O Palácio de São Cristóvão como local de representação: notas breves sobre uma investigação adiada.

André Luiz Tavares Pereira[i]

Resumo: A partir da análise do da história da instalação do portão projetado por Robert Adam no espaço fronteiriço ao Palácio de São Cristóvão, procuramos oferecer uma amostra das narrativas possibilitadas pelas inúmeras relações de intercâmbio artístico que o palácio materializava como lugar de representação. Lembramos, igualmente, o pretendido projeto de revisão do inventário da coleção artística e da comparação de seu acervo com a outras associáveis à história dos Bragança no Brasil, iniciativa que se suspende em razão do incêndio de setembro de 2018.
Palavras-chave: Palácio de São Cristóvão – História da Arquitetura no Brasil – Museu Nacional

Abstract: This paper analyses the history of the commission of a gate and screen designed by Robert Adam and later installed in front of São Cristóvão palace the former royal and imperial residence of the Portuguese and Brazilian royal families. The paper also mentions the author's project of studying the palace's inventories a task now interrupted by the fire that destroyed almost the entirety of the museum's main collection in September 2108.
Keywords: São Cristóvão Palace – History of Architecture in Brazil – Museu Nacional

Introdução

Ao ser chamado a contribuir para este breve *dossier* sobre o Museu Nacional, ocorreu-me fazer um relato breve do que, no momento, articulava meu interesse de pesquisa junto ao museu e, em particular, a curiosidade sobre o seu passado como palácio real e imperial, bem como às sucessivas transformações pela qual passou em sua longa história. Sou dos que chegou mais tarde à pesquisa junto àquela instituição, mas não menos apaixonadamente, impulsionado por um grande interesse pelos sistemas simbólicos de representação política que os espaços oficiais brasileiros materializaram entre os séculos XVIII e XIX. É uma pequena contribuição e a apresentação de um trabalho que, espero, possa prosperar ainda nas circunstâncias adversas por que passa o museu e nosso país, nesta espécie de

eclipse do interesse pelas instituições cujo encargo é a tutela e a preservação do legado artístico e cultural.

Sob este ponto de vista, interessa-nos tanto os ambientes internos quanto elementos simbólicos presentes nos jardins e no entorno imediato do palácio que possam revelar as relações institucionais entre o Reino do Brasil, Portugal e Algarve e, antes dele, da corte portuguesa exilada, com outras regiões do globo. Associado a nosso projeto temático de investigação – dedicado às relações de intercâmbio com o Reino Unido entre os anos 1780 e 1830 – a tentativa de retomar as investigações acerca do portão desenhado por Robert Adam para São Cristóvão constitui-se num ponto de particular relevância: é ele a ocupar a seção central deste texto.

Um presente suntuoso, inúmeras relações artísticas demonstráveis

Ao ingressar no terreno da Quinta da Boa Vista, em 6 de maio de 1823, a viajante e pintora Maria Graham observaria:

> Fui hoje a São Cristóvão através de uma região muito bela. O palácio, que pertenceu outrora a um convento, é situado em terreno elevado e constituído um tanto em estilo mourisco, pintado de amarelo com molduras brancas. Tem um magnífico panorama, uma portada de pedra de Portland e um pátio plantado com salgueiros chorões, de modo a formar um conjunto de grande beleza no fundo do Vale (...) (GRAHAM, 1990, p. 297).

Igualmente, uma das gravuras (fig.1) produzidas a partir de seus *sketches* cariocas, apresentaria ao seu leitor ou ao observador em geral, a peculiar estrutura arquitetônica formada por duas alas em colunata, flanqueadas por duas guaritas de seção quadradas e cobertura piramidal, além do imponente arco central decorado

por faixas com grotescas a cada lado da abertura central. É a "portada de pedra de Portland", ou seja, a rocha característica daquela ilha inglesa, de cor acinzentada, leitosa e caráter elegante, característica de diversas construções inglesas, sobretudo a partir do século XVII e do fatídico incêndio que destruiu a Londres de madeira e adobe em 1666 e de sua utilização ampla por Christopher Wren em edifícios como a nova catedral de Saint Paul.

Sabemos, entretanto, que se trata de uma peça de arquitetura com história bastante mais complexa e não deixa de causar surpresa que, naquela sua vista, tenha escapado a Maria Graham a semelhança não casual com uma estrutura de aparência similar presente em uma das edificações nobres mais notáveis da Inglaterra, *Syon House*, nas proximidades de Londres, em Isleworth, Middlesex. Ainda, não se trataria de uma edificação em pedra de Portland, mas um artefato produzido pela manufatura Coade and Sealy, famosa pelo desenvolvimento de um tipo peculiar de amálgama rochosa – a Coade stone ou Lithodipyra – descoberta por uma mulher, Eleanor Coade que, em associação com seu primo John Sealy, estabelecu um negócio para a fabricação deste tipo de material na região de Lambeth, ao sul de Londres.

Antes que o leitor conclua por si mesmo: sim, trata-se da estrutura que nós, nos séculos XX e XXI conhecemos como o portão de entrada para o jardim Zoológico da Quinta da Boa Vista. Ali, em São Cristóvão, sobrevive um dos exemplares de uma tecnologia de fins de século XVIII e que, na sua origem, foi utilizado para a produção extensiva de cópias de esculturas clássicas, elementos arquitetônicos isolados, peças decorativas para jardins, material sempre louvado pela sua resistência à umidade e variações de temperatura. Um inventário mais cuidadoso nos registros da companhia Coade and Sealy poderia revelar um número de encomendas para residências brasileiras, e isto é tema para uma investigação inteira, ou seja, o papel destas empresas na difusão de um certo gosto inglês que pode ter estado em voga entre a chegada da família real escoltada por Sidney Smyth em 1808, a assinatura do Tratado de Amizade e Livre Comércio entre

George III e D. João, príncipe regente (1810) e a definitiva guinada de gosto que sinalizou a chegada dos artistas franceses, a partir de 1816 e, finalmente, a fundação da Academia Imperial em 1826.

Fig. 1, Maria Graham, Palácio de São Cristóvão com seu "portão de pedra Portland".

Acerca da encomenda do portão, o contexto de sua execução, sua finalidade e o processo de instalação, ainda parecem pairar algumas dúvidas. Tombado pelo patrimônio histórico nacional em 1938 (Livro Histórico vol. 1 no.68 e Livro de Belas Artes, vol. 1, no.154), o portão - seu desenho original para a *Syon House* - é identificado como sendo de autoria do arquiteto emblemático do neoclassicismo inglês, Robert Adam, datado de 1773 e execução posterior. Teria sido oferecido, aventou-se, pelo segundo Duque de Northumberland, Tenente General Hugh Percy, a D. Pedro por ocasião de suas núpcias com Dona Leopoldina, mas a versão oficial parece ser, mesmo, a da solicitação por D. João ao Duque que o transformou em presente em 1812. A este caso voltaremos adiante com mais minúcia.

Mais relevante do que a identificação da similaridade na encomenda para o portão inglês e o brasileiro e a confirmada presença, no Rio de Janeiro, de uma obra que possa representar algo da declinação britânica do Neoclássico, é o fato de que, para a instalação do mesmo, tenha sido enviado ao Brasil um arquiteto inglês sobre o qual pouco tem sido investigado. Trata-se de John Johnston, responsável não apenas pela instalação do portão, mas, igualmente, pela construção do terraplano

murado (fig.2) onde ele veio a ser finalmente disposto, regularizando o espaço diante da fachada do edifício e possibilitando a criação do jardim com os "chorões" elogiado por Maria Graham uma década mais tarde. Urge uma investigação mais ampla sobre a figura de Johnston e que opiniões pode ter legado à configuração do espaço do palácio que, aos poucos, ia ganhando sua feição simbólica oficial como estrutura de cerimônia e aparato. Sabemos, igualmente, que Johnston teria feito alterações de caráter "neogótico" ao ajustar portão e fachada, elementos perdidos depois das intervenções de Pézerat, Porto-Alegre e Marx. Traços de sua presença no Rio de Janeiro revelariam, igualmente, interações com a comunidade inglesa e não só, ampliando a nossa compreensão sobre os intercâmbios artísticos na esfera pública e privada no Rio de começos do Oitocentos.

As relações entre o segundo Duque de Northumbeland e a corte portuguesa, porém, não eram recentes. Sobre este tópico e outros relevantes na investigação sobre o caso do portão de São Cristóvão, é imprescindível a leitura do texto de Allison Kelly, publicado em 1984 na Burlington Magazine[ii]. Lembra a autora que, por razões de saúde, o Duque de Northumberland havia empreendido uma viagem a Portugal no ano de 1792, tendo permanecido por lá até 1794. Dataria deste período seu vínculo com a família real portuguesa de quem teria se tornado, nas palavras de Kelly, um conselheiro informal em matérias diversas, incluindo as de gosto artístico. Tendo consultado a correspondência preservada nos arquivos dos duques de Northumberland, foi possível a Kelly identificar a manifestação realizada por D. João em 1810 de seu interesse em adquirir um portão semelhante aos de *Syon House* que o príncipe regente conheceria por algum desenho ou gravura. Foi portador desta manifestação de vontade Lord Strangford, ou seja, Sidney Smyth, o mesmo que se ocupou da escolta da família real de Lisboa à costa brasileira e à cidade do Rio de Janeiro. A carta de Stragford, porém, menciona a encomenda de dois portões de metal, não da imponente estrutura de pedra. Estes gradis deveriam ser menores em escala, mas no mesmo estilo de *Syon House*, sendo necessária, igualmente, a inclusão das armas de Portugal no seu esquema decorativo. As dimensões estimadas por Strangford chegavam a trinta pés e a

conta deveria ser expedida ao "Cavalheiro Sousa", compreendendo-se que o Rei pretenderia, ao fim, pagar pela execução da obra.

Ao responder, o Duque de Northumberland já menciona os preparativos para a execução também da colunata, fazendo pressupor que, num encontro anterior, o tema já pudesse ter sido trazido à baila por D. João. É Kelly, igualmente, que identifica o material a partir do qual executou-se o detalhamento ornamental do portão, ressaltando que, embora as partes mais simplificadas da estrutura fossem em rocha - talvez a Portland que mencionava Maria Graham – todo o resto era executado em *Coade stone*. Outro ponto relevante no texto de Kelly diz respeito à rede de arquitetos acionados no Reino Unido para a execução da encomenda. Embora John Johnston seja o nome associado à montagem, no Rio de Janeiro, da estrutura do portão e o *design* original produzido por Robert Adam, há, também um terceiro nome a considerar, qual seja, o de Thomas Hardwick, habituado ao trato com a *Coade stone*, e intermediário entre seu contratante e a firma Coade and Sealy, encarregada da produção dos elementos decorativos de maior destaque. Ele acompanhou a execução do trabalho entre 1811 e 1812, apressando-o quando necessário e sugerindo detalhes, como, por exemplo a pintura dos gradis em preto – em alternativa a um verde brilhante – ainda antes da remessa ao Brasil.

É também Hardwick a indicar o nome de John Johnston para o acompanhamento da instalação das peças no palácio de São Cristóvão. Em Londres um pedreiro, Johnston faria carreira no Brasil como arquiteto – aparentemente permaneceu no país até 1820 – e Kelly aventa a hipótese de que outras encomendas feitas à firma Coade and Sealy de remessas feitas ao Brasil estejam vinculadas ao período de estadia de Johnston no Brasil. Embora a ideia de que John Johnston possa estar associado à família de arquitetos irlandeses de mesmo nome tenha também sido aventada, a hipótese parece não ter se confirmado ou, ao menos, não revelaram intercâmbios mais claros até o momento. Recuperar esta narrativa é uma das maneiras de compreender a riqueza de relações artísticas que o patrimônio de São Cristóvão possa oferecer. Para os que estudamos o palácio que existiu até o fim do

Primeiro Reinado, é capital compreender este debate e as opções formais que elas implicavam. Quanto aos gastos, estes recaíram mesmo sobre o Duque de Northumberland numa situação exemplar do que a autora caracteriza como um caso característico de *noblesse oblige*...

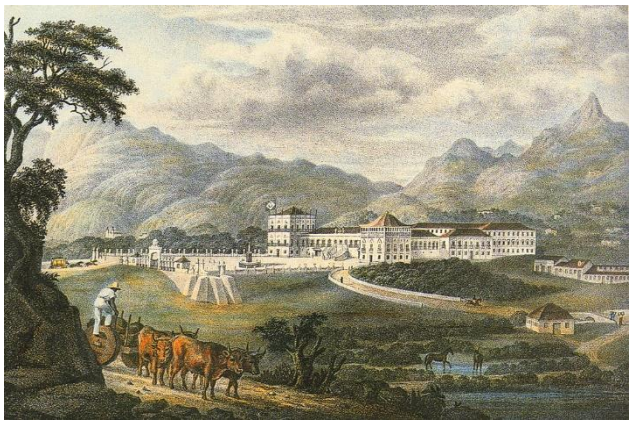
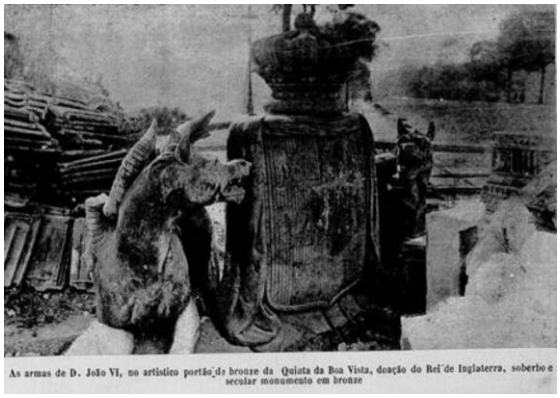


Fig. 2 Planitz, Litografia com a vista do Palácio de São Cristóvão e o terraplano de Johnston.

Fig.3 Robert Adam, o portão dito do Leão, Syon House, ca. 1773.

Em 1906, o portão ainda podia ser visto em sua disposição original, no topo da colina que dava acesso ao palácio, demarcando a entrada do jardim fronteiriço à fachada do palácio (Fig. 4). O seu desmonte e traslado à estrada do Zoológico ocorreria em 1909. O registro fotográfico da operação de desmantelamento apresenta, como na sequência publicada pela Revista da Semana (Fig.5), a grande peça central que coroava a seção central do portão com as armas de D. João VI. O

destino final foi a entrada do Zoológico onde, hoje ainda, pode ser observado nos jardins da Quinta da Boa Vista (Fig. 6).



Figs. 4 e 5 – Antiga localização do portão presenteado pelo Duque de Northumberland e seu desmonte. Revista da Semana, 1910.

Fig.6 Entrada do Jardim Zoológico da Quinta da Boa Vista, São Cristóvão, Rio de Janeiro.

A revisão do acervo artístico e a contextualização das obras de arte em seu acervo

Igualmente relevante seria, sob nosso ponto de vista, a tentativa de reconstruir, a partir da documentação e evidências sobreviventes, a aparência e elementos decorativos de cada um dos aposentos do palácio, ou ao menos dos espaços de

trânsito oficial. Este era outro ponto que articulava nossa pesquisa e que aguardava início neste novo período, suspenso pelo desastre. A partir de uma eventual reconstrução dos elementos decorativos de cada ambiente, partindo dos inventários sobreviventes e da análise da documentação produzida a partir dos grandes leilões de bens do Palácio de São Cristóvão e da casa imperial, imaginamos proceder à comparação com espaços que vieram a residir membros da família imperial na circunstância do banimento. Comparações com os acervos ligados à casa imperial, privados ou públicos é, agora, tarefa de maior relevância e urgência. De modo inesperado, o fogo parece ter consumido, igualmente, parte de peças do Museu do Primeiro Reinado, o que faz de instituições como o Museu Histórico Nacional ou o Museu Mariano Procópio, para além do Museu Imperial de Petrópolis, núcleos de grande importância na preservação da memória do Brasil sob a monarquia. O recurso à rede internacional de palácios museus vinculáveis à casa dos Bragança em Portugal, na Áustria, na Itália, França ou na Alemanha, reveste-se, também, de importância ao possibilitar uma visão cruzada entre o que foi nosso Palácio Imperial como estrutura simbólica e seus congêneres, ao mesmo tempo que possibilita um esforço contextualizador que, muito adiado, agora torna-se uma via quase obrigatória.

Esta abordagem é particularmente relevante e urgente no que respeita a necessária comparação com, por exemplo, elementos hoje na coleção do *Chateau d'Eu* – o atual *Musée Louis Philippe* – que veio a ser a residência da Princesa Isabel e do Conde d'Eu. Ao instalar-se em sua nova residência, os herdeiros da coroa brasileira tiveram o cuidado de levar consigo ou recuperar algumas peças de particular devoção ou interesse. Entre elas, a tela de Domingos Antônio Sequeira, A Visão em Ourique (fig. 7) antes no Rio de Janeiro, mas executada em Roma, expedida a Lisboa e dedicada a D. João. É pintura de grandes dimensões que cruzou o mar algumas vezes, levando consigo a mitologia que aproximava a fundação mítica de Portugal à vitória de Constantino. Outras obras pertencentes ao ciclo de Ourique e dedicadas à crônica da vida do Rei Afonso Henriques podem ter estado, igualmente, dispostas no Palácio de São Cristóvão. Embora tenham sobrevivido, no

acervo do MNAA, em Lisboa, uma série de desenhos preparatórios para estas telas secundárias, delas não se tem notícia. Sua memória, para o século XIX, foi preservada pelos registros múltiplos deixados por Manuel de Araújo Porto Alegre, pelo Conde Raczinsky e pelo Marquês de Sousa Holstein, autor de uma Vida de Domingos Antônio Sequeira e responsável pela publicação da Revista Contemporânea de Portugal e Brasil, publicada entre 1859 e 1865.

Fig. 7 Domingos Antônio Sequeira, Roma, 1793 – O Milagre de Ourique, Musée Louis Philippe, Eu, França.

Uma nota final, à maneira de memória

Não poderia encerrar esta breve intervenção sem uma menção direta ao contato que mantive com o Museu Nacional nos últimos três anos. É antes uma tentativa de fixar a memória dos planos que mantivemos entre aquele momento e os eventos trágicos de setembro de 2018 e que, esperamos, revele-se antes uma suspensão em nossas ações do que um corte definitivo em seu desenvolvimento. Em 2015, por intermédio e com auxílio direto da pesquisadora e professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Evelyne Azevedo, desenvolvemos um esboço de projeto para a revisão do inventário da assim chamada coleção artística do Museu Nacional. Este projeto incluiria, também, a catalogação e descrição de uma série de

itens preservados pela instituição, em seu setor de museologia, mas ainda não integrado de modo pleno às coleções, é dizer, ainda carentes de pesquisa aprofundada que os contextualizasse e lhes indicasse as possibilidades de utilização articulada com narrativas que esclarecessem seu papel, função ou uso.

Ainda que, na altura, não tenhamos aprovado os recursos para a execução de um primeiro evento dedicado à discussão das coleções, pensado para 2016, permaneceu conosco a intenção de retomar o projeto assim que possível. Este estado de espírito foi uma consequência tanto da avaliação favorável que o projeto havia recebido originalmente, mas, também, da certeza, de nossa parte, da natureza positiva que esta contribuição poderia assumir. Neste momento, penso, sobretudo, nos objetos associados a artistas em circunstância de viagem, nos baús revestidos em couro, nas pinturas de Décio Villares dedicadas a grupos indígenas diversos, nos diversos desenhos científicos que pudemos ver nas sessões de 2015 para preparação de nosso projeto e que, de modo lastimável e irreparável, perderam-se no fogo. São histórias que permanecerão não contadas, ainda que recuperemos fragmentos e dados sobre a natureza destes objetos.

A oportunidade de retomada desta nossa intenção apresentou-se justamente neste ano de 2018, com a inclusão de outros colaboradores e pesquisadores, entre eles o prof. Renné Lommez Gomes da Universidade Federal de Minas Gerais, e a possibilidade de retomarmos, de modo sustentado, as pesquisas *in loco*. A mim, interessou-me, de modo específico, a reconstituição dos ambientes do Palácio de São Cristóvão e dos usos diversos de suas salas de estado e, igualmente, dos ambientes privados, em particular no período que iria de sua primeira ocupação pela família real portuguesa até o final do Primeiro Reinado. Para além da retomada do inventário já existente com vistas a uma eventual digitalização, interessou-me, além disso, a ideia da retomada de uma pesquisa baseada nos arquivos fotográficos e documentais, na necessidade de identificar parte da mobília e objetos presente no acervo do museu, mas não identificada de modo preciso. Parte desta mobília, fomos informados, seria originária de outros edifícios

públicos daquele Rio de Janeiro que havia sido a capital da República e que, pelo acaso e destino, haviam encontrado no Museu Nacional um depósito adequado, ainda que as histórias que contassem resultassem temporariamente emudecidas. Imaginávamos poder recuperá-las a tempo, mas tempo não houve.

Fig. 8 Nicolas Antoine Taunay, D. João e Da. Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista, perto do Palácio de São Cristóvão.

Em razão destas tratativas de retomada de projeto, estivemos no Museu Nacional no dia 29 de agosto de 2018. No quarto que foi o de Pedro II e Dona Teresa Cristina, com seus vitrais de Dante e Tasso, com a vista que, um dia, foi elogiada por Maria Graham, com as porcelanas de Sèvres – o vaso com a efígie de Pedro II e alças de acanto – a mobília com incrustações de madrepérola, os seus estuques decorativos e espelhos. De relance, vimos, ainda, Dom João VI e Carlota Joaquina descendo o caminho da Quinta (fig.8), como os fixou para nós Taunay. Como lembra Luciano Migliaccio, em seu texto sobre Taunay pintor de vistas e paisagens (MIGLIACCIO, 2008, p. 104), a "festa galante" tropical, representando o cortejo dos reis diante do palácio seria a única paisagem pintada por Taunay no Brasil cujas dimensões pudessem fazer supor a sua realização como uma encomenda oficial da corte. Trata-se de uma das raras e felizes obras em que encontravam-se a tradição da paisagem pastoril europeia, a necessária mutação desta à natureza local, a incorporação do elemento anedótico e dos tipos locais e a circunstância da possível

encomenda oficial no momento da internalização da corte no Brasil e sua transformação em reino. Já é memória, aparentemente não haverá sobrevivido ao fogo. Este era um dos "únicos" excepcionais que constituíam a coleção do Museu Nacional, uma das obras capitais da história das artes no Brasil. Poucas palavras podem descrever o sentimento de perda que nos atingiu. Como no poema de Manuel Bandeira, estes aposentos continuam suspensos no espaço de nossa memória, sua destruição é quase inconcebível diante da sensação palpável, física, que permaneceu conosco destes ambientes.

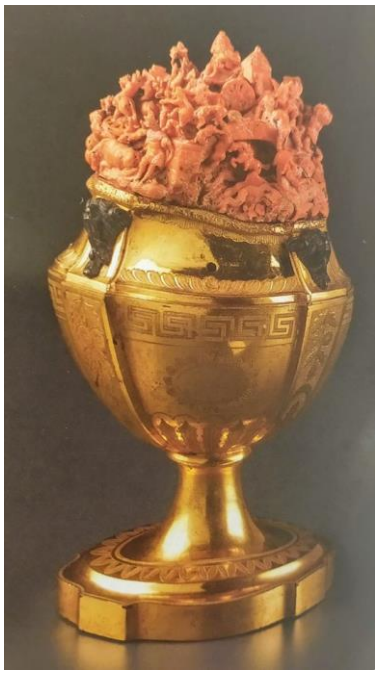


Fig. 9 Taça-cofre dita da Batalha de Constantino, doação de D. João VI ao Museu Real, ca. 1818.

Todos tivemos nossas perdas particulares no incêndio do Museu Nacional, objetos de pesquisa caros ao qual dedicamos, como investigadores, um tempo que se conta em anos ou décadas. Eu aguardo, otimista, o dia em que, espero, alguém anuncie que salvou-se para nós e à posteridade a taça-cofre dita da Batalha Constantino (Fig.9), doação de D. João VI, ornamentada com uma fantástica peça de coral em que a batalha na Ponte Mílvio é reconstituída por uma profusão de figurinhas imbricadas. Era peça de especial interesse para nós, dadas as possíveis relações

que poderiam ser estabelecidas com a própria estrutura mítica da narrativa da Batalha de Ourique, como imaginada por Domingos Sequeira e que, como vimos, esteve presente no sistema decorativo e discursivo do palácio de São Cristóvão. O ano de 1818 foi, também, o da aclamação de D. João VI e pareceu-me significativo que quisesse doar ao museu recém-criado um objeto que associasse o primeiro rei aclamado no solo brasileiro à figura de Constantino, e que ecoasse a mitologia fundadora de Afonso Henriques. Eram aproximações que o acervo disponível tornava imediatamente viáveis e que, agora, são antes possibilidades de interpretação baseadas necessariamente na ausência do objeto, ainda que recuperemos sua imagem e dados a respeito do mesmo.

Mais do que o que descrevi acima, porém, perdeu-se o substrato das memórias de uma infância que incluiu a Quinta da Boa Vista e o Museu Nacional como parte de seu roteiro. É sensação, que, imagino, seja comum a muitos dos meus colegas, os de minha geração e de outras que refizeram o percurso do museu primeiro como visitantes e, apenas depois, como pesquisadores. Permito-me, aqui, uma reflexão: por sua localização estratégica, cercada de comunidades social e economicamente vulneráveis, mas ainda próximo ao centro do Rio de janeiro e bem servido de transporte, assim como pela relevância inequívoca de seu acervo, o Museu Nacional foi e permanecerá sendo um dos equipamentos culturais mais relevantes de nosso país. O fracasso de sua reconstituição e sua reintegração ao tecido social brasileiro deve ser compreendido como o fracasso de nossa capacidade de gerir nosso espólio cultural.

Bibliografia

FLEMING, John. *Robert Adam and his circle*. Londres: John Murray, 1962.
GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/EdUSP, 1990.

GUIA *da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2000.

KELLY, Allison. "An expensive present: the Adam screen in Rio de Janeiro". In: *The Burlington Magazine*, v. 126, n. 978, setembro, 1984.

LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MIGLIACCIO, Luciano. "Nicolas Antoine Taunay, pintura de vista e pintura de paisagem entre Europa e Brasil". In: LAGO, Pedro Correia do. *Nicolas Antoine Taunay e o Brasil, uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

MUSEU Nacional. *Catálogo*. São Paulo, Banco Safra, 2007.

PEREIRA, André L. Tavares. "Displaying the *traslatio imperii* Roman Art and iconography between Portugal and Portuguese America between in late 18th century". In: CAPITELLI, Giovanna et. al. *Roma fuori di Roma*. Roma: Campisano, 2011.

SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes Tropical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TABET, Sergio; PUMA, Sonia. *Monumentos do Rio Inventário*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade - Diretoria Geral de Parques e Jardins, 1983.

www.inventariodosmonumentosrj.com.br/?iMENU=catalogo&iiCOD=675&iMONU=Port%C3%A3o%20da%20Coroa%20do%20Zool%C3%B3gico . Inventário dos monumentos do Rio de janeiro. Acesso em 10.12.2018.

[i] Professor do curso de História da Arte da UNIFESP.

[ii] As referências feitas nestes três parágrafos foram colhidas por Allison Kelly junto ao arquivo e epistolário da Família Percy. A autora agradece aos Duques de Northumberland pela possibilidade da consulta (KELLY, 1984, pp. 448-453).