

## **Um gosto de vidro e corte, um sabor de chocolate**

Valéria Salgueiro

Doutora, Prof. Associada da Universidade Federal Fluminense

Ana Carolina Garrit

Graduanda em Arquitetura da Universidade Federal Fluminense

Endereço: Rua Domingues de Sá, 373/1101  
24220-090 Niterói RJ  
Tel: (21) 2714-5805  
Email: [valeriasalgueiro@uol.com.br](mailto:valeriasalgueiro@uol.com.br)

## **Um gosto de vidro e corte, um sabor de chocolate**

Resumo: O trabalho resulta de projeto “Cultura Visual e a Primeira república”, que investiga a relação entre a construção do Estado e o amplo campo das artes plásticas e visuais (arquitetura, escultura, pintura, vitrais). O texto pretende discutir como o trabalho de construção do Brasil republicano valeu-se tanto de lugares-comuns da mitologia nacional quanto de recursos tomados de empréstimo de diversas fontes europeias, estes, às vezes, de forma incoerente com os desígnios da própria República. Focalizando o caso dos vitrais do terminal de passageiros do Porto do Rio de Janeiro, o trabalho procura apontar algumas das referidas incoerências e discutir aspectos da complexidade sublinhando a elaboração de uma sintaxe visual pré-modernista manifestada na chamada arquitetura dos 1920s.

Abstract: The work is an outcome of the project “Cultura Visual e a Primeira República” which aims at investigating the relationship between Brazil’s state building and the cultural production in fields such as architecture, sculpture, painting, stained glass works. The text discusses how the construction of republican Brazil rested upon common places of a national mythology as much as upon visual resources borrowed from cult European sources, sometimes in a incoherently way as related to the Brazilian republic itself. Focusing on stained glasses of Rio de Janeiro Port building, the work seeks to point out some examples of the incoherence referred to as well as to discuss aspects of the complexity underlining pre-modern visual syntax.

Palavras-chave: Primeira República (Brasil), vitrais, cultura visual.

Key words: First Republic (Brazil), stained glasses, visual culture.

## Um gosto de vidro e corte, um sabor de chocolate

“... a arte é uma fonte privilegiada para o historiador interessado em resgatar não as *verdades do acontecido*, e sim as *verdades do simbólico*, expressas no imaginário de uma época”. (Sandra J. Pesavento, “Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história”, in *Estudos Históricos*, n. 30, 2002, p. 57)

### Introdução

Em livro recente, o historiador Peter Gay afirma que o modernismo foi mais do que um agregado fortuito de protesto de vanguarda, que gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, e criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores<sup>1</sup>. Segundo Gay, o modernismo, mais facilmente exemplificado por obras dignas de nota do que definido por palavras, em que pese todas as diferenças que possam existir entre edificações, pinturas, filmes, peças teatrais, literatura e outros, possui como atributo fundamental o fascínio pela heresia e o conseqüente confronto com sensibilidades convencionais.

No Brasil dos anos de 1920, apenas alguns poucos de nossos artistas começavam a se manifestar segundo esse novo modo de ver a sociedade a que se refere Gay, procurando se posicionar frente à audiência urbana restrita de nosso país ainda tão rural. Embora a expressão modernista da cultura brasileira se destaque mais em campos como a arquitetura e a pintura, no vitral essa renovação também ocorreu, assumindo feições próprias ao país em que se destaca um culto ao nacional, àquilo que é próprio, nativo, do país. Por outro lado, o exemplo que trazemos neste trabalho indica aspectos visivelmente contraditórios com o desígnio republicano de laicização. É justamente com o propósito de destacar essas particularidades que apresentamos o presente texto, fruto da pesquisa “Vitrais e a construção simbólica da República brasileira”, focalizando os vitrais<sup>2</sup> do terminal de passageiros do Porto do Rio de Janeiro, junto à Praça Mauá, no centro da cidade.

---

<sup>1</sup> Peter Gay, *Modernismo – o fascínio da heresia*, p.19-20. Ver referência ao final.

<sup>2</sup> O vitral é uma composição com peças de vidro colorido e translúcido, unidas numa armação metálica de ferro e chumbo, destinada a cobrir o vão de janelas, em geral de igrejas, palácios e mansões, sendo muito empregado em prédios públicos no Brasil da República Velha (1889-1930). O efeito que ele exerce é dado pela projeção da luz natural sobre os vidros coloridos, os quais refletem um cenário para o



Terminal de passageiros do Porto do Rio de Janeiro (varanda)



Terminal de passageiros do Porto do Rio de Janeiro (escada)

Moderno é o “nacional”

O trabalho de fortalecimento dos Estados nacionais e o crescimento dos nacionalismos a partir da Europa do século 19 trouxe uma urgência no sentido da definição da identidade das nações (Hobsbawm, 1998, p. 19) e de seus pressupostos. Território, língua e etnia logo se constituíram como um tripé das características básicas sublinhando o sentimento de nacionalidade, força política poderosa e imprescindível aos Estados nacionais modernos em permanente competição. Os Estados

---

interior dos ambientes. Esse contraste é um elemento fundamental, pois os vitrais parecem transformar-se, alterando nossa percepção da cor, intensidade e expressão com a constante mudança da luz natural durante o dia.

O vitral é uma técnica exclusivamente ocidental iniciada no século III, tendo sido introduzido o uso do chumbo apenas no século XI. Embora o vidro já fosse conhecido na civilização greco-romana, a arte do vitral desenvolveu-se principalmente na Idade Média européia, atingindo o ápice no estilo gótico dos séculos XII e XIII. O século XVI foi o período de grande esplendor do vitral, destacando-se a França, Alemanha e Holanda, tendo sido utilizada a perspectiva arquitetônica e, depois, a paisagem. Ao final do século XVI, porém, o vitral entrou em decadência e foi quase abandonado em meados do século XVII, sendo substituído por vidros brancos com ornatos em bordadura. No início do século XIX, contudo, ocorreu um retorno dessa arte, favorecido pelo movimento histórico-arqueológico do período. Nas exposições universais de 1878 e 1879 vitrais tiveram bastante destaque, favorecidos pelas grandes construções em ferro apresentando grandes vãos.

nacionais logo cuidariam de por em prática certas estratégias culturais visando construir a identidade entre seus interesses econômicos/políticos e aspirações de grandes massas de população – trabalhadores, empregados, camponeses. Surgia a nação moderna apoiada em programas e manifestações culturais da iniciativa ou apoiados pelos Estados. A idéia de nação ia se consubstanciando em atividades como o ensino público, exposições em museus e bibliotecas públicas, no erguimento de monumentos e na criação de parques públicos voltados ao lazer das massas, nas comemorações cívicas acompanhadas por hinos e bandeiras, e no calendário de datas nacionais, entre outros. Em tudo isso se reafirma o caráter artificial da identidade nacional, a qual, conforme Ricupero (2004, p. 26), “é uma construção política e cultural que não possui realidade objetiva fixa”. Conforme este autor, “por intermédio de variadas operações ideológicas, homens e mulheres, em situações muito diversas, passam a acreditar que estão unidos numa mesma comunidade, a nação.”

Assim, por exemplo, no Brasil, para certos autores escrevendo na virada do século 19 para o 20, como Sílvio Romero e Nina Rodrigues, a nacionalidade brasileira era definida em termos da miscigenação racial entre os componentes das “três raças” apontadas como constituindo a base da formação do povo brasileiro. O enaltecimento da natureza brasileira também integrava o debate estético das primeiras décadas do século 20 e o esforço por introduzir no país idéias “modernas” em arte e literatura. Traços desse debate, aliás, já aparecem entre nós quando das primeiras teorizações sobre o gênero artístico da paisagem mescladas ao esforço de construção da identidade nacional, as quais dominaram as preocupações artísticas e literárias do século 19. Na verdade, nosso país indagava desde meados do século 19 sobre seu futuro de país mestiço e tropical com uma herança escravocrata, conforme colhemos das preocupações de Araújo Porto Alegre colocadas em 1855 ao procurar desenvolver entre os professores da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) conjecturas referentes à arte em relação ao Brasil e aos progressos do mundo.<sup>3</sup> Suas preocupações colocavam uma dúvida sobre as possibilidades de uma arte brasileira no sentido de uma escola que evidenciasse um caráter tipicamente brasileiro que se afastasse do passado colonial do país e exprimisse o Brasil independente em busca da sua identidade como nação frente às demais nações do mundo. Porto Alegre destacava a paisagem como o gênero artístico no qual a brasilidade da arte do país melhor poderia emergir, desde que trazendo para a expressão pictórica a floresta, as matas e outros componentes da paisagem nativa brasileira, evocados em sua singularidade sem paralelo diante de outras paisagens do mundo.

Ao final do século, o crítico Félix Ferreira foi outro autor a defender que uma escola brasileira de pintura se afirmaria entre nós essencialmente no campo da “paisagem”, para a qual abundavam os exemplos no país de tão variada natureza. Segundo ele,

---

<sup>3</sup> Na reunião da Congregação de 27 de setembro de 1855. Cf. Antunes, 1943, p.160.

*É da natureza que os nossos pintores têm de haurir todo o nosso engrandecimento artístico futuro; é na contemplação e no estudo desses primores que o Criador derramou as mãos pródigas por essa terra em que nascemos, que o artista encontrará os elementos da verdadeira Escola Brasileira.<sup>4</sup>*

Dessa cultura impressa que estava se formando no Brasil do século 19, também o pintor paisagista Antônio Parreiras extraiu premissas para a crítica de arte que praticou n' *O Estado de São Paulo* ao final do século, em que se destaca sua defesa da arte de paisagem feita a partir da observação empírica, percebida pelo pintor como um indicador do moderno, ou do novo, em nossa arte.<sup>5</sup> Buscava-se, pois, no campo da arte, um caminho para que melhor se expressasse a nacionalidade brasileira e a paisagem parecia servir a esse objetivo por sua dimensão atemporal, descolada do passado colonial, da escravidão e do domínio imperial que se estendeu até a última década dos oitocentos, questões traumáticas da nossa história que permaneciam pesando em nossa história.

Era, enfim, na arte de paisagem que pouco a pouco ia se configurando o moderno no Brasil, e em outros campos da cultura algo semelhante se passava. Livros emblemáticos, publicados no início do século como, por exemplo, *Porque me ufano do meu país* (1901), de Affonso Celso, exaltavam a natureza brasileira, e faziam-na um poderoso fator de construção da nacionalidade brasileira ao estimular o orgulho nacional por sua grandiosidade territorial, a riqueza de sua flora e uma diversidade étnica que teria conduzido ao mito do presumido "tipo nacional". Em 1910, Olavo Bilac e Manoel Bonfim publicaram a primeira edição de *Através do Brasil*, obra que traça um painel da diversidade paisagística e étnica do país, todavia sem deixar emergir conflitos e com direito a *happy end*.

Essa mitologia étnica e geográfica brasileira resistia ao tempo, com o caráter mestiço da população gradualmente assumindo um valor positivo (Camargo, 2005, p. 66) e passando a integrar o universo das preocupações de intelectuais que participaram das discussões sobre o modernismo brasileiro desde o fim da I Guerra Mundial procurando de estabelecer as especificidades da formação cultural e racial brasileira. Era o Brasil apostando em si mesmo, em sua diversidade paisagística e cultural e na exaltação do "homem brasileiro", "inventando-se", no dizer de Hosbawm (2008), como uma nação de raças em harmonia e de paisagens deslumbrantes não ameaçadas por interesses antagônicos.

---

<sup>4</sup> Ferreira, 1885, pp. 224-225.

<sup>5</sup> Cf. Salgueiro, 2009.

O bem cultural que aqui focalizamos – os vitrais<sup>6</sup> do terminal de passageiros do Porto do Rio de Janeiro – dos anos de 1920, nos despertou a atenção no sentido das questões acima colocadas. Observando-o e analisando cuidadosamente os elementos de sua composição, percebe-se que ele integra um vasto conjunto de obras com a perspectiva construtora da nacionalidade acima comentada, ajudando a construir a projeção do Brasil para o exterior como uma nação de belas paisagens intocadas.

#### Os vitrais do terminal de passageiros do Porto do RJ

O local onde os vitrais confeccionados pela firma especializada Formenti e Cia. estão situados é particularmente significativo para a projeção de uma dada imagem nacional que se desejava mostrar aos que chegavam ao Brasil, especialmente turistas provenientes de diversas partes do mundo atraídos pelo Rio de Janeiro, então um notável centro de atração do país. Nos anos de 1920, a área onde se localiza o terminal – a Praça Mauá – havia passado por reformas recentes, com demolições de casas e prédios antigos e alargamento de vias, não sem revoltas por parte da população, como a conhecida Revolta da Vacina (1904), em oposição ao caráter “emergencial” de saneamento da cidade, sob a responsabilidade de Oswaldo Cruz.

Em 2002, o presidente Rodrigues Alves havia anunciado, em sua cerimônia de posse, seus planos para o país e sua capital, entre os quais melhoramentos do Porto.<sup>7</sup> Tratava-se de um empreendimento grandioso, importante para a economia nacional e para o Rio de Janeiro, que continuava sendo a principal porta de entrada para as importações e o mais importante pólo de distribuição de produtos para os outros estados, posição depois perdida para o porto de Santos. Afirmava o presidente que a capital da república não poderia continuar a ser apontada como sede de vida difícil, quando tinha fartos elementos para constituir o mais notável centro de atração de braços,

---

<sup>6</sup> O vitral é uma composição com peças de vidro colorido e translúcido, unidas numa armação metálica de ferro e chumbo, destinada a cobrir o vão de janelas, em geral de igrejas, palácios e mansões, sendo muito empregado em prédios públicos no Brasil da República Velha (1889-1930). O efeito que ele exerce é dado pela projeção da luz natural sobre os vidros coloridos, os quais refletem um cenário para o interior dos ambientes. Esse contraste é um elemento fundamental, pois os vitrais parecem transformar-se, alterando nossa percepção da cor, intensidade e expressão com a constante mudança da luz natural durante o dia.

O vitral é uma técnica exclusivamente ocidental iniciada no século III, tendo sido introduzido o uso do chumbo apenas no século XI. Embora o vidro já fosse conhecido na civilização greco-romana, a arte do vitral desenvolveu-se principalmente na Idade Média européia, atingindo o ápice no estilo gótico dos séculos XII e XIII. O século XVI foi o período de grande esplendor do vitral, destacando-se a França, Alemanha e Holanda, tendo sido utilizada a perspectiva arquitetônica e, depois, a paisagem. Ao final do século XVI, porém, o vitral entrou em decadência, e foi quase abandonado em meados do século XVII, substituído por vidros brancos com ornatos em bordadura – vidros de fantasia. No início do século XIX, contudo, ocorreu um retorno dessa arte favorecido pelo movimento histórico-arqueológico. Nas exposições universais de 1878 e 1879 vitrais tiveram bastante destaque, favorecidos pelas grandes construções em ferro apresentando grandes vãos.

<sup>7</sup> SANTOS e LENZI, 2005. A tentativa do engenheiro Paulo de Frontain e da sua Empresa de Melhoramentos do Brasil para construir um extenso cais na Saúde e na Gamboa, em 1890, através de autorização do governo republicano, quando se buscava dar ao Rio instalações portuárias que estivessem à sua altura, não teve resultados satisfatórios devido a dificuldades financeiras. Dessa forma, coube ao presidente a tarefa de romper “400 anos de inércia” – segundo um jornal da época, com certo exagero.

de atividades e de capitais nesta parte do mundo. O desejo de ver o porto em desenvolvimento era também uma tentativa de criar uma identidade nacional centrada nas transformações políticas, urbanas e sanitárias que marcavam a recente república. A implantação das obras do porto favorecia uma nova imagem, distante daquela de tempos anteriores. Foi assim que em 29 de março de 1904 foi inaugurado o grande empreendimento do porto e do seu entorno, anunciado no jornal *O Malho* (nº 81 de 2 de abril de 1904)<sup>8</sup> com o título “Obras do porto – Uma Festa Memorável”, nos seguintes termos:

*Os descrentes, os que duvidavam das obras do governo e que ella chegasse a se realizar, a esta hora devem estar perplexos ante ao estupendo esplendor da festa do dia 29, em que foram sagrados pelo entusiasmo popular os Exmos. Srs. Dr. Francisco de Paula Rodrigues Alves, honrado presidente da República, e o eminente estadista, o illustre Dr. Lauro Severiano Muller, ministro da industria, a cujas vontades, a cuja tenacidade não houve obstaculos para levarem a effeito essa obra colossal, verdadeiramente americana, que transforma o maior porto do globo na mais bella e formidavel doca. Honra a esses beneméritos da nação, que com factos como estes levaram os pusilamines, os fracos que não acreditam no futuro grandioso da pátria.*

Além de ter elevado a importância do Rio como centro de importação e exportação, as obras do porto incrementaram a busca por viagens marítimas, em função da intensa propaganda sempre mostrando um Rio de Janeiro rico em paisagens naturais, com belíssimas vistas. A Praça Mauá tornou-se a “porta de entrada” do Rio de Janeiro, estabelecendo um elo de ligação entre o Brasil e o exterior (Fortes 1989, p. 9). A cidade sofreu inúmeras transformações a partir da nova construção, passando a ser um importante centro turístico com fama internacional. A imagem da cidade foi divulgada em estampas de anúncios e cartazes como berço de riquezas naturais inigualáveis, com referência ao Pão-de Açúcar, ao Corcovado e à Baía de Guanabara, sempre convidativos e atraindo viagens para a América do Sul. As paisagens do Rio funcionavam como atrativo para todo o continente, fortalecendo-se a identidade do país através da imagem, do visível, da fácil leitura que poderia ser feita por qualquer um, independentemente de seu background, tal como nas catedrais góticas, que utilizavam vitrais para conduzir o ensinamento do evangelho.

O terminal de desembarque para servir aos passageiros que chegavam ao Rio em transatlânticos foi construído ao final da década de 1920. Trata-se do prédio do Touring Clube do Brasil, edificação

---

<sup>8</sup> *O Malho*, n. 81, 2 de abril de 1904, in SANTOS e LENZI, 2005.

situada entre o mar e um dos lados da Praça Mauá que ainda hoje cumpre essa função de terminal. Nele estão localizados os vitrais focalizados no presente trabalho.

São marcantes nos vitrais suas composições de plantas tropicais nativas de cores variadas apresentadas em primeiro plano, apresentando uma imensa diversidade de folhagens em diferentes tonalidades de verde, destacando-se a riqueza de espécies vegetais que o Brasil apresenta como forma de valorizar nossa terra e a beleza da paisagem do Rio de Janeiro. No caso do vitral sob a laje da varanda coberta, o cenário é composto por montanhas ao fundo que representam o Pão de Açúcar e o Corcovado – cartões postais da cidade – além do céu com nuvens espessas e claras, indicando um dia de verão com um mar azul de águas tranquilas. As plantas de diferentes portes apresentam formas variadas – arredondadas, pontiagudas, achatadas – e múltiplas texturas, de modo estimulante à visão para que atraiam o interesse do viajante sobretudo para a diversidade. Caravelas adentrando o mar da Baía de Guanabara, aludindo à chegada do colonizador português e aos primórdios da história do país, completam a cena paradisíaca do vitral.

Algo semelhante se passa no vitral da escada que leva ao segundo andar do prédio do terminal de passageiros, situado por trás do elevador. Duas palmeiras entrelaçadas, ornadas com uma guirlanda de folhagens tropicais, marcam a paisagem verticalmente. Folhagens e flores variadas, distribuídas na porção inferior da composição, colaboram para imprimir um toque paradisíaco à paisagem e, conseqüentemente, sinalizar ao viajante que chega que belezas tropicais o esperam.

#### Os vitrais e a República – contradições

Observando os vitrais do Porto pode-se perceber o esforço de construção de uma identidade para a nação republicana associada a um espaço físico determinado, notadamente o Rio de Janeiro – palco de acontecimentos importantes para a história do Brasil, como a própria proclamação da República em 15 de novembro de 1889. Em uma das imagens observamos com clareza as montanhas ao fundo marcando o perfil físico identificado pelas montanhas do Pão de Açúcar e do Corcovado. Essa representação do elemento físico estabelece, sem dúvida, uma identificação da nação com a paisagem do Rio de Janeiro, a qual é apresentada nos vitrais de forma desproblematizada, ainda que apenas superficialmente.

A observação das composições dos vitrais do terminal de passageiros do Porto do Rio de Janeiro não deixa dúvidas quanto ao objetivo de forjar uma imagem para o portão de entrada do país nos anos de 1920 sustentada pela premissa de uma identidade brasileira assentada em elementos naturais e na paisagem nativa orientada para o paradisíaco. Essas imagens dos vitrais que

focalizamos, todavia, não estão livres de contradições, ainda que estas possam estar dissipadas nas paisagens calmas dos belos vitrais com os quais se buscou construir uma identidade para o país e uma imagem para o turista estrangeiro livre de conflitos e, ao mesmo tempo, moderna, valorizando o nacional.

Por exemplo, onde elementos da história estão presentes, como é o caso das caravelas, não se consegue apagar da imagem sinais de questionamentos e conflitos frente ao colonizador. A presença das caravelas, que remontam ao contexto da fundação do Brasil, com a chegada dos portugueses, parece-nos contraditória com o sentimento lusófono que dominou a crítica republicana ao Império e ao passado do país sob domínio português. A presença dessas embarcações num dos vitrais, além disso, inevitavelmente tende a estabelecer uma conexão com um passado traumático pré-republicano, pois remete à forma de transporte de escravos contrabandeados no tráfico negreiro – fonte da mão-de-obra construtora da nação até o final do Império.

Outro aspecto contraditório observado na composição dos vitrais são as decorações da moldura do vitral junto à escada. Estas estão em franca oposição aos ideais republicanos, entre os quais o de separação da Igreja do Estado e a superação dos conflitos entre ambos por questões ligadas à maçonaria – o fim do padroado<sup>9</sup>, a instituição do casamento e registro civil. A contradição está no emprego dos motivos como a flor-de-lis e a folha de acanto. Esta última, como se sabe, é um gênero vegetal empregado como elemento ornamental desde a Antigüidade greco-romana, tendo sido muito empregada na decoração de vitrais de igrejas e catedrais góticas. A flor-de-lis, por sua vez, é um emblema da realeza francesa, expressão visual da monarquia católica mais poderosa da Europa e expressão máxima daquele estado autoritário. Parece no mínimo estranho seu emprego num momento de construção do processo de laicização do país, ou seja, de consolidação da separação entre a igreja e o Estado pela qual lutaram os republicanos. O próprio uso do vitral como representação simbólica do discurso republicano nos parece em si contraditório, em vista de que esse tipo de arte está associado ao passado gótico europeu, tendo sido empregado de modo característico na arquitetura de catedrais medievais. A contradição aqui é a de que o Estado brasileiro, laico desde o advento da República, estava utilizando como recurso artístico uma prática convencional da Igreja católica.

Por fim, resta observar que se por um lado os vitrais do terminal de passageiros do Porto do Rio de Janeiro apresentam aspectos contraditórios com o passado brasileiro e os princípios que nortearam a instauração do regime republicano, por outro lado eles indicam uma característica que sublinhou o modernismo na arte que se afirmaria entre nós anos depois. Trata-se aqui do culto ao nacional, que inaugurou nas artes a introdução de temas antes desprezados no acanhado mundo artístico

---

<sup>9</sup> Segundo a tradição do Padroado, cabia ao imperador a escolha de clérigos para os cargos importantes da igreja, da mesma forma que as bulas (ou decretos) papais só eram aplicadas com o consentimento explícito do monarca.

brasileiro, como o trabalhador, ambientes de setores pobres da sociedade, como a favela e o campo, o elemento negro, as tradições populares, entre outros. Ao trazer para as composições que observamos a mata nativa, exprimindo-a em suas diversas espécies, os vitrais antecipam a postura de valorização do nacional tão cara aos modernistas das décadas seguintes.

### Referências Bibliográficas

ANTUNES, De Paranhos. *O Pintor do Romantismo* (Vida e Obra de Manoel Araújo Porto-Alegre). Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1943.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. "Esculturas Públicas em Curitiba e a estética autoritária", in *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, 25, pp. 63-82, nov. 2005.

FERREIRA, Felix. *Bellas Artes – Estudos e Apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes (Editor), Pedro Jardim & Gaspar (Impressores), 1885.

FORTES, João Augusto. *A Praça Mauá na memória do Rio de Janeiro*. São Paulo: João Fortes Engenharia/Editora Ex Libris, 1989.

GAY, Peter. *Modernismo – o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOBSBAWM, Eric J.. *Nações e Nacionalismo desde 1970*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOBSBAWM, Eric J. e Terence Ranger. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SALGUEIRO, Valéria. "Artista e Crítico - Antônio Parreiras n'O Estado de São Paulo (1894-1895)", in *19&20*, vol. IV, 2009.

SANTOS, Nubia Melhem e LENZI, Maria Isabel. *O Porto e a Cidade – O Rio de Janeiro entre 1565 e 1910*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.