

## XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte

Título da Comunicação: **“A representação do feminino na casa brasileira e na obra de viajantes estrangeiros”**.

Autor: Doris Maria Machado de Bittencourt

Mestre em História do Brasil - PUC-RS / Dra. em Arquitetura e Urbanismo - USP. Professora Titular do Departamento de Expressão Gráfica da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*Este trabalho é o desdobramento de duas pesquisas que realizei. A primeira chama-se “Casas residenciais em Porto Alegre em fins do século XIX e início do século XX”. A segunda trata do tema “Viajantes franceses no Rio Grande do Sul do princípio do século XIX”. O objetivo foi estabelecer uma visão das formas de representação do feminino na casa e nas descrições dos viajantes, para compreender a trajetória da mulher na construção do Brasil. A iconografia dos viajantes fez diversas leituras de nosso país. Através de seus “olhares” eles nos mostraram um Brasil desconhecido.*

As primeiras referências à figura da mulher brasileira estão na Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel. Referindo-se aos índios, Caminha escreveu sobre a beleza e ingenuidade da índia brasileira em sua nudez. Na época dos descobrimentos, os continentes eram representados por alegorias, que invariavelmente eram figuras femininas. As imagens dos viajantes, como a *Alegoria da América*, de Niccolo Frangipane (fig. 1), corresponde às descrições de Caminha. Era um universo imaginário, de matriz greco-romana; as figuras obedeciam à estética e aos cânones clássicos. A Índia representa a América: tudo é delicadeza nessa obra influenciada pela tradição clássica da pintura veneziana.

A mulher índia e a negra são retratadas enquanto objeto de desejo e cobiça. Neste contexto, destaca-se a aquarela de Aimé-Adrien Taunay, *Interior de uma Oca de Índios Bororós* (fig. 2), o visitante retrata um momento de serenidade e sensualidade, em que o grupo se entrega por inteiro ao olhar estrangeiro. Na obra de Hans Staden *Preparo de Carne Humana em Episódio Canibal* (fig. 3), as representações da mulher índia mantém a tradição clássica, mas em se tratando de revelar o lado obscuro do canibalismo, os corpos são deformados à medida que a violência do ato é revelada. O *Prospecto de Uma das Vinte e Duas Malocas de que constam a aldeia do gentio Curutús* (fig. 4) de José Joaquim Freire é uma aquarela representando uma oca índia. Mostra a estrutura da oca e está de acordo com as descrições de Gabriel Soares de Souza, em 1587, sobre as habitações indígenas. Ele descreve as choças e a organização familiar, segundo a qual, os casamentos são realizados dentro da parentela, com laços de

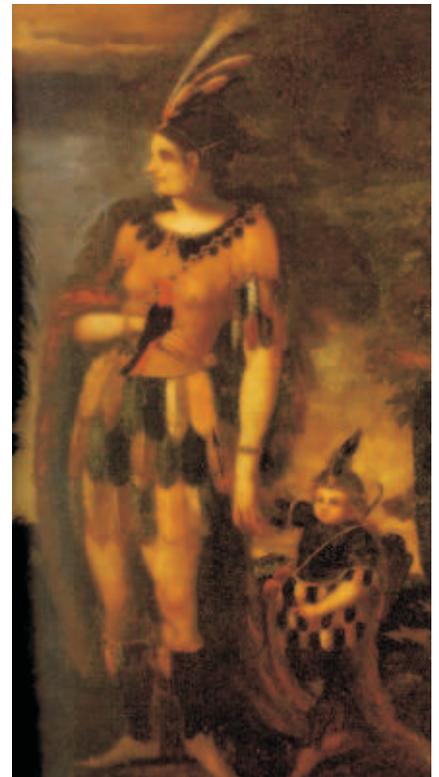


Fig. 1. FRANGIPANE, Niccolo. *Alegoria da América*, 1590. Óleo sobre tela, 194x112 cm. Coleção particular. São Paulo. Brasil.



Fig. 2. TAUNAY, Aimé- Adrien. *Interior de uma Oca de Índios Bororós*, 1827. Aquarela sobre papel, 20,5x27,3 cm. Arquivo da Academia de Ciências da Rússia. Moscou.

consangüinidade. A família ainda não é monogâmica. O homem separa-se de seu grupo familiar, para aproximar-se da parentela de sua mulher. O pai que tem muitas filhas é valorizado e respeitado, o que confirma a superioridade da figura feminina. A obra *Aldeia Indígena em São Pedro d' Alcantara* (fig. 5) mostra a mulher índia em seus afazeres domésticos. O engenheiro revela seu interesse pela observação da cultura e das soluções construtivas: vê-se a estrutura da oca indígena. Os esteios e vigas que sustentam a cobertura são feitos de troncos de árvores; surgem unificados, paredes e cobertura de folhas. O telhado inclinado coberto de folhas surgem na gravura *Festa com Dança dos Camacans* (fig. 6), que mostra mulheres, homens e crianças em dança ritual em torno do fogo. Nos primeiros tempos da colonização, no que se refere à técnicas construtivas houve a influência indígena. Os portugueses dominavam as técnicas, mas precisaram aliar o saber fazer, com o que estava à mão, resultando num modo de fazer sincrético que aliava técnicas construtivas portuguesas e indígenas. Os *Puri na sua cabana* (fig. 7) mostra a índia, o índio e o filho, numa visão paradisíaca, em oca improvisada protegida por folhas de árvores, preparando uma refeição.

O pintor francês François Auguste Briard faz parte do grupo que privilegiava a pintura abolicionista e o tema da escravidão. *Fuga de Escravos* (fig. 8) é uma pintura dramática ao mostrar o estupro dos negros bestializados em fuga.

Em suas obras, Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas fazem referência à tradição clássica. Apesar disso, na obra de Rugendas, *Índios em suas cabanas* (fig. 9), os índios não são idealizados, possuem um aspecto primitivo, cabelos desgrenhados e expressão estúpida. Rugendas em seu trabalho deseja expressar uma concepção científica, inspirada em Humboldt. O texto do livro *Viagem Pitoresca e Histórica Através do Brasil* não é de sua autoria, daí a visão de dois mundos cindidos: no texto há frieza e distanciamento, os negros são tratados enquanto números e porcentagens. Em oposição, nas ilustrações, as fisionomias são individualizadas e observadas diretamente. Ele valoriza a gestualidade e os movimentos suaves. Rugendas considera que inteligência dos negros é inferior a dos brancos. Mesmo assim, para ele a escravidão é uma barbárie e uma selvageria. O objetivo de Rugendas é descrever a trajetória da raça negra no Brasil, através do conjunto de personagens, que sempre formam uma



Fig. 3. DE BRY, Theodore. *Preparo de Carne Humana em Episódio Canibal*. Gravura do relato de viagens de Hans Staden ao Brasil. Editado por De Bry em *America Tertia Pars*.. 3º vol. de *Grands Voyages*, Frankfurt, 1592, p. 179. Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo. Brasil.



Fig. 4. FREIRE, José Joaquim. *Prospecto de Uma das Vinte e Duas Malocas de que constam a aldeia do gentio Curutús*. Desenho aquarelado sobre papel, 35x24 cm. do manuscrito de Alexandre Rodrigues Ferreira *Prospectos de Cidades, Villas, Povoaçoens*, 1784-1792. Fundação Biblioteca Nacional- Divisão de manuscritos. Rio de Janeiro. Brasil.

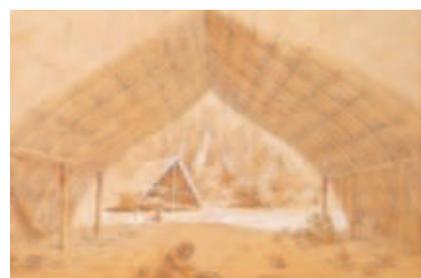


Fig. 5. KELLER, Joseph ou KELLER, Franz. *Aldeia Indígena em São Pedro d' Alcantara*, São Pedro de Alcântara. Desenho a lápis e aguada em sépia, 14x23.7 cm. Liga ambientalista. Curitiba. Brasil.



Fig. 6. WIED-NEUWIED, Maximilian. *Festa com dança dos Camacans*. Gravura em cobre, 24x30.5cm. Ilustração do *Kupper und Karten der Reise Nach Brasilien*... s.l., s.d. II Ten. Th. 20. Biblioteca Municipal Mário de Andrade. São Paulo. Brasil.

unidade. As mulheres fazem parte desses grupos, mas raramente são as figuras centrais. A obra *Venda em Recife* (fig. 10) mostra as figuras em movimento, negras vendedoras conversando e trabalhando.

Três ilustrações merecem destaque, possuem um número menor de figuras, têm gestos estudados, posam para um retrato. *Negro e Negra numa Fazenda* (fig. 11) é uma obra particularmente interessante. Rugendas estabelece a melodia do olhar entre os personagens, observando que não havia somente sofrimento na vida dos negros escravos. *As Negras do Rio de Janeiro* (fig. 12) e *Negro e Negra da Bahia* (fig. 13) vestem suntuosas roupas com dobras artísticas, dentro de cânones clássicos; são envolvidos por uma paisagem etérea. Nos três casos, as figuras parecem se comunicar em silêncio. *Negros Novos* (fig. 14) é um dos melhores exemplos da representação feminina enquanto objeto de desejo, luxúria e submissão da escrava ao homem branco.

Debret veio ao Brasil com a Missão Francesa e fez um conjunto de desenhos, entre 1813 e 1816. Concebia seu projeto como civilizador, sua obra inseria-se no projeto maior da Missão Francesa. Depois de sua volta à França seus desenhos foram reunidos no livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brèsil*. O texto teve por objetivo uma descrição ilustrada e uma narrativa histórica nos moldes da obra de Jacques Ange Gabriel, seu mestre. Debret sente-se à vontade na descrição do ambiente urbano e das pequenas vidas, do negro barbeiro e dos folguedos da mulher negra no carnaval. Em *Negras Novas a Caminho da Igreja para o Batismo* (fig. 15), os vestidos brancos, ricamente bordados, as nuças a descoberto, os colares dourados, os pés delicados e descalços tornam as figuras, impecáveis e atuais. Na cerimônia de casamento é permitido aos escravos o uso de uma pequena sapatilha. Os vestidos têm cintura alta, moda que imita a das senhoras. Gestos, adereços e complementos, como o leque, também imitam os de suas senhoras; como se pode observar na obra *Casamento de Negros de uma Casa Rica* (fig. 16). O *Transporte de Criança Branca para ser batizada* (fig. 17) mostra uma pitoresca e divertida litografia. A mulher negra segurando a criança, com a expressão janota, provoca risos. Ao mesmo tempo o fato de ser carregada em cadeirinha por outros escravos, evidencia seu status dentro da família, por sua atividade de ama-de leite. As figuras de Joaquim Cândido Guillobel serviram de modelo às negras



Fig. 7. WIED-NEUWIED, Maximilien. *Os Puri na sua Cabana*. Gravura em cobre, 22.8,28.7 cm. Ilustração do *Kupper und Karten der Reise Nach Brasilien...* s.l., s.d. II Ten. Th. 20. Biblioteca Municipal Mário de Andrade. São Paulo. Brasil.



Fig. 8. BRIARD, François Auguste. *Fuga de Escravos*, 1859. Óleo sobre madeira, 33x52 cm. Coleção Sérgio Fadel. Rio de Janeiro. Brasil.

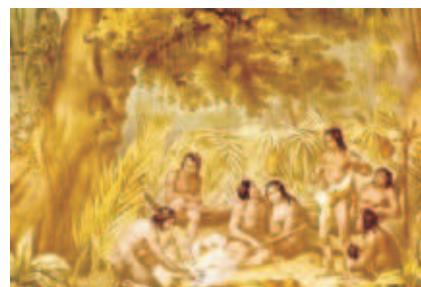


Fig. 9. Índios em suas cabanas. Lith. de Engelmann, Rue Louis -Le-Grand, n° 27 à Paris. 3° Div. Pl.2. In: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*; (tradução de Sérgio Milliet; ilustrações de Rugendas). Belo Horizonte: Itatiaia, Coleção Reconquista do Brasil, v. 8., 1998.

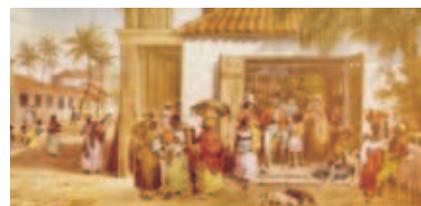


Fig. 10. *Venda em Recife*. Lith. de Thierry frères. Suce. res de Engelmann et Cie. Cité Bergère N° 1 à Paris. 3° Div. Pl. 27. Des. d'ap. nat. par Rugendas. Lith. par Deroy. In: RUGENDAS, op. cit.

de Henry Chamberlain. Em *Largo da Glória* (fig. 18) as figuras de Chamberlain são expressivas, mas parecem descoladas do fundo sem muita relação nem unidade entre si. A obra mostra a arquitetura como cenário.

No período colonial brasileiro, a casa esteve tão ligada ao sistema de governo patriarcal e monocultor, que transformou-se em signo do sistema. Como símbolo, representou melhor o sistema de governo do que a própria arquitetura oficial. À família colonial brasileira correspondeu a casa colonial, representada exemplarmente pelas casas grandes de engenho de açúcar como a *Casa grande de engenho de açúcar de Frans Post* (fig. 19); e pelos casarões de origem portuguesa encontrados em regiões de economia latifundiária e monocultora: as casas “feias e fortes”, espalhadas em grande número de blocos, com grossas paredes e poucas aberturas, como a *Fazenda Colubandê*, em São Gonçalo.

A família brasileira teve grande força na formação do país. A organização da casa e da família evoluiu e se desenvolveu em torno da figura do pai, o *pater familias*. O culto mítico do pai se prolongou além da extinção da família colonial, identificado no paternal e no paternalista. O pai sempre foi identificado como aquele que prove, é temido dentro da sociedade, não só por seus familiares, mas também entre seus agregados. A figura feminina é secundária, as mulheres viviam segregadas e fechadas dentro de casa. A mulher está fora da divisão produtiva do trabalho, e como membro da família colonial brasileira, que tem traços da família patriarcal, é entregue ao domínio do homem. Paralelamente, nos dois primeiros séculos, a rua submeteu-se ao sobrado. As praças, festas e procissões reservavam-se ao uso e gozo do senhor, em suas funções de homem público. As mulheres não saíam à rua e quando o faziam era para ir à missa numa fúnebre liteira. A litografia *Uma senhora em sua cadeirinha indo à missa* (fig. 20), mostra a senhora carregada por escravos na cadeirinha, e pajeada pela pequena escrava. As liteiras tinham as cortinas fechadas, sebatas e mofadas, com uma pequena fresta por onde as mulheres espiavam. Quando Debret visitou o Brasil as jovens já nutriam um profundo desprezo pela liteira.

*O jantar no Brasil* (fig. 21), de Debret revela o próprio país, expressando a violência histórica de nossa pátria. No festim brasileiro surge o poder do *pater familias*, a inconciliável oposição senhor-escravo, a mestiçagem, os



Fig. 11. Negro e Negra numa Fazenda. Lith. de Engelmann rue du Faul Montmartre N° 6. 2° Div. Pl. 6. Dess. d'ap. nat. par Rugendas. Lith. par Zwinger. In: RUGENDAS, op. cit.



Fig. 12. Negras do Rio de Janeiro. Lith. de Engelmann rue du Faul Montmartre N° 6. 2° Div. Pl. 7. Dess. d'ap. nat. par Rugendas. Lith. par Maurin. In: RUGENDAS, op. cit.



Fig. 13. Negro e Negra da Bahia. Lith. de Engelmann rue du Faul Montmartre N° 6. 2° Div. Pl. 8. Dess. d'ap. nat. par Rugendas. Lith. par Maurin. In: RUGENDAS, op. cit.

maus modos e a grossura de marido e mulher. O senhor devora distraidamente seu jantar, sem dirigir palavra à mulher, que submissa e solitária, não tendo com quem conversar, se distrai com os filhos das escravas, seus bichinhos de estimação. Por volta de 1816 a mulher movimentava-se muito pouco. Para os viajantes, a falta de exercícios físicos provocava o envelhecimento precoce. Aos dezoito anos tinham atingido a maturidade. Em poucos anos tornavam-se gordas e sem formas. Aos trinta anos estavam envelhecidas e carrancudas. Algumas davam largas a sentimentos de vingança em relação aos escravos. Em *Visita a uma fazenda* (fig. 22) a dona de casa sentada de cócoras, sobre a cadeira recebe a visita da filha, uma criatura felliniana, em tudo dando razão a Luccock: os seios enormes balançam, dentro de uma camisola solta. As expressões de ambas não revelam carinho. O grupo está rodeado de escravas, é o reinado do feminino, no qual os homens somente chegam à porta. Uma negra comedora de terra, tem o rosto coberto por uma máscara de zinco. Seu desejo é morrer, por isso come terra. Mas, possivelmente, o faça por problemas de verminose. A extrema violência da relação senhor-escravo é expressa na tela. *Uma senhora brasileira em seu lar* (fig. 23) expressa a solidão da mulher e a falta de perspectivas de sua vida. A filha é insignificante e atrasada. Cena constrangedora, os filhos das escravas recebem tratamento semelhante ao dedicado a um macaquinho, são distração para a senhora. As crianças são objeto de especulação dos senhores e são inventariadas como qualquer bem imóvel. Destaca-se o chicote dentro do gongá, pronto para ser usado contra os escravos.

Alguns ambientes da casa mantiveram uma estreita relação com a situação de submissão da mulher, desde os muxarabis até às varandas, cozinhas e alcovas.

A vinda de D. João VI marcou uma nova etapa na vida da mulher. Desenvolvia-se uma nova sensibilidade em relação a festas, recepções e passeios fora de casa. A própria arquitetura foi marcada pelos acontecimentos. Os antigos sobrados tinham suas envasaduras fechadas por muxarabis. Seu significado estava relacionado à segregação das mulheres. As jovens da família brasileira eram extremamente vigiadas, e as urupemas protegiam mulheres e crianças de olhares estranhos. Davam a sensação de segurança, proteção e aconchego. D. João temendo um atentado ordenou a sua retirada e definiu o início de uma nova etapa.



Fig. 14. Negros Novos. Lith. de Engelmann. 2° Div. Pl. 12. Dess. d'ap. nat. par Rugendas. In: RUGENDAS, op. cit.



Fig. 15. Negras Novas a Caminho da Igreja para o Batismo. v. 3. pr. 8. In: DEBRET, Jean Baptiste (1768-1848). *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (Voyage Pittoresque et Historique au Bresil)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.



Fig. 16. Casamento de Negros de uma Casa Rica. v. 3, pr. 15. In: DEBRET, op. cit.



Fig. 17. Transporte de uma Criança Branca para ser Batizada. v. 3. pr. 12. In: DEBRET, op. cit.

A varanda era o centro da vida familiar, local de estar, comer e trabalhar. Na questão do espaço urbano, havia uma legislação que o tornava homogêneo. Plantas e as fachadas se repetiam. As casas coloniais paulistas do século XVII, denominadas casas bandeiristas, também tinham a varanda ocupando o centro de uma construção simétrica. O isolamento do planalto impôs o uso de paredes de taipa de pilão e madeira. A fachada tipo tem ao centro a varanda aberta e dividida em esteios de madeira. Dois blocos laterais a entalam. Existem elementos constantes nas casas coloniais paulistas, como o alpendre, que é o local onde o chefe da família distribui suas ordens. Luís Saia afirmava que a faixa frontal marcava o funcionamento da casa, fixava o caráter feudal da sociedade bandeirista e denunciava elementos fundamentais da organização da família na época. Era no alpendre que o senhor distribuía ordens e afirmava o seu poder. A família vivia separada do mundo, voltada para o interior da casa. Até as janelas eram fechadas com grades de madeira. Estranhos não ultrapassavam a faixa fronteira. Somente os membros da família tinham acesso à capela. *Teffe II* (fig. 24) e *Teffe III* (fig. 25) são varandas em paisagens bucólicas, de Jacques Burkhardt, seus registros inscrevem-se no contexto da “paisagem natural”, numa visão de mundo romântica; “é o tema da vida associado à atitude de sacralização da natureza” (BELLUZZO, 2000), tema por excelência do Oitocentos. A obra transmite a sensação de “clima”, “tempo” e “lugar”.

Em Porto Alegre, as pesquisas que realizei demonstram que a varanda da casa porto-alegrense térrea, por condições de clima e dimensões do lote, abria para um pátio interno ou quintal. Era fechada. Entre centenas, a casa de Antonio Souza Porto é um exemplo. A comunicação com as dependências anexas à casa: cozinha, despensa e latrina, se fazia através da varanda. Na casa brasileira a superposição estar-serviço esteve presente independente de classe social. A situação de submissão da mulher relegou-a às zonas de serviço.

A camarinha foi utilizada na arquitetura colonial portuguesa. Eram pequenos aposentos acima do último pavimento normal, como pequenos torreões “engasgados na cobertura”. O termo designava dormitórios ou alcovas. Era o lugar privado do feminino, onde as mulheres permaneciam protegidas e segregadas. A camarinha foi representada pelos viajantes estrangeiros em suas paisagens como a cromolitografia de F. Krauss e Emil Bauch (fig. 26).



Fig. 18. ALKEN, H. e CHAMBERLAIN, Henry. Largo da Glória. Água-tinta colorida sobre papel, 19.9 x 27.6 cm. In: CHAMBERLAIN, Henry. *Views and Costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro*. Londres, 1822.. Londres. Thomas Mclean, 1822.



Fig. 19. POST, Frans. Casa Grande de Engenho de Açúcar ( Prefeitura pars Borealis). Gravura em cobre extraída do livro de Gaspar Barléu. *Rerum Octennium Et alibi nuper gestarum*. Amsterdam : Ioannis Blaeu, 1647. Biblioteca Nacional.. Rio de Janeiro.



Fig. 20. Uma Senhora em sua Cadeira indo à Missa. v. 3, pr. 5. In: DEBRET, op. cit.



Fig. 21. O Jantar no Brasil. v. 2, pr. 7. In: DEBRET, op. cit.



Fig. 22. Visita a uma Fazenda. v.2, pr. 10. In: DEBRET, op. cit.

As casas "estreitas e longas", consideradas insalubres, foram objeto da atenção de higienistas em fins do século XIX, como o Dr. Pires de Almeida, em sua formulação idealizada da casa unifamiliar e da família operária moderna. Ele criticava a alcova, o corredor e a área, úmida e contaminada. Suas críticas alvejaram preferencialmente, a instituição sagrada para a família patriarcal: a alcova ou camarinha. Ambiente sem luz e ventilação, a alcova protegia moradores de olhares indiscretos e jovens, de namoros não consentidos ou possíveis raptos. Com a nova reestruturação familiar era necessário que entrasse ar e sol dentro da casa. As alcovas deveriam ser banidas. Quando isto ocorreu, colaborou para o *desprestígio do patriarcalismo brasileiro*. Concluindo, os relatos dos viajantes são surpreendentes. Muitas vezes o Brasil deve ter parecido a eles, uma grande brincadeira. Embora valiosos, os relatos eram preconceituosos diante de nossa realidade e principalmente, da figura feminina. Viajantes como Thevet, Léry, Saint-Hilaire, Martius com sua visão particular, de certa forma, inventaram um novo Brasil. Oswald de Andrade ao criar o Manifesto Antropofágico na Semana de Arte Moderna, reinventou a idéia do inconsciente nacional influenciado por essa visão dos viajantes, "numa espécie de ritual cultural, de devoração do outro para conquistar os poderes dos antepassados." (BELLUZZO, 2000). A devoração que nossos intelectuais fizeram do discurso estrangeiro revelava o íntimo brasileiro e uma nova cultura nacional. Quanto à condição da mulher e da criança no Brasil colonial obedeceu à legislação vigente em Portugal. As restrições ao direito da mulher colocavam-se segundo linhas traçadas pelo direito romano, bárbaro-feudal e canônico, prescrevendo-se um regime de sujeição da figura feminina como filha e esposa. A *fragilitas sexus* privava a mulher de dirigir sua pessoa e dispor de seus bens. O *Senatus-Consulto Veleiano* era uma norma legal que se baseava na incapacidade natural da mulher. Em sua luta por liberdade e reconhecimento dentro da sociedade, a mulher não desejava revoltar-se contra o homem, ou eliminá-lo como na relação senhor-escravo. Se o operário desejava o seu desaparecimento enquanto classe social oprimida, a mulher não desejava o seu banimento enquanto sexo. Mas, sim, a abolição de certas especificidades sexuais que a limitavam e desvalorizavam. Essa é uma luta que permanece e está longe de terminar...



Fig. 23. Uma Senhora Brasileira em seu Lar. v. 2, pr. 6. In: DEBRET, op. cit.

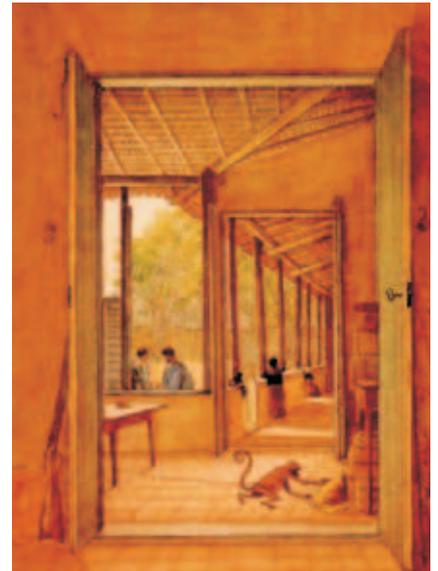


Fig. 24. BURKHARDT, Jacques. *Teffe II*, 1865. Aquarela sobre papel, 24.2 x 16.6 cm. Museum of Comparative Zoology Library. Harvard University. Cambridge. EUA.



Fig. 25. BURKHARDT, Jacques. *Teffe III*, 1865. Aquarela sobre papel, 14.1 x 20 cm. Museum of Comparative Zoology Library. Harvard University. Cambridge. EUA.



Fig. 26. KRAUSS F. e BAUCH, Emil. *Rua da Cruz*. Cromolitografia. 27 x 52 cm. (medidas do álbum). Coleção Lygia e Newton Carneiro Júnior. São Paulo. Brasil.

## Bibliografia

- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. 3ª ed. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- BITTENCOURT, Doris Maria Machado de. *Casas Residenciais em Porto Alegre em Fins do Século XIX e Início do Século XX*. Tese de doutorado apresentada à FAU/USP, 1997.
- DEBRET, Jean Baptiste (1768-1848). *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (Voyage Pittoresque et Historique au Bresil)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- LUCOCK, John. *Notas Sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora. s.d.
- PINTO, Estevão. Muxarabis e balcões. *Textos Escolhidos da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Arquitetura Civil II*. São Paulo, v. 2, 1975.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*; (tradução de Sérgio Milliet; ilustrações de Rugendas). Belo Horizonte: Itatiaia, Coleção Reconquista do Brasil, v. 8, 1998.
- SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil de 1587*. São Paulo: Nacional, 1938.
- STRAUMANN, Patrick. Org. *Rio de Janeiro, cidade mestiça - Nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- VALLADARES, Clarival do Prado e MELLO FILHO, Luiz Emygdio. *ECKHOUT, Albert- A presença da Holanda no Brasil- Século XVII*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1989.F

Fonte das ilustrações;

- Fig.1. In: BELLUZZO, *A representação do Universo*, op. cit. p. 77.
- Fig. 2. In: \_\_\_\_\_. *Expedições pelo Brasil*, p. 133.
- Fig. 3. In: \_\_\_\_\_. *Imaginário do novo mundo*, p. 60.
- Fig. 4. In: \_\_\_\_\_. *Expedições pelo Brasil*, p. 69.
- Fig. 5. In: \_\_\_\_\_. *Expedições pelo Brasil*, p. 139.
- Fig. 6. In: \_\_\_\_\_. *Um lugar no universo*, p. 100.
- Fig. 7. In: \_\_\_\_\_. *Expedições pelo Brasil*, p. 101.
- Fig. 8. In: \_\_\_\_\_. *A construção da paisagem*, p. 102.
- Fig. 9. In: RUGENDAS, op. cit.
- Fig. 10. In: \_\_\_\_\_, op. cit.
- Fig. 11. In: \_\_\_\_\_, op. cit.
- Fig. 12. In: \_\_\_\_\_, op. cit.
- Fig. 13. In: \_\_\_\_\_, op. cit.
- Fig. 14. In: \_\_\_\_\_, op. cit.
- Fig. 15. In: STRAUMANN, Patrick, org. *Rio de Janeiro, cidade mestiça*, p. cit., p.25.
- Fig. 16. In: \_\_\_\_\_, op. cit., p. 29.
- Fig. 17. In: \_\_\_\_\_, op. cit, p. 152.
- Fig. 18. In: BELLUZZO, *A construção da paisagem*, op. cit., p. 94.
- Fig. 19. In: HERKENHOFF, Paulo, org. ,op.cit., p. 84.
- Fig. 20. In: STRAUTMANN, op.cit., p. 153.
- Fig. 21. In: \_\_\_\_\_, op.cit., p.106.
- Fig. 22. In: \_\_\_\_\_, op. cit., p. 88-9.
- Fig. 23. In: \_\_\_\_\_, op. cit., p. 61.
- Fig. 24. In: BELLUZZO, *Expedições pelo Brasil*, op. cit, p. 151.

Fig. 25. In: BELLUZZO, *Expedições pelo Brasil*, op. cit .,p .151.  
Fig. 26. In: \_\_\_\_\_, *Expedições pelo Brasil*, op.cit .,p. 147.