que incomodava o secretário da província era como essa população vivia e se sustentava, à medida que se identificava apenas algumas poucas áreas de cultivo. As observações do modo de vida levavam a conclusão de que esse povo por ter nascido no meio da abundância, “estendia a mão para colher os frutos em qualquer época, sem desprender grandes esforços”. Assim, “como os pássaros e animais selvagens, que na natureza encontram tudo, não se ocupavam do dia de amanhã”. Na fala do secretário, a experiência de vida dessas comunidades tornava vulgarizada a expressão entre essas pessoas de que: “sobre o dia do amanhã, Deus providenciará”. Assim como a pintura de



Righini, as palavras de Ferreira Penna posicionava esses grupos como não participantes dos benefícios da civilização, isto porque estariam mergulhados em costumes bárbaros, isolados e dominados pelas forças da natureza.

De acordo com Henry Bates (1979: 58), viajante e naturalista, a bruteza de costumes por parte das populações que habitavam as regiões do Pará estava relacionada ao contato com as populações indígenas. Ao observar os moradores da região do Tocantins, a proximidade de Cametá, registra que havia uma predominância de mamelucos, que embora fossem caracterizados pela gentileza nos seus hábitos, não se conseguia “comprar deles muita coisa em matéria de alimentos frescos”. Na opinião do naturalista, isto se devia “ao fato de nunca terem eles nada além do que o estritamente necessário ao seu próprio sustento”. Robert Avé-Lallemant (1980: 105), também naturalista e que no último ano da década de 1850 esteve na Amazônia, ao examinar as populações das margens do rio Negro dizia que estas se satisfaziam perfeitamente com a caça, frutos silvestres, cocos de palmeira e castanhas “que a natureza lhes atira aos pés”. Além disso, quando despertava a ambição desses povos, “preparavam um pouco de borracha, apanham algum cacau, vendem diversos outros produtos da floresta, pescam alguns peixes e tartarugas para vender, e ganham assim dinheiro”. Essa pouca atração em acumular os resultados da produção, neste aspecto, dificultaria o desenvolvimento de qualquer atividade econômica, para quem esses grupos tinham enquanto prática que garantiam sua imediata necessidade.

Os hábitos das populações amazônicas estavam, pois, em contradição com que se compreendia enquanto indústria, ou seja, ação transformadora do homem sobre a natureza, ou ainda, como resultado do esforço da inteligência do homem para satisfazer uma necessidade aparente. Este aspecto parece ser objeto de observação e denúncia na obra de Joseph Righini. Aqui se observa a idéia de que a paisagem ganha aspecto de uma imagem cultural, em que o meio pictórico representa, estrutura ou simboliza um lugar, uma região, como afirmamos anteriormente. No caso, a pintura parece representar a Amazônia como um paisagem composta de espaços de riquezas, de população indolente, mas que aguarda pela introdução de métodos e técnicas que assegurem seu desenvolvimento.

No caso das populações do interior do Pará, a inexistência de uma indústria agrícola estaria, portanto, relacionada à facilidade de meios para garantir os recursos necessários à sobrevivência, sem que houvesse uma necessidade de transformação desse espaço natural. Esta parece ser uma conclusão a que a imagem de Righini procurava traduzir, quando procura demonstrar, a partir de uma dimensão de grandiosidade da floresta, a abundância de recursos.



Induzia-se a imaginar, que esta situação caracterizada pela abundância de produtos florestais, era responsável, portanto, para fazer do homem amazônico um constante dependente dos recursos que as florestas disponibilizavam sem grandes esforços.

Um último dado a ser registrado neste escrito, apontado pelas autoridades provinciais, sobre o que se considerava enquanto práticas selvagens dos agricultores do Pará, correspondia aos braços que se empregavam no trabalho agrícola, percebidos como “móveis, cedendo às vantagens, que lhes afigura a colheita dos produtos naturais”. Isto fazia com que não desenvolvessem “um trabalho regular, não se fixando, e rolando soltos de mata em mata sem deixar em sua passagem por esse laboratório da natureza, outros vestígios, que não sejam a destruição das árvores, que tão grandes riquezas lhe oferecem” (PENNA, 1864: 8). A paisagem em que se apresentavam as palhoças, além de expressar as precárias condições de moradia, podia expressar uma leitura de que se tratava de uma região caracterizada por uma população de constante mobilidade, influenciada pelas intempéries dos movimentos e forças naturais.

Para concluir, diríamos que não somente estamos diante de uma representação pictórica de aspectos da natureza amazônica, e que reflete uma leitura sobre a paisagem rural da região no século XIX. A pintura de Righini, nos leva a pensar na maneira própria como articularam campos de conhecimentos como o da ciência, incluindo o da sociedade, e da arte. Os fragmentos da natureza, que constituíam a visão desse artista, embora estivessem orientadas por questões científicas, como a busca do conhecimento botânico e do comportamento humano, como exemplo, essa visão estava também impregnada de valores estéticos, ao apreenderem por meio da paisagem aspectos sublimes, pitorescos ou românticos. No entanto estas observações não estaria completa se compreendêssemos que estamos diante de um registro que relacionava o mundo físico ao moral, em especial quando assinalavam a relação da natureza do mundo tropical com seus habitantes primitivos, da presença do mundo selvagem contrapondo-o a um mundo mais elaborado, que era o da civilização. Assim, pode-se considerar a existência na obra de Righini de uma visão de natureza mesclada por esses componentes que envolvem ciência, arte e posições políticas que apresenta uma faceta da paisagem rural amazônica marcada pelo magia e espanto, a partir da grandeza da floresta, mas que também é objeto de admoestação, de advertência, diante do comportamento dependente do homem em relação ao espaço natural.

Referências Bibliográficas



AVÉ-LALLEMANT, Robert. *No rio Amazonas (1859)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. Morfologia das Cidades Brasileiras: Introdução ao Estudo Histórico da Iconografia Urbana. *Revista da USP*, São Paulo, nº 30, jun./ago. 1996.

DECULTOT, Elizabeth. *Peindre Le Paysage: Discourse theorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Paris: Tusson, Charente, Du Leront, éditeur, 1996.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Para além de onde as vistas alcançam: história, natureza e paisagem na belle-époque amazônica (1870-1920). In: MAICHER, Maria Ataíde. MARQUES, Jane Aparecida. DE PAULA, Leandro Rafael. (Orgs.). *História, Comunicação e Biodiversidade na Amazônia*. São Paulo: Acquerello, 2012.

GERBI, Antonello. *O Novo Mundo: história de uma polêmica (1750-1900)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros de Natureza*. Lisboa: Ed. Perié, 1884.

LENOBLE, Robert. *História da Idéia de Natureza*. Lisboa: Portugal: Edições 70, 1990.

LOURENÇO, Fernando Antonio. *Agricultura Ilustrada e escravismo nas origens da questão agrária brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *Civilização e Barbárie: a representação da nação nos textos de Sarmiento e do Visconde do Uruguai*. Tese de Doutorado em História Social, ICHF-UFF, Niterói, 2006.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. *O Olhar distante*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

PENNA, Domingos Soares Ferreira. *O Tocantins e o Anapú. Relatório do Secretário da Província do Pará*. Belém, Typ. de Frederico Rhossard, 1864.

SIMMEL, Georg. Philosophie du Paysage (1913) et La signification esthetique du visage (1901). In: SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la Culture*. Paris: Editions Rivages, 1988.

STIKEL, Erico J. Siriuba. *Uma pequena biblioteca particular: subsísio para estudo da iconografia brasileira*. São Paulo: Edusp, 2004.