

O Pavilhão da Música da Exposição Nacional de 1908

The Music Pavilion of the 1908 National Exhibition

Renato Menezes Ramos

Bacharelado em História da Arte pela UERJ, membro do grupo de pesquisa "A recepção da tradição clássica". Bolsista de Iniciação Científica pelo projeto "A presença da tradição clássica em acervos cariocas", coordenado pela Professora Dr^a. Maria C. L. Berbara. Desenvolve estudos sobre arte e cultura do século XIX no âmbito da tradição clássica.
E-mail: r.menezes9@hotmail.com

RESUMO:

O presente artigo reflete sobre questões que emergem ao se analisar o Pavilhão da Música, peculiar construção de clara evocação ao Egito Antigo, especialmente planejado para a Exposição Nacional de 1908, ocorrida no Rio de Janeiro, então capital da República. A partir desse Pavilhão, procurou-se analisar o que se produziu nessa mesma época com o mesmo partido que lhe é próprio, sobretudo no âmbito das tendências orientalistas, as quais reacenderam os olhares ocidentais para o Oriente, mesmo que inclinadas para o gosto eminente pelo exótico e empregando-lhe adjetivos estereotipados.

Palavras-Chaves: Exposição Nacional de 1908, Pavilhão da Música, orientalismo.

SUMMARY:

The present article considers the issues that arise from an analysis of the Music Pavilion – the peculiar building clearly evocative of Ancient Egypt – specially designed for the 1908 National Exhibition, in Rio de Janeiro, former capital of the Republic. This Pavilion shall be the basis for an analysis of what was further produced during this same period, more specifically, in the scope of an Orientalist trend that was to kindle new interest for the Orient in the western world, despite the prominent inclination for the exotic and the consequent stereotyped adjectives.

Key words: 1908 National Exhibition, Music Pavilion, orientalism

Ao sopé do morro da Babilônia, no atual bairro da Urca, por ocasião da Exposição Nacional ocorrida em 1908, encontrava-se um pavilhão de pequenas dimensões: era o da Música, conhecido também como Pavilhão Egípcio, ou mesmo Pavillon Egyptien (Figura 1). Esta última denominação, encontrada nos cartões postais de divulgação da Exposição, não só reflete a ideia do modelo francês como parâmetro de um viver civilizado, que predominava na moda da elite nacional, como também reforçava a referência que a exposição brasileira fazia às grandes exposições universais parisienses. Essa era a primeira grande exposição organizada em solo nacional(1). Seguiu a tendência iniciada na Inglaterra e que na França ocupara um espaço especial nas festividades comemorativas do Estado. Mas todas com um objetivo comum: divulgar os avanços alcançados em um determinado intervalo de tempo.

A Exposição Nacional de 1908 tinha como objetivo comemorar o centenário da abertura dos portos e, por consequência, aquilo que o promoveu: a transferência da sede do governo lusitano, logo após a vinda da Corte portuguesa para a então Colônia. Via-se necessário divulgar para o país e para o mundo os desdobramentos da contraditória decisão política de quebra do pacto colonial. Era, pois, adequado que a nação brasileira constatasse de forma “inventariada” tudo aquilo que se pôde construir ao longo dos cem anos, e também que reconhecesse os avanços que só se tornaram possíveis por conta da atitude do príncipe regente D. João ao chegar ao Brasil. E, mais que isso, era de extrema importância manter a autoestima nacional elevada, sobretudo após o grande plano de reurbanização colocado em prática a partir de 1903, sob a coordenação do prefeito Pereira Passos, o qual havia adquirido apoio pleno do presidente Rodrigues Alves para a execução das ações que culminaram com o desmonte de parte do morro do Castelo e a abertura da avenida Central, o que, como consequência, acabou por redesenhar a malha urbana do Centro do Rio de Janeiro, destituindo-o dos ares coloniais, para dar-lhe, em contrapartida, a aparência digna de uma capital do século XX. Tratava-se, portanto, não só de mais uma “redescoberta do Rio de Janeiro” (SIQUEIRA, 2006), mas de uma redescoberta do Brasil por ele mesmo, ainda que pelas vias das ideias indissociáveis de progresso e civilização.

Dava-se em definitivo o abandono do atraso vinculado à Colônia, rumo ao progresso tecnológico e à expectativa de um porvir vago, mas otimista, que teria sido iniciado com a República. O Rio de Janeiro era, desta maneira, a vitrine nacional para o mundo. Era a própria imagem da *belle époque* nos trópicos.

Durante os 97 dias de Exposição(2), os pavilhões foram intensamente visitados. Estes eram dedicados desde a estados da federação às mais distintas atividades públicas e de lazer. Como pode ser observado na planta geral esquemática, foram no total 39 construções de grande porte que representavam instituições como o Corpo de Saúde do Exército, os Correios e Telégrafos, Assistência Municipal, entre outros. Havia também os que representavam espaços públicos, como o do Jardim Botânico, outros serviam como cinema,

como pista de patinação, sem contar com as construções que, de tão pequenas, não tinham caráter de pavilhão.

Embora fosse uma Exposição de domínio nacional, o Pavilhão Português era o único estrangeiro, afinal este país sempre mantivera com o Brasil laços culturais por motivos evidentes: fora o seu colonizador; dera-lhe parte significativa de sua herança cultural; fora ele o concesso da Abertura dos Portos às Nações Amigas – motivo este que fazia ter sentido a comemoração centenária. Ora, por que motivo, então, haveria um pavilhão de decoração evocativa ao Egito antigo? Qual a razão da discrepância decorativa, que o destacava dos demais? De fato, o repertório decorativo claramente egípcio o fazia vibrar em meio à esplanada da exposição, provocando estranheza por tanto esclarecimento visual de citação ao Oriente antigo.

Não há dúvidas de que a peculiaridade ornamental do Pavilhão da Música chamava a atenção. Projetado pelo engenheiro-arquiteto(3) Jorge Lossio, este pavilhão “de belo aspecto decorativo” (*Guia da Exposição Nacional do Rio de Janeiro*, 1908, p. 206), e que mais tinha aparência de um auditório aberto, era policromado, prevalecendo sua variedade de tons azul-acinzentados. O Pavilhão fora decorado pelo pintor Benedito Calixto com inscrições egípcias harmonicamente dispostas ao longo de sua fachada tripartida. Em cada um dos corpos que o compunham, havia duas imponentes colunas que seguiam a tipologia dos capitéis papiriformes fechados. O pórtico central era um pouco mais elevado do que os corpos laterais. Na cimalha, que circundava todo o pavilhão, havia inscrições hieroglíficas, além da imagem, em posição destacada, do deus Rá(4), como um disco solar alado. O acesso às arquibancadas era feito por meio de uma escadaria ladeada por duas esfinges, colocadas de modo a referenciar os grandes templos egípcios.

É importante destacar que esse Pavilhão fora projetado para a exibição de bandas marciais civis e militares. Para isso, era necessário um espaço especial que não ocupasse grande área, mas que, ao mesmo tempo, abrigasse um grande número de músicos, confortavelmente(5). Além disso, o espaço projetado por Lossio demonstrava-o ser um construtor engajado com os debates arquiteturais da época. Ele concebera um pavilhão com funções de coreto musical, por isso era necessário que fosse aberto em todas as suas faces, para que o som, ao ser executado, fosse percebido igualmente por todos aqueles que o ouvissem. Ademais, para uma maior diversão do público, era possível observar atentamente cada integrante que manuseava o seu instrumento, em razão dessa mesma característica. Mas, para uma melhor compreensão acerca da escolha decorativa feita por Lossio, é necessário que se compreenda, em primeiro lugar, os métodos de concepção arquitetônica desse período.

O furor arqueológico iniciado no século XVIII mudara radicalmente a forma de se conceber a Arquitetura. Já no Renascimento, o contato com os achados remanescentes da Antiguidade Clássica provocara reflexos visíveis nas artes, mas é o século XIX que vai

presenciar a primeira manifestação de revivalismo não estritamente clássico. Movida por um sentimento romântico, a Arquitetura se abre à recepção visual de diferentes origens, mesclando elementos distintos tanto nos aspectos temporais quanto geográficos, para a busca de uma nova possibilidade estilístico-compositiva. Essa Arquitetura se valia da História, à medida que se inspirava livremente no passado, fosse ele próximo ou distante. E foi com esse partido que se buscou absorver o conteúdo dos tempos pretéritos, para filtrar aquilo que era considerado o melhor da produção artística dos grandes mestres, para que só então o novo pudesse ser constituído. A História era, portanto, uma fonte inesgotável de inspiração.

A Arquitetura revelava, por meio de seu manto decorativo, a verdade que lhe era própria e manifesta. Além disso, a sua majestade monumental, moldada em pedras maciças e resistentes, legitimava a pretensão persuasiva da autoridade particular de cada edifício, o qual, em um sistema de ação recíproca, compunha também a utilidade pública. Não havia nada melhor para o edifício do que ser recoberto daquilo que ele próprio sugeria e representava. Nesse momento, a Arquitetura ganhou o seu supremo poder didático.

Mas o potencial histórico-narrativo da Arquitetura encontrava-se simultâneo ao atendimento das novas necessidades de uma sociedade industrial e burguesa. O tradicionalismo decorativo acompanhava fielmente as novas tecnologias dos materiais e técnicas. Arquitetura e História eram elementos indissociáveis, as quais viviam em consonância com as preocupações tecnológicas decorrentes da Revolução Industrial, notadamente por intermédio da incorporação de estruturas metálicas no sistema construtivo. O passado como construção do presente, alicerçado no gosto eminente pela acumulação, garantiu a dicotomia modernidade-tradição e assegurou a insubmissão histórica do arquiteto. Ao mesmo tempo, a liberdade decorativa impôs limites à doutrina de arte como imitação da natureza, abrindo espaço à pesquisa histórica paralela ao gosto pessoal e ao impulso imaginativo. A Arquitetura era a expressão edificada da fantasia, e o estilo, portanto, passava a ser uma questão de escolha.

Era de grande importância que a Arquitetura fosse dotada de amplas qualidades didáticas, de modo que sua decoração servisse não só para o embelezamento das partes submetidas ao todo, mas também que se constituísse de potencialidades comunicativas, utilizando o ornamento como uma espécie de código. A Arquitetura deveria “falar”; estampar em si mesma a sua utilidade; ser facilmente associável. Assim, as tipologias de origens clássicas, por exemplo, eram adotadas nos palácios de Justiça, escolas e instituições às quais seriam vinculadas as ideias de ordem, equilíbrio, harmonia e serenidade. Por outro lado, às tipologias de origens orientais, consideradas exóticas, estavam reservados os espaços relacionados ao ócio e aos prazeres da vida cotidiana.

Edward Said, em sua célebre obra acerca das questões sobre a relação Oriente-Occidente diz que, segundo a visão preconceituosa eurocêntrica, “o oriental é irracional, depravado, infantil, ‘diferente’; o europeu é racional, virtuoso, maduro, ‘normal’” (SAID, 2007, p. 73). Argan

também discutira essa questão, mas por um outro prisma: “a cultura clássica, ao pressupor a posse da verdade, formulava-se, também na arte através de certos princípios de autoridade, como a perspectiva, as proporções, as tipologias arquitetônicas, o belo, etc.” (ARGAN, 2005, p. 47). É dessa maneira que o Pavilhão da Música estaria inserido nesta discussão. Local para divertimentos, ócio e prazeres musicais, Jorge Lossio decidira empregar em seu projeto uma decoração de gosto egípcio, levado pela tendência de vincular o exótico ao oriental, confirmando novamente seu engajamento com as tendências arquitetônicas da época.

Mas há um paradoxo nessa questão. Por que motivo a cultura brasileira vincularia o oriental ao exótico? Se o distanciamento geográfico fosse o argumento, haveria uma contradição. Se a herança histórica e cultural fosse outro argumento, a contradição permaneceria. Logo, responder a essa questão significa remontar ao início do ensino artístico no Brasil, iniciado em 1816, com a vinda da Missão Artística Francesa: mais um dos eventos promovidos pela chegada da Corte real portuguesa à Colônia.

Quando aportaram no Brasil os artistas franceses, atrelada à missão de instalar a primeira instituição de ensino artístico do país, para dar andamento ao projeto civilizatório desejado pela Corte, estava o objetivo de instaurar um modelo de produção artística com base na tradição clássica. Vale ter em mente que parte considerável da intelectualidade francesa desse momento interpretava a si mesma como uma espécie de sucessora das consideradas “grandes civilizações da tradição clássica”. Dessa maneira, a França do fim do século XVIII e início do XIX acreditava compor a escala sucessória que fora inicialmente ocupada pela Grécia Antiga e depois pelo Renascimento Italiano.

“Referindo-se ao classicismo em suas mais distintas formulações históricas - gregas, romanas, renascentistas e maneiristas -, essa Arquitetura, regional por contingência mas universalista por projeto, evidencia filiação simultânea ao solo em que foram erigidas e ao horizonte cultural a que almejam pertencer - o Ocidente. Exatamente como se as araras postulassem uma ascendência grega ...” (CONDURU, 2008).

Como pode ser entendido com base nos apontamentos de Roberto Conduru, a tipologia clássica instalou-se dessa forma no Brasil criando no imaginário nacional a ideia de exótico vinculado ao Oriente, tal como era concebido na Europa. Mas, analisando esse processo de modo mais profundo, o que se percebe é, na verdade, uma inversão de um dos objetos exóticos para o lado da “universalidade clássica”. O Brasil, país que até então alimentava o imaginário do exótico nos trópicos, que se encontrava ao lado do exotismo oriental segundo a visão europeia, “autodesloca-se” para o lado europeu, colocando ao olvido a esfera exótica à qual pertencia, e pondo imediatamente o Oriente no local que também deveria ocupar. Portanto, como uma condição irrefutável de pertencimento ao Ocidente, este país passou a considerar-se um herdeiro direto da tradição clássica. Assim, o Brasil constrói o seu passado.

Les sections “orientales” des Expositions n’ont pas seulement servi de vitrines à des marchands, ou de modèles à copier et interpréter, de façon parfois aproximative.

Elles ont aussi aidé les pays ‘exotiques’ à comprendre de quelle façon progresse la modernisation dans des pays qui sont des colonies (comme l’Algérie) ou dans des États indépendants (comme le Japon); elles permettent enfin de reconstituer les stratégies d’un collectionneur, ses voyages et ses découvertes, en un mot ses itinéraires(6) (AIMONE, 1993, p. 227).

Parece ainda estar incrustada no pensamento da dita civilização ocidental a ideia de um outro extremo cultural que corresponde à civilização oriental. Essa ideia, contudo, começa a cristalizar-se em meados do século XVIII, e durante o século seguinte, quando outras atribuições a essa civilização tornaram-se ainda mais frequentes. Sem dúvida, as Exposições Universais auxiliaram imensamente na construção de ideias estereotipadas que caracterizaram a visão do mundo ocidental sobre o mundo oriental, nesse período. No trecho acima, de um livro publicado há pouco tempo, pode ser observada a permanência de uma visão ainda bastante preconceituosa com relação ao Oriente, ao qual reserva-se o lugar do exótico. De todo modo, isso acaba por contribuir, ainda que de forma indireta, para a afirmação da própria identidade cultural europeia, fundamentada a partir da existência do outro, que neste caso são as ditas “*cultures extra-européennes*”(7).

* * *

A Exposição Universal de 1867 foi a terceira do mundo e a segunda ocorrida em solo parisiense. Sobre o *Champ-de-Mars*, pavilhões, *stands*, atrações e invenções se ofereceram à curiosidade de aproximadamente 100.000 visitantes (AGEORGES, 2006, p. 32). Essa exposição contava com um grande complexo dedicado ao Egito: nenhum outro evento desse formato havia reservado um espaço como aquele para esse país.

O artifício da “construção histórica”, próprio desse período, se fez presente para que coexistissem, no mesmo espaço, o Egito Antigo e o Moderno: eles conviviam lado a lado, sem o menor problema. Mas não à toa eles foram postos de forma a dialogar intensamente: nada poderia apagar o brilho do Egito faraônico e o exotismo das civilizações orientais antigas que ele tão imediatamente representava. Ao mesmo tempo, nada também poderia tirar o foco da grande empreitada franco-egípcia rumo à abertura do Canal de Suez, cujos trabalhos estavam em andamento(8). Portanto, o antigo e o moderno, que conviviam na prática, eram apenas transportados para o contexto comemorativo de uma exposição universal.

Cabe aqui chamar a atenção que também na ópera *Aída*, encomendada a Giuseppe Verdi (1813-1901) pelo governo egípcio para a comemoração da abertura do Canal de Suez, fazia-se notar a convivência entre o Egito faraônico e o Egito moderno, tal como ocorrera na exposição francesa. Mesmo apresentada cerca de dois anos após a abertura do Canal, o

espetáculo, em conjunto com o feito que o promovera, acabaram por lançar novos olhares para o Oriente antigo, alcançando enorme sucesso. É importante lembrar que quase quarenta anos depois de ser exibida pela primeira vez no Egito, a ópera era encenada no Brasil: era também a primeira grande montagem apresentada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909.

No Brasil, o pioneiro nos estudos egíptológicos fora D. Pedro II: um profundo interessado não só pelo Egito, mas por toda a cultura oriental antiga. Em 1876, nove anos após aquela exposição universal parisiense, o imperador realizara mais uma de suas viagens ao Egito, da qual resultara um diário, inteiramente redigido em francês. O objetivo das observações atentas e minuciosas era que fossem entregues aos seus amigos egíptólogos franceses e, entre esses, estava Auguste Mariette (1821-1881), então diretor do Museu de Bulaq, além de ter sido um dos grandes idealizadores do complexo egípcio da Exposição Universal de 1867, e cujo nome fora citado muitas vezes nas anotações da viagem imperial. O diário, após longo tempo perdido, chegara às mãos de Afonso d'Escragnolle Taunay (1876-1959) (9), que o traduziu e publicou na Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, na edição de 1909(10).

Curiosamente, na edição que fora preparada justamente no ano seguinte ao da exposição brasileira, havia também um longo artigo que tratava da Revolta dos Malês: um levante promovido por escravos convertidos ao islamismo, ocorrido no Brasil, no início do século XIX. Dessa maneira, fica ainda mais claro que os assuntos voltados à cultura oriental ocupavam um espaço especial no cenário do século XIX e início do século XX.

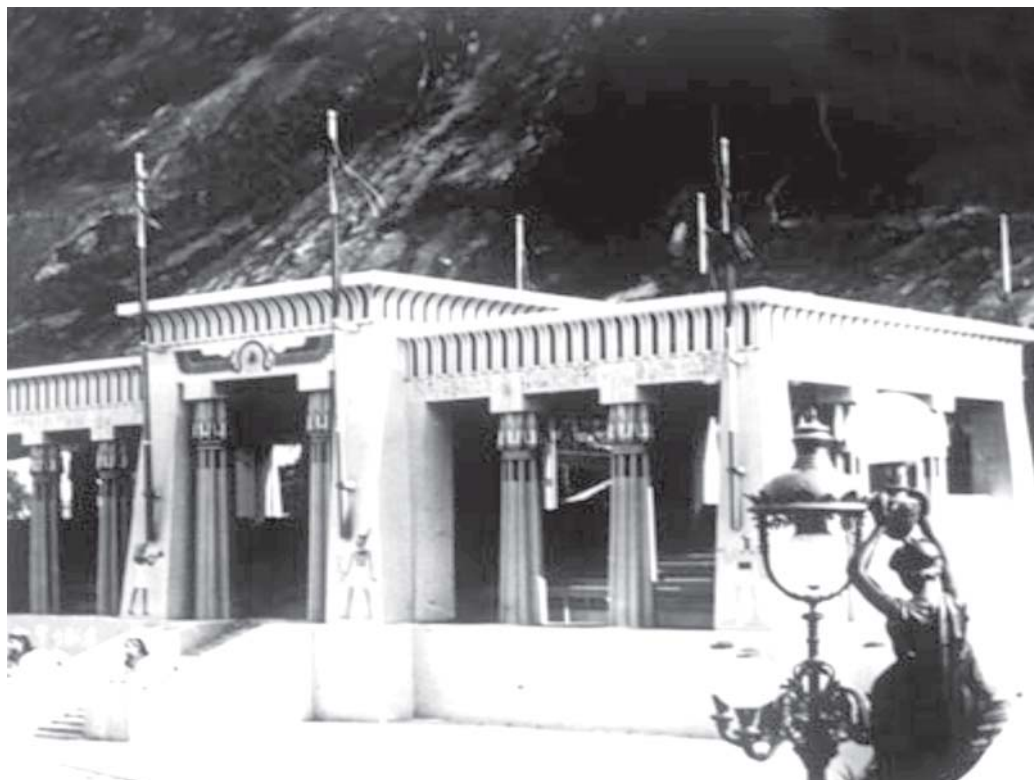
Pedro Américo (1843-1905), pintor que representa o início do processo de modernização dos parâmetros acadêmicos no Brasil, também se rendera ao orientalismo próprio desse período. Em 1884, quando pintara “A Rabequista Árabe” (Figura 2), Américo escolheu sua filha para lhe servir de modelo. Nesse retrato, ele demarcara o perfil da modelo com sinuosos contornos, enfatizando assim uma expressão suave e prazerosa, e, ao mesmo tempo, séria e concentrada como a ação executada exigia dela. Apenas a face e as mãos apresentam-se nuas: elementos que marcam o quanto os “ocidentais” ficavam estupefatos com o vestuário médio-oriental. A moça encontra-se manuseando uma rabeça, instrumento autenticamente árabe, na frente de um tecido com estampa carregada de arabescos. Ora, estaria Pedro Américo se debruçando nos preconceitos apontados por Edward Said, associando os prazeres efêmeros dos sentidos à imagem estereotipada do Oriente, tal como acontecera com o Pavilhão da Música da Exposição Nacional de 1908?

Mas se paira a dúvida quanto à obra de Pedro Américo, o restaurante Assyrio, do Theatro Municipal, é uma comprovação evidente da associação entre estilos “exóticos” e espaços destinados ao ócio e aos estímulos sensoriais. Em 1909, ano seguinte ao da exposição brasileira e mesmo ano em que a tradução do diário de viagem ao Egito de D. Pedro II era publicada na *Revista do IHGB*, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro findava sua construção.

Decorado com o que, na época, decidiu-se chamar de “estilo da Neo-Renascença”, a mais moderna sala de espetáculos da cidade contava, em seu subsolo, com um restaurante cujo “estilo” a Prefeitura denominou de “Assírio” ou, como seria posteriormente corrigido por João do Norte e confirmado pelo arquiteto Morales de los Rios, o estilo era, na verdade, “persa”(11).

Pouco (ou nada) importa aqui a definição estilística do restaurante, mas sim que um estilo considerado exótico era mais uma vez adotado em um ambiente destinado aos prazeres da vida cotidiana. Portanto, tal como o Pavilhão da Música, o restaurante Assyrio atendia às demandas tipológicas dos debates arquiteturais da época, como mencionado anteriormente.

Em um momento em que a imagem “redescoberta” do oriental estava amplamente banhada em estereótipos e preconceitos, o Pavilhão da Música pode ser entendido como apenas um desses exemplos, dentre os quais encontra-se também o restaurante Assyrio. As fotografias das cenas da vida no Oriente, que visavam um público ocidental, contribuíram imensamente tanto para a constituição do imaginário visual quanto cognitivo, que ganharam força em meados do século XVIII, e que no século XIX alimentaram a imaginação não só



Pavilhão da Música. Autor desconhecido. 1908. Acervo do Arquivo Nacional.



AMÉRICO, Pedro.
A Rabequista
Árabe. 1884.
87.6 × 60 cm.
Óleo sobre tela.
Museu Nacional
de Belas Artes.
Fotografado pelo
autor.

dos arquitetos, mas também de escultores e pintores como Ingres (1780-1867), Gericault (1791-1824), Gérôme (1824-1904) e Delacroix (1798-1863), e até mesmo de brasileiros como Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e o já citado Pedro Américo.

Edward Said, em *Orientalismo* (SAID, *Op. cit.*), trabalhara também com textos. Textos estes que alimentaram o imaginário eloquente de um enorme público. Entre eles estavam não só os advindos de fontes orientais, como as diversas traduções d'*As Mil e uma Noites*

(ainda no século XVIII), mas também os produzidos pelos próprios ocidentais, como as *Cartas Persas* (1721), de Montesquieu, e *Salammbô* (1862), de Flaubert. Estes textos atingiram o Brasil influenciando, como pôde ser notado, uma diversidade de objetos artísticos, entre eles o Pavilhão da Música da Exposição Nacional de 1908. Este Pavilhão, com todas as questões que o envolvem, exemplifica, portanto, aquilo que Gonzaga-Duque (1863-1911), em um artigo em que disserta sobre Nicolau Faccinetti⁽¹²⁾, deixa escapar, ao se referir à “estreita Ouvidor”, uma das mais famosas ruas do Centro do Rio de Janeiro, por ser considerada a mais francesa da cidade:

[Esse velho – Faccinetti – fazia o seu trajeto] nesse corredor de mexericos que, por seu desleixo, parece uma dependência de uma oficina de roupas feitas, e por seu singular aspecto arquitetural lembra uma rua do Cairo, com pretensões europeias (DUQUE, 1997, p. 47).

Notas

1) A primeira Exposição Nacional no Brasil data de 1861. Mas essa era a sétima e maior que já havia ocorrido, até então, em território nacional.

2) A Exposição iniciou-se em 11/08/1908 terminando em 15/11 do mesmo ano.

3) Esta era uma denominação bastante comum durante este período para os profissionais que, embora atuassem nas funções caras à arquitetura, haviam se formado pelas escolas de engenharia, as quais introduziam os seus alunos nas técnicas de utilização de aparatos estruturais de ferro e de aço nas edificações.

4) Primeira divindade egípcia, que, segundo a cosmogonia, se transformou no Sol. É normalmente representado como um disco solar com asas de falcão, ou, em sua representação antropomórfica, com a cabeça desse animal e corpo humano.

5) A capacidade era de 250 músicos, segundo: *Guia da Exposição Nacional do Rio de Janeiro*, 1908, p. 206.

6) “As seções ‘orientais’ das Exposições não serviram apenas de vitrines aos marchands, ou aos modelos a serem copiados e interpretados, de forma razoavelmente próxima. Elas auxiliaram também os países ‘exóticos’ a compreender de que maneira progride a modernização nos países colonizados (como a Argélia) ou nos países independentes (como o Japão); elas permitem, enfim, reconstituir as estratégias de um colecionador, suas viagens, suas descobertas, ou em uma palavra, seus itinerários” (tradução nossa).

7) Segundo o título da exposição ocorrida em 2010, na França, intitulada: “*Exotiques Expositions. Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*”, apresentada nos *Archives nationales*, entre 31 de março e 28 de junho de 2010.

8) Entre 1859 e 1869 o Canal de Suez era construído. Em fevereiro de 1867, a primeira embarcação navegou em suas águas e, em abril do mesmo ano, a exposição tinha os seus portões abertos ao público.

9) Formado pela Escola Politécnica e fértil em estudos históricos, Afonso D’Escragnonne Taunay era bisneto de Nicolas Antoine Taunay, e foi um dos mais produtivos pesquisadores de seu tempo. Estivera muito familiarizado com a vida cultural no Rio de Janeiro e muda-se para São Paulo tornando-se diretor do Museu Paulista.

10) *Revista do IHGB – 1909*. Parte II. Tomo LXXIII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1910.

11) Refiro-me ao estudo publicado em *O Jornal*, por Gustavo Barroso, o João do Norte (NORTE, João do. O RESTAURANTE ASSYRIO É PERSA... *O Jornal*. Rio de Janeiro, 5 de jun., 1921, p. 01) e também à carta enviada ao mesmo periódico por Adolfo Morales de los Rios (MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. O Restaurante Assyrio é persa...e o Café Mourisco também. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09 de jun., 1921. p. 02.). Recentemente uma versão comentada, anotada e ilustrada foi publicada por mim na revista virtual *19&20 – Arte Brasileira do Século XIX e Início do XX*, cuja referência encontra-se na bibliografia.

12) Pintor paisagista italiano, nascido em 1824 e morto no Rio de Janeiro em 1900.

Referências Bibliográficas

- 1908, *um Brasil em exposição* / org. Margareth da Silva Pereira. – Rio de Janeiro: Casa Doze, 2010. Catálogo de Exposição.
- AGEORGES, Sylvain. *Sur les traces des Expositions Universelles*. Paris: Parigamme, 2006.
- AIMONE, Linda, OLMO, Carlo. *Les Expositions universelles. 1851-1900*. Paris: Belin, 1993.
- ARGAN, G. C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CONDURU, Roberto. Araras Gregas. 19&20. Rio de Janeiro, v. III, nº 2, abr. 2008. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_conduru.htm. Acessado em: 12/04/2009.
- DUQUE, Gonzaga. *Graves e Frívolos (por assuntos de arte)*. Vera Lins org. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras Ltda. 1997.
- Guia da Exposição Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José de Salerno & C., 1908.
- LEVY, Ruth. *Entre palácios e pavilhões: a arquitetura efêmera da exposição nacional de 1908*. – Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 2008.
- MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- PLANOS URBANOS. RIO DE JANEIRO – O SÉCULO XIX. Rio de Janeiro: IPP, 2008.
- RAMOS, Renato Menezes (org.). “O Restaurante Assyrio é Persa... e o Café Mourisco também”, de Adolfo Morales de los Rios: *Comentários e Anotações*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/persa_rmr.htm. Acessado em 10/07/2011.
- Revista do IHGB – 1909*. Parte II. Tomo LXXIII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1910.
- SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SIQUEIRA, Vera. *Redescobrir o Rio de Janeiro*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, nº 3, nov. 2006. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro.htm. Acessado em: 04/09/2008.

(Recebido para publicação em 30/09/2011)

