

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### JOSÉ DE ALENCAR E A PAISAGEM ATRAVÉS DE UM DIORAMA

Ana Maria Amorim Correia<sup>1</sup> (CECERJ)

RESUMO: Destacado nome do Romantismo brasileiro, José de Alencar, em suas lendas indianistas, retrata um passado brasileiro destacando a natureza do país. Com um elogio à nação e elevação da origem do brasileiro, o autor pinta as paisagens nacionais. As associações das paisagens com o ensejo de enobrecer o país são características de *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Este artigo aproxima a construção de paisagem dessas obras à formação de dioramas, recurso em ascensão dos museus naturais do século XIX. Nas cenas indianistas, as paisagens compõem um dispositivo museal com as suas descrições e escolhas de elementos. Nos aspectos formais também encontramos estes elementos nas narrativas e em seus paratextos.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagens; Dioramas; José de Alencar; Indianismo.

### JOSÉ DE ALENCAR AND THE LANDSCAPE THROUGH A DIORAMA

ABSTRACT: As a prominent figure in Brazilian Romanticism, José de Alencar portrayed the Brazilian past through his Indianist legends, emphasizing the nation's natural beauty. By extolling the country and celebrating its origins, the author skillfully depicted vibrant national landscapes. The association of these landscapes with the noble purpose of elevating the country is a distinctive feature of works such as *Iracema* (1865) and *Ubirajara* (1874). This article examines the construction of landscapes in these works in relation to the formation of dioramas, a resource that gained popularity in the natural history museums of the 19th century. Within the Indianist scenes, the landscapes function as a museal device, characterized by detailed descriptions and carefully selected elements. These elements are also discernible in the formal aspects of the narratives and their paratexts.

KEYWORDS: Landscapes; Dioramas; José de Alencar; Indianism.

Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 9 de outubro de 2023. 2-8868-3728

---

<sup>1</sup> [amorimanamaria@gmail.com](mailto:amorimanamaria@gmail.com) - <https://orcid.org/0000-0002-8868-3728>



## LACUNAS NA PAISAGEM BRASILEIRA

Em *A lâmpada da memória*, publicado em 1849, o crítico de arte britânico John Ruskin detalha uma paisagem dos Alpes suíços. Descrevendo as sublimes belezas que naquela cena encontra, Ruskin se propõe a pensar como seria se estivesse não mais em solo europeu, e sim americano. Todo o viço da beleza que estava admirando é substituído por uma densa escuridão:

Seria difícil conceber uma cena menos dependente de qualquer outro propósito do que de sua própria beleza séria e erma; mas o autor se lembra bem do repentino vazio e frieza que foram lançados sobre ela quando tentou, para identificar mais precisamente as fontes de sua magnificência, imaginá-la por um momento como uma cena de alguma floresta nativa do Novo Continente. As flores imediatamente perderam seu brilho, o rio a sua música; as colinas tornaram-se opressivamente desoladas; o peso dos ramos da floresta escurecida mostrou quanto do seu poder anterior dependera de uma vida que não era sua; quanto da glória da imortal - ou continuamente renovada - criação é um reflexo de coisas mais preciosas do que ela para serem lembradas, em sua renovação. Aquelas flores sempre a desabrochar e ribeirões sempre a correr tinham sido tingidos pelas cores profundas da persistência, do valor e da virtude humanas; e as cristas das colinas escuras destacadas contra o céu vespertino mereceram uma veneração mais profunda, porque suas sombras distantes se projetavam a leste sobre a muralha de ferro de Joux, e sobre a torre quadrada de Granson. (Ruskin 2008: 53)

O contraste das paisagens que menciona se ancora, como dito ao final da citação, em construções humanas: os medievais Forte de Joux e Castelo de Grandson. A persistência da marca humana se eleva como uma diferença entre as paisagens do Novo e Velho Mundo. Assim, as ruínas passam a se configurar como uma elevação, sendo capazes de imprimir o aspecto histórico e de revelar a antiguidade do que se percebe. Isto seria algo não visto na natureza americana, que se degrada e retorna a um ciclo meramente biológico, sem carregar memória em suas paisagens. Na percepção de Ruskin, a sensorialidade de uma paisagem, como as cores de suas folhagens e as músicas de seus rios, são possíveis a partir da composição com criações humanas.

A citação de pontes, muralhas e torres não é um mero acaso. O romântico século XIX é marcado pelo processo de formação de nações e pela afirmação de suas identidades. A forma de concretizar um sentimento nacional passa pela criação de um passado consistente, capaz de criar o sentimento de pertença daquela comunidade, que compartilha essa distante jornada em comum: um pacto no qual “todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido coisas” (Renan 1997: 6). O longo passado responde ao anseio de história sólida e homogênea e, assim, emerge o papel central dos patrimônios, que funcionam como livros líticos, arquivos, testemunhos. Bem ilustrando este aspecto, o século XIX assiste ao aumento de interesse das nações europeias pela arquitetura medieval, “que fora

desconsiderada durante séculos, dando origem a vários estudos sobre o tema nos anos 1820 e 1830. Por muitos ela era encarada como uma verdadeira manifestação do gênio nacional” (Kühl 2000: 11).

Do outro lado da materialidade humana dos monumentos estaria a orgânica natureza. A expressão da natureza como um negativo do aspecto humano, uma cisão, fundamento da modernidade, porém, encontra ranhuras. Um curioso exemplo está na leitura que Joseph Dalton Hooker, naturalista inglês, faz de uma paisagem. Relata Alan Bewell que o viajante, avistando um túmulo, percebeu a presença europeia não apenas pela lápide de um francês ali enterrado, mas também por conta da flora que cercava a região. As espécies que ali estavam semeadas só poderiam ter crescido naquele solo se levadas por povos de outros lugares, regiões originárias daquelas plantas. No caso, Hooker reconhecia a vegetação europeia na Nova Zelândia. Assim, tanto milenares fortalezas quanto arbustos são documentos, expressam memórias: “Para Hooker, uma paisagem era tanto um documento da história colonial quanto uma guarnição, uma fazenda ou um entreposto comercial, e uma atenção especial às plantas que estavam ‘literalmente’ na paisagem poderia fornecer acesso a uma história que não estava disponível para alguém não treinado em botânica”<sup>2</sup> (Bewell 2016: xii)

Em Ruskin, há uma elevação da cena da natureza pela presença de monumentos humanos. Em Hooker, o humano atravessa a leitura da natureza, pelo viés da catalogação botânica. Em ambos casos, estamos diante de um “espaço percebido e, portanto, irreduzivelmente subjetivo”, conforme Michel Collot conceitua a paisagem (2013: 26) - a subjetividade dos indivíduos produz distintas formas de ler as paisagens, evidenciando a postura cultural, a criação humana da natureza e dos seus quadros. É importante ressaltar que nenhum deles se propõe a negar a cisão humano-natureza, mas demonstram leituras possíveis de paisagens. Ou seja, as concepções de algo que enobrece ou que falta (a paisagem com ou sem monumentos), as características sencientes colocadas como intrínsecas a um bioma ou espécie (a floresta tropical como perturbadora), a leitura através de uma abordagem científica (acessar a nacionalidade de uma árvore por um catálogo botânico, agrupar espécies em famílias) estão, todas, submetidas a aspectos culturais de quem observa e define as paisagens.

Deste lado do Atlântico, o Oitocentos atravessa questões em comum. O desafio dado ao Brasil era ser Brasil. Com a independência de Portugal, em 1822, a identidade nacional é a afirmação do elo em comum e, também, das diferenças da antiga metrópole. Dentro de tais discussões, há o papel da literatura, seja para dar a expressão de tais singularidades, seja para poder representar o épico brasileiro, o seu mito de origem. Esta é uma característica do Romantismo: “poucas vezes institui-se tanto na necessidade de afirmar-se a particularidade brasileira como durante o período de predomínio das ideias românticas” (Ricupero 2004: 85). As particularidades brasileiras, é bom ressaltar, passam necessariamente pelo padrão de qualidade europeu. O país pode até encontrar formas de pensar o seu passado de forma elevada sem ter patri-

<sup>2</sup> To Hooker, a landscape was as much a document of colonial history as a garrison, a farm, or a trading post, and close attention to the plants that were ‘literally’ in the landscape could provide access to a history that was unavailable to someone untrained in botany.

mônios líticos, mas sem negar o paralelismo com as construções medievais e, ainda, desejando encontrá-los em expedições. Soluções serão encontradas.

No caso brasileiro, as lentes de Ruskin devem ser ponderadas: a paisagem nacional precisa destituir o terror das densas copas de árvores e substituí-lo por um nobre sentimento nacional, configurando outra forma de leitura de sua natureza. Não há discordância com a necessidade de uma longevidade expressa em patrimônios, mas este recurso precisa ser distinto, até mesmo porque, para decepção das expedições realizadas com a esperança de encontrar cidades perdidas, o Brasil não possuía construções líticas do quilate desejado do padrão europeu. Como Hooker, o país também precisava reconhecer a nacionalidade de sua natureza, como nas agora exitosas expedições que preencheram coleções de museus nacionais. Em uma harmonia possível: o Brasil precisava catalogar sua natureza, expressar sua longevidade, evocar sua beleza, conectá-la a um sentimento de nação e, ainda, elevá-la a um caráter de patrimônio. Um projeto difícil, mas possível no correr da pena romântica de José de Alencar.

#### PAISAGEM-DIORAMA

As lendas indianistas de José de Alencar, *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), refletem os aspectos mencionados. As obras, consideradas, pelo autor, como irmãs, trazem protagonistas indígenas em tons épicos da formação nacional: em *Iracema*, a história do primeiro cearense, Moacir, fruto do amor da tabajara com o português Martim; em *Ubirajara*, a formação da guerreira nação dos Ubirajaras, que será encontrada pelos portugueses na época do descobrimento. No célebre *O Guarani* (1857), o aspecto de epopeia brasileira também é presente, porém com o indígena deslocado do aspecto de nação: Peri não é relacionado ao seu povo. Ainda que o nome da obra-protagonista seja designado nesta alusão, os Guarani não constam como personagens e não são apresentados os elos de pertença. Na crítica, a junção temática é consagrada: José Guilherme Merquior considera a tríade um único “poema sobre a fundação mítica do Brasil” (2014: 150) e a etiqueta do indianismo alencariano trata as três obras nesse único conjunto. Porém, por mais que as semelhanças das obras sejam evidentes, esta distinção entre o folhetim-romance e as duas lendas-romances provoca quadros diferentes. A disposição dos aspectos naturais nas lendas - isto é, não-humanos, o que inclui, nesta visão romântica, os indígenas - evoca paisagens com aspectos museais, o que provoca uma leitura destas enquanto parte integrante de dioramas, delimitadas por suas molduras.

Em *Iracema*, por exemplo, temos a sobreposição entre dois personagens na natureza brasileira. É o caso de Jatobá, nome do guerreiro pai de Poti, que morreu em combate. No encontro do amigo Poti com o português Martim, uma frondosa árvore de jatobá é apresentada em semelhança ao seu pai, com as qualidades absorvidas de um no outro. O mesmo acontece com o avô o indígena, que mora sozinho, em sua velhice, na serra que levará seu nome. Batuireté é assim referenciado na narrativa:

“Foi ele que veio pelas praias do mar até o rio do jaguar, e expulsou os tabajaras para dentro das terras, marcando a cada tribo seu lugar; depois entrou pelo sertão até à serra que tomou o seu nome” (Alencar 2015: 110). A mescla entre memória e natureza faz com que seja projetada a questão da memória na geografia do país. Com o testemunho deslocado para tais elementos, eles irrompem como possibilidades de monumentos, de patrimônios.

Sobre o aspecto de catalogação, as lendas formam as paisagens e destacam, nestas, seus elementos. Assim, quando José de Alencar descreve uma cena, não raro vai recorrer a notas de rodapé para explicar ao leitor um termo referente a uma árvore, um animal ou um costume indígena. Em *Ubirajara*, por exemplo, é descrita a seguinte cena: “De repente o rouco som da inúbia reboou pela mata; os filhos da serra estremeeceram reconhecendo o estrídulo do búzio guerreiro dos pitiguaras, senhores das praias sombradas de coqueiros” (Alencar 2001: 60). A inúbia ganha uma explicação ao leitor, que é informado que se trata de uma trombeta de guerra. Este recurso explicativo das notas, etiquetando os conteúdos para o leitor, será recorrente em ambas lendas. Assim, há um espaço no qual corre a narrativa de forma fluida, sem o estranhamento dos objetos, rituais, flores, árvores e animais, e há um outro espaço, nas notas de rodapé, que serve como um dicionário de significados, etimologias e contextos. Assim, as lendas possuem paisagens com recursos didáticos disponíveis, como um livro de biologia faria com as ilustrações botânicas.

Podemos também pensar as paisagens a partir de uma equivalência das narrativas com os recursos dos museus naturais. Se ao caminhar pelas galerias de uma exposição de um museu, o visitante encontra em displays os objetos de uma determinada cultura e, conjuntamente, acessa o significado ou composição material daquele objeto através das etiquetas, o mesmo acontece nas obras alencarianas: um objeto de outra cultura, ao ser apresentado, é acompanhado pela explicação em suas notas de rodapé. Um espaço é o da narrativa, outro é o da realidade. Este paralelo se repete em outros binômios: um espaço de brancos, outro de indígenas; um espaço de civilização, outro de barbárie; um espaço de razão, outro de natureza; um espaço de ciência, outro de superstição. Na forma, Alencar resolve esses polos, com o lugar do texto e das notas.

Pode-se afirmar, portanto, que, nas lendas, tem-se a formação de uma dupla narrativa, especialmente em *Ubirajara*, quando o escritor “vai um pouco mais longe e as notas possuem destaque maior do que o enredo” (Abreu 2002: 5). As notas de rodapé funcionaram como um elemento garantidor de uma realidade do enredo, como se as cenas tivessem passado por um processo de verificação. Ao ler o livro, o leitor está diante de cenas que bem detalham uma paisagem *real*: ao olhar o diorama, o espectador está diante de uma cena plenamente espelhada da *realidade*.

É importante frisar que as exposições de José de Alencar são propostas distintas das que concebem os gabinetes de curiosidades. Isto é, não se trata de uma junção sem contexto de objetos naturais e culturais considerados curiosos, excêntricos, disformes ou simplesmente interessantes. Os “objetos” da coleção alencariana possuem um contexto. A narrativa que está sendo contada integra um todo, uma

cena, fazendo parte de tecidos narrativos que são as próprias lendas. Os objetos não completam o sentido em si - ao contrário, estão situados. Assim, ao contrário dos gabinetes de curiosidades, estamos dentro de uma perspectiva de museus, com a linguagem das exposições que possuem a finalidade de expor dentro de contextos e histórias os conteúdos trabalhados. Dentro da linguagem museal do Oitocentos, podemos tomar de empréstimo os dioramas como comparação às lendas.

Os dioramas são recursos amplamente utilizados em museus de história natural com o intuito educativo de apresentar uma cena aos visitantes: “a palavra, inventada por Louis Dagarre em 1822, é inspirada no grego e significa etimologicamente ‘olhar através’, sugerindo assim a ideia de uma transparência do dispositivo em uma visão direta da realidade”<sup>3</sup> (Étienne & Radwan 2018: 13). As formas possíveis de conceituar e fazer os dioramas são variadas. Junto ao desenvolvimento destes mecanismos, eram criados outros dispositivos para uso de imagens, com suas tecnologias conversando umas com as outras, a exemplo do uso de ilusões de óptica, encontrados em panoramas. Os dioramas, tais como consolidados dentro da linguagem de museus, são percebidos como cenários de um cotidiano, de um espaço natural. Assim, dentro dos museus, podemos ver vitrines que representam cenas de biomas, como uma família de leões em uma savana. Essa paisagem tridimensional criada busca uma ancoragem mais realista em sua proposta, com um intuito de se aproximar de uma suposta verdade objetiva das cenas. Um aspecto que colabora com este ensejo está no uso de animais empalhados ou de pertences humanos pilhados:

Mas, e nos museus de história natural, o que estava acontecendo durante esse período? Rogers et al. (2019) destacam que, antes de haver montagens como os dioramas nos museus, a taxidermia já era uma prática recorrente nessas instituições para expor os animais. De acordo com eles, a partir de meados do século XVIII e ao longo do século XIX, essa técnica foi sendo aprimorada de tal forma que, no decorrer do tempo, as representações dos animais nas exposições foram ficando cada vez mais sofisticadas – e certamente esse foi um dos fatores que favoreceu a introdução dos dioramas nas exposições. (Hutterer 2020: 21)

A linguagem do diorama, portanto, está neste contexto museal e de produção de realidades expositivas, podendo o escritor assumir um papel que aos poucos o mundo da arte passa a conceituar como curador. Recursos como os dioramas entrelaçam novas possibilidades de fazer paisagens, sendo a aproximação entre literatura e museu um de seus usos:

O quadro mecânico é um dispositivo de passagem. Tudo está contido nele. Ali se passa de um tempo a outro, de uma dimensão a outra. Ligação entre primeiro plano e fundo, entre retrato do cotidiano e imagem de terras longínquas, entre pintura e aparelho ótico, entre o real e a ilusão. Intersecção entre o quadro e o

<sup>3</sup> Le mot, inventé par Louis Daguerre en 1822, est inspiré du grec et signifie étymologiquement ‘voir à travers’, suggérant ainsi l’idée d’une transparence du dispositif et d’une vision directe de la réalité.

cenário de feira, entre a literatura de folhetim e o museu de cera, entre a obra de arte única e a reprodução técnica, entre miniatura e arquitetura, entre o jogo de armar e a cidade. Passagem entre pintura e arquitetura e fotografia e cinema e urbanismo. (Peixoto 2004: 95)

Neste diálogo entre literatura e museus, diante dos aspectos citados de levantamento e catálogo, as lendas alencarianas têm suas paisagens em jogo duplo: são formadas como um todo e também como uma parte. As paisagens são pintadas com esmero pelo autor nos capítulos de *Iracema* e de *Ubirajara*, sendo criadas com as tintas nacionalistas, ao mesmo tempo em que elas pertencem a uma forma narrativa e a temáticas que as situam, na escrita alencariana, em um recurso museal, formando-se um vínculo entre paisagens-dioramas nas histórias e em suas formas. Assim, a totalidade das obras, abarcando suas notas, prefácios e posfácios, compõe uma escrita de museu na qual as narrativas ganham tintas de um dispositivo de diorama.

### DETALHES DOS DIORAMAS

O tempo, nas lendas, olha para o passado. É um aspecto um tanto quanto óbvio: basta relembrarmos os contornos de epopeia que estas obras carregam, no ensejo de narrar a origem do primeiro cearense e da etnia justa e guerreira que habitava o Brasil antes de 1500. As propostas as condenam ao passado. Em *Ubirajara*, o aspecto do tempo é também realçado pela ausência do branco em quase todo o texto, visto que a história passa por uma noção eurocentrada. Diante de tempos sem história, sem eventos da humanidade ocidental, o calendário está em suspenso, com a passagem do tempo feita no relógio da natureza. Assim, os povos observam o passar dos dias, meses e anos, assistindo à geração “crescendo de tronco em tronco; e forma uma floresta de guerreiros, onde o último cedro se ergue mais frondoso e robusto, porque recebe a seiva de seus avós” (Alencar 2001: 67).

Uma outra forma de se pensar o passado nestas obras está na possibilidade de cantar o indígena em toda a sua pujança. Desta forma, José de Alencar consegue criar cenas nas quais os indígenas possuem inabaláveis virtudes e esplêndida beleza - o passado. Ao mesmo tempo, consegue o autor chamar a atenção, em suas notas de rodapé, sobre a decadência atual daqueles exemplares - o presente. O tempo contemporâneo do autor seria testemunha do fim de uma raça degenerada - isto é, a indígena. Para ser figurado como belo e grandioso, o indígena precisava voltar ao tempo primevo da história do Brasil. Serve, assim, para ser a origem do brasileiro, que herda suas mais dignas qualidades. No tempo contemporâneo do autor, serve apenas para ser uma ruína.

Os fins nos quais as lendas desaguam trazem também aspectos dos museus do século XIX e, especialmente, da contribuição de uma ciência em formação para esta área. Com as descobertas de fósseis, o Oitocentos enfrenta a crise de confrontar o tempo bíblico com aquele contado pelas evidências arqueológicas. O tema que pro-

vocava essa crise existencial das narrativas de gênese cristã era a possibilidade de haver extinção de espécies. O definitivo fim de uma criatura perfeita e criada por Deus trazia o desconforto da imperfeição e o entrave da explicação pelas letras sagradas. Mas aqui mais nos interessa ver a emergência do tópico da extinção, evocada como uma banalidade ao se pensar os povos indígenas do país. No percurso do progresso do brasileiro, tem-se o início indígena e a sua posterior aglutinação com o elemento português, com uma superação da primeira etnia. A partir do momento que as sementes do povo brasileiro são lançadas, a existência do indígena *puramente* indígena já se mostra como um desvio, sendo estes povos condenados ao fim. Inclusive cabe lembrar que nas lendas de Alencar não se faz a história do brasileiro com qualquer contribuição negra e, por isso, eles não são aqui abordados - o que, claro, faz parte do discurso racista do autor.

A extinção fornece novos aspectos aos museus. Os fósseis passam a compor suas galerias e atraem os olhares dos curiosos visitantes que observam ossadas de animais que já não existem no mundo. Este é um dos usos que os dioramas proporcionam: poder dizer que aquele que elabora tais dispositivos é o que está inserido no presente. Neste viés da história alencariana, o branco que monta o texto e o diorama, portanto o branco está na posição de sujeito e de presente. Os tempos passados não podem ser utilizados para retratar o sujeito hegemônico, pois este carrega a eternidade de sua pressuposta superioridade. As datações científicas, usadas para pensar o tempo no qual seres hoje extintos habitavam, emprestam às culturas retratadas em dioramas uma escala comum: são todos fósseis ou ruínas? As paisagens de Alencar, novamente, se comportam tal qual as paisagens de dioramas, nos afastando em tempo como quem afasta em vitrines.

## ILUSÃO DIÁFANA

Uma outra obra do autor nos ajuda a ilustrar as paisagens em sincronia com os dioramas. Em *Sonhos d'ouro*, publicado em 1872, José de Alencar conta a história de amor entre Ricardo e Guida. O protagonista Ricardo, advogado tentando firmar-se profissionalmente e financeiramente na capital, pratica um hobby: pintar a paisagem do Rio de Janeiro, como as matas da Tijuca. O momento em que encontra Guida pela primeira vez, após um longo detalhamento do autor sobre a mocinha, é assim narrado:

Eis o quadro original que Ricardo viu de relance. O vulto da moça, esclarecido por um raio do sol coado entre a folhagem, se estampava no fundo azul, com vigor de colorido e animação de tons admiráveis. Através da névoa sutil que há pouco envolvia seu espírito, o desenhista podia supor um instante que via uma paisagem de Delacroix através da ilusão diáfana de um diorama. (Alencar 1964: 26)

Assim forma-se a cena, tal como um quadro pintado com as sombras e os coloridos: uma paisagem que recorda a de um mestre da pintura. O autor associa a cena às aquarelas da natureza do romântico Eugène Delacroix. Pintores e suas paisagens são evocados com a presença de Guida, montada em seu cavalo, aludindo a um arranjo dos seus corpos. A mocinha e o animal estão dispostos neste palco: por uma ilusão habitam uma paisagem e formam um diorama. Nesta obra, o diorama é uma referência, sem alusões para além da descrição de tal momento na obra. Nas lendas, dioramas formam uma estrutura: os elementos expostos diante de uma curadoria, como se observa nos exemplares da natureza, e o paralelo da narrativa com as notas de rodapé, no papel de mediação.

Pintar a paisagem com as tintas de um Delacroix é um aspecto comum do Romantismo, translúcido como a citação do autor. Contudo, com o manejo dos demais elementos realizado por José de Alencar, a paisagem como uma projeção criada possui peculiaridades que não se encerram na borda de uma tela impressionista. A dinâmica da seleção dos objetos, a conscienciosa montagem dos corpos no palco, o sistema de iluminação preciso e a colocação da vitrine para o afastamento temporal do que se vê e de onde se vê também integram o fazer da paisagem do romântico. Estes aspectos reafirmam a característica da paisagem como uma criação cultural e expande este significado para abarcar uma concepção museal do outro: forma, José de Alencar, as paisagens entrelaçadas em dioramas.

## OBRAS CITADAS

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas, 2002. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2002. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/276947?guid=1668463232137>.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Panda, 2015.

BEWELL, Alan. *Natures in translation: Romanticism and colonial natural history*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2017.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DIORAMAS em museus de ciências. *INCT-CPCT Divulgação Científica: Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz*. YouTube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hC5Ez1w38g&gt>.

HUTTERER, Rainer. Construir um diorama é uma tarefa multidisciplinar. Martha Marandino, Grazielle Scalfi & Barbara Milan. *Janelas para a natureza: explorando o potencial educativo dos dioramas*. São Paulo: FEUSP, 2020.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Viollet-le-Duc e o Verbete Restauração. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. *Restauração*. Cotia: Ateliê, 2000. 9-25.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações, 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.

RENAN, Ernest. *Que é uma nação?* Trad. de Samuel Titan Jr. *Plural: Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, p. 154-75, 1997.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia: Ateliê, 2008.