Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Carla Guimarães Hermann

O Rio de Janeiro para inglês ver:
O panorama de Robert Burford em Londres, 1827

Rio de Janeiro
2016

Carla Guimarães Hermann

O Rio de Janeiro para inglês ver:
O panorama de Robert Burford em Londres, 1827

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Profª. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

H552 Hermann, Carla Guimaraes.
O Rio de Janeiro para inglês ver: o panorama de Robert Burford em Londres, 1827 / Carla Guimarães Hermann. – 2016.
221 f.: il.

Orientadora: Vera Beatriz Siqueira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Burford, Robert, 1791-1861 – Teses. 2. Panoramas – Rio de Janeiro (RJ) – Séc. XIX – Teses. 3. Pintura paisagística – Séc. XIX – Teses. 4. Paisagens na arte – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.047(815.3)”18”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Carla Guimarães Hermann

O Rio de Janeiro para inglês ver:

O panorama de Robert Burford em Londres, 1827

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 29 de setembro de 2016.

Banca examinadora:

_____

Profª. Dra. Vera Beatriz Siqueira (Orientadora)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Roberto Conduru

Instituto de Artes – UERJ

_____

Profª. Dra. Luciana Martins

Birkbeck College – University of London

_____

Profª. Dra. Valéria Piccoli

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Rio de Janeiro

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPGArtes pela oportunidade de integrar a primeira turma de Doutorado do Programa; à minha orientadora Vera Beatriz Siqueira pelos anos de parceria e entendimento; aos professores Roberto Conduru e Maria Berbara por considerações sobre a pesquisa, feitas em diversos momentos dessa trajetória; à Getty Foundation pelo financiamento do Projeto Unfolding Art History in Latin America e todas as possibilidades que ele trouxe; à Professora Luciana Martins pela orientação em Londres, à Professora Deborah Dorotinsky pelas considerações e pelo material bibliográfico sobre o panorama mexicano; às instituições onde realizei pesquisa (Instituto Moreira Salles, Casa Geyer, Instituto Histórico Geográfico, Fundação Biblioteca Nacional, Kew Gardens Archive, The British Library, the British Museum, Senate House Library, Birkbeck Library, Oxford University Museum of Natural History e The Linnean Society of London) ; aos colegas do Doutorado, e em especial Raphael Fonseca, Jacqueline Siano e Amanda Reis pelas conversas, leituras e considerações; aos colegas do Projeto Unfolding Art History in Latin America, especialmente Catalina Valdés e Ninel Valderrama, pela trocas sobre paisagem; à Faperj pela bolsa concedida por dois anos; à Capes pela bolsa sanduíche que permitiu o período de pesquisa em Londres em 2015; à Secretaria Municipal de Urbanismo e ao Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, pelo apoio e incentivo; à minha irmã, minha mãe e meu pai pelo carinho; e agradeço especialmente ao Marcelo pelo apoio, amor e paciência; e claro, a Amilcar, Lili, Farani, Toph e Brad pela companhia e passeios pelo teclado do computador.

A restlessness took hold my brain
And questions I could not hold back
An orange monkey on a chain
On a bleak uneven track

Told me that to understand
You must travel back in time
I took a plane to a foreign land
And said, I'll write down what I find

Beneath a mountain's jagged shelves
Cloaked with snow and shadows sheer
Plates tipped up upon themselves
The pain of 50 million years

And mules and goats were running wild
A happy chaos carried on
And old men and young boys smiled
And worked until the day was gone

Packs of sandy-coloured dogs
Walked streets that looked like building sites
But piles of rocks and dust and smog
Could not block out a different light

When I returned I ran to meet
The monkey, but his face had changed
He stood before me on two feet
The track was now a motorway

Polly Jean Harvey

The Orange Monkey, 2015.

RESUMO

HERMANN, Carla Guimarães. *O Rio de Janeiro para inglês ver:* o panorama de Robert Burford em Londres, 1827. 2016. 221f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O principal objetivo da pesquisa é a pintura de panorama de Robert Burford, chamada *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro*, exibida entre os anos de 1827 e 1828 em uma rotunda de sua propriedade, localizada em Leicester Square, Londres, a mais famosa à sua época. A análise do objeto parte da litografia resultante da sua exibição, encartada em um pequeno livreto que era vendido ao público visitante no momento da própria visitação à pintura, e que servia de guia explicativo para a vista. Revisão bibliográfica e análise da imagem e do texto contido na brochura, bem como a busca por notícias de jornais com textos de crítica à obra e indícios quanto à autoria do desenho original são levantados para situar o objeto em relação ao seu meio. A despeito do panorama ser uma importante forma artística do século XIX nas capitais europeias, o assunto segue sendo pouco estudado no Brasil. É feito breve histórico do fenômeno panorâmico oitocentista para informar o leitor, trazendo questões quanto à sua invenção, a arquitetura típica das rotundas, a inserção do espectador na experiência e desenvolvendo a ideia dos panoramas como substitutos de viagem. Para entender a imagem do Rio de Janeiro de Burford, a tese tece considerações teóricas sobre a relação entre paisagem e poder, focando na relação entre arte e imperialismo informal britânico, contexto cultural e temporal no qual o exemplar de Burford está inserido. Realiza comparações com outras imagens panorâmicas, sejam outras cidades pintadas por Burford (Cidade do México, 1823, Genova 1828, Sidney 1829, Lima 1836), sejam outros panoramas do Rio de Janeiro exibidos em rotundas europeias no século XIX (O Panorama do Rio de Janeiro de Felix-Émile Taunay, exibido em Paris em 1824 e o Panorama do Rio de Janeiro, de Victor Meirelles e Henri Charles Langerock, exposto em Bruxelas e Paris entre os anos de 1888-9) ou ainda com outras representações da Baía de Guanabara realizadas por viajantes ingleses (William Alexander, 1792, Henry Chamberlain, c. 1822 e Emeric Essex Vidal, 1834).

Palavras-chaves: Panorama. Rio de Janeiro. Paisagem.

ABSTRACT

HERMANN, Carla Guimarães. *Rio de Janeiro for the British to see:* the Robert Burford panorama in London, 1827. 2016. 221f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The research is about *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro*, a panorama painting of Robert Burford, exhibited between 1827 and 1828 in a rotunda of his propriety, located in Leicester Square, London, the most important panoramic venue of its time. The analysis starts with the remaining engraving of the painting, an image that was sold along with a booklet to the patrons of the exhibitions. This booklet allowed people to navigate through the view and orientate themselves. A review of every publication and the critical analysis of both image and text comes next, as well as the search for commentaries and reviews printed in newspaper and periodicals of the time. If follows inquiries about the authorship of the original drawing to better understand the object. Despite the panoramas are the most important artistic medium of the Nineteenth century, it is a subject that is under studied in Brazil. For that, the thesis brings briefly its history, with information about its invention by Robert Barker in 1787. It also brings information about the typical architecture of the rotundas, the experience of the panorama spectator and the idea of the panoramas as travel substitutes. For further understanding the image that Burford built for Rio, the research has theoretical readings about the relationship between landscape and power, with focus on art and the British informal empire, the context within the carioca image belongs to. Finally it compares Rio to other compositions of Burford (Mexico City, 1823, Genova 1828, Sydney 1829, Lima 1836); with other panoramas of Rio de Janeiro exhibited in European rotundas in the Nineteenth century (Felix-Émile Taunay´ s *Rio de Janeiro Panorama*, exhibited in Paris in 1824 e Victor Meirelles and Henri Charles Langerock, *Rio de Janeiro Panorama*, exhibited in Brussels and Paris in 1888-9); or yet, with other panoramic representations of the Guanabara Bay (William Alexander, 1792, Henry Chamberlain, c. 1822 e Emeric Essex Vidal, 1834).

Keywords: Panorama. Rio de Janeiro. Landscape.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	**O PANORAMA DO RIO DE JANEIRO DE BURFORD**	18
1.1	**Análise da imagem e do texto**	20
1.2	**Recepção crítica e comentários de jornais**	37
1.3	**A autoria do Rio de Janeiro de Burford**	49
2	**OS PANORAMAS OITOCENTISTAS**	62
2.1	**As rotundas de panoramas**	62
2.2	**Os panoramas como substitutos de viagens**	93
3	**PARA ALÉM DA ROTUNDA: OS PANORAMAS E A RELAÇÃO ENTRE PAISAGEM E PODER**	108
3.1	**Império Britânico, arte e imperialismo informal**	118
4	**O RIO VISTO DE FORA – OUTRAS REPRESENTAÇÕES PANORÂMICAS DA CIDADE NO SÉCULO XIX**	126
4.1	**O Rio para inglês ver – panoramas cariocas contemporâneos à iniciativa de Burford realizados por viajantes britânicos**	136
4.2	**O Rio de Janeiro na Europa do século XIX – Taunay em Paris (1824) e Meirelles e Langerock em Paris e Bruxelas (1889)**	148
4.3	**Comparações com outros panoramas de Burford**	174
4.3.1	**Os outros panoramas da América Latina: México (1825) e Lima (1836)**	175
4.3.2	**Outras paisagens marítimas – Genova (1827) e Sidney (1830)**	198
	CONCLUSÃO	209
	REFERÊNCIAS	215

INTRODUÇÃO

A eleição dos panoramas como objeto de estudo veio de uma conjuntura de fatores que mudaram radicalmente meus interesses no Doutorado. Tendo pesquisado os bólides de Hélio Oiticica no Mestrado, a escolha de um objeto tão distinto pode ser questionada. Os motivos para a mudança têm um quê de fortuito e de aproveitamento de oportunidades.

O contato em 2012 com a coleção de imagens compilada por George Ermakoff na publicação *A paisagem do Rio de Janeiro: aquarelas, desenhos e gravuras dos artistas viajantes: 1790-1890*, de 2011, me colocou questionamentos de ordem histórica e estética. Estranhamentos quanto à maneira como alguns artistas viajantes optaram por mostrar o Rio de Janeiro, quanto à materialidade escolhida para compor um ou outro desenho e, principalmente, sobre qual espécie de modernidade se queria imprimir não só sobre quem tivesse contato com as obras de paisagem, mas também para o próprio lugar retratado. Como se as vistas não correspondessem à minha própria ideia de cidade, justamente onde morei por quase toda a minha vida. Essa outra cidade colocou questões de alteridade, e a necessidade de pensar para além da arte contemporânea, segmento sobre qual havia desenvolvido minha pesquisa de mestrado e para o qual voltava a maior parte da reflexão crítica. Na leitura desta publicação chamava minha atenção como a visualidade se pretendia registro documental da paisagem natural e construída do Rio, ao mesmo tempo em que não correspondia a lugares reais. Visualidade essa que compreendia uma produção tão vasta e variada, que ora reproduzia detalhes arquitetônicos precisos, ora buscava tamanho detalhamento de espécies botânicas que tornava os desenhos semelhantes a ilustrações científicas. A aproximação da paisagem histórica me colocou em contato com antigas leituras acerca do tema, realizadas ao longo da minha formação acadêmica em geografia. A perspectiva de unir a geografia à história da arte certamente aumentou ainda mais meu interesse. Era particularmente intrigante a quantidade de maneiras como o Aqueduto da Carioca podia ser representado: com ou sem detalhes, na cor branca ou cinza, com uma única ou com duas fileiras de arcos. Como alguns artistas lançavam mão de uma luminosidade que transformava o centro do Rio de Janeiro numa *piazza*

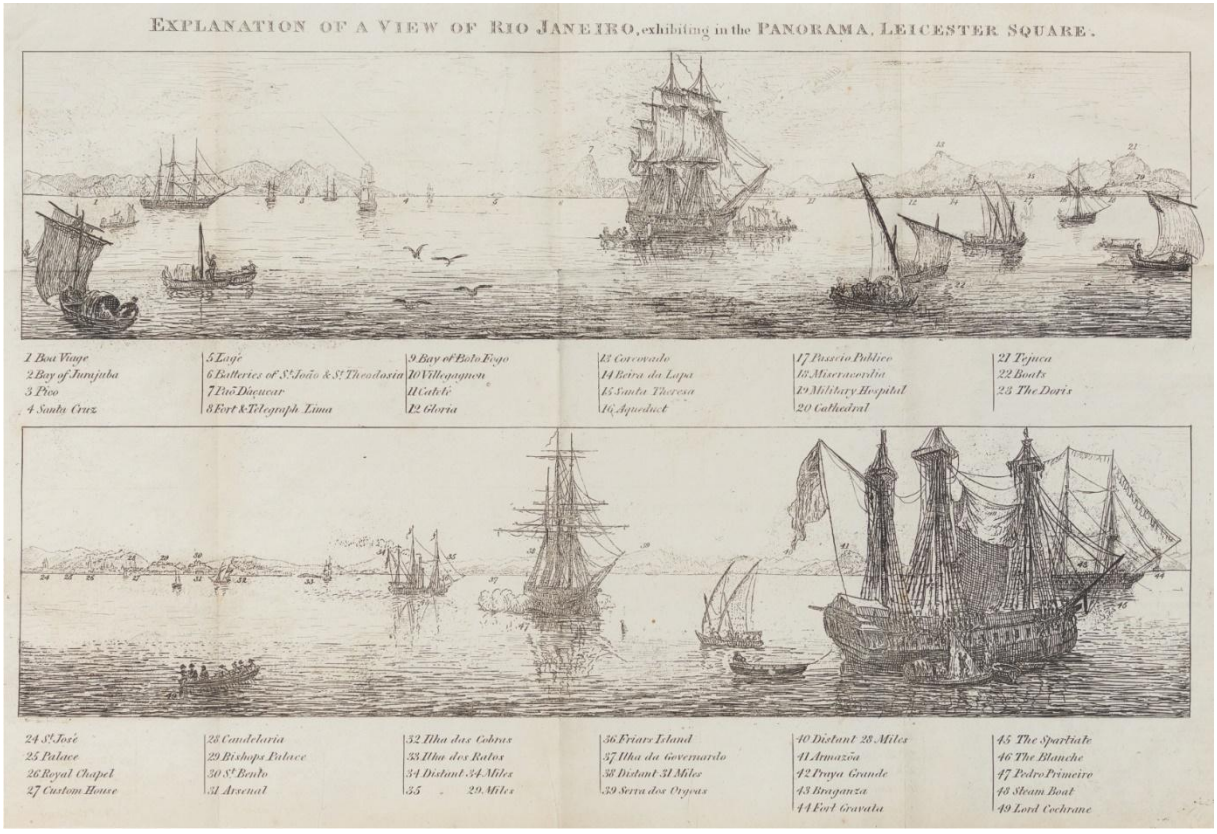
italiana, como a arquitetura existente era adequada – perdia elementos, ganhava volumetrias – para parecer mais europeia do que efetivamente era e como algumas montanhas da geografia carioca ora se assemelhavam aos Alpes suíços, ora a montanhas da pintura tradicional chinesa. Passei a questionar de qual cidade estávamos falando, e a quem servia a imaginação que tornava tão belas aquelas aquarelas e gravuras?

Nesse mesmo ano, o convite para integrar o projeto *Unfolding Art History in Latin America*, iniciativa da Getty Foundation, cujo recorte temporal era "o longo século XIX" me colocaria em contato com diversas questões até então desconhecidas por mim acerca da diversidade da produção artística oitocentista. O contato com a produção acadêmica desse tema em outros países, como a Argentina, Colômbia, Equador e México, através das universidades participantes do projeto, me fez ampliar horizontes. Aberto o gabinete de curiosidades do século XIX, foi interessante permanecer por ali.

Em meio ao meu próprio revisitar da paisagem carioca, conheci a imagem de um panorama do Rio de Janeiro, impressa em Londres no ano de 1827, e chamada *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro*. Trata-se de uma simplificação da pintura monumental apresentada em Londres na rotunda de Leicester Square, edifício construído especificamente para a apresentação de obras panorâmicas. O Rio ali permaneceu em cartaz entre 1827 e 1828, e nesse período foi possível aos seus visitantes contemplar os morros cariocas e a cidade a partir da Baía de Guanabara. A tela circular monumental, minuciosamente pintada por uma equipe de especialistas coordenados por Robert Burford, (pintor de panoramas e dono da rotunda cujo nome é anunciado no folheto) não sobreviveu aos nossos dias. A única imagem que temos é a gravura do folheto, que era vendido às pessoas que visitavam a rotunda. Além da reprodução em xilogravura, em preto e branco, da vista dividida em duas partes, com 38,5 cm x 8,5cm cada uma, o pequeno livreto contém informações históricas, e a enumeração dos pontos urbanos e acidentes geográficos merecedores de atenção. De maneira um tanto curiosa, na escala diminuta do folheto, os aspectos fisionômicos destacados do Rio de Janeiro são pouco expressivos e exigem do observador alguns segundos de observação. O Pão de Açúcar e o Corcovado, os mais famosos marcos da cidade do Rio de Janeiro, aparecem de maneira tímida, e o destaque é dado às embarcações ancoradas nas

águas da baía, de frente para a cidade. A sensação dos espectadores que visitaram a rotunda de Leicester Square devia ser a de estarem dentro de uma embarcação no centro da baía, observantes da cidade ao fundo.

Imagem 1 - O panorama de Robert Burford do Rio de Janeiro



Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828.
Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

A primeira reação ao encontrar o Rio de Janeiro de Burford no site de pesquisa da Getty Foundation[1] foi de estranhamento. Parecia curioso que o Rio fosse mostrado a partir do mar, e que não houvesse a ênfase aos elementos geomorfológicos que foram consolidados no nosso imaginário como representativos da cidade. Entre o (alegado) ano de 1823 do desenho do panorama e os dias de hoje, um grande número de representações, visuais ou literárias, ajudaram a definir o que se entende por uma paisagem brasileira. E o olhar atual não consegue evitar a contaminação daquilo que podemos considerar como uma trajetória imagética para o Rio de Janeiro. O que percebemos como Rio de Janeiro hoje foi construído ao

[1] The Getty research Portal (GRI) - http://portal.getty.edu/

longo dos séculos, e o século XIX, no qual o objeto desta pesquisa está inserido, foi parte fundamental nessa construção.

Aos poucos esse estranhamento foi se tornando poético, ao perceber que, se era difícil, num primeiro momento, na escala diminuta e de traçado simples da gravura, reconhecer o Brasil, é porque, ao fim e ao cabo, a paisagem é uma ficção. Uma ficção que costura narrativas com cores, aspectos e características capazes de dar uma identidade aos lugares. E assim, por maior que seja o esforço em pintar a cor e a luz local, isso não é garantia de reconhecimento.

> Não é, pois, a qualquer lugar que se pode chamar de Brasil. É necessário que se submetam à malha fina da "originalidade", da "natureza exuberante", dos "costumes peculiares". E, no que se vê ou no que se lê não se acha exatamente a paisagem esperada, a reação não tarda, assim como a sensação de que, ou aquilo não é tipicamente brasileiro, ou, bem mais inquietante, que já um descompasso entre o que se define como Brasil e o que se vive como tal[2].

Para entender o Rio de Janeiro de Burford é preciso saber que a gravura que contemplamos nos dias de hoje é a simplificação de uma pintura mais complexa, e que possivelmente os traços esquemáticos da gravura fazem com que ela pareça mais "moderna" do que efetivamente era. É necessário lembrar que nenhuma das telas de Burford existe atualmente. A aceitação de que estamos trabalhando com um objeto desaparecido nos faz lidar melhor com ideias menos assertivas sobre ele. Operamos num campo de conjunturas e inferências no qual a materialidade sobrevivente é apenas um fantasma do original.

E naturalmente, é urgente também pesquisar o mundo dos panoramas, aquele das pinturas ampliadas em rotundas nas capitais europeias, tão difundidas e presentes no cotidiano urbano ao longo de todo o século XIX. Apesar de relativamente desconhecidas do público brasileiro em geral, a invenção dos panoramas no fim do século XVIII é considerada etapa fundamental da modernidade. Com mecanismos arquitetônicos que permitiam a perfeita iluminação da tela e artifícios técnicos que imprimiam muita veracidade às cenas e paisagens retratadas, eles colocavam o espectador dentro da vista que se descortinava diante de seus olhos. As construções panorâmicas eram não apenas lugares de divertimento, mas portais para mundos diferentes: cidades dentro de cidades,

---

[2] SÜSSEKIND, Flora*. O Brasil não é longe daqui.* O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 24

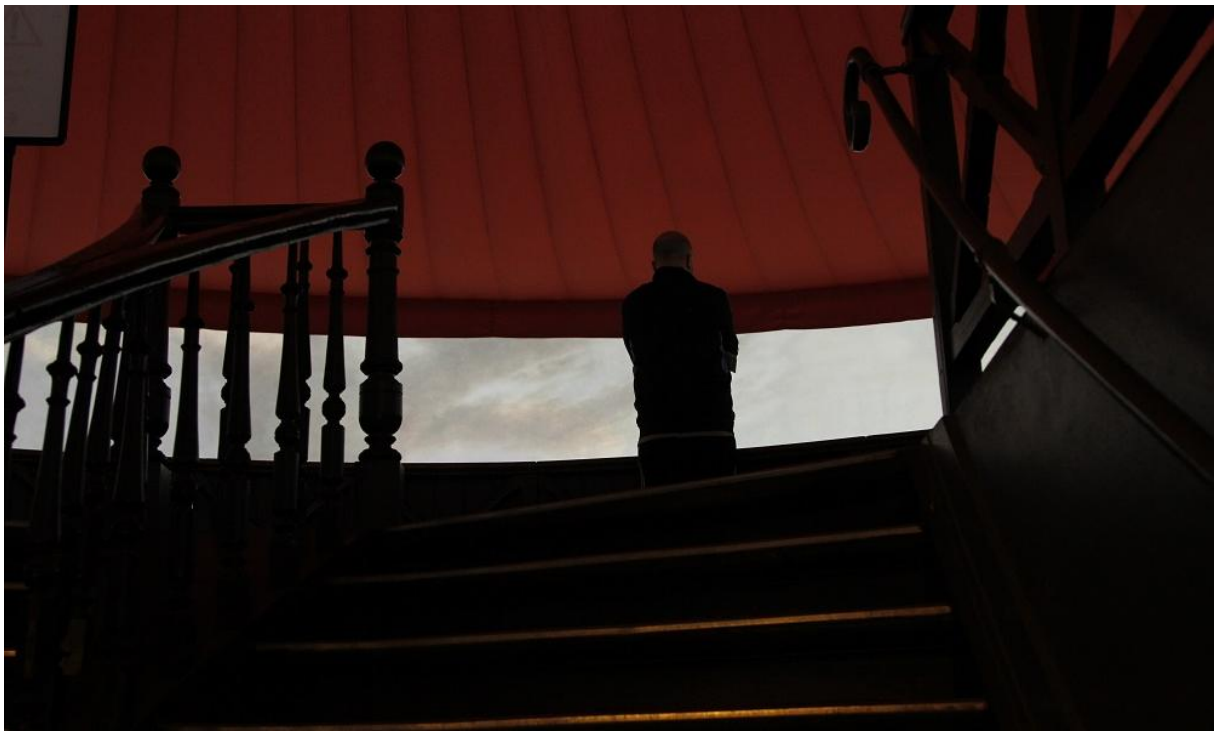
cenários exóticos de países longínquos e até mesmo para o passado, como por exemplo, a representação do interior do Coliseu e da Roma Antiga. Enquanto fenômeno de entretenimento popular, permitiram que milhares de pessoas pudessem conhecer o planeta sem sair de Londres ou Paris, saciando um desejo de entendimento do mundo tão característico do século em questão. A noção dos panoramas como verdadeiros substitutos para as viagens ocupou lugar estruturador na pesquisa. Afinal, aqui partilhamos da percepção de que a noção de uma visualidade panorâmica oitocentista não se restringe apenas aos panoramas em si. Dela também fazem parte outras expressões muito comuns no século XIX - narrativas de viagem, exposições de museus, trocas diplomáticas, exibições etnográficas e literatura de ficção e aventura[3] -; ou seja, representações de questões particulares bastante específicas que, colocadas uma ao lado da outra, ou em conjunto, passavam ao espectador ou leitor a sugestão de totalidade.

Efetivamente, a ambiência das rotundas cria um mundo diferente do seu exterior. O conjunto de medidas estabelecidas pelo pintor irlandês Robert Barker em 1787 funciona até os dias atuais. No mundo atual da conectividade, o ingresso em um panorama ainda é capaz de "transportar" para outro lugar. Em 2015 pude visitar dois remanescentes: o Panorama de Mesdag, construído em 1881, em Haia, na Holanda, e o Panorama de Waterloo, aberto em 1912, na Bélgica. Essa vivência auxiliou no meu esforço imaginativo daquilo que pode ter sido o Rio de Janeiro de Burford. A pesquisa ganhou qualidade na medida em que as descrições e comentários que eu conhecia de jornais da década de 1820 começaram a fazer sentido. Guardada as devidas proporções, inclusive pela diferença entre as rotundas – a de Burford, objeto de estudo, não possuía o *faux-terrain*, elemento presente tanto no Mesdag quando no de Waterloo -, pude me impressionar com os primeiros passos que dei quando emergi na plataforma central das rotundas. O corredor escuro e as escadas funcionam efetivamente como espaços de descolamento do mundo exterior, e ao ver pela primeira vez a pintura, tive a impressão de estar diante do horizonte iluminado pela luz do dia. Obviamente, não se trata de enganar os sentidos. A percepção é de estar em algo completamente artificial. Mas essa natureza postiça não impede de maneira alguma, a sensação de estar em outro lugar. Ao contrário, constrói esse deslocamento.

[3] AGUIRRE, Robert D. *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. xvi

A sensação de *não estar de todo* talvez defina a visitação das rotundas; sabe-se que se está em algum lugar, um lugar *outro*. Mas esse lugar não é nem natural o suficiente para ser percebido como “real”, nem diferente o suficiente de tudo aquilo que já se viu. Nem um nem outro, e talvez as duas coisas.

Imagem 2 - A chegada na plataforma do Panorama de Waterloo (1912), em Waterloo na Bélgica.



É possível ver uma faixa de tela com a pintura do céu do campo da batalha, iluminada pela luz que entra pelo teto do edifício.
Fonte: fotografia da autora, em visita em setembro de 2015.

Não só a breve experiência pessoal vivida na Bélgica e na Holanda foi marcada por sentimentos mistos, entre realidade e artifício, mas com ela pude entender melhor que *toda* a experiência dos panoramas nas rotundas é marcada por dualidades: sentir-se imerso e pequeno ao mesmo tempo em que se domina a vista; arrebatar-se pelo desconhecido enquanto identifica detalhes escolhidos no folheto descritivo. Viajar sem sair de Londres, mas sentir-se mareado pela vertigem da grande tela. Deixar-se enganar pelos artifícios da pintura e também conhecer os truques que emulavam o realismo. Paradoxo por paradoxo, caso o Rio de Burford tivesse sido exibido aqui, talvez agradasse aos brasileiros, apesar de voltado para o gosto britânico. Pois na busca de uma identidade brasileira “(...) é de longe, de fora,

que se parece olhar aí a própria terra. E segundo perspectivas, técnicas e mapas europeus"[4]. E aí, a própria pintura de fora da cidade, de quem a vê de fora da Baía de Guanabara, poderia ser uma porta de entrada para esse Rio misterioso, desconhecido até pelos seus.

Estrutura

O primeiro capítulo fala do nosso objeto a partir dele mesmo. Iniciamos com revisão bibliográfica sobre o pouco que foi publicado sobre o Rio de Janeiro de Burford e partimos para a análise da imagem e do texto contido no folheto vendido quando os espectadores entravam no panorama, discutindo que espécie de narrativa era apresentada ao público. Imagem e texto se completam, e no caso dos panoramas oitocentistas, embora um existisse sem o outro, a experiência da ida à rotunda se completava efetivamente na aquisição do livreto. Era com os olhos nele que as pessoas se guiavam para navegar pela vista à sua frente. Analisamos aqui a presença de determinados elementos e ausência de outros. Passamos então aos resultados da pesquisa realizada nos arquivos e bibliotecas ingleses durante o período de quatro meses de doutorado sanduíche realizado entre setembro e dezembro de 2015. Então apresentamos todo o material encontrado acerca do panorama do Rio em Londres. Com base nas críticas e notícias publicadas em jornais e revistas dos anos de 1827 e 1828, alcançamos informações que não estão disponíveis no folheto, como as datas de inauguração e encerramento e, principalmente, elogios à cor e fatura da pintura. Encontramos também informações sobre as telas originais que teriam servido de base para a ampliação de Burford e novidades sobre a itinerância da tela por outras cidades do Reino Unido em anos seguintes à sua exibição na Leicester Square. Por fim, fazemos uma discussão, também com base em materiais consultados em instituições londrinas, a respeito de uma suposta autoria para o desenho original que teria sido adquirido por Burford para pintar o panorama.

O segundo capítulo se dedica ao fenômeno dos panoramas em geral. Fazemos uma apresentação histórica dos mesmos e descrevemos os principais artifícios e

[4] SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui.* O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 40

técnicas de representação e o processo de montagem das rotundas. Embora não restrinjamos a apenas o ambiente inglês, mantemos o foco nas rotundas de Barker e Burford, por serem os mais significativos panoramistas da Inglaterra (sendo inclusive os mais longevos e bem documentados) e por estarem diretamente relacionados com nosso objeto. Passamos por aspectos relevantes na arquitetura e organização espacial, incluindo explicações e exemplos de rotundas construídas em décadas mais recentes (fim do século XIX) e em outras cidades europeias. É feita também a revisão de autores que trabalharam sistematicamente com o assunto, e a apresentação dos conceitos de Humboldt acerca de totalidade e síntese da natureza. A partir da totalidade, pensamos a questão do realismo e da simulação da realidade engendrada pelos panoramas. Desenvolvemos a ideia dos panoramas como substitutos de viagens, aproximando-os à literatura de viagem.

O terceiro capítulo faz apontamentos teóricos sobre a relação entre paisagem e poder, acerca da conformação da paisagem ocidental moderna, com enfoque no imperialismo britânico. Trabalhamos as relações entre império e arte, e vencendo os entendimentos mais gerais, passamos à especificidade do Imperialismo informal (*informal empire*) britânico. Foi preciso entender os panoramas oitocentistas e o ambiente artístico no qual a qual essa produção britânica específica estava inserida, e a representação de Burford foi parecendo cada vez mais pertinente. Não se tratava de uma vista feita para o Brasil, e sim para os ingleses. E esse Rio de Janeiro para inglês ver viria, juntamente com tantas outras representações da cidade, formar uma imagem de Brasil para o mundo. A Baía de Guanabara foi eleita para construir uma “paisagem brasileira”.

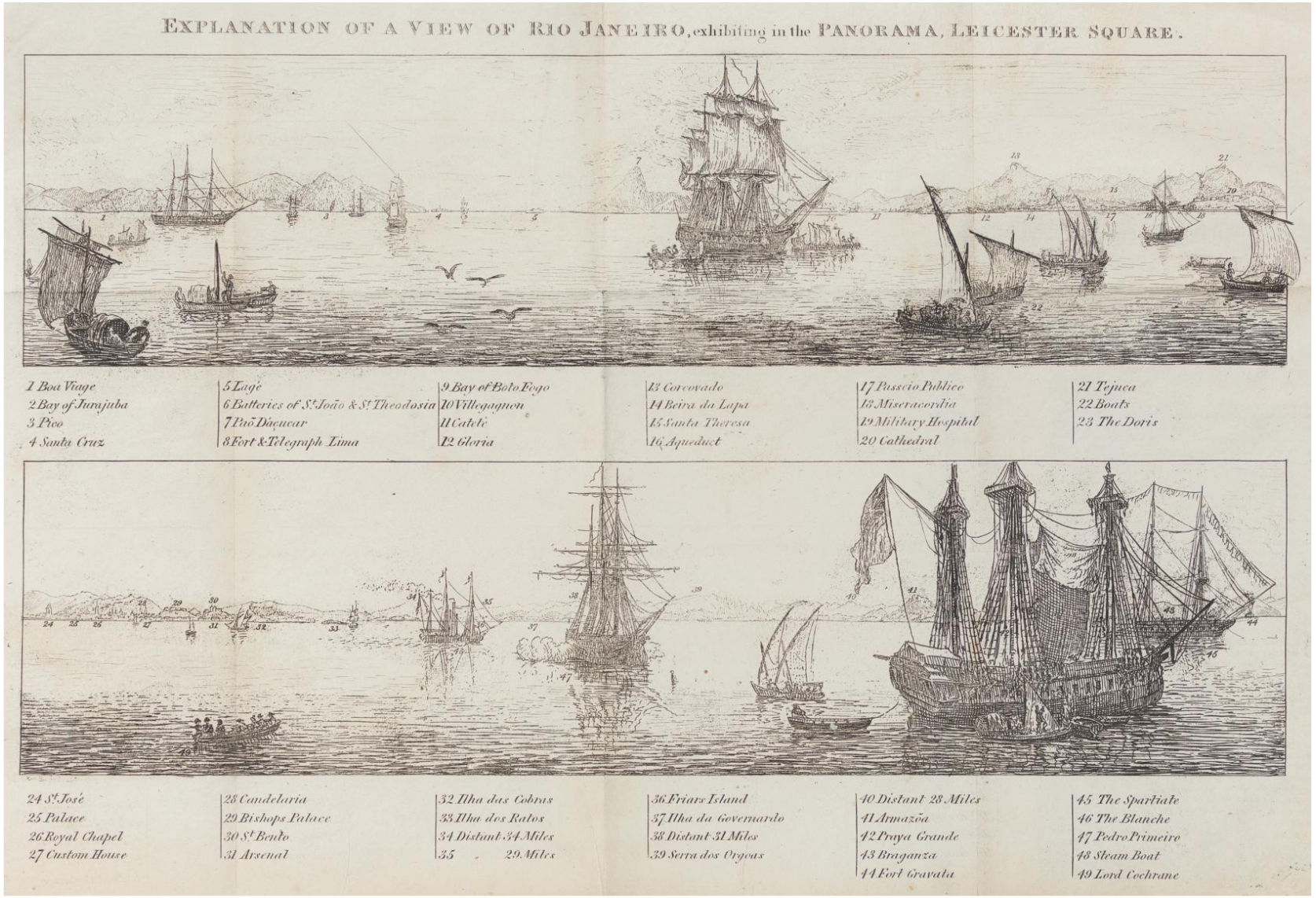
Desnudando algumas relações entre paisagem e poder, vemos então que o panorama é uma espécie menos sincera de relato de viajante. Se os livros de viagens traziam narrativas e descrições pictóricas que deixavam transparecer espantos, desarmonias e frustrações dos viajantes, o panorama retinha, na imagem, fabricações mais contidas dessas espontaneidades dos relatos. Como eram desenhos de segunda mão, no sentido de transcrições ocorridas na Europa de algum desenho feito em outro lugar, e na maior parte das vezes, por outra pessoa, nada mais óbvio que fossem adicionadas pinceladas imaginativas a cada etapa. Com tantas mediações, quem efetivamente poderia reconhecer aquela paisagem: o

público europeu que não sabia o que era o Brasil ou o próprio Brasil, tão distintamente representado?

Para melhor entendermos a visão de Burford sobre o Rio foi preciso olhar outras imagens. É sobre elas que nos debruçamos no quarto e último capítulo. Primeiramente buscamos outras percepções da Baía da Guanabara por olhares britânicos ao longo das primeiras décadas do século XIX. A revisão de relações iconográficas que *possam* ter orientado o panorama de 1827 e a descoberta de outras vistas topográficas nos permite ver o que de inventivo havia no olhar do panoramista e o que de senso comum da paisagem marítima britânica era aplicado à vista carioca. Em seguida vemos os outros panoramas do Rio de Janeiro que chegaram a ser expostos na Europa no século XIX: o de Felix-Émile Taunay, exposto em Paris em 1824 e o de Victor Meirelles, levado a Bruxelas em 1888 e participante da Exposição Universal de Paris em 1889. Isso não somente nos permite comparar estratégias de representação do Rio de Janeiro como "outro" na Europa, como observarmos algumas características comuns ao fenômeno panorâmico oitocentista em outros lugares, mas presente também no nosso exemplo britânico.

Por fim procedemos com a averiguação de outros panoramas e narrativas de viagem publicados por Burford – incluindo a vista antecessora e a sucessora do Rio de Janeiro, bem como algumas de cidades não europeias, que poderiam ser consideradas dentro de uma ideia de "outro" para o público europeu. Observamos mais atentamente as representações feitas por ele das cidades da América, com os panoramas da Cidade do México (1825) e Lima (1836). A análise do discurso textual presente nos folhetos revela semelhanças no trato das cidades que eram colônias espanholas com o Brasil, e nos aproxima de ideia do imperialismo informal. Adicionalmente nos permite aproximar as narrativas dos folhetos com a literatura de viajantes. Além disso, para melhor distinguir o que diz respeito a uma forma "esquemática" das pinturas de Burford a partir das águas (*seascapes*) e da pintura específica do Rio de Janeiro, analisaremos também outras vistas de portos por ele realizadas (Gênova e Sidney).

Imagem 3 - O panorama de Robert Burford do Rio de Janeiro



Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828.
Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

1 **O PANORAMA DO RIO DE JANEIRO DE BURFORD**

O panorama *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro*[5], uma paisagem marítima tomada das águas da Baía de Guanabara, foi aberto ao público em 25 de junho de 1827[6]. A abertura ocorreu um mês após o fechamento de outra vista americana muito bem-sucedida em termos de público e crítica, uma paisagem urbana da Cidade do México[7]. Contente com o sucesso, o pintor dono da rotunda Robert Burford, preferiu por permanecer na geografia imaginada do continente americano, e inaugurou aquele que viria a ser o único panorama de uma cidade brasileira mostrado em Londres no século XIX. Ou ao menos, o único do qual temos notícia até hoje.

O local de exibição foi a mais antiga rotunda para panoramas em Leicester Square, o centro nervoso de entretenimento e diversão da capital britânica. O evento foi consideravelmente bem noticiado pela mídia local, e é essa cobertura que nos provê de informações. Como já mencionado, nenhuma das telas pintadas por Burford sobreviveu aos tempos de hoje, e são as palavras impressas que nos contam que os londrinos puderam visitar o Rio de Janeiro por pouco mais de um ano, visto que o seu fechamento era anunciado em meados de novembro de 1828[8]. Apesar do tempo de exposição não ter sido tão longo, foi provavelmente considerado bem-sucedido o suficiente para justificar o investimento de outros empreendedores com quem Burford mantinha relações fora de Londres de levar a tela para ser exibida fora da capital. Sabe-se, através de pesquisa realizada no *British Newspaper Archive*, de uma pequena turnê pelo Reino Unido.

---

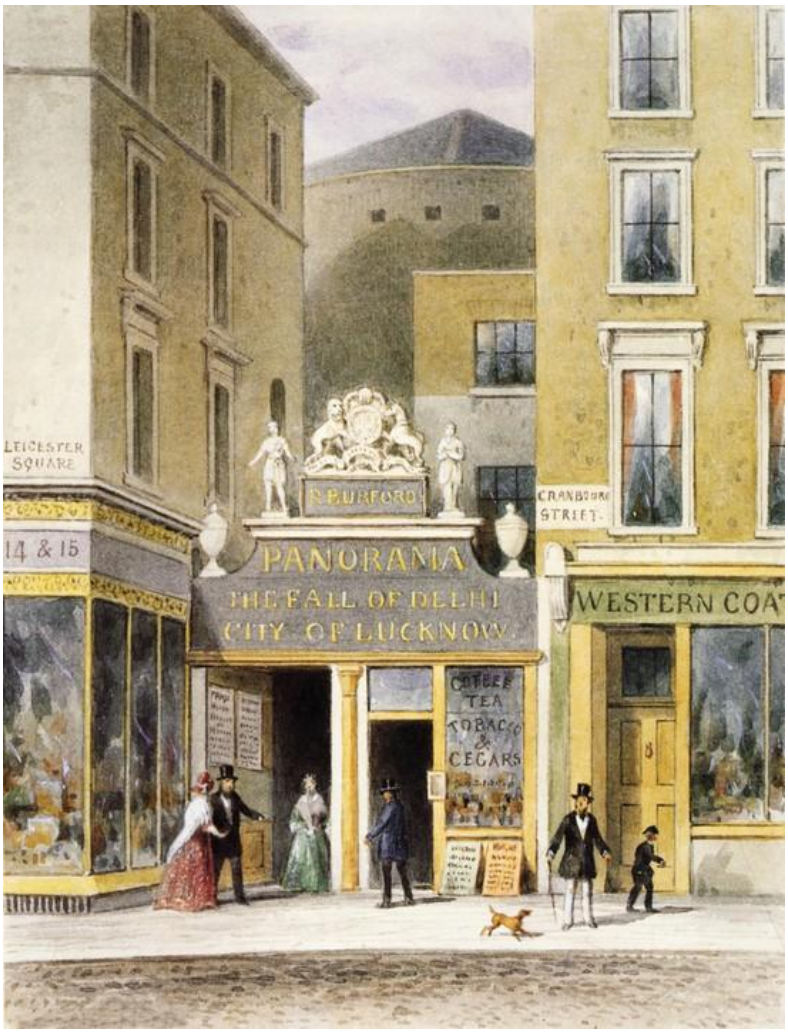
[5] A maioria das fontes consultadas ao longo da pesquisa são publicações em inglês. Todas as referências cujos textos originais estão em inglês foram traduzidas de forma livre por mim, tanto quando aparecerem na forma de citação direta quanto indireta. Em alguns casos, no julgamento da pertinência do texto original, aparecerá, em nota de rodapé, a transcrição do mesmo em língua estrangeira.

[6] PANORAMA of Rio Janeiro. *The Morning Post*, Londres, p. 3, 23 jun. 1827.

[7] PANORAMA of the City of Mexico*. London Courrier and Evening Gazette*, Londres, p. 3,12 dez. 1825.

[8] CLOSE of Rio Janeiro*. Bell´s Life in London and Sporting Chronicles*, Londres, p. 2, 16 nov. 1828.

Imagem 4 - A entrada da rotunda de Robert Burford em Leicester Square, Londres.



Thomas H. Shepherd. *View of the Entrance to Burford´s Panorama, Leicester Square*, 1858. Aquarela. 22,3 x 17cm.
Fonte: OLEKSIJCZUK, 2011. p. 18.

Sabemos de uma passagem por Edimburgo, quando os proprietários de uma nova rotunda na cidade acharam que a imagem do Rio de Janeiro era significativa para inaugurar seu empreendimento, em 1º de julho de 1830[9], e de uma parada para exibição em Newcastle, cidade no norte da Inglaterra, pouco mais de seis meses depois[10]. As buscas em arquivos mostram ainda que em 1836 foi anunciado um leilão[11] para as oito pinturas originais feitas por Burford que serviram de base para a tela da rotunda. A casa de vendas W. Briggs anunciava estarem à disposição para venda em maio daquele ano, mas o paradeiro do conjunto, infelizmente, permanece

[9] NEW Rotunda. *Caledonian Mercury*, Edimburgo, p. 3, 3 jul. 1830.
[10] THE NEW London Panorama. *Newcastle Courant,* Newcastle-upon-Tyne, p. 1, 29 Jan. 1831.
[11] RIO de Janeiro – To be Disposed of*. The Morning Post*, Londres, n. 20418, 17 mai. 1836.

desconhecido. Certamente essa descoberta nos aproximaria da verdade sobre as cores, brilho e desenho da grande tela.

Na ausência desse relato pintado, ficamos com a fonte da gravura-guia. As explicações das vistas eram característica comum nos panoramas. Esse modelo de apresentação inventado por Barker foi fielmente seguido por Burford, bem como por outros donos de rotundas. Elas eram entregues ao público primeiramente junto com a entrada na rotunda e, a partir de 1812 vendidas por mais alguns centavos[12]. Tinham a função de orientar o espectador, e numeravam os aspectos mais importantes das vistas representadas. Traziam ainda uma brochura com um pequeno texto histórico e detalhes sobre parte dos elementos enumerados. Assim, podemos falar que a imagem disponível do Rio de Janeiro de Burford atualmente é uma simplificação daquilo que foi mostrado ao público oitocentista, e que era uma pintura detalhada e executada com esmero. Ao menos é isso que nos contam os jornais da época. Todos os esforços para reconstruirmos informações sobre cor, brilho e fatura são meramente imaginativos, embora baseados nos relatos publicados, que veremos a seguir, depois de fazer análise mais sólida do folheto em questão.

1.1 **Análise da imagem e do texto**

Se nos basearmos no folheto, e na gravura-guia apenas, o título deste panorama seria indispensável ao entendimento sobre qual cidade é essa que figura ao fundo de uma baía. Os aspectos fisionômicos, diminutos, exigem alguns segundos de observação. O Pão de Açúcar e o Corcovado, hoje considerados os mais importantes marcos naturais da cidade do Rio de Janeiro, aparecem de

[12] O folheto descritivo do panorama de Lisboa de 1812, ainda em formato circular, traz a nota de que devido ao preço do ingresso ter se mantido inalterado durante todos os seus anos de funcionamento, seria necessário cobrar um adicional pelos folhetos no futuro. Para amenizar a percepção negativa do público sobre o gasto extra, Barker informa que eles serão mais completos daí por diante, e trarão um breve relato sobre as vistas – os pequenos textos com informações históricas, tal como o exemplar sobre o Rio de Janeiro. “Mr. Barker respectfully informs the public, that the Distribution of Explanatory Bills Gratis is unavoidably discontinued, in Consequence of the great Increase of Expence since first Opening the Panorama, in the Year 1793, from which Time the Price of Admission has continued the same. The Explanations, for the future, will be accompanied with a short Account of the Scene represented in the Exhibition, Price Sixpence.” – In: *A Short Account of the View of Lisbon*, now exhibiting in Henry Aston Barker´s Panorama, Leicester Square. London: J. Adlard Printer, 1812.

maneira tímida, especialmente quando pensamos na contraposição com outras representações de desenhos da Baía de Guanabara e embarcações. A organização da composição claramente dividida em dois planos tem um objetivo: marcar uma distância entre a cidade que fica ao fundo, estática, e as embarcações, que estão na Baía. Estas, apesar de ancoradas, são livres para partir. São meios de transporte de mercadorias e ideias, equipamentos capazes de levar homens de negócio, inovações e modernidade para a cidade que os espera ao fundo. Fica difícil nos desligar da noção de que se trata de uma fragata estrangeira que está de frente para a cidade. A cidade antes colonial está aberta para os navios estrangeiros e para o mundo. Assim o espectador conhecia o Rio de Janeiro, como um lugar a ser explorado. Uma terra passível de novas trocas comerciais e produção de conhecimento, que está à altura do olho, pela experiência de quem chega de fora, viajante e explorador.

Imagem 5 - O panorama de Robert Burford do Rio de Janeiro (detalhe)

O espectador era posicionado para se sentir como se estivesse dentro de um barco em frente à cidade.
Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

A dificuldade de reconhecimento talvez tenha sido uma estratégia de Burford para criar um certo enigma. Se não se pode distinguir imediatamente a cidade, ela permanece misteriosa, fechada. Aos poucos, conforme o espectador percorria a plataforma central, podia descobrir detalhes na paisagem. Pessoas animando os barcos, uma arquitetura de cores alegres, encostas de matas verdes nas montanhas ao fundo. O sujeito vai tomando pé da situação para a qual fora transportado. Podemos pensar que o estranhamento foi uma condição poética para construir o clima que antecedia a empatia, que vinha com a descoberta gradativa das coisas. E

que as formas adocicadas do relevo e a potência descritiva dos barcos trabalhavam de maneira complementar para cativar e aproximar o público.

O quanto o Rio de Janeiro era conhecido do público inglês? É certo que desde a movimentação de abertura dos portos brasileiros ao comércio exterior em 1808, a presença de navios britânicos em águas brasileiras havia se tornado mais comum. Entretanto, o interesse britânico pelo Brasil antecede isso. E mesmo se não contamos com vasta produção iconográfica produzida na Inglaterra sobre o Brasil em fins do século XVIII e princípio do XIX, sabemos de uma considerável quantidade daquilo que poderíamos chamar de literatura de viajantes. O historiador brasilianista Leslie Bethell, autor de consistente mapeamento da produção bibliográfica britânica e irlandesa sobre o Brasil[13] nos provê de números que ajudam a dimensionar essa produção. Apesar dos esforços portugueses em manter o Brasil afastado do domínio europeu, comerciantes não autorizados, marinheiros, piratas e aventureiros aportaram na costa brasileira nos séculos XVI e XVII. Ao longo do século XVIII, circularam, em alguma extensão, pelo Reino Unido mais de vinte livros de viagem com relatos de passagem e descrição sobre o país, incluindo aí expedições famosas, como os diários da H.M.S.[14] Endeavour, do Capitão James Cook e da expedição diplomática de Lord MacCartney a China, que ficou por três semanas no Rio de Janeiro.

Bethell chega a afirmar que o "longo século XIX foi, para o Brasil, o século inglês"[15]. Não é difícil presumir a influência cultural, e a grande presença de ingleses no país, visto que a Grã-Bretanha era a principal fornecedora de manufaturados, em especial tecidos, e alguns insumos essenciais, como o carvão. O capital financeiro também foi fundamental, e a Inglaterra era a principal fonte de empréstimos – a família banqueira Rothschild era o principal agente de financiamento para o governo brasileiro. Empresas britânicas eram as grandes responsáveis por obras de infraestrutura no país (especialmente ferrovias e obras públicas). O transporte das *commodities* brasileiras (principalmente café) era feito em navios ingleses, mesmo

[13] BETHELL, Leslie. *Brazil by British and Irish Authors*. Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003. p. 25
[14] H.M.S. significa Her/His Majesty's Ship (em português: Navio de Sua Majestade) e é o prefixo dos navios pertencentes à Marinha Real Britânica.
[15] BETHELL, Leslie. Op. Cit. p. 31

que não fosse destinado ao Reino Unido, e sim aos Estados Unidos e outros mercados.

Já em meados de 1820 havia comunidades inglesas bem estabelecidas lideradas por representantes consulares no Rio de Janeiro e outras cidades costeiras. Bethell conta mais de cem casas de comércio de Londres e Liverpool no país à época[16]. Com o avançar das décadas, se juntaram a elas donos e trabalhadores de atividades variadas, como ferrovias, portos, sistemas de transporte urbano e distribuição de águas, esgoto, encanamento, gás, e eventualmente, energia elétrica, seguradoras e bancos, e fabricantes de navios; ramos dominados pelos ingleses no Brasil. A situação assim se manteve até o desenvolvimento de uma indústria nacional, no fim do século, o enfraquecimento da Inglaterra na Primeira Guerra Mundial e a competição colocada pelos Estados Unidos em conquistar parcerias econômicas para expansão do capitalismo industrial na América do Sul, já em meados dos anos 1930.

De volta à questão das representações brasileiras que pudessem circular em Londres, de modo a despertar no público geral o interesse por conhecer imagens do Brasil, mais de 30 livros foram publicados na Inglaterra entre os anos de 1808 e 1831, de acordo com o levantamento de Bethell. Destacamos *Notes on Rio de Janeiro and the Southern parts of Brazil taken during a residence of ten years in that country from 1808 to 1818* (London, 1820), de John Luccock, comerciante de tecidos de Leeds, cujos diários comentam a vida urbana, escravidão e economia rural; os diários de Maria Graham, publicados em 1824 em Londres e sobre os quais falaremos mais adiante; e *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil, from drawings taken by Lietenant Chamberlain, Royal Artillery, during the years 1819 and 1820, with descriptive explanations* (Londres, 1822), de Henry Chamberlain, filho do cônsul geral da Grã-Bretanha no Rio de Janeiro, sendo o primeiro livro ilustrado inteiramente dedicado a essa cidade. De fato, temos uma ideia de que havia, no mínimo, mercado editorial para assuntos brasileiros. Como parte das publicações trazia gravuras dos lugares visitados pelos autores, há de se considerar que houvesse uma circulação prévia de imagens, num circuito que existia de maneira independente do círculo artístico mais "oficial" da Academia Real.

[16] BETHELL, Leslie. *Brazil by British and Irish Authors*. Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003. p. 31

Acreditamos que essa cultura visual, literária e artística tenha sido um dos fatores que tenha levado Burford à escolha do Rio de Janeiro como tema para a rotunda.

Robert Barker, o antigo dono da rotunda de Leicester Square, já havia percebido o interesse do público britânico por uma vista panorâmica do Rio de Janeiro há ao menos algumas décadas. Joseph Farington, pintor paisagista, aponta em uma entrada em seu diário, no dia 25 de janeiro de 1808 que

> [...] Alexander nos contou que enquanto ele estava no Rio de Janeiro, no Brasil, na sua viagem para a China com o Lord Macartey, ele fez uma vista panorâmica daquela cidade e seus arredores, cujos desenhos, Barker, do Panorama de Leicester Square, terá o direito de pintar uma vista de Panorama para exibição, e se comprometeu em dar a Alexander 70 guinéus[17] pelo uso dos desenhos.[18]

O artista a quem ele se refere é William Alexander, habilidoso pintor de aquarelas que integrou a viagem diplomática de Lord Macartney a China em 1792-4. A missão aportou no Brasil e ficou no Rio de Janeiro por três semanas entre novembro e dezembro de 1792, rendendo a publicação de três memórias de viagens[19] que fazem referência ao Rio, e cuja circulação pela sociedade londrina, pode ter aguçado a curiosidade sobre nosso país. Apesar da impossibilidade de confirmar que algum desenho tenha sido vendido por Alexander a Barker, a passagem mostra planos anteriores a década de 1820 da realização de um panorama cuja temática seria o Rio de Janeiro.

---

[17] Um guinéu é a quantia de £1.05 (equivalente a 21 shillings em valores predecimais).

[18] "Alexander told us that while He was at Rio de Janeiro, at the Brazils, on his voyage to China with Ld. Macartney He made a Panorama view of that City & its vicinity, which drawings Barker of the Leicester Square Panorama, is to have the use of to paint a Panorama view for Exhibition & has engaged to give Alexander 70 Guineas for the use of the drawings". In: GREIG, James (ed.) *The Farington Diary, by Joseph Farington, R. A*., London: Hutchinson & co, 1928. 17 vols. Vol. IX, p.3207. Agradeço a Gabrielle Koller, pesquisadora do Panorama Altöning, na Alemanha, pela lembrança deste detalhe.

[19] Sir George Stauton e seu *Authentic account of na embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China* (2 vols, London, 1797) contém uma das melhores descrições do Rio de Janeiro no fim do século XVIII e é ilustrado com gravuras realizadas a partir dos desenhos de William Alexander. Adicionalmente, *Voyage to Cochinchina in the years 1792 and 1793* (London 1806; e Paris, 1807, segunda edição revisada com mapas e ilustrações) de John Barrow, integrante da mesma missão diplomática dedica um capítulo à descrição do porto da cidade do Rio, à discussão sobre as vantagens econômicas do tráfico de escravos, e alguns apontamentos sobre o comportamento e moral dos habitantes da cidade, em especial as mulheres. Por fim, Aeneas Anderson também tece comentários sobre a cidade, em *A narrative of the British embassy to China in the years 1792, 1793 and 1794*, publicado em Dublin, 1795.

A escolha do Rio como tema brasileiro parece óbvia se pensarmos na capitalidade da cidade em relação ao Império Brasileiro à época, bem como a imagem de ponto estratégico que isso alimentava na percepção dos ingleses. Luciana de Lima Martins[20] fala que apesar do Rio de Janeiro ter sido, a partir de 1808, sede de um quartel-general de uma base naval da Marinha Real Britânica na América do Sul, e da manutenção de um esquadrão posicionado para patrulhar uma zona de interesse, a confluência de estratégias geopolíticas com as mercantis caracterizavam a "ausência de um projeto imperialista definido" por parte dos ingleses. A verdade é que a importância estratégica do Rio de Janeiro para a Inglaterra vinha aumentando gradativamente. A cidade, tornada capital do Vice-Reino do Brasil em 1763, apresentava rápido crescimento populacional e comercial, e seguia sendo o segundo centro naval mais importante do Império português, perdendo em importância e volume de trocas apenas para Lisboa. Ademais, o porto da cidade se mostrava como um lugar ideal para escalas e abastecimentos. Havia água potável proveniente das montanhas que rodeavam a cidade, madeira de suas matas e uma variedade de provisões como charque, açúcar e tabaco[21]. Na rota da navegação para os mares do Sul, a cidade se tornou parada praticamente obrigatória para as embarcações que se dirigiam a Índia, Austrália, Cidade do Cabo e China.

Dito isso, começamos a dissolver a estranheza inicial da opção por uma vista marítima do Rio de Janeiro com poucos elementos característicos da urbe e da sua natureza aparentes, muito alimentada na contraposição com o mais famoso panorama da cidade, realizado por Felix-Emile Taunay e exibido na rotunda da *Passage des Panorames* em Paris no ano de 1824, sobre o qual falaremos em detalhes mais tarde. Pensado para descortinar uma cidade urbanizada e em equilíbrio entre a montanha e o mar, esse panorama ampliado e mostrado na capital francesa obedecia a uma lógica distinta de entendimento espacial pictórico, e colocava o espectador dentro da cidade, no alto do Morro do Castelo. Diferentemente, o exemplar britânico coloca a cidade como pano de fundo, pequenina diante das fragatas.

---

[20] MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos navegantes* – o olhar britânico (1800-1830). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.71

[21] Ibidem. p.70.

O texto do livreto vendido por uma moeda de *sixpence* (ou seis centavos de libra esterlina) junto com o ingresso para a rotunda, e que acompanha nossa vista naval em questão, nos dá pistas sobre o entendimento que a imagem queria proporcionar ao público visitante. É destacada a citada importância da cidade, chamando o Rio de "a metrópole de todo o Brasil"[22], devido à proximidade com os polos mineradores e com o Rio da Prata, juntamente com seu espaçoso e bem defendido porto. O papel do porto é tão grande que nos dá a impressão de que se não fosse pela enumeração dos atributos positivos e evolutivos da cidade, acreditaríamos que ele seria maior que o próprio núcleo urbano. O texto nos diz que talvez nenhum outro porto no mundo seja mais bem localizado para o comércio geral, pois disfruta uniformemente de conexões com a Europa, a América, África, Índias Orientais e as Ilhas do Pacífico Sul. Seguimos com a elogiosa descrição do porto em si, por sua capacidade e segurança para embarcações de todos os formatos, com 850 braças de extensão e apenas 14 de profundidade[23], de fácil entrada e com alternância de brisa entre a terra e o mar. O comprimento total da Baía é informado em léguas: 6 por 4 na sua parte mais ampla, e 32 de circunferência, com profundidade suficiente para a maioria das frotas existentes.

[22] "The metropolis of all Brazil", uma expressão que destaca o tamanho do território brasileiro e enfatiza o quanto o Rio seria importante. In: DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 3

[23] Tradução de *fathom*, unidade de comprimento do sistema imperial britânico que corresponde a 6 pés ou 72 polegadas (1,8288m), comumente utilizada para medir profundidades marítimas.

Imagem 6 - A gravura do panorama de Robert Burford do Rio de Janeiro encartada no livreto

Aqui podemos ver como a gravura dobrável fazia parte do livreto.
Fonte: The Getty Research Portal.

A natureza circundante, descrita com louvor, inclui a discriminação da beleza granítica dos afloramentos rochosos, o verde escuro das matas tropicais em contraste com as areias brancas das praias e o mar azul, e as plantações de laranjas e mangas. A descrição naturalista da cidade permeada pela noção do pitoresco nos permite aproximar a narrativa desenvolvida no folheto a uma espécie de literatura de viagem. A razão paisagística, central no pensamento imperialista britânico, se apoiava na enumeração minuciosa dos elementos e cumpria o papel de dar uma experiência total ao leitor. Ao mesmo tempo, como defende Mary Louise Pratt[24], a descrição passava a noção de ordenamento e sistematização do mundo, e era uma forma de naturalizar o pensamento imperialista.

No texto do livreto, também como na literatura de viagem, o pitoresco aparece como adjetivo, para chamar a atenção do leitor para aquilo que era considerado curioso, diferente e digno de ser notado. O termo é usado para descrever a constante presença de embarcações de diversos países paradas na baía e iluminados por um céu brilhante e sem nuvens. Ou seja, a noção de pitoresco qualifica e constrói um cosmopolitismo positivo. É certo que descrições permeadas de elogios não eram exclusividade do Rio de Janeiro, já que todos os textos de

[24] PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 2003. p. 29

folhetins panorâmicos destacavam os pontos altos dos lugares descortinados, e transformavam em verdadeiras maravilhas até as cidades mais sem graça. Mas nos chama a atenção o elogio do potencial internacional do porto carioca, como lugar de passagem e recebimento de outras culturas e produtos.

Em seguida é traçado um apanhado histórico da cidade que vai desde o descobrimento do Brasil até a sua independência de Portugal. Pontua as ocupações conflituosas e sucessivas do território, como a tentativa de ocupação de Villegagnon e o ataque de Mem de Sá, e a tentativa de invasão de Guaratiba em 1710 pelo corsário francês Jean-Fraçois Du Clerc. Alcança por fim o momento da transferência da Corte Portuguesa em 1808, escoltada pela Marinha Britânica, quando as mudanças efetivamente ocorrem na cidade colonial. O anúncio do retorno da Corte a Portugal é apontado como o fato motivador do movimento de independência e da aclamação de Dom Pedro I como Imperador em setembro de 1822. De acordo com o texto, desde então o Brasil vinha "superando com felicidade suas principais dificuldades e vem subindo rapidamente em distinção e prosperidade"[25]. Indicativo de um lugar em pleno crescimento e processo de modernização, e que se mostrava como terreno fértil para negócios.

Também é feita minuciosa apreciação da arquitetura da cidade. O texto diz que as casas possuíam geralmente um andar, e algumas vezes dois ou três, e eram bem construídas em tijolos ou granito, com acabamento com cal. Sinais de modernidade eram apontados: as casas outrora "desfiguradas" com gelosias que abriam para o lado externo vêm dando lugar a janelas de vidro e varandas nos andares superiores[26]. As moradias para classes mais altas eram mais elaboradas, e além de possuírem pátios frontais com portões grandes, possuíam salas pintadas e ornamentadas. Dali portas davam para os quartos, atrás dos quais geralmente se encontrava o pátio coberto onde se faziam as refeições e se recebiam visitas. Os andares inferiores podiam ser ocupados por escravos, animais e outros propósitos domésticos. Eventualmente podia ser uma oficina. Os serviços prestados na cidade não eram muito variados, e o destaque é para a pluralidade de produtos ingleses que podia ser encontrada: tecidos de Manchester e Yorkshire, ferramentas de

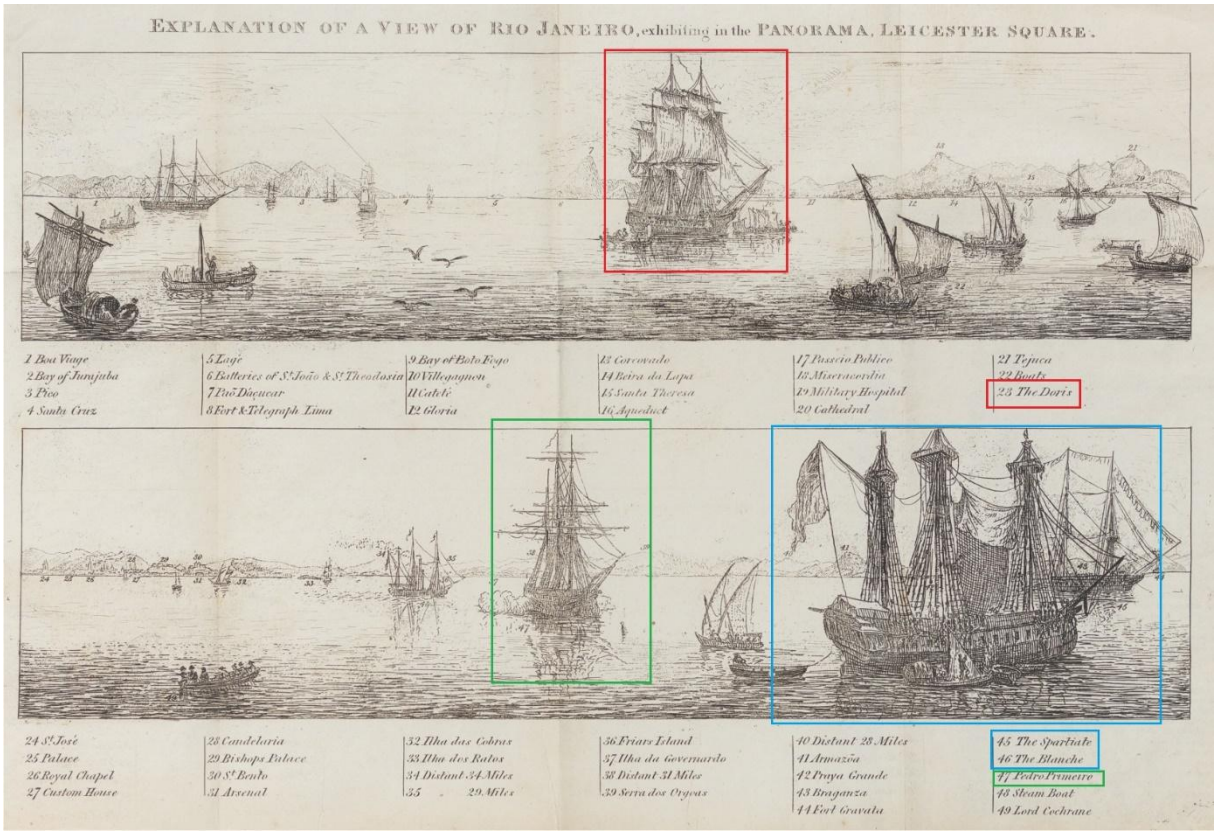
[25] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 6
[26] Ibidem. p. 7

Birmingham, louças, etc. As casas comerciais de comidas e bebidas mantidas por ingleses exibiam alguns signos de seus conterrâneos, como a bandeira do Reino Unido e brasões de Red Lions[27]. Uma maneira de se aproximar do público e pontuar a presença cultural britânica, através de suas manufaturas e estabelecimentos. O arruamento e a presença de praças também eram anunciados, como que mostrando ao público leitor o grau de civilidade que a cidade por trás do porto alcançara. O estranhamento ganhava contornos de familiaridade. As casas ajardinadas e grandes dos subúrbios eram apontadas como construções que seguiam os moldes do conforto da Europa, mas com uma pitada agradável do pitoresco: seus jardins tinham buquês onde plantas de todos os lugares do mundo floresciam junto aos mais alegres e exuberantes arbustos[28].

Além de alguns dados e muitos elogios, o texto encerra com a enumeração e descrição de quase todos os lugares e acidentes naturais que são mostrados na vista. Há dos mais frequentemente citados pelos viajantes desta época (como o Forte de Santa Cruz, Pão de Açúcar, Baía de Botafogo, Glória, Corcovado) até outros mais incomuns como botes e embarcações parados na baía, incluindo três navios da Marinha Real Britânica, a saber: Blanche, Spartiate e Doris, e Pedro Primeiro, a nau principal da esquadra do Império Brasileiro, recém assumida pelo escocês Lord Cochrane, havendo inclusive uma nota sobre isso na descrição[29].

[27] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 7.
[28] Ibidem.
[29] "Lord Cochrane foi convidado a comandar a frota, e para isso chegou a Baía no dia 13 de março de 1823. Mais ou menos na mesma época a presente vista foi tomada, e o navio da sua senhoria, juntamente com outras embarcações que compunham a marinha brasileira, estão representados em várias partes da Baía." In: DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro […] Op. Cit. p. 6.

Imagem 7 - Os grandes navios existentes na gravura do panorama de Robert Burford do Rio de Janeiro



Com as cores para destacá-los, fica evidente que os navios ingleses e a nau brasileira ocupavam parte significante da tela pintada.
Fonte: modificações da autora sobre imagem cedida pelo Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Os itens enumerados na gravura são os seguintes:

1. Boa Viagem
2. Baía de Jurujuba*
3. Pico
4. Santa Cruz
5. Lage
6. Baterias de São João e São Teodósio
7. Pão de açúcar
8. Forte e Telégrafo Lima*
9. Baía de Botafogo
10. Villegagnon*
11. Catete
12. Glória
13. Corcovado

14. Beira da Lapa
15. Santa Tereza
16. Aqueduto
17. Passeio Público
18. Misericórdia
19. Hospital militar
20. Catedral
21. Tijuca
22. Barcos
23. The Doris*
24. São José
25. Palácio
26. Capela Real
27. Alfândega*
28. Candelária
29. Palácio do Bispo
30. São Bento
31. Arsenal
32. Ilha das Cobras
33. Ilha dos Ratos
34. Distante 34 milhas*
35. Distante 29 milhas*
36. Ilha dos Freis (Friars Island)*
37. Ilha do Governador
38. Distante 31 milhas*
39. Serra dos Órgãos*
40. Distante 28 milhas*
41. Armazém*
42. Praia Grande
43. Braganza*
44. Forte de Gragoatá (Fort Gravata)*
45. The Spartiate*
46. The Blanche*
47. Pedro Primeiro
48. Steam Boat*

49. Lord Cochrane[30]

Os itens assinalados com asterisco são aqueles que apesar de listados, não estão incluídos nas descrições do folheto explicativo. Em alguns casos, isso ocorre possivelmente por não se tratarem de aspectos da cidade do Rio de Janeiro propriamente. Alguns são lugares na vizinha Niterói, como Jurujuba, Bragança e Gragoatá, ou se referem à Serra dos Órgãos e pontos dela, também fora da cidade (itens 34, 35, 38 e 39). Adicionalmente, apesar de possuírem grande destaque na composição visual, os navios ancorados em águas cariocas também ficam de fora da discussão textual. São eles The Doris, The Blanche, The Spartiate e um barco a vapor simplesmente identificado pelo seu substantivo em inglês, "Steam Boat". É interessante notar que na ausência de notas sobre elas, a simples presença dos nomes das embarcações na lista frisa o fato de que há três navios da Marinha Britânica de frente para a cidade. Por fim, apesar de não surpreender que os itens 27 "Alfândega" e 41 "Armazém" possam ter sido considerados banais e sua identificação tenha sido dispensada, nos chama a atenção a ausência de um desenvolvimento maior no folheto sobre a Ilha de Villegagnon (item 10), de significativa importância na história de ocupação da cidade. A explicação para isso reside no fato da tentativa de ocupação francesa em 1555 que ali ocorreu já ter sido mencionada no texto histórico de cinco páginas antes da parte que descreve os itens enumerados.

Em seguida o texto explica ao leitor a cidade que o panorama não mostra. A partir dos elementos construídos eleitos para serem destacados com a numeração na vista e no panfleto, conta a história brasileira com acontecimentos pinçados para passar ideia de modernidade. As igrejas, especialmente São Bento e Candelária, são descritas como os melhores exemplares de gosto e magnificência. Misericórdia e Hospital Militar apontam a capacidade de sanar doenças, Alfândega e Arsenal indicam estruturas preparadas para a realização das trocas comerciais que já traziam esse progresso e o fariam ainda mais nos anos vindouros. Os marcos montanhosos reafirmam a exuberância da natureza, já descrita no folheto e em tantos outros relatos de viajantes. Mais que "descrição de uma vista da cidade de

[30] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. s.p.

São Sebastião e da Baía do Rio de Janeiro", prometida na capa e título do livreto, estamos diante de um panorama *da Baía* da Guanabara, onde a cidade desempenha um papel subsidiário. O artista direciona de maneira linear nosso olhar, tendo a linha do horizonte que divide mar e céu na exata metade da tela. Tudo que deve ser visto está além da linha das embarcações, e o segundo plano se mostra como algo a ser conquistado pelos elementos presentes no primeiro.

Diversos aspectos do Rio de Janeiro permanecem ocultos na descrição. O silêncio a respeito da escravidão é evidente, para não decepcionar o público receptor, fortemente influenciado pelas ideias antiescravagistas e a quem interessava ver paisagens exóticas, uma "imagem só-natureza" que se costumava ter do Brasil[31]. A ideia de modernidade não comporta a presença de escravos, e as menções a isso acontecem em dois momentos apenas. Primeiramente, ao fim do texto histórico e descritivo da cidade, há uma tabela que discrimina a população total de 135.000 habitantes da cidade por etnias, e estipula que para os 25.000 portugueses e brasileiros há 105.000 negros, seguidos de 4.000 estrangeiros, 400 ciganos e 600 índios caboclos ou de "raça misturada"[32]. Observa-se que a menção de negros não coloca, em momento nenhum, a condição de escravos a qual essa população era submetida. Na descrição do item 22, "Barcos", três páginas a frente, é feita outra menção, ao dizer que

> (...) os barcos e canoas que costumam ter um toldo coberto por junco, e duas grandes velas triangulares; eles são manejados por quatro, seis ou oito negros, de acordo com o seu tamanho, cujos semblantes estranhos e selvagens, e membros nus e tatuados, são uma visão extraordinária para os europeus; eles se levantam a cada batida do remo, e se jogam para trás nos seus assentos, e invariavelmente acompanham seu trabalho com alguma melodia selvagem, que vociferam no tom máximo de suas vozes. O homem com o timão é geralmente mulato ou branco.[33]

Novamente, a escravidão não é explicitada. É dito que os negros executam a tarefa de remar sob a supervisão de um senhor que não é negro ("geralmente mulato ou branco") e que conduz o barco. As condições de submissão estão colocadas de modo sutil, evitando mencionar com todas as letras a escravidão. Atentemos ainda para a caracterização dos negros pelo viés do pitoresco, com a

---

[31] SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 28.
[32] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 7.
[33] Ibidem. p. 10.

observação sobre corpos nus e tatuados, semblante exótico, e sobre o modo de trabalhar que brada cantigas próprias da África, para deleite dos europeus que observam. Outra vez, estamos diante de uma característica da literatura de viagens, colocando ao leitor aspectos que aguçavam sua curiosidade por aquilo que era diferente e desconhecido do público europeu. Por mais curta e diminuta que a observação pode ser, mostra o olhar da crueldade que acompanhava a colocação do africano como objeto de curiosidade, condição que objetificava as pessoas e as transformava em espécimes de observação etnográfica ou para entretenimento.

Não é que a escravidão não fosse percebida pelos viajantes. Muito pelo contrário. Um outro relato contemporâneo pode fazer um contraponto para isso. A inglesa Maria Graham[34] visitou o Brasil duas vezes e em 1824 publicou em Londres um livro sobre sua viagem, *Jornal of a Voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. Casada com o comandante de navio Thomas Graham, esta artista amadora apresentou sua visão de mundo através de aquarelas e de seus diários de viagens. Em diversos momentos, pelas cidades que visita, Graham reage com horror às condições em que vivem os escravos.

> Há na cidade um ar de pressa e atividade bem agradável aos nossos olhos europeus. No entanto todos os portugueses fazem a sesta após o jantar. Os negros, tanto livres quanto escravos parecem alegres e felizes no trabalho. Há tanta procura deles que se encontram em pleno emprego e têm, naturalmente, boa paga. Lembram aos outros aqui o menos possível a condição servil, a não ser quando se passa pela rua do Valongo. Então todo o tráfico de escravos surge com todos os seus horrores perante nossos olhos. De ambos os lados estão armazéns de escravos novos, chamados aqui de peças, e aqui as desgraçadas criaturas ficam sujeitas a todas as misérias da vida de um negro novo, escassa dieta, exame brutal e açoite.[35]

Há outros momentos no seu Diário em que Graham declara repúdio ao escravismo e à prática do comércio de negros, dizendo-se “disposta a chorar” diante das cenas que via no Valongo[36] e a dizer que o que havia presenciado junto com sua tripulação em um mercado de escravos no Recife os “fez voltar ao navio com o coração pesado e a resolução ‘não ruidosa, mas profunda’ de que tudo que

[34] Maria Graham esteve pela primeira vez pelo Brasil entre 1821 e 1823, quando conheceu Pernambuco, Salvador e o Rio de Janeiro. Ficou viúva em 1823 e regressou ao Rio de Janeiro em setembro do ano seguinte, quando a convite da Imperatriz, tornou-se preceptora da Princesa Dona Maria da Glória até 1825. Tendo permanecido apenas um mês nessa função, Graham alugou uma casa de campo, no vale das Laranjeiras, como era moda entre os artistas viajantes da época e passou a dedicar-se a ilustrações botânicas e à coleta de espécimes na floresta virgem para enviá-los ao Jardim Botânico de Kew, na Inglaterra.
[35] GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990. p. 208
[36] Ibidem. p. 274

pudéssemos fazer no sentido da abolição ou da atenuação da escravatura seria considerado pouco"[37].

Diferentemente de Graham, o panorama queria mostrar a cidade do Rio de Janeiro como um porto "aberto para negócios", e por isso era preciso retratar o lugar com uma certa dualidade. Por um lado, devia aparecer como uma terra nova, cheia de potencialidades naturais e árida de desenvolvimento industrial, onde os melhores produtos já eram os britânicos, representando uma boa possibilidade de mercado consumidor. De outra forma, a cidade precisava mostrar aspectos mínimos de modernidade que a permitissem entrar em definitivo nesse circuito de trocas mercantis. Assim, a ausência proposital da escravidão no panorama e no folheto se deve ao fato de que para uma cidade com a qual se pretendia negociar não havia espaço para a escravatura. Além disso, a escravidão já não era vista com bons olhos pelos defensores do livre comércio, incentivadores de medidas abolicionistas e da criação de forças de mão de obra remuneradas no lugar do trabalho forçado.

É preciso ainda considerar que a vista do Rio de Janeiro realizada pelos britânicos se insere numa tradição de vistas topográficas e mapeamentos costeiros realizados por tripulantes de embarcações inglesas e também portuguesas. Por conta de a descrição visual ser considerada superior a qualquer descrição verbal, e as vistas topográficas desempenharem o papel de guias para os marinheiros, a formação de estudantes de navegação dava grande ênfase aos ensinamentos cartográficos e ao desenho, fazendo, inclusive, com que certa sensibilidade visual se desenvolvesse entre os membros de diversos escalões da Marinha Real Britânica[38]. Foram tantos os oficiais britânicos a retratar o Rio de Janeiro como pano de fundo para os navios que os transportaram[39] que podemos, em termos de pesquisas futuras, pensar num conjunto de representações tomadas do fundo da Baia da Guanabara anteriores. Sob esse mesmo aspecto, podemos pensar que tanto as vistas aquareladas ou tornadas gravuras realizadas pelos marinheiros viajantes quanto o panorama de Leicester Square desempenharam a mesma função de tornar

[37] GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990. p. 134.
[38] MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos navegantes* – o olhar britânico (1800-1830). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.74
[39] Luciana de Lima Martins (Op. cit. p. 96) cita ao menos os desenhistas Harry Edmund Egdell, George Lothian Hall, Owen Stanley, Samuel Hood Inglefield e James Glen Wilson como exemplos. Um levantamento mais completo de toda a iconografia que tem este ponto de vista como princípio ainda merece ser feito.

as formas geográficas montanhosas da costa carioca conhecidas por amplo público leigo britânico, ansioso por viajar sem sair de suas cidades.

Os locais escolhidos como ponto de vista nos colocam a relação que se queira estabelecer entre os visitantes da rotunda e o Rio de Janeiro. De acordo com o autor do texto do folheto, tal vista do porto, distante uma milha da cidade é "a melhor e a mais compreensiva que se poderia obter"[40]; de onde se vê suas terras altas, coroada com conventos e belas montanhas ao redor entremeados com residências e jardins com aparência rica e magnífica. Pictoricamente, os pintores se valeram do formato arredondado da própria Baía e da cobertura das águas para a metade inferior do desenho. Era um recurso bastante comum nos panoramas marítimos ou de vistas de lagos de Burford. Isso poupava trabalho na hora de esquematizar as diferentes linhas de fuga do desenho, como acontecia em paisagens de cidades, quando havia construções muito mais próximas do ponto de vista construído para o espectador, obrigando os pintores a criarem um efeito de lente *fish eye* que, vista de frente, permitia a ilusão perspectiva.

A escolha do ponto de partida privilegia os navios, fazendo com que pareçam gigantes em relação às montanhas. O público dos panoramas era desejoso de novidades e de lugares a serem explorados e descobertos. Todos os elementos que compunham a paisagem pintada eram meticulosamente pensados, e por isso, por mais fidedigna que se pretendesse ser, a paisagem era uma composição de aspectos escolhidos e destacados do real. Aqui a simplificação da linha do horizonte para o espectador cumpria a dupla função de aproximá-lo do horizonte distante e direcionar seu olhar para aquilo que efetivamente importava: o fato de ser uma baía tomada de navios e que esse espaço agenciava a comunicação entre o Rio de Janeiro e o mundo, e mais ainda, que era dominado pelo navio da Marinha Real Britânica Blanche, colocado em destaque no canto esquerdo da segunda folha ilustrativa do folheto que hoje podemos analisar. Do mesmo modo, a visão aplanada permitia que, ao percorrer o ponto mais alto de observação, o espectador estivesse diante de uma figura sempre posta em perspectiva. A planificação como artifício técnico para marcação de dois planos distintos reafirma a visão de um estrangeiro, de um viajante diante do outro. O observador se sentia numa posição equivalente à

[40] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 6.

de um explorador. A cidade que mal se mostra dava ao público a sensação de que tinha que ser desvendada e exigia dele esforço para ser entendida. Reproduzia assim, a estranheza que os marinheiros ancorados nas águas fluminenses vivenciavam diante dela. Esta dificuldade de entendimento potencializava a condição romântica do estranhamento no contato com o Rio.

Por fim, é curioso observar a coincidência entre a palavra "*deck*", designada para a parte central da rotunda e a parte mais superficial do navio. A forma da plataforma do panorama parece mesmo com alguns observatórios de mastros de embarcações. Consonâncias à parte, quando colocado em posição superior, com a linha do horizonte panorâmico na altura do olho, o espectador londrino se sentia no centro da baía e, possivelmente, de dentro de uma embarcação ancorada ali. Sentia-se então, o próprio poder marítimo britânico, frente a uma cidade prestes a ser descoberta.

1.2 **Recepção crítica e comentários de jornais**

Na ausência da pintura, os comentários publicados nos jornais nos fornecem pistas sobre a execução e a recepção da obra. A notas cobriam detalhes quanto a data de inauguração e exerciam, através de textos anônimos, o papel da crítica artística. Geralmente recomendavam aos leitores que fossem às rotundas ver ao vivo aquilo que eles descreviam. Seguindo uma tendência da época, praticada nas exibições de Barker, e mantida pelos Burford, o panorama do Rio de Janeiro teve exibições prévias para a imprensa e convidados especiais. A maior parte das notícias resulta de visitas particulares realizadas poucos dias antes da abertura ao público. Dentre elas, há alguns assuntos constantemente levantados pelos críticos. O realismo alcançado é destacado em diversos textos, e em alguns casos, é feita a análise de elementos específicos presentes na pintura, não apenas quanto à temática, mas também quanto a questões de execução, escolha e aplicação de cores, detalhamento e qualidade do traço. Isso reforça a noção de que em Londres, nas primeiras décadas do século XIX, os panoramas se inseriam num debate

artístico, com linguagem pertinente à crítica de exposições de quadros de formatos "convencionais".

Para além de tão somente serem pintura, os panoramas eram realmente vistos como portais para outros mundos, e a ocasião da exibição do Rio de Janeiro de Burford não era diferente: "uma das melhores maneiras para visitar lugares estrangeiros celebrados por sua beleza, grandeza, é ver representações precisas deles, os Panoramas. Este novo, do Rio Janeiro, tem equilíbrio agradável entre beleza e grandeza, pois a Baía é considerada uma das melhores em termos de amplidão e beleza na América"[41]. Em 23 de junho de 1827, o jornal *The Morning Post* publicava um parágrafo com as impressões de um crítico sobre a mais recente empreitada na rotunda de Leicester Square. Ela se diferenciaria das outras desse gênero por "realismo impressionante", e a cidade do Rio de Janeiro é chamada de "bela e pitoresca"[42].

Data do mesmo dia a edição do *Public Ledger and Daily Adviser*, que traz ao público texto consideravelmente mais extenso. Após os elogios costumeiros à qualidade da atração, informa que "eventos recentes direcionaram a atenção do público para o assunto selecionado pelo Sr. Burford na presente ocasião"[43]. No que parece ser referência aos eventos do processo de independência do Brasil, confirmamos a ideia de que a escolha do Rio de Janeiro correspondia à identificação de um espaço de mercado: Burford não apostaria em qualquer vista que não soubesse que traria retorno financeiro. O público londrino tinha curiosidade sobre o Brasil, e sobre o Rio de Janeiro, mais especificamente, por ser a capital da nova nação.

Em nível equivalente ao que podemos identificar como um texto de crítica de arte, esse mesmo artigo faz diversas observações sobre a qualidade da pintura.

> O colorido desta imagem não apresenta aquelas cores berrantes que podem ser vistas no panorama de Madrid; apenas há suave colorido, sobre o qual os olhos repousam com prazer, enquanto a imaginação é gratificada com a seleção sensata de objetos que compõem a pintura. A vista abraça a Baía, a frota ancorada, os edifícios mais proeminentes da cidade, as fortificações, o campo nas vizinhanças imediatas, bem como as montanhas distantes[44]

[41] PANORAMA of Rio Janeiro. *The Examiner,* Londres, 8 jul. 1827. Fine Arts. p. 3.
[42] PANORAMA of Rio Janeiro. *The Morning Post*, Londres, p. 3, 23 jun. 1827.
[43] PANORAMA, Leicester-Square. *Public Ledger and Daily Adviser,* Londres, p.3, 23 jun. 1827.
[44] Ibidem.

O crítico anônimo considera que as cores do panorama brasileiro eram adequadas, pois eram suaves a ponto de permitir o "repouso do olhar" dos espectadores. Se ele classifica o panorama de Madrid (que foi exposto concomitantemente ao do Rio, no andar de cima da mesma rotunda) com cores berrantes e até mesmo de gosto duvidoso[45] e contrapõe ao uso das cores na imagem carioca como algo equilibrado, isso indica que, ao contrário do que poderíamos pensar, sob o olhar atual, o senso de realidade não vinha pelo uso de uma paleta que pudesse ser associada a uma cor efetivamente brasileira, e sim a uma gama de tonalidades às quais o público britânico estava acostumado. Possivelmente a cor que dominava o gosto geral pelas pinturas panorâmicas se relacionasse muito mais ao que se esperava da pintura de paisagem acadêmica da época do que com qualquer informação que fosse fidedigna a uma luminosidade diferente, típica dos lugares retratados. O comentarista continua:

> Dentre esses objetos o artista devotou boa parte de sua atenção para os navios, que formam o primeiro plano da pintura, e estão dispostos de modo a produzir no espectador um efeito muito feliz; a fragata Blanche, em particular, surpreende logo na nossa entrada, e é um efeito tão poderoso, que é difícil nos convencer de que o que estamos vendo não é realidade. O desenho admirável da embarcação, o delineamento vivo das figuras humanas, e o agito e animação prevalentes sobre o deque, onde todos parecem ocupados, devem ser vistos para que o mérito do pintor seja devidamente apreciado.[46]

O destaque da H.M.S. Blanche não é analisado sob qualquer viés político, e não é feito nenhum comentário sobre a dominância que ele ocupa na tela. Ao contrário, o navio gigante é tido como momento oportuno em que Burford pôde demonstrar sua habilidade com o pincel e construir em minúcias um navio como se fosse real.

[45] O adjetivo *gaudy*, empregado no original em inglês, tem a conotação de *tasteless*, ou seja, ausência de bom gosto.
[46] PANORAMA, Leicester-Square. *Public Ledger and Daily Adviser,* Londres, p.3, 23 jun. 1827.

Imagem 8 - Detalhe do panorama do Rio de Janeiro de Burford (1827)

O navio H.M.S. Blanche, enorme, em destaque, chamava a atenção de todos que entravam no panorama.
Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

O destaque para o movimento atingido com a presença das figuras humanas que trabalham no convés do navio reforça a ideia de realidade alcançada na pintura, como se parecesse tão verdadeira que até seria capaz de mover-se. O jornalista expande sua admiração à ondulação do mar e ao relevo e objetos distantes de "montanhas azuis", como Serra dos Órgãos, o Pão de Açúcar e Santa Teresa, "na aproximação mais estreita da Natureza já vista em tela pintada"[47]. E é essa proximidade com o natural que rende a única crítica do artigo à pintura de Burford:

> O Sr. Burford introduziu a essa pintura um elemento que tende a estragar o efeito geral, apesar de nós reconhecermos que a sua exatidão e aparente realidade estão corretas. Nos referimos à representação de um pesado barco a vapor (visto à distância) que perturba as águas, produzindo ondulações mais fortes, imediatamente incômodo aos olhos e destrutivo para a serenidade da cena. – Para dar efeito a essa parte da pintura é introduzida uma grande quantidade de cor azul, e que poderia muito bem ser dispensada. Esse é o único inconveniente nos esforços do pintor. O reflexo das paisagens distantes, na parte mais calma das águas não está entre as porções menos favorecidas da pintura. O Sr. Burford provou, com

[47] PANORAMA, Leicester-Square. *Public Ledger and Daily Adviser,* Londres, p.3, 23 jun. 1827.

> esta descrição de pintura, que mesmo que exista rivais, ele é pelo menos igual à sua competição. No geral, não hesitamos em anunciar o presente esforço como merecedor do apoio e patrocínio de todo verdadeiro amante das Belas Artes.[48]

A presença do barco a vapor incomoda o comentarista. Sem sabermos da quantidade de ondas pintadas, resultantes do seu movimento, nos resta observar o traçado da gravura. Honestamente, não nos parece tão grande assim, e o ondular mais forte a que se refere o autor do texto é representado por meros riscos pequenos. Ao que parece, foi a movimentação das águas que aborreceu o interlocutor. Ele afirma que o barco em si está bem desenhado e pintado de maneira realista, mas que a onda provocada é que atrapalha a plenitude calma da cena. Seria a frustração por esperar ele uma cena bucólica da costa do Brasil? Seria o barco a vapor associado ao processo de industrialização, algo tão familiar ao público britânico e que destoaria de uma imagem das águas brasileiras esperada pelo crítico?

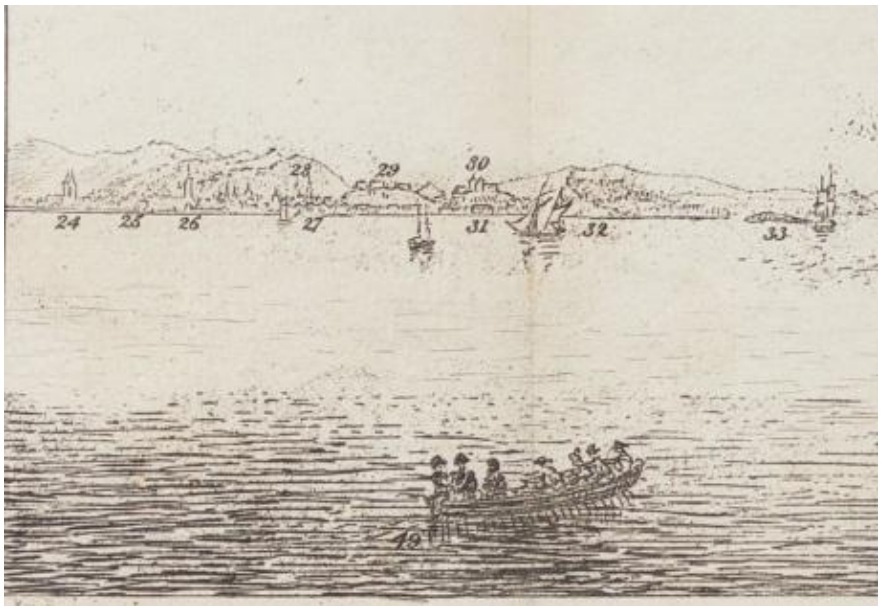
No dia seguinte, 24 de junho, era publicada outra nota[49], de diferente autor, no jornal *Bell´s Life in London and Sporting Chronicles*. Destacando Burford como inteligente e trabalhador, diz que ele foi capaz de unir os objetos mais elegantes e mais imponentes ao seu alcance. Em seguida nos dá detalhes que somente seriam vistos na escala da rotunda, e que jamais teríamos conhecimento observando somente o folheto de orientação da gravura como "as formas particulares das montanhas, com todos os lados cobertos por verde de diversas descrições, e a aparência arejada e elegante da cidade em si, com sua característica e variada arquitetura, são tratados com grande felicidade"[50]. Se no formato pequeno e simplificado do folheto sobrevivente é quase impossível identificar a cidade do Rio de Janeiro ao fundo e é preciso recorrer ao título para sabermos de qual lugar se tratava, fica claro que os visitantes da rotunda não tinham dúvidas. As montanhas peculiares, as encostas verdes e detalhadas possuíam tamanho suficiente para permitir distinguir variedade das formas arquitetônicas. Como na notícia analisada anteriormente, a pintura dos navios é destacada, e chamada de "poderosa", e eles são "únicos objetos a quebrar a uniformidade do primeiro plano, constituído apenas de uma ótima e extensa baía, produzindo um relevo vigoroso, dando o valor

[48] PANORAMA, Leicester-Square. *Public Ledger and Daily Adviser,* Londres, p.3, 23 jun. 1827.
[49] PANORAMA. *Bell´s Life in London and Sporting Chronicles,* Londres, p. 2. 24 jun. 1827.
[50] Ibidem.

adequado ao cenário distante"[51]. O autor fala dos navios, e confunde o Blanche com a referência ao número 43 "Bragranza", dizendo que num arranjo bem pensado essa embarcação é trazida para perto do olho do espectador a ponto de permiti-lo discernir "a menor das cordas e o mais minucioso detalhe da sua arquitetura".[52]

Mirando no público londrino interessado pela política internacional, esse crítico destaca a presença de Lord Cochrane em um barco com seus oficiais e Pedro Primeiro, o navio do qual ele comandou assuntos da Marinha Brasileira. Por fim, destaca que a presença de embarcações menores espalhadas nas águas da baía combina "o charme da forma pitoresca com execução requintada".[53]

Imagem 9 - Detalhe do panorama do Rio de Janeiro de Burford (1827)



O barco com Lord Cochrane e seus oficiais, identificado pelo número 49. Mesmo na gravura, simplificada, é possível distinguir a figura em pé, de chapéu e uniforme.
Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

O mesmo texto, com pequenas diferenças, seria republicado no dia seguinte, no *Evening Mail*[54] com a adição de um parágrafo final, mais crítico. De acordo com esse comentário, "apesar do panorama do Rio de Janeiro ampliar a diversidade de alguns que o antecederam, e apesar de ter algumas falhas - a água certamente não

[51] PANORAMA. *Bell´s Life in London and Sporting Chronicles,* Londres, p. 2. 24 jun. 1827.
[52] Ibidem.
[53] Ibidem.
[54] PANORAMA. *Evening Mail*, Londres, p. 2, 25 jun. 1827.

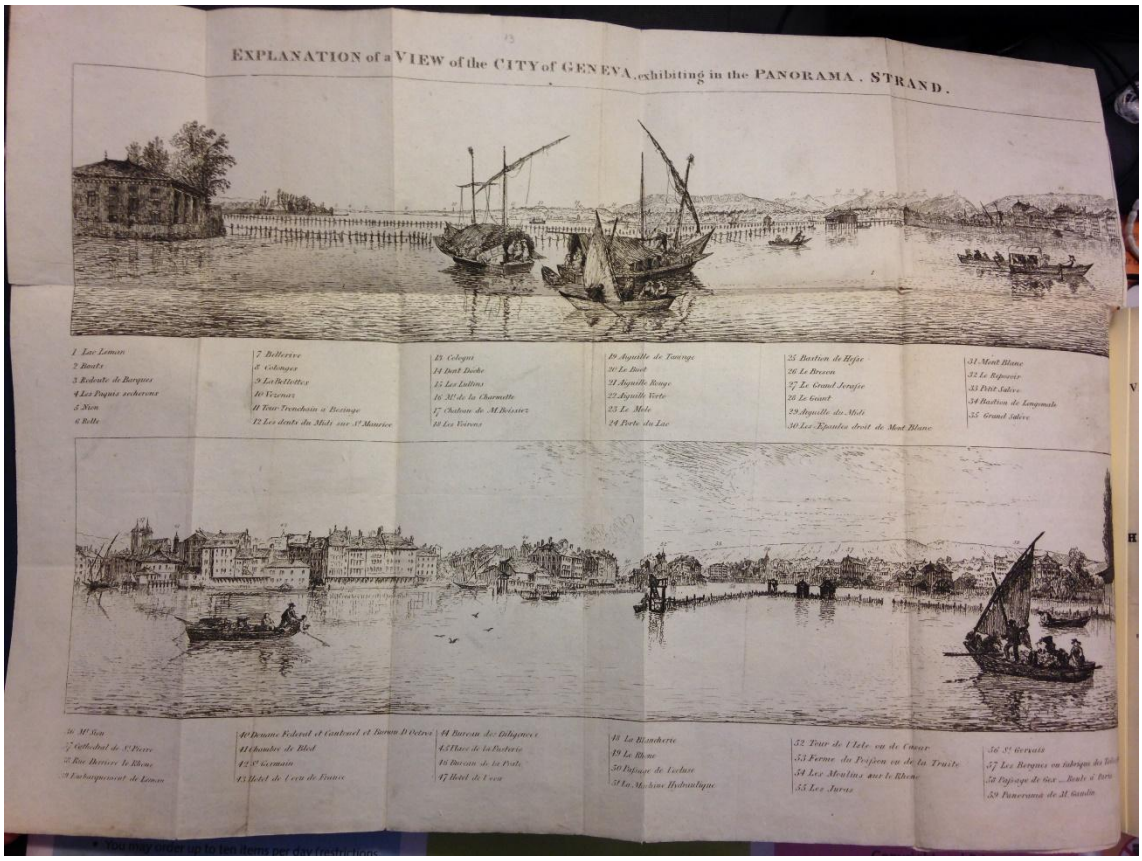
é o ponto alto da pintura, - ele possui mérito suficiente agregado para justificar nosso anúncio como sendo ele um admirável trabalho de arte"[55].

Também no dia 25 de junho de 1827 o *London Evening Standard*, recém fundado à época, e existente até os dias de hoje, repetiria a resenha do *London Courrier and Evening Gazette*[56]. O texto começa com a explicação de que o panorama havia sido aberto para uma "visita privada na última sexta-feira"[57], o que mostra que Burford continuava realizando as estratégias de divulgação começadas por Robert Barker e seu filho, com visitas exclusivas e guiadas para formadores de opinião e políticos, antes da abertura geral para o público[58]. Desde a inauguração da primeira vista em Edimburgo, o artista costumava fazer sessões privadas para pessoas influentes da vida política e social, com explicações personalizadas a respeito da pintura. Isso não somente aproximava parte o público dos segredos do panorama, aumentando o fascínio que exercia sobre as pessoas, como garantia que esses comentários nos jornais aguçassem a curiosidade dos leitores, tal como a crítica do cinema e teatro faz até os dias atuais. Seguindo o fluxo do texto, o autor opta por comparar o panorama brasileiro ao de Genebra, inaugurado no mesmo ano de 1827, mas na outra rotunda de propriedade de Burford, localizada na Avenida Strand. Em cartaz na mesma época, o autor anônimo considera tais escolhas "extremamente felizes". Tanto a vista suíça quanto a do Rio de Janeiro são elogiadas por possuírem naturalmente características de "anfiteatro", e por isso não requererem nenhuma grande distorção ao adquirirem uma superfície cilíndrica[59]. Interessante notar que ambas são vistas tomadas a partir da água, e isso parece, na opinião do autor, favorecer a condição para uma pintura de vista panorâmica bem-sucedida. Tem-se a impressão de estar numa embarcação no lago ou na baía, e por isso, as proporções naturais se sobressaem. A paisagem suíça é feita de dentro do lago de Genebra. De maneira muito distinta da carioca, a passagem para a cidade é mediada por pequenas embarcações pescadoras, e o ar do panorama é bucólico e pitoresco, com as feições arquitetônicas da cidade suíça enumeradas em francês.

---

[55] PANORAMA. *Evening Mail*, Londres, p.2, 25 jun. 1827.
[56] PANORAMA of Rio Janeiro*. London Courrier and Evening Gazette*, Londres, p.4, 23 jun. 1827.
[57] PANORAMA of Rio Janeiro. *London Evening Standard,* Londres, n. 31, p. 2, 25 jun. 1827.
[58] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: visions of the British Imperialism. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 3
[59] PANORAMA of Rio Janeiro*. London Evening Standard*, Op. Cit.

Imagem 10 - O panorama de Genebra, de Robert Burford



Description of a view of the city and lake of Geneva, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Strand; painted by the proprietor, R. Burford, from drawings taken by himself in the year 1826. London: R. Burford, 1827 Printed by J. and C. Adlard.
Fonte: The British Library, fotografia da autora.

O panorama parece se valer da conformação estreita que o Lago Genebra possui nas proximidades da cidade de mesmo nome, e coloca a mesma ainda mais longínqua que o Rio de Janeiro, com o Mont Blanc ao fundo realmente diminuto. As comparações entre as duas obras de Burford continuam, e o autor da resenha compara as cadeias montanhosas presentes em cada composição. O relevo ao fundo da Baía de Guanabara é "[...] singularmente selvagem e clivado; não tão vigoroso, é verdade, quanto os Alpes e Jura, que limitam o horizonte de Genebra, mas vigoroso o suficiente para dar todo o charme do mais delicioso contraste com os outeiros sorridentes que circundam a beira-mar".[60] A comparação não deixa de aproximar a Serra dos Órgãos aos Alpes, o que evidentemente engrandece a importância do acidente geográfico brasileiro. Não somente pela disparidade dos índices de altitude de cada um (a Pedra do Sino, o ponto mais alto da Serra dos

[60] PANORAMA of Rio Janeiro. *London Evening Standard,* Londres, n. 31, p. 2, 25 jun. 1827.

órgãos, mede menos da metade dos 4810 metros do Mont Blanc), mas por toda a carga simbólica que os Alpes suíços possuem dentro do romantismo e da construção de uma imagem do sublime. Desconhecidas do público londrino, as montanhas cariocas eram traduzidas por essa comparação, e passavam a ser entendidas como "imponentes". Apesar das diferenças das escalas escolhidas por Burford para retratar cada cadeia montanhosa, fato que podemos inferir pelos desenhos das gravuras dos panfletos, é uma comparação no mínimo exagerada. Estaria o autor do texto tentando encontrar algo do sublime na paisagem brasileira?

O comentário do *Evening Standard* segue abordando aspectos pictóricos. A luz que incide nas longínquas montanhas é bem administrada, e a vivacidade com que retrata as embarcações é o forte de Burford, em ambos os casos. A única ressalva, porém, é a água, mais uma vez criticada. "Parece vidro", nos diz o narrador. E essa aparência defeituosa

> [...] não vem tanto da cor, um azul intenso, e sim de um manejo errôneo. Se fosse uma calmaria, tal circunstância estaria de acordo com a natureza, mas há um vento, e um barco é representado com uma vela afrouxada. A aparência sólida da água fica perceptível no rastro do barco a vapor, onde as ondas parecem ser formadas de mármore canelado. A água revolvida pela roda, entretanto, é bem pintada.[61]

Imagem 11 - Detalhe do panorama do Rio de Janeiro de Burford (1827)

O barco a vapor, identificado pelo n. 48. Na gravura somente é possível ver os traços que podem ter sido as perturbações na água, causadoras das críticas.
Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

[61] PANORAMA of Rio Janeiro. *London Evening Standard,* Londres, n. 31, p. 2, 25 jun. 1827.

Sendo esse o terceiro comentário a trazer à tona o problema da falta de realidade das águas, e o segundo a mencionar especificamente a movimentação das ondas decorrentes do deslocamento do barco à vapor, temos uma ideia de que talvez, efetivamente, essa parte da tela não tenha sido assim tão bem executada. Em que pese a grande tradição inglesa de pinturas marítimas, o que qualifica os pormenores da execução de elementos relativos ao mar – ondas, cor da água, navios, detalhes de embarcações – como aspectos muito relevantes para a crítica. Aqui, mesmo não se tratando de uma crítica especializada de pintura acadêmica – afinal, não sabemos quem teria sido o autor da resenha – a imperfeição deste aspecto contou como ponto negativo e única ressalva aos elogios feitos ao panorama carioca.

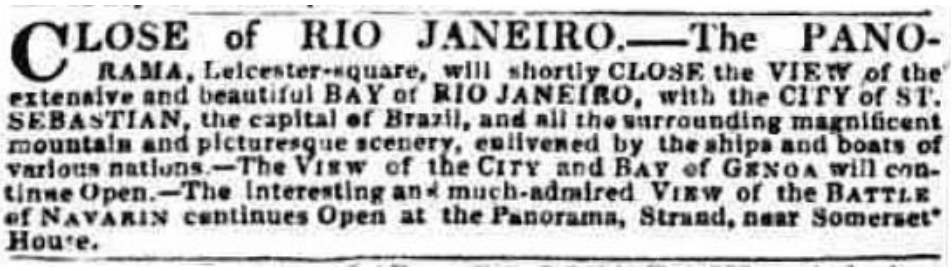
Curiosamente, uma brevíssima crítica publicada no periódico *The Literary Chronicle* em junho de 1827, discorda com a natural aptidão das cenas costeiras para o retrato panorâmico, e sugere que cenas interiores, afastadas da costa, são melhor adaptadas à exposição panorâmica[62]. Além das opiniões publicadas em datas próximas à abertura ao público geral, era comum também que os periódicos semanais ou mensais publicassem suas impressões algumas semanas depois. *The Examiner*, jornal semanal que existiu no período de 1808 a 1886, somente divulgaria a resenha em 08 de julho, e dedicaria apenas um parágrafo à Baía de Guanabara. Apesar de breve, providencia ao leitor algum detalhamento. Descobrimos que a cor predominante na linha do horizonte citadino é o branco, o que agregaria veracidade à imagem pintada, de acordo com a maior parte da arquitetura colonial portuguesa. As montanhas são “oliva e azul”[63], e o azul se refere ao sombreamento nas nossas rochas graníticas. Talvez Burford, orientado por aquarelas e gravuras de artistas viajantes da costa do Rio de Janeiro[64], tenha seguido a tendência de dar essa cor azulada aos morros, ora confundindo-os com o céu, ora usando um tom mais azulado para indicar mata cerrada e menos luz. A última linha do comentário cita a presença de Lord Cochrane em um dos barcos. Assim, por menor que seja, frisa a presença do poder marítimo britânico.

---

[62] PANORAMA of St. Sebastian and the Bay of Rio Janeiro. *The Literary Chronicle and weekly review*. Londres: Limbird, n. 423, Jun. 1827. Varieties. p. 399.
[63] PANORAMA of Rio Janeiro. *The Examiner,* Londres, 8 jul. 1827. Fine Arts. p. 3.
[64] Por exemplo, as montanhas são azuladas nas aquarelas de Henry Chamberlain e Sydenham, viajantes britânicos que visitaram o Rio de Janeiro antes do ano de 1827 e fizeram aquarelas a partir das águas da Baía de Guanabara.

Outro comentário de apenas um parágrafo, publicado no mensal *The Gentleman´s Magazine and historical chronicle*[65], menciona também a presença de Cochrane. Explica que ele era o comandante da Marinha Brasileira no momento em que a vista foi tomada, e que o artista havia representado a sua embarcação, junto com tantas outras. Para esse autor, a representação dos navios de forma robusta produz um efeito admirável, tal como um relevo na parte mais baixa da imagem, aumentando a noção de tridimensionalidade sobre a paisagem. Ao fim, nos presenteia com clichês: "Cada parte da vista é pitorescamente montanhosa, e apresenta infinita variedade de paisagens sublimes e cativantes"[66].

Imagem 12 - Anúncio do fechamento do panorama do Rio de Janeiro



CLOSE of RIO JANEIRO.—The PANORAMA, Leicester-square, will shortly CLOSE the VIEW of the extensive and beautiful BAY of RIO JANEIRO, with the CITY of ST. SEBASTIAN, the capital of Brazil, and all the surrounding magnificent mountain and picturesque scenery, enlivened by the ships and boats of various nations.—The VIEW of the CITY and BAY of GENOA will continue Open.—The interesting and much-admired VIEW of the BATTLE of NAVARIN continues Open at the Panorama, Strand, near Somerset House.

Fonte: CLOSE of Rio Janeiro. *Bell´s Life in London and Sporting Chronicles*, Londres, p. 2, 16 nov. 1828.

O anúncio do fim da exibição em Leicester Square[67] não significa, entretanto, o fim da vida dessa vista panorâmica. Com outros panoramas de Burford, a paisagem carioca itinerou por outras cidades, chegando até mesmo a ser exibida na Escócia. Temos notícia da montagem da vista em Newcastle, na Inglaterra e em Edimburgo. O escocês *Caledonian Mercury*, publicado três vezes por semana, anunciava, em 5 de julho de 1830, a inauguração de uma nova rotunda dois dias antes[68]. A construção localizada no morro artificial conhecido por *The Mound*, era a segunda rotunda na região, e a vista do Rio de Janeiro foi escolhida para a sua abertura.

[65] THE PANORAMA of Rio Janeiro, in Leicester Square*. The Gentleman´s Magazine and historical chronicle, from Janueary to June, 1827*. Londres, J. B. Nichols, v. XCVII, 1827. Literary and Scientific Intelligence. p. 546.
[66] Ibidem.
[67] CLOSE of Rio Janeiro*. Bell´s Life in London and Sporting Chronicles*, Londres, p. 2, 16 nov. 1828.
[68] NEW Rotunda. *Caledonian Mercury*, Edimburgo, p. 3, 3 jul. 1830.

É significativa a escolha do Rio como aposta de novidade para inaugurar um novo lugar de entretenimento da capital escocesa. Indica que a temática do Brasil era algo que atrairia público, curioso pelo desconhecido. A descrição coloca o Rio de Janeiro como capital de todo o Brasil, e reproduz informações presentes no texto do folheto publicado por Burford, tal como sua proximidade com os "[...] distritos de mineração e com o Rio da Prata. Seus atributos naturais, o porto espaçoso e bem defendido, a baía nominada pelos habitantes aborígenes de Nithero Hy (ou Água Escondida) é, em todos os aspectos, uma das melhores [cidades] conhecidas, e é a chave para toda porção sul do Reino"[69]. Pitoresco e imponente são adjetivos usados, rochas volumosas e abruptas, de formas selvagens e fantásticas são descritas, a vegetação é dita luxuriante. E então, a informação mais interessante do anúncio: "as vistas acima foram feitas a mais ou menos uma milha da costa em 1830, por Robert Burford, e são consideradas uma das melhores produções já pintadas por ele"[70]. Ou seja, fabricava-se uma nova data para a feitura do desenho, para vender ao público escocês a própria exibição como uma novidade, de uma tela recém-feita. Não interessava aqui vincular a presença de Lord Cochrane em 1823 como a data de 1825, tal como alegava Burford na temporada londrina, e sim passar ao público a novidade que era o Rio, o Brasil e sua vegetação verde, inaugurando a nova rotunda com muitas cores e exotismo. A despeito de tantos elogios – e possivelmente pelo público consumidor ser consideravelmente menor em Edimburgo que na capital inglesa – a vista carioca foi exposta por apenas três meses. O mesmo *Caledonian Mercury* anunciava, em 18 de outubro, suas sucessoras: uma vista de Sydney, South Wales, e outra do cerco francês de Argel[71].

Poucos meses depois a tela de Burford estava de volta a Inglaterra, dessa vez para ser mostrada em Newcastle, anunciada como "o novo panorama de Londres"[72], com patrocínio do prefeito da cidade e de sua esposa. O texto do jornal *Newcastle Courant*, muito similar àquele publicado em Edimburgo, sequer menciona a data da feitura da vista. O Rio de Janeiro é tão impressionante que "nenhuma descrição topográfica é capaz de informar uma ideia adequada"[73]. Na realidade, o texto impresso no jornal parece ser um apanhado de palavras que constam no

[69] NEW Rotunda. *Caledonian Mercury*, Edimburgo, p. 3, 3 jul. 1830.
[70] Ibidem.
[71] ORIGINAL Largest Rotunda. *Caledonian Mercury*, Edimburgo, n. 17015, p.1. 18 Out. 1830.
[72] THE NEW London Panorama. *Newcastle Courant,* Newcastle-upon-Tyne, p. 1, 29 Jan. 1831.
[73] Ibidem.

folheto descritivo, que havia sido reimpresso e estava à venda também nessa exibição, por alguns centavos. A passagem por Newcastle é a última que se tem conhecimento na viagem da Guanabara de Burford. Possivelmente foi fadada a servir como base para outro panorama, destino comum para as grandes telas circulares.

Na busca por periódicos na imprensa brasileira, não foi encontrada nenhuma resenha da exibição na capital inglesa na época. A única menção é um erro, pois se trata de uma confusão, em um anúncio da venda de cópias dos desenhos que haveriam originado o panorama idealizado por Felix-Émile Taunay. O *Diário do Rio de Janeiro*, em dezembro de 1831, comunica: "Há para vender na Rua do Ouvidor n. 144, dois únicos exemplares do Panorama do Rio de Janeiro, em ponto pequeno (seis palmos) copiado dos Desenhos originaes de Felix Emilio Taunay, que servirão para o grande Panorama da mesma Cidade, que se mostrarão em Paris nos anos de 1824, 1825, 1826, e depois em Londres"[74]. Na ausência de qualquer evidencia de que a vista de Taunay tenha sido exibida em Londres, há, portanto, uma confusão. Parece que o panorama de Burford estava fadado a ser confundido com outros, sempre à sombra do panorama de Taunay e com autoria duvidosa atribuída a ele. Veremos a seguir essa série de indicações.

1.3 **A autoria do Rio de Janeiro de Burford**

Há uma informação que permeia a pouca bibliografia existente sobre o Rio de Janeiro de Burford: a suspeita de que ele teria sido desenhado originalmente por William Burchell. A fim de estabelecer um posicionamento em relação a essa notícia, faremos a análise das fontes que tocam nesse assunto, bem como a checagem de dados de arquivos que podem levar a alguma conclusão. Menos pela necessidade de atribuição de autoria, e mais para trazer à luz qualquer dado real sobre essa imagem, ainda pouco estudada, e principalmente, corrigir informações erradas que são perpetuadas na literatura e escritos históricos. Ao fim, estabelecemos a impossibilidade de Burchell ser o autor do desenho original.

[74] VENDAS. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, N.4, p. 2, 6 dez. 1831.

Três fontes, ainda no século XIX, apontam para o naturalista William John Burchell como sendo o autor do panorama ampliado por Robert Burford em 1827. O *Journal of the Proceedings of the Linnean Society*, em nota biográfica publicada em ocasião de sua morte, em 1864 (Burchell faleceu em 23 de março de 1863), contém a seguinte passagem: "Dr. Burchell era um homem muito inteligente, e um bom artista, o que pode ser entendido pelo fato de que o panorama do Rio de Janeiro foi pintado pelo Sr. Burford a partir dos seus esboços"[75]. A partir disso, essa informação passou a ser reproduzida. O biólogo britânico Edward Poulton, responsável por organizar e publicar notas de aulas dadas por Burchell, mostra que o *Dictionary of National Biography*, ainda em 1866, traria a informação, em verbete escrito por H. Manners Chichester (vol.vii, London, 1866, p. 290-291) de que o desenho de Burchell teria dado origem ao panorama de Burford[76]. De fato, o *Oxford Dictionary of National Biography,* fonte amplamente utilizada na Inglaterra até os dias de hoje, possui tal informação, que pode inclusive ser conferida online.[77]

Quem foi William John Burchell? Um cientista botânico nascido em 1781 com larga formação em desenho natural. Tinha experiência de viagens à Ilha Santa Helena (1805-1810) e à África do Sul (1810-1815), onde ele viajou por mais de 7 mil quilômetros, realizando mapas bem referenciados e coletando quantas plantas, minerais e animais fosse possível. No total, descreveu mais de 63 mil espécies, a maioria doada ao British Museum. O naturalista inglês passou cinco anos também no Brasil. Chegou ao Rio de Janeiro em 18 de julho de 1825. Veio no mesmo H.M.S. Wellesley que trouxe o pintor e desenhista inglês Charles Landseeer e tinha planos ambiciosos de explorar o interior do país passando por São Paulo, Goiás, Cuiabá e Mato Grosso, chegando até o Peru, para conhecer as ruínas incas de Cusco, e depois descer até Buenos Aires[78]. Acabou por permanecer no Rio até 1826, fazendo curtas viagens para explorar Minas Gerais e a Serra dos Órgãos. Depois seguiu

---

[75] *Journal of proceedings of the Linnean Society*. Zoology. V. VII, London: The Society, 1864 p. xxxv. Disponível em: http://catalog.hathitrust.org/Record/009033731 Acesso em: 03/11/2015. Fonte: Princeton University, EUA.

[76] POULTON, E. B. *William John Burchell. The materials of a Lecture delivered before the British Association in the Town Hall, Cape Town, on Thursday evening, August 17, 1905*.

[77] DICKENSON, John. William John Burchell*. The Oxford Dictionary of National Biography*. Edição Online. Oxford: Oxford University Press, 2015. Disponível em: <http://www.oxforddnb.com/view/article/3954>. Acesso em: 03 nov. 2015.

[78] MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos navegantes* – o olhar britânico (1800-1830). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp. 118-120.

para São Paulo, Goiás e acabou mudando sua rota para o Pará, de modo a votar para a Inglaterra devido a problemas de saúde de seu pai, em 1830.

O público brasileiro viria a conhecer William Burchell através da publicação *O mais belo panorama do Rio de Janeiro (1825) por William John Burchell* de autoria de Gilberto Ferrez, realizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro nos anos 1960. Trazia a reprodução de uma vista panorâmica de oito folhas de 530 x 372mm cada, desenhadas em bico de pena e aquarela, sendo a vista em questão tomada do Morro do Castelo, "[...] do interior da antiga fortaleza de São Sebastião, [...] e possivelmente, feito da casa do telégrafo semafórico"[79].

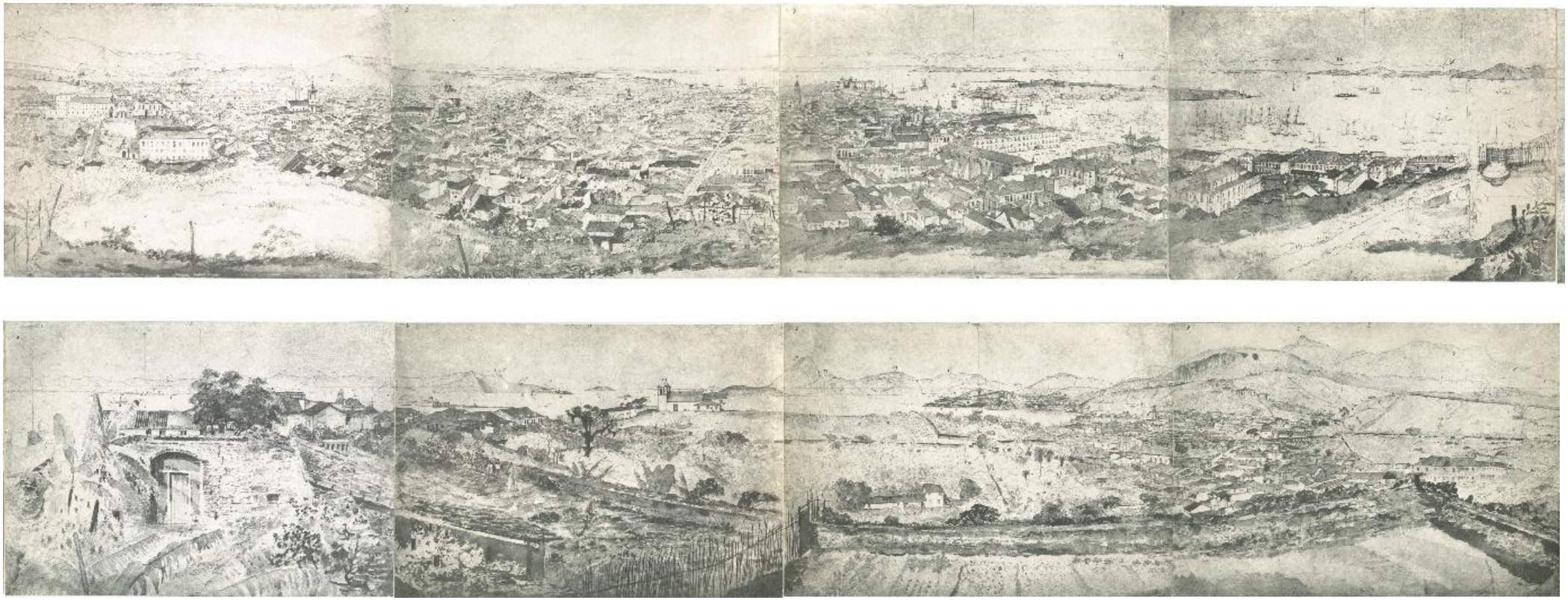
Imagem 13 – O Panorama de William Burchell

William John Burchell. Panorama do Rio de Janeiro, 1825.
Fonte: FERREZ, 1966. s.p.

A reprodução mostra que o desenho era efetivamente muito bem detalhado. O primeiro plano, imediato ao observador, trazia jardins e detalhamento das plantas, como bananeiras, arbustos e uma horta cuidadosamente cultivada e retratada. A arquitetura, quando próxima, parecia bastante fidedigna. A prancha "5" tem uma construção de parede de pedras onde estão detalhados tijolos, assentamento, uma rachadura na parede, batente de madeira, arco de pedra. Todo esse esmero por detalhes segue na descrição visual do que parecia ser o terraço no alto do morro onde se localizava o observador. Na prancha "7", é possível ver cultivo de mais de uma espécie, e em diferentes fases de crescimento. As cercas, que estão em toda a extensão do desenho, são bem definidas, com estruturas de palha e madeira. Para além da primeira instância do olhar, Burchell definiu muito bem a baía e as montanhas ao fundo. A arquitetura, ao longe, também tem telhados e janelas bem marcados, com detalhes de cantaria, colunas e varandas. A baía de Guanabara, que ocupa boa parte das pranchas 3 e 4, está tomada de embarcações. Algumas maiores, com três mastros, outras menores, somam mais de quarenta naus, além dos botes.

[79] FERREZ, Gilberto. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro (1825) por William John Burchell.* Rio de Janeiro: IHGB, 1966. p. 6

Imagem 14 – O panorama de William Burchell



William John Burchell. Panorama do Rio de Janeiro, 1825.

Fonte: FERREZ, 1966, encarte.

Há na reprodução a numeração dos elementos da vista. Entretanto, não sabemos se são originais do desenho de Burchell, ou uma adição nos anos 1960. O historiador Gilberto Ferrez refez o folheto explicativo e explica que: "Acompanhava o panorama um extensivo índice remissivo já que as ruas, os edifícios públicos e religiosos mais em evidência, assim como acidentes geográficos e até exemplares botânicos estão numerados. Vamos procurar recompô-lo quanto à parte referente a ruas, prédios, morros, etc., uma vez que o original se perdeu"[80]. O folheto reconstruído foi publicado em português e em inglês, encartados juntamente com a reprodução do panorama. É perceptível que Burchell fez um panorama. A quantidade de detalhes e a boa execução do desenho mostram a preocupação em documentar aquilo que estava diante de seus olhos. Talvez com o intuito de ampliar em alguma rotunda, ou de transformar em gravura panorâmica para venda posterior.

Seguindo a informação do *Dictionary of National Biography*, Ferrez atribui a autoria do panorama aumentado em Leicester Square a Burchell e, de posse de uma cópia do panfleto original de Burford, observa: "Burford deturpou, de maneira quase irreconhecível, o desenho de Burchell, e inventou a cena marítima da esquadra brasileira comandada por Lord Cochrane, que está nos primeiros planos, datando-o de 1823 quando o panorama foi executado em 1825"[81].

O catálogo da exposição *Panoramas – A Paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*, montada nos anos de 2011 e 2012[82] trouxe, encartado, um fac-símile do panfleto de Burford, impresso em 1828. Essa foi a primeira vez que o conteúdo inteiro do livreto fez parte de uma publicação. O breve espaço de texto dedicado a ele apenas menciona que "o panorama de Londres foi elaborado a partir de um esboço realizado por Burchell (c.1825)." [83] Nos últimos quinze anos dois pesquisadores brasileiros mencionaram a sua existência e a associação da sua

[80] FERREZ, Gilberto. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro (1825) por William John Burchell*. Rio de Janeiro: IHGB, 1966. p. 6
[81] Ibidem. p. 9
[82] O catálogo foi publicado por ocasião da exposição no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, de 3 de setembro a 13 de novembro de 2011 e na Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo, de 31 de março a 17 de junho de 2012. Com curadoria de Sergio Burgi e Carlos Martins, não tratava apenas dos panoramas expostos em rotundas, e sim da visualidade panorâmica paisagística oitocentista em sentido mais amplo, com gravuras, desenhos e fotografias pertencentes ao acervo da instituição.
[83] KOVENSKY, Julia (org.) *Panoramas – a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. pp. 201-202

autoria a Burchell. Luciana Martins[84] aponta para a discordância das datas entre o anunciado no folheto de Burford e a presença de Burchell no Brasil. Thiago Leitão de Souza, em Dissertação sobre a arquitetura dos panoramas, realiza levantamento das representações panorâmicas brasileiras, e acredita na possibilidade de se tratar mesmo da autoria de Burchell, tendo sido o desenho alterado por Burford[85].

Entretanto, para que Burchell fosse o autor do desenho, a data do título dado por Burford deveria estar errada. Afinal, o naturalista apenas chegou ao Brasil em 1825, e não em 1823. A extensiva publicação *Panoramas: 1787-1900: texts and contexts*, organizada por Laurie Garrison, publicada em 2012, dedica dois de seus cinco volumes a reproduções e uma breve pesquisa histórica de alguns panoramas de Barker e Burford. A vista do Rio recebe essa atenção. O texto de quatro páginas, de autoria de Phoebe Putnam é provavelmente o primeiro focado nesse panorama a levantar informações a partir de arquivos, mas tira conclusões equivocadas. Partindo da informação dada pelo título do próprio folheto, de que o desenho teria sido feito no Rio de Janeiro, no ano de 1823, a autora aponta a coerência contextual para a atribuição da data, uma vez que a tela mostrava Lord Cochrane, e o folheto dava destaque a isso. Parte importante do processo de independência brasileira, a cena seria "[...] o momento em que a frota naval brasileira, liderada pelo herói britânico, bloqueou o porto do Rio e afastou as juntas portuguesas, pouco tempo depois da independência, em 7 de setembro de 1823"[86]. Historicamente, além do óbvio erro de um ano para a data da proclamação da independência brasileira, não podemos inferir que a presença de Cochrane no panorama diga respeito a expulsão das juntas portuguesas na Bahia e no Maranhão. Não tem sentido nenhum enxergar uma manobra ou bloqueio do porto do Rio de Janeiro. A figura do oficial britânico, parece dizer mais a respeito da necessidade de marcar a presença do poder marítimo inglês, e criar alguma familiaridade com o público que visitaria a rotunda em Londres, dentro da noção do imperialismo informal. Thomas Cochrane foi contratado a conselho de José Bonifácio por Dom Pedro I, por meio de uma carta

[84] MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos navegantes* – o olhar britânico (1800-1830). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 123.
[85] LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 87
[86] PUTNAM, Phoebe. Description of a view of the City of St. Sebastian and the Bay of Rio de Janeiro. In GARRISON, Laurie (org.) *Panoramas: 1787-1900: texts and contexts*. Londres: Pickering & Chatto, 2012. Vol.2 pp. 233-236

enviada em 13 de novembro de 1822. Sua função era a de liderar a esquadra brasileira como Primeiro-Almirante, e combater a resistência que algumas províncias ainda tinham em aderir à independência em relação a Portugal. Vindo de Valparaíso, no Chile, Cochrane chega ao Rio de Janeiro no dia 13 de março de 1823. Segundo o folheto do panorama, "por volta dessa data a vista é tomada"[87].

Ainda dentro da análise de Putnam, a autora relativiza a certeza da data citada ser real, e cita o *Linnean Society Journal* e a hipótese de o desenho ser de Burchell.

> Se Burford realmente usou os desenhos de Burchell, eles com certeza não foram feitos em 1823 e por isso não poderiam representar em primeira mão Lord Cochrane e a frota brasileira. Desta forma, a referência do próprio programa aos desenhos tomados em 1823, se não é verdadeira, deve ter sido pensada para convencer os espectadores da precisão histórica[88]

É possível que aspectos mercadológicos tenham sido colocados à frente da realidade. Se a fidelidade aos fatos era uma preocupação constante no discurso construído em torno das pinturas das rotundas, é possível que tenha ocorrido uma troca das datas para vender o panorama do Rio. Putnam vai além e questiona o momento da abertura em 1827, para uma cena tão "distante", alegadamente ocorrida em 1823. De fato, Burford geralmente exibia suas telas imediatamente após os eventos.

> Por exemplo, panorama da Batalha de Navarino – representando a destruição das frotas turcas e egípcias em Navarino pelo Almirante, durante a guerra da independência grega em 20 de outubro de 1827 – foi inaugurada em Leicester Square no ano seguinte. [... Burford] produziu com similar rapidez a rendição da Antuérpia para os franceses e o bombardeio e a captura de Acre (1840)[89].

A citada exibição de Navarino chegou a coincidir com a do Rio, a despeito da "diferença" temporal de quatro anos entre os fatos que ambas retratavam. A velocidade de execução das obras reforçava a venda de uma novidade ao público, e qualificava mais ainda os panoramas como relatos dos acontecimentos e lugares retratados. Richard Altick, pontua que "a sorte era dos mais rápidos, e os pintores de panoramas por vezes competiam com os de cenários teatrais para serem os

---

[87] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 6

[88] PUTNAM, Phoebe. Description of a view of the City of St. Sebastian and the Bay of Rio de Janeiro. In GARRISON, Laurie (org.) *Panoramas: 1787-1900: texts and contexts*. Londres: Pickering & Chatto, 2012. Vol.2 p. 234.

[89] Ibidem.

primeiros de Londres a retratar algum evento sensacional recente"[90]. Por que, pergunta Putnam, Burford teria escolhido por mostrar o Rio de Janeiro quatro anos depois? Para a autora, seria o fato do desenho ter sido feito em 1825 e não em 1823. E para ela, há uma evidência no texto do folheto que aponta para isso. Na página 7 do folheto, Burford cita estatísticas populacionais identificadas com um asterisco e o nome "Caldcleugh". Putnam esclarece que Alexander Caldcleugh serviu como ministro britânico para a corte portuguesa no Brasil de outubro de 1819 a janeiro de 1821 e somente publicou seu *Travel in South America During the Years 1819-20-21* em Londres em 1825. Assim, temos a certeza de que o texto foi escrito depois de 1825. Teria sido o desenho feito nesse ano? O importante, nessa informação, é termos em mente o processo de execução dos panoramas. Perceber que entre a data anunciada, a execução do desenho e a elaboração do texto há muitas camadas. O fazer pictórico não pode ser entendido descolado dos interesses por trás da sua exibição, sejam comerciais, de bilheteria, ou de significância política. É possível que jamais saibamos a exata ordem dos fatos desses processos de execução, mas ao menos agora conhecemos os principais agentes.

Ainda de modo a questionar o ano da execução do panorama, e considerando a hipótese de ele ter sido executado por Burchell em 1825, realizamos consulta ao *Lloyd´s List*[91], com a checagem dos registros dos navios que entraram ou saíram da Inglaterra rumando ou voltando do Brasil, tanto nos anos de 1823 quanto 1825. Buscamos pelos nomes das três H.M.S. identificadas por Burford (Doris, Spartiate e Blanche). No ano de 1823 as embarcações Doris[92] e Spartiate[93] têm registros de partidas ou chegadas do Brasil. H.M.S. Blanche, entretanto, não tem nenhuma ação registrada pelo jornal. Por outro lado, no ano de 1825, as três embarcações registram passagem pelo Brasil. A edição do Lloyd´s List de 26 de julho de 1825 informa que HMS Doris partiu para o Brasil "com uma correspondência" no dia 23 de julho[94], enquanto o exemplar publicado no dia 29 de novembro informa o registro da

[90] ALTICK, Richard. The shows of London. Harvard University Press, Cambridge e Londres, 1978. p. 176

[91] Jornal criado em 1734 por Edward Lloyd e que servia como serviço de informação de saídas e entradas de barcos nos portos britânicos.

[92] OFF Dover, Arrived from. *Lloyd´s List*, Londres, n. 5836, p. 2, 9 set. 1823.

[93] Na edição de 30 de setembro de 1823 do Lloyd´s List há a informação de que no dia 26 do mesmo mês o HMS Spartiate havia partido para a América do Sul. PLYMOUTH [from]… Sailed for [So. America]. *Lloyd´s List*, Londres, n. 5840, p. 2, 23 set. 1823.

[94] SAILED for [Brazil]. *Lloyd´s List*, Londres, n. 6032, p. 2, 26 jul, 1825.

chegada do HMS Spartiate em Lisboa vindo do Rio de Janeiro em 9 de novembro, enquanto registra a chegada do HMS Blanche no porto de Pernambuco, oriundo do Rio de Janeiro, no dia 2 de outubro[95]. Tais informações nos dão subsídio para acreditar que o desenho teria mesmo sido em 1825, em algum momento entre agosto e outubro deste ano, contrariando a informação dada por Burford de 1823.

De fato, tudo aponta para a "fabricação" do ano de 1823 como uma estratégia de marketing para aproximar o público londrino da Independência do Brasil, narrada no folheto, e justificar a presença de Lord Cochrane. Após a declaração da independência em 7 de setembro de 1822, Dom Pedro I não tinha muito além dos territórios mais centrais e imediatos ao Rio de Janeiro sob seu efetivo poder. Carente de marinheiros qualificados e de uma tradição sólida quanto a assuntos de Marinha, o Brasil precisou contratar o oficial escocês Thomas Cochrane para liderar as ofensivas contra as juntas portuguesas que ofereciam resistência à independência, notadamente na Bahia e no Maranhão. Em abril de 1823, Cochrane já liderava a frota brasileira, equipada com oficiais britânicos, e dentro de seis meses já havia expulsado as embarcações portuguesas, avançando no processo de independência. Cochrane, que havia recentemente, liderado os movimentos de independência do Peru e do Chile, causava sensação no Reino Unido, onde era famoso por suas vitoriosas batalhas nas Guerras Napoleônicas e ao mesmo tempo, infame por ter sido expulso da Marinha Britânica em 1814, depois de ser condenado por fraude na Bolsa de Londres[96].

Mas e quanto a qualquer comprovação para a autoria de Burchell? Fomos em busca de correspondências do naturalista que pudessem atestar a remessa do desenho para Londres. Afinal, Burchell permanecera no Brasil até 1830, e o desenho teria que ter saído do país sob os cuidados de um portador, e isso certamente estaria registrado em alguma correspondência. Buscando evidências do envio, mapeamos os registros de envios de Burchell ao longo do ano de 1825. Em carta datada de 31 de agosto de 1825 para William Swaison[97], ornitólogo britânico,

[95] LISBON … Arrived from [Rio Janeiro] *Lloyd´s List*, Londres, n. 6069, p. 4, 29 nov. 1825.
[96] PUTNAM, Phoebe. Description of a view of the City of St. Sebastian and the Bay of Rio de Janeiro. In GARRISON, Laurie (org.) *Panoramas: 1787-1900: texts and contexts*. Londres: Pickering & Chatto, 2012. Vol.2. p. 235.
[97] BURCHELL, William. [Carta] 31 ago. 1825, Rio de Janeiro [para] SWAINSON, William, Warwick. 2f. Informa que Langsdorff envia 600 pássaros por 65 libras esterlinas, e também insetos. The Linnean Society, Londres.

Burchell conta que chegara ao Rio em 18 de julho, e que ainda não havia encontrado instalações adequadas para realizar sua pesquisa, ficando limitado a uma pensão suja. O principal propósito da carta é relatar as entregas feitas a Langsdorff. Burchell intermediou a compra e envio a Swainson de 600 espécimes de pássaros coletados pelo russo. Informava que enviara as caixas pelo Spartiate 74, um dos navios mostrados no nosso panorama, sob os cuidados de seu amigo, o Tenente Puget. Nada é mencionado sobre qualquer desenho.

É sabido que ao longo dos anos em terras brasileiras, Burchell tentava enviar parte de suas próprias coletas e coleções para a Inglaterra sempre que era possível. Dr. Ridgway, um dos membros da Missão Diplomática e amigo de Burchell, foi mandado de volta quando se deram por resolvidas as negociações comerciais que eram o objetivo da missão, em novembro de 1825. Levou consigo algumas das coleções do amigo[98], principalmente aquelas realizadas nos portos ainda a caminho do Rio (Portugal e Tenerife). Três outras caixas são mencionadas em detalhes em cartas posteriores, mostrando outras remessas para a Inglaterra; uma contendo coleções realizadas em Santos, mencionada em carta a Mary Burchell, irmã de William, em 29 de novembro de 1826[99]; as duas outras, com coletas de Cubatão e São Paulo, são enumeradas em carta de Burchell ao pai, enviada de São Paulo e datada de 12 de abril de 1827[100]. Ambas fazem parte da *Hope Collection*, pertencente ao Museu de História Natural da Universidade de Oxford. O material enviado contabilizava 4490 espécies de herbário, alguns insetos, aproximadamente 100 pássaros e muitos desenhos, provavelmente botânicos. Entretanto, não faz nenhuma menção a um panorama ou alguma instrução especial sobre como proceder com ele. O restante permaneceu com Burchell no Brasil até a sua volta, partindo de Belém em 1830[101].

Para que o desenho de Burchell fosse o mesmo ampliado por Burford, seria preciso que ele estivesse nessa remessa de coleções no fim do ano de 1825, até para coincidir com a data de 1825 (que podemos tratar aqui como uma segunda hipótese de data para a feitura do desenho no Rio de Janeiro). Como não há

[98] PICKERING, Jane. William John Burchell's travels in Brazil, 1825-1830, with details of the surviving mammal and bird collections. *Annals of Natural History* 25 (2), Junho de 1998, Taylor & Francis, pp. 237-265
[99] Ibidem.
[100] Ibidem.
[101] Ibidem.

nenhum relato que especifique melhor o conteúdo do material levado por Ridgway, podemos manter, em aberto, a possibilidade de Burchell ter feito um desenho da Baia de Guanabara e enviado a Inglaterra.

Outro aspecto que conta a favor é a percepção de Susan Buchanan, biógrafa de recente publicação sobre a vida de Burchell e suas viagens, de que "[...] O famoso panorama de Burchell do Rio, provavelmente pintado em maio e junho de 1826 exemplifica o método de desenho de perspectiva no princípio cilíndrico, que ele descreve detalhadamente em seu Travels"[102]. A autora se refere *a Travels in the Interior of Southern Africa*, publicado em dois volumes em 1822. O que importa é a observação de que Burchell teria técnicas de desenho desenvolvidas e apropriadas para a criação de um panorama em detalhes, o que pode ser confirmado com a observação atenta do desenho tomado do Morro do Castelo, rico em detalhes e cuja perspectiva fecha a volta de 360 graus perfeitamente ao colocar os desenhos em sequência. É dito que o interesse de Burchell por desenhos panorâmicos era tão presente em sua vida que, quando estava no Rio, orgulhoso do seu desenho, costumava pregá-lo a uma estrutura circular e o mostrava às pessoas interessadas em vê-lo[103]. Os desenhos, hoje pertencentes *Gibbins Library of Africana Collection*, na África do Sul, guardam, inclusive, as marcas de cera usada para unir as folhas e garantir a aderência a tal estrutura feita pelo artista.

Haveria Burchell mencionado ter desenhado os panoramas em alguma carta? Em correspondência ao Sir William Hooker, botânico e ilustrador inglês, datada de 01 de novembro de 1830, Burchell dá as linhas gerais do trabalho que realizara no Brasil, dois anos antes: "(...) continuei formando coleções em botânica, entomologia, geologia e etc., até setembro de 1826, período durante o qual visitei parte de Minas Gerais. Enquanto no Rio, fiz alguns desenhos de paisagem, dentre os quais está um panorama, tomado de uma montanha no meio da cidade, muitas observações astronômicas, geológicas e geodésicas (...)"[104]. Em outra passagem o naturalista descreve o restante da sua viagem pelo Brasil. Tendo chegado ao Pará em junho de 1829, começou a organizar seus achados durante o tempo em que esperaria até

[102] BUCHANAN, Susan. *Burchell´s Travels – The Life, Art and Journeys of William John Burchell* 1781-1863. Cidade do Cabo: Penguin Books, 2015. Edição Kindle.
[103] Ibidem.
[104] POULTON, E. B. *William John Burchell. The materials of a Lecture delivered before the British Association in the Town Hall, Cape Town, on Thursday evening, August 17, 1905*. p. 9

uma “oportunidade adequada” para retornar a Inglaterra, em fevereiro do ano seguinte. Acrescenta que “(...) dessa cidade [Pará] eu realizei um panorama, o qual juntamente com o do Rio de Janeiro, eu pretendo, quem sabe, ser bem sucedido em gravá-lo, juntamente com minhas paisagens, etc”[105].

Ao que parece, tanto o panorama do Morro do Castelo quanto o panorama da cidade de Belém foram realizações dignas de menção na carta a Hooker, que nem mesmo especialista em paisagem era. Assim sendo, fica difícil crer que, caso ele tivesse feito um terceiro desenho de panorama (supostamente ampliado por Burford), ele teria esquecido de mencioná-lo na carta. Outro fator que parece complicar a atribuição da autoria do panorama de Leicester Square a Burchell é o fato dele mencionar como suas expectativas a possibilidade de transformá-los em gravuras. Em se tratando do ano de 1830, a tela do Rio de Janeiro de Burford já havia sido até mesmo desmontada da rotunda londrina e seguido viagem para a Escócia, onde seria exibida em junho daquele ano. A hipótese de que o desenho tivesse sido feito em 1825 por Burchell e houvesse sido enviado por terceiros a Londres perde força, pois mesmo sem saber da suposta exibição do mesmo, ele demonstraria, na carta, expectativas maiores a respeito da circulação da sua obra, para além do desejo de transformá-la em gravuras.

Ademais, se fosse realmente o caso de seu desenho ter sido ampliado em Londres, dificilmente Burchell não teria notícias do seu feito. Ter um desenho ampliado na mais tradicional rotunda londrina era algo digno de nota, mesmo porque implicava em remuneração pelo desenho original. Além do que, apesar de não ser determinante, há um componente biográfico, pois é sabido que Burchell não recebeu o devido reconhecimento em vida e se suicidou, após anos solitários e infelizes[106]. A ampliação de um desenho em uma rotunda certamente traria algum reconhecimento a ele.

Podemos concluir que o desenho original não foi tomado em 1823, e sim em 1825. A escolha de 1823 como marco foi uma construção feita por Burford para construir uma narrativa melhor para vender, permitindo colocar a figura de Lord Cochrane, elemento conhecido do público inglês e aproximar a pintura com o

[105] POULTON, E. B. *William John Burchell. The materials of a Lecture delivered before the British Association in the Town Hall, Cape Town, on Thursday evening, August 17, 1905*. p. 9
[106] BUCHANAN, Susan. *Burchell´s Travels – The Life, Art and Journeys of William John Burchell* 1781-1863. Cidade do Cabo: Penguin Books, 2015. Edição Kindle.

processo de independência do Brasil. Essa constatação, entretanto, é insuficiente para afirmamos que a autoria desse desenho tenha mesmo sido de William Burchell. Sua estadia pelo Rio de Janeiro em 1825 está relativamente bem documentada através das suas correspondências, e em nenhum momento há a menção de que ele teria desenhado dois panoramas distintos da cidade. Seria necessário que fossem dois, afinal, o desenho feito por ele que conhecemos é tomado a partir do Morro do Castelo, enquanto que a gravura de Burford é completamente diferente. Conforme vimos, o desenho de panoramas para eventual ampliação em rotundas era considerado importante para os viajantes e artistas, de modo que a feitura de tais obras exigia dedicação, com a anotação dos detalhes e pormenores que serviriam de orientação para os pintores ampliadores na Europa. Tanto empenho, aliado à expectativa de fazer a imagem circular, tornava o ato digno de menção nas cartas – como Burchell faz acerca da vista do Morro do Castelo e de Belém de Pará, mencionando-as. Na falta da menção específica de um panorama feito da baía de Guanabara, não há indício que possa corroborar a noção de Burchell como o autor do panorama do Rio de Burford.

2 **OS PANORAMAS OITOCENTISTAS**

2.1 **As rotundas de panoramas**

Partimos então para uma análise sobre o fenômeno dos panoramas em si. Para fins de esclarecimento, consideramos aqui como panoramas composições que atendem os seguintes requisitos formais: vistas apresentadas de maneira linear emulando o campo de visão de um suposto observador, sendo geralmente uma paisagem com a linha do horizonte no meio. A formatação perspectiva pressupõe que este espectador esteja no centro, e que ele possa perceber os pontos de fuga sem distorções em qualquer parte do desenho. Apesar da grande quantidade de desenhos e gravuras com miradas panorâmicas, optamos por referir como "panoramas" os registros daquelas que tenham sido ampliadas e exibidas em rotundas, os edifícios próprios para receber tais pinturas. Importante também dizer que focamos esse breve histórico sobre os panoramas nos aspectos diretamente relacionados ao nosso objeto, que é a vista do Rio de Janeiro exposta em Londres em 1827. Nosso objetivo é somente tecer algumas considerações históricas do estabelecimento específico em que ocorreu a sua exposição, mesmo porque acreditamos que jamais daríamos conta de toda a história dos panoramas. Por isso, ficam de fora incontáveis informações sobre concorrentes de Barker em Londres, bem como a história e o desenvolvimento dessa forma artística em outros países na Europa, como Alemanha, França, Bélgica e Holanda, somente para citar alguns.

O panorama foi uma forma de pintura patenteada por Robert Barker, um pintor de retratos inglês com ascendência irlandesa, em 17 de junho de 1787. Barker não chamava sua proposta de exposição de "panorama", e sim de "la nature à coup d´oeil" (a natureza em uma mirada)[107]. No ano seguinte, Barker construiu uma estrutura em semicírculo em Edimburgo, que mostrava uma vista de 180 graus da própria cidade e seus arredores, e logo conseguiu apoio financeiro para levar seu trabalho à capital britânica. A cidade de Londres era lugar de diversas exposições e atividades artísticas regulares desde a década de 1760, se mostrando como o

[107] ALTICK, Richard. *The shows of London*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 129.

melhor lugar para o estabelecimento de inovações. Havia público consumidor para novidades de espetáculos devido ao recente e rápido crescimento atingido pela revolução industrial. Uma vez na capital, Barker enfrentou a concorrência de outras atrações. Por exemplo, o Eidophusikon, um teatro em miniatura no qual telas semitransparentes dispostas em paralelo e modelos de madeira permitiam a recriação da luminosidade do dia e da noite, forjando tempestades, tardes ensolaradas e alterações climáticas diversas. O uso de lentes coloridas aumentava a ilusão de realismo dos seus espectadores. Outros competidores pela atenção do público incluíam a Exposição Anual da Academia Real, museus naturais e espaços que misturavam exposições artísticas e de objetos, como o Egyptian Hall.

Diante de tanta concorrência, Barker viu a necessidade de aumentar as dimensões da sua exibição – o semicírculo era tão pequeno que só podia ser visto por grupos de seis pessoa por vez[108] -, e o interesse do público com uma vista de Londres. Em 1791 anúncios falavam da sua *View of London*, um "panorama de 1479 pés quadrados"[109], indicando que a tela estava maior e cunhando o termo que seria, a partir de então, usualmente utilizado para designar uma obra circular. A imagem 15, abaixo, reproduz o conjunto de seis gravuras editadas por Frederick Birnie a partir da pintura de Robert Barker e seu filho, Henry Aston. Podemos perceber que o espectador é colocado no topo de uma construção na margem sul do rio Tâmisa, o moinho de farinha Albion Mills. Dali tinha uma vista precisa da ponte Blackfriars, podia ver as pessoas andando a passeio e a cavalo na margem do rio e do próprio curso d´água, com barcos. O telhado da construção se prolongava no primeiro plano, construindo uma verdadeira ilusão de estar em cima do edifício. Para isso, os pintores usavam uma distorção de perspectiva que, quando planificada na gravura, parecia que o horizonte havia sido feito a partir de lentes grande angulares. Esse artifício seria usado em muitos outros panoramas nos anos seguintes.

[108] HYDE, Ralph. *Panoramania!* Londres: Trefoil Publications, 1988, p. 17
[109] Ibidem. p. 20

Imagem 15 - O panorama de Londres de Robert Barker, de 1791

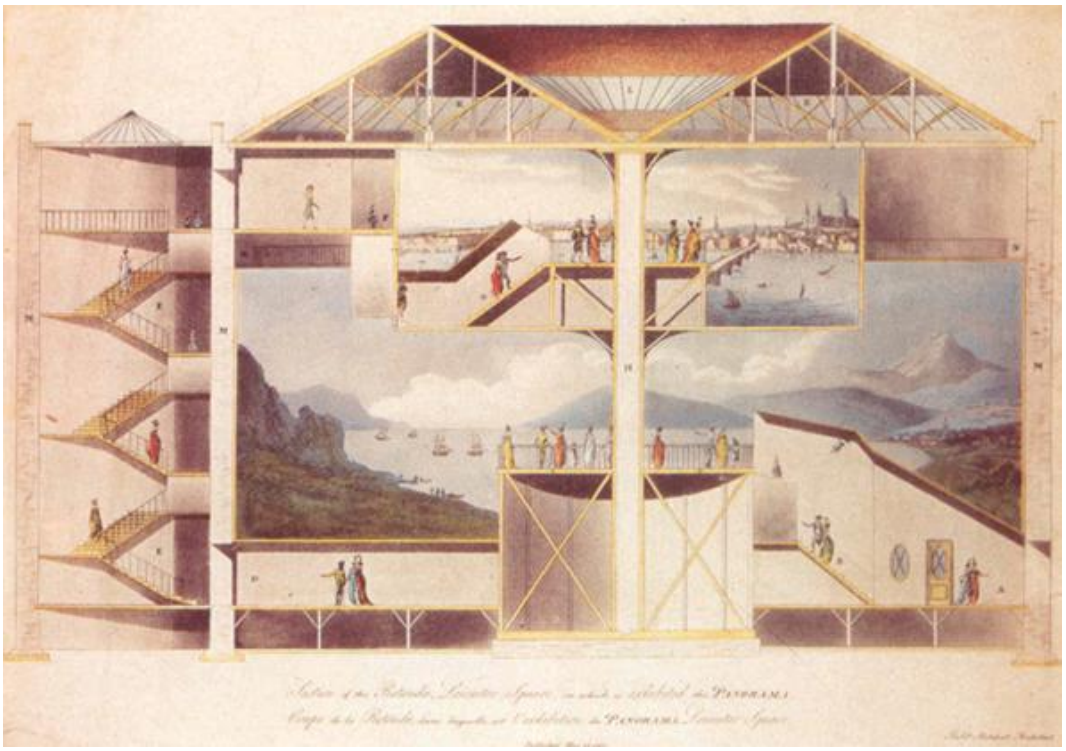
Robert e Henri Astor Barker. *View of London from the Roof of the Albion Mills* 1792-93. Água-tinta colorida montada sobre linho. 17,8 x 55cm.
Fonte: The British Library.

A patente de Barker especificava a presença de três elementos estruturais para que a pintura tivesse o efeito desejado de enganar o olho do espectador: uma plataforma elevada de observação para evitar que se chegasse muito próximo da tela, um elemento alto, como um teto, para impedir que sua borda superior fosse vista, e a colocação de claraboias imediatamente acima da pintura, para iluminar a mesma com luz natural, ao mesmo tempo em que deixasse a plataforma central no breu[110]. Essas exigências formais-espaciais seriam determinantes para a rotunda construída por Barker. O sucesso da vista de Londres permitiria ao pintor angariar investimentos para encomendar edifício do arquiteto escocês Robert Mitchell[111], e materializar o seu projeto de forma definitiva. Inauguraria sua primeira rotunda em 25 de maio de 1793 em Londres (Leicester Square), medindo 27m de diâmetro e 17m de altura. De acordo com o desenho original, havia dois níveis, cada um com plataformas (decks) de observação, sustentadas por uma coluna central, e acessadas por escadas. A superfície total da tela era superior a 900m2. A iluminação da pintura acontecia em diversos pontos, utilizando luz artificial ou natural, cuidadosamente direcionada por janelas e claraboias. Na imagem 16 vemos um corte transversal da rotunda, uma gravura feita a partir de aquarela realizada pelo próprio arquiteto contratado por Barker. Não se trata de um desenho técnico, e algumas liberdades poéticas foram realizadas para mostrar a conformação do espaço com os túneis e acessos às plataformas. Nesse edifício o panorama do Rio de Janeiro seria exibido, mais de trinta anos depois de sua construção. Na imagem 17, a título de exemplificação de como as claraboias são soluções arquitetônicas

[110] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: visions of the British Imperialism. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 2
[111] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 103

para iluminar a tela circular com luz natural, vemos fotografias feitas em outros panoramas, o de Waterloo, construído em 1912 em Waterloo na Bélgica, e o de Mesdag, erguido em 1881 na cidade de Haia, na Holanda, existentes nos dias atuais.

Imagem 16 - Corte da rotunda de Leicester Square



Robert Mitchell. *Seção da Rotunda de Barker, Leicester Square,* 1801. água-tinta colorida. 28,5 x 44,5cm.
Fonte: OETTERMANN, 1997, p. 36.

Imagem 17 – A iluminação nas rotundas

Claraboias no teto garantem a iluminação das rotundas, de acordo com as especificações de Barker. Esquerda: Panorama de Waterloo (1912). Direita: Panorama Mesdag (1881).

Fonte: fotografias da autora. Visita aos panoramas em setembro de 2015.

Barker permaneceria sendo o único dono de panorama em Londres até o fim da exclusividade da sua patente em 1801. Depois disso, panoramas rivais apareceriam na cidade. Entretanto, uma vez estabelecido na capital, e bem antes de enfrentar a concorrência direta, o precursor encontrou diversas maneiras de transportar suas vistas para o exterior antes mesmo da patente expirar. Uma cópia de sua *View of London* (Imagem 15), realizada a partir das suas gravuras, foi exposta ainda em 1795 na Greenwich Street em Nova York. A sua pintura foi enviada em turnê para Hamburgo, Leipzig, Viena e Paris[112], viajando tanto que chegou a se desfazer. Com seu tino empreendedor, Barker rapidamente percebeu o potencial de licenciar sua obra. Logo licenciou sua obra para James Thayer, um norte-americano em Paris, que rapidamente construiu duas rotundas, conectadas pela *Passage des Panoramas*, na Boulevard Montmartre. Os panoramas se

[112] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: visions of the British Imperialism. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 6.

tornaram um fenômeno internacional, e o modelo de Barker se espalhou pela Europa e pela América do Norte. Em 1810 as grandes cidades europeias e norte-americanas já possuíam rotundas. Com o tempo, a ideia de Barker se desdobrou em outras inovações. Johann Michael Sattler construiu uma rotunda móvel com partes de madeira e cobre que podiam ser desmontadas e partiu em 1830 numa turnê de 30 mil quilômetros por cidades menores na Europa.

Tecnologias derivadas dos panoramas também surgiram. Os *moving panoramas*, longas telas que se desenrolavam ante os espectadores, e que imitavam uma jornada ou contavam uma história, adicionaram uma dimensão temporal e dinâmica à experiência. Podiam até reproduzir a paisagem de uma jornada específica de trem ou como se estivesse em um barco, num rio. Fenômenos que também se relacionavam com a mudança da posição do observador[113] se popularizaram ao longo do século e fizeram frente ao panorama. O diorama, que conheceu sua forma final em 1820 com Louis J. M. Daguerre[114], se baseava na incorporação de um observador imóvel a um aparato mecânico. Também necessitava de um edifício feito especificamente para isso e combinava uma imagem plana com a noção de profundidade, associada a mudanças de luz e cor que criavam efeitos dramáticos.

De volta ao início do fenômeno em Londres, a concorrência aberta permitiu o aparecimento de outras rotundas em funcionamento na cidade[115]. Ainda em 1800 um pintor de cenários de teatro, o pintor escocês Robert Ker Porter, já havia feito uma vista de três quarto de um círculo, com 37m de comprimento. Construindo e exibindo seu quase panorama dentro do Teatro Liceu, Porter inaugurou a vista chamada *Storming of Seringapatam*, e exibiria ainda mais dois panoramas na sequência. Porter copiava, inclusive, o modelo de um guia para a vista, com a distribuição de um folheto que orientava os visitantes. Isso indica o quanto Barker havia conseguido consolidar um modo de exibir peculiar, bem como uma construção narrativa e imagética das suas pinturas, como o advento dos folhetos.

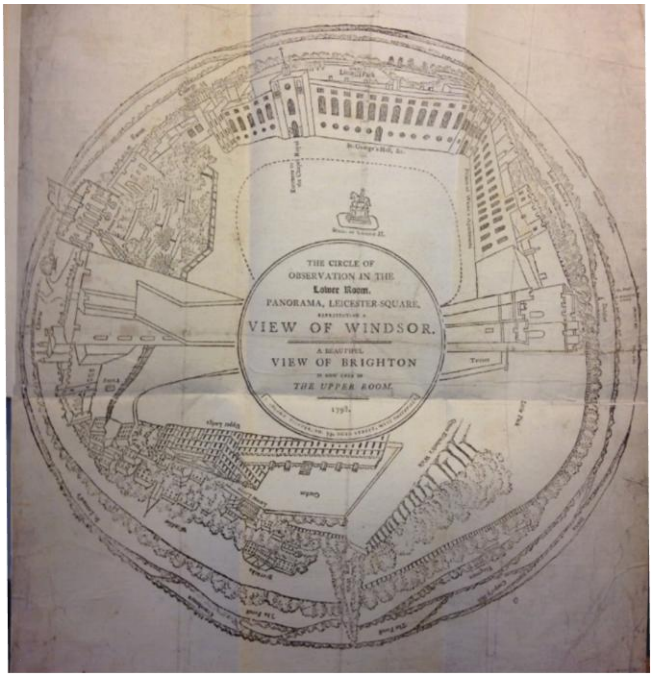
---

[113] CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador:* Visão e modernidade do século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 112.
[114] Que além do inventor do daguerreotipo, foi pintor assistente de Pierre prévost, um dos pioneiros dos panoramas em Paris.
[115] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 111.

Imagem 18 – Gravura de panorama de Robert Ker Porter

Robert Ker Porter. *Storming of Seringapatam*, 1800. A pintura de Porter mostrava a Derrota do Sultão Tipu pelo General George Harris em 1799. Imagens patriotas de vitórias do Exército Britânico eram cada vez mais populares.
Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres.

Imagem 19 – Gravura de panorama de Robert Barker em formato circular



Robert Barker*, View of Windsor*, 1798. Comparando os modelos, fica claro que Porter copiava Barker. Barker seguia o formato de círculo para orientar os visitantes pelo panorama. A forma do círculo era facilmente associada à da rotunda, embora não permitisse, na gravura, o mesmo esmero e detalhamento que seria possível, uma década mais tarde, com a mudança para o formato de

paisagem “horizontal”, com a vista dividida em duas faixas paralelas, tal como o panorama do Rio foi representado.
Fonte: The British Library, foto da autora.

Em 1802, Thomas Girtin inaugurou uma vista de 360 graus, tomada da margem sul do rio Tâmisa, tal como a primeira vista de Barker. Daria a ela o nome de *Eidometropolis* (vista da cidade mãe em grego) e seria muito elogiado pela mídia. Dentre os concorrentes de Barker nos primeiros anos do século XIX, o mais duradouro foi a rotunda localizada na Strand, avenida próxima da Leicester Square e que abrigava também teatros e outras casas de entretenimento. O fato curioso é que foi Thomas Edward Barker, o filho mais velho de Robert Barker, que encabeçava a concorrência, em 1802, em uma rotunda de dois andares, tal como a do seu pai em Leicester Square. A morte de Robert Barker em 1806 fez com que sua rotunda passasse para as mãos de seu filho Henry Aston Barker, com quem já dividia as funções administrativas e que já era responsável por boa parte da coordenação criativa. Na mesma época, John Burford, um desconhecido pintor, começou a trabalhar com Henry Aston. Ambos virariam sócios, e comprariam a rotunda na Strand em 1807. A parceria duraria por muitos anos, e em 1823, Henry Aston Barker venderia a rotunda de Leicester Square para John Burford e seu filho Robert Burford, também pintor treinado no ofício através do trabalho junto ao pai. A história dos panoramas foi escrita nessas transações de pai para filho, como um negócio de família que passa de geração para geração. É pelo fato das famílias Barker e Burford manterem uma óbvia continuidade no *modus operandi* das suas rotundas, que vamos nos referir, ao longo do texto, a esse modo de expor como Barker/Burford.

Robert Burford, o nome que identificamos como o responsável pelo panorama do Rio de Janeiro, assumiu toda a responsabilidade artística das duas rotundas, de Leicester Square e Strand, no ano de 1823, dando continuidade à tradição estabelecida pelos Barker e seguida por John Burford. Por décadas montou regularmente duas exposições anuais, até a sua morte repentina em 1861, logo após inaugurar as vistas de Nápoles e Messina. Sem nenhum sucessor em vista e num momento em que os panoramas já não atraíam mais tanto público, o panorama fechou e o prédio foi vendido. Ali, desde 1865 e até os dias de hoje, funciona a igreja

Notre Dame de France. Mesmo com as reformas que sofreu à época, preserva sua circularidade e algumas estruturas arquitetônicas do panorama no seu teto.

A rotunda de Barker pode não mais existir com sua função original, mas há ainda hoje, um número de panoramas em operação. Exemplares do século XIX e início do século XX sobrevivem na Europa e nos Estados Unidos e, desde a década de 1980[116], novos panoramas com pintura de batalhas foram erguidos na China, Coreia do Norte, Egito, Israel, Iraque e Turquia[117].

Stephan Oettermann, pesquisador alemão cujo livro *The panorama: history of a mass medium* publicado em alemão em 1980 e traduzido para o inglês em 1999, segue sendo a mais abrangente e difundida publicação sobre o assunto, defende que a entrega da patente indica a novidade que a invenção trazia, e corrobora isso com a origem da própria palavra "panorama". Está enganado quem compartilha da crença difundida de que seja uma derivação do grego antigo e se refira a uma formação geológica elevada ou a uma vista tomada de um ponto de observação[118]. A palavra tem origem no século XVIII a partir de dois radicais gregos, *pan* [todo] e *horama* [vista] e "[...] é comparável com outras palavras inventadas na época, tais como telefone, automóvel e velocípede. É um termo artificial e técnico, criado para a forma específica de pintura de paisagem que reproduzia uma vista de 360 graus e foi inventada de maneira independente por volta de 1787 por diversos pintores europeus"[119].

No primeiro anúncio da sua invenção, Barker a descreveu como "pintura aprimorada, que liberta esta arte sublime das restrições sob as quais ela sempre operou"[120]. As "restrições" da arte se referem aos limites colocados pela tela e suas molduras, e a possibilidade de realizar a obra em tamanho monumental e fora dos padrões impostos pelo chassi retangular pareciam libertadoras para o pintor. Claramente Barker quer inserir o seu trabalho dentro de uma história da arte da pintura, criando, inclusive, uma ideia teleológica de desenvolvimento artístico. No

---

[116] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: visions of the British Imperialism. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 7.
[117] O site do *International Panorama Council*, organização não-governamental dedicada à preservação dos panoramas existentes no mundo, possui uma data-base atualizada regularmente sobre os exemplares sobreviventes e novos. Consultas em www.panoramacouncil.org
[118] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 5.
[119] Ibidem. p. 6.
[120] OLEKSIJCZUK, Denise. Op. Cit.. p. 2.

seu entendimento, os panoramas eram o “futuro” do meio pictórico. Ele percebia o avanço na técnica construtiva da estrutura da tela circular como aquilo que possibilitaria uma evolução da pintura, enxergando o panorama como uma espécie de desdobramento natural da chamada pintura de cavalete. A realização da patente foi muito importante por causa desse entendimento, e também pelo fato de que os panoramas significaram uma oportunidade de negócio extremamente lucrativa no fim do século XVIII e ao longo do século XIX.

Ainda de acordo com o entendimento de Barker, o objetivo da arte seria reproduzir a realidade com a maior verossimilhança possível, e para isso, os artifícios construtivos do panorama aprimoravam a sensação de realismo. A defesa de Barker do realismo como a característica mais destacada da pintura dos panoramas era reforçada pelas críticas nos jornais sobre as obras feitas por ele e seu filho, e depois, por Burford, que adquiriria as suas rotundas. Isso aparece claramente nas críticas acerca da vista do Rio de Janeiro, analisadas no capítulo anterior.

Apesar do posicionamento de Barker da sua invenção como um modo de pintura, a maior parte das publicações colocam os panoramas fora do campo da arte, ou ao menos, afastados de um debate específico sobre o meio artístico oitocentista. Robert Altick, em *Shows of London*, abrangente publicação de 1988 sobre todas as formas de entretenimento do século XIX na capital inglesa, nos diz que os panoramas são mais da história do entretenimento do que qualquer outra arte[121]. Abordagens mais recentes também tendem a considerar o objeto por suas diversas faces, pelas lentes da interdisciplinaridade[122].

Citando a linha de pensamento dos panoramas como o fenômeno que borrou as fronteiras entre arte e entretenimento, a historiadora da arte Denise Oleksijczuk os coloca como objetos que não se encaixam em nenhuma dessas categorias

[121] ALTICK, Richard. *The shows of London*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 128

[122] Por exemplo, a exposição *J´aime les Panoramas, S´Approprier Le Monde*, ocorrida entre 205 e 2105 nas cidades de Genebra, na Suiça (junho a setembro de 2015 no Museu Rath), e Marselha, na França (novembro a feveiro de 2016, no MuCEM). A abordagem curatorial tratava os panoramas como um modo de ver e uma intersecção de técnicas artísticas, estéticas e científicas, reunindo desenhos topográficos, fotografias militares, folhetos de panoramas oitocentistas e uma variedade de obras de arte contemporânea, misturando meios representacionais e períodos.

exatamente por terem eles mesmos, permitido maior liberdade de entendimento, alcançada na negociação coletiva com os espectadores[123].

Enquanto modo de pintura e meio artístico, o panorama é comumente qualificado como momento precursor da genealogia da história do cinema, e isso é comum até os dias de hoje. O livro Técnicas do Observador (1990), do crítico e historiador da arte norte-americano Jonathan Crary, reúne questões que podem ter deixado os dispositivos óticos do século XIX – e os panoramas – alheios à história da arte. Para ele, a história da arte tão focada nas representações gerou dois modelos de modernismo, ambos problemáticos. O primeiro, baseado na ruptura do espaço em perspectiva da pintura renascentista, coloca Manet, o impressionismo e o pós-impressionismo como um novo paradigma de representação e percepção visual. Esse modelo, nos diz Crary, coexiste de forma acrítica com outra periodização, muito corrente, baseada na invenção da fotografia e do realismo do século XIX, considerados "como exemplos mais recentes de um desenvolvimento contínuo do espaço e da percepção em perspectiva"[124]. Isso levou a

> Um modelo confuso da visão no século XIX, que se bifurca em dois níveis: em um deles, um número relativamente pequeno de artistas mais avançados criou um tipo de visão e de significação radicalmente novo, enquanto no nível mais cotidiano a visão permaneceu inserida nas mesmas limitações "realistas" gerais que a haviam organizado desde o século XV. (...) Tal divisão conceitual induz à noção errônea de que uma corrente chamada realista dominou as práticas de representação populares, enquanto experimentações e inovações ocorriam em uma arena distinta (ainda que permeável) da criação artística modernista[125].

Essa ruptura como marco identitário do modernismo é um problema velho conhecido da história da arte. Esse mito da ruptura, da busca pelo novo, bem se sabe, deixou o século XIX à margem de muitas discussões acerca da modernidade. Ao forjar esses marcos de rompimento com o passado, aquilo que era considerado realista demais foi eclipsado pelo que tinha forma desconstruída. Essa dicotomização também gerou outras distorções historiográficas: o realismo relegado às representações populares foi colocado em contraponto ao que viria a se ter como arte de vanguarda, símbolo dessa inovação. E se, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, as vanguardas impressionistas, construtivas e

[123] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: Visions of British Imperialism. University of Minnesota Press, 2011. p. 9
[124] CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador:* Visão e modernidade do século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 13.
[125] Ibidem. p. 14.

cubistas foram excluídas dos salões e renegadas pela academia, acabaram por se consolidar, depois, como o *corpus* que identifica a modernidade nas artes visuais, institucionalizadas e legitimadas em grande potência. Essa produção do século XIX, que não era nem neoclássica, nem desconstruída e nem percebida pela história *a posteriori* como alta arte, ficou perdida no meio dessas construções.

Outra tendência recorrente é que muitas destas pesquisas derivam da leitura de Walter Benjamin. Para ele, a invenção dos panoramas foi a etapa fundamental da modernidade, anunciando o desenvolvimento, no século XX, dos meios de comunicação em massa, principalmente do cinema, cujo advento modificou, para Benjamin, o estatuto da obra de arte. Suas considerações sobre o *flâneur*, as passagens e os panoramas em *Paris, Capital do Século XIX* consolidam diretamente a associação dos panoramas com o cinema. A noção da passagem como a cidade miniaturizada encontra reverberação na rotunda que traz o mundo exterior para dentro dela. O *flâneur*, que atravessa a passagem e a cidade, é o corpo símbolo do espírito de mobilidade do século XIX e encontra ressonância no espectador do panorama. Ambos são movidos pela visão, característica mais marcante da modernidade e percorrem as representações da história. Tanto a passagem como o panorama são esforços modernos em imitar o tempo. E para Benjamin, a técnica, que foi capaz de emancipar a arquitetura da arte, foi também o que permitiu aos panoramas emancipar a pintura:

> O apogeu da difusão dos panoramas coincide com o surgimento das galerias. Era incansável o empenho de, mediante artifícios técnicos, fazer dos panoramas pontos de uma imitação perfeita da natureza. Procurava-se reproduzir a alternância das horas do dia na paisagem, o surgimento da lua, o fragor das cascatas. David aconselha seus discípulos a desenharem os panoramas segundo a natureza. À medida que os panoramas procuram reproduzir na natureza representada alterações enganosamente similares, eles prenunciam, para além da fotografia, o cinema mudo e o cinema sonoro[126]

É muito evidente que, embora dedique apenas duas páginas do texto ao assunto, Benjamin foca sua análise em uma história da técnica que faz uma linha de sucessão dos panoramas à fotografia e ao cinema. O próprio subtítulo que nomeia essa parte do texto “II. Daguerre ou os panoramas” mostra que ele os vê como

[126] BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (org.) *Walter Benjamin*. Tradução: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985. p. 33

etapa essencial da modernidade, à sombra da fotografia, visto que chama a atenção para o vínculo entre Daguerre e a pintura de panoramas em Paris.

> Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tantas vezes se manifesta ao longo do século, tenta trazer o campo para a cidade. Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o *flaneur*. Daguerre é um discípulo de Prévost, pintor de panoramas, cujo estabelecimento se encontra na Passagem dos Panoramas. Descrição dos panoramas de Prévost e Daguerre. No mesmo ano ele torna pública a invenção da daguerreotipia.[127]

Sendo a leitura de Benjamin muito difundida, é de se entender que haja criado um certo direcionamento na interpretação dos panoramas enquanto antecessores do cinema. Nosso papel aqui não é negar isso. Ao contrário, não há nenhum motivo para fazê-lo. Reconhecendo a influência que os panoramas tiveram para o cinema, simplesmente buscamos seguir outras leituras que permitam que ele seja protagonista do estudo. Assim buscamos tecer relações mais com as artes pictóricas e de viajantes, além de ver o fenômeno dos panoramas dentro dele mesmo, sem frisar as associações com aquilo que viria substitui-lo ao fim do século XIX no gosto de seu público.

O panorama buscava a representação do mundo exterior com extrema perfeição, a ponto de iludir os espectadores, sendo nomeado *la nature à coup d´oeil,* algo como a natureza em uma mirada. A ideia de reproduzir a realidade dentro de um ambiente construído está relacionada à necessidade positivista moderna de explicação do mundo. A imitação pretensamente fidedigna era a demonstração daquilo que os avanços científicos recém-conquistados permitiam. O mundo construído do panorama, orientado por sua própria natureza, com temporalidade e luminosidade controlados, dizia ao mundo que o homem era capaz de reproduzir e manipular a realidade através da sua técnica, utilizando, inclusive, dispositivos óticos e cálculos para corrigir as distorções ocasionadas pela ampliação e curvatura das telas.

---

[127] BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (org.) *Walter Benjamin*. Tradução: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985. p. 34.

A paisagem moderna tornou a vista um objeto, no sentido de fazê-la passível de contemplação e ordená-la para o espectador pronta para a fruição. Essa afirmação do sujeito, reforçada pela obrigação de uma experiência estética de unidade, atitude própria do romantismo, buscava combinar a objetividade do ordenamento do mundo à subjetividade do observador. Com a criação da ambiência mais que apropriada para a experiência, os panoramas podem ser considerados construções emblemáticas daquilo que se entenderia como modernidade. "É a busca da teorização e racionalização dos mecanismos de estímulo dos sentidos e exercício da consciência e da razão, através do 'realismo' artístico e da individuação – tanto do espectador quanto da obra – que está no centro do modo de formalização e enquadramento do visível, implícito nos panoramas. "[128]

O mérito da invenção estava no fato de que Barker, lançando mão de métodos empíricos, desenvolveu um sistema de curvas sobre a superfície côncava de modo que a paisagem, quando vista de uma plataforma central posicionada com certa elevação, parecia verdadeira e sem distorções.[129] Em que pese também a originalidade da sua invenção com a criação de um ambiente específico para a grande pintura, onde a ausência de molduras e limites na vista colocava uma experiência perceptiva nova para espectador. Tais aspectos, do ponto de vista da inovação, são fundamentais para entendermos o impacto dos panoramas na visualidade de sua época.

O longo processo de execução nos conta muito sobre eles. Acerca do desenho, as escolhas técnicas eram essenciais ainda no esboço. A decisão por tomar vistas do alto de uma construção ou montanha proporcionava continuidade, sem a interferência de árvores ou edifícios no caminho da mirada. A escolha do ponto de vista era a principal e uma das mais difíceis no processo do panorama. Segundo Oetterman, dessa opção dependia o sucesso do resultado final com o público, especialmente por ser a única decisão que era efetivamente tomada pelo artista – todo o restante seria decidido pela numerosa e especializada equipe de execução e montagem. Após a tomada da vista não eram feitas grandes

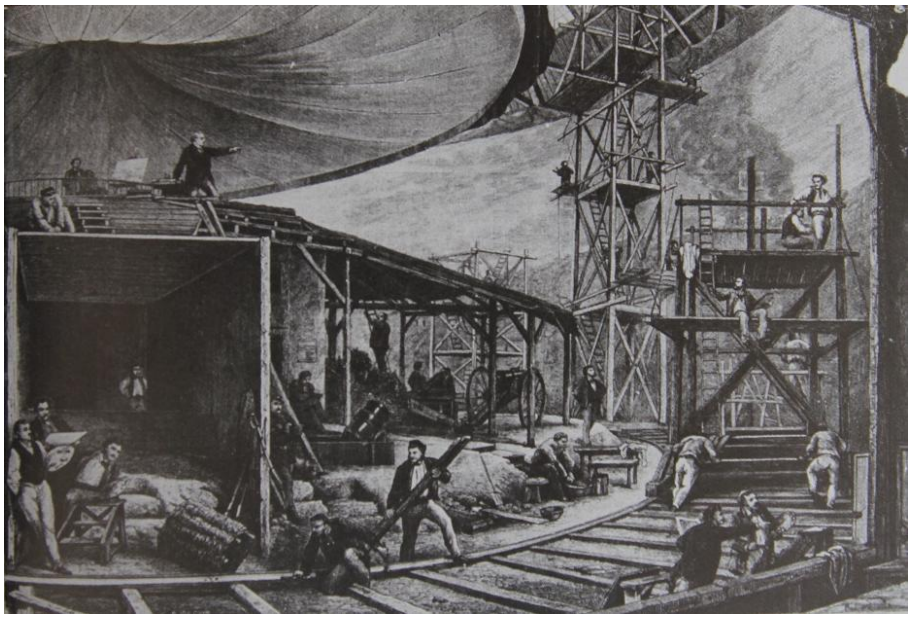
[128] PEREIRA, Margareth da Silva*. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830)*. In: RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura, vol. 7 n. 6. Salvador: UFBA, 2006. p. 146.
[129] GRAU, Oliver. *Arte virtual*: a ilusão à imersão. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac, 2007. p. 85

modificações, em obediência ao intuito de reproduzir a realidade com a maior fidelidade possível. Adições e apagamentos não eram bem-vindos.[130] Apesar de identificar um certo idealismo, presente tanto no processo compositivo dos desenhos, quanto no texto do pesquisador alemão, é preciso admitir que as vistas transmitiam uma sensação de realidade impressionante. O grau de descrição e precisão eram mesmo capazes de convencer aos espectadores da veracidade pictórica. O detalhamento era reforçado com a pesquisa prévia sobre a arquitetura, flora, e fauna das cidades ou paisagens mostradas. No caso de cenas de batalhas, relatos eram colhidos para orientar os técnicos nos pormenores sobre indumentária e composição cenográfica, e os desenhos dos uniformes de guerra e retratos de oficiais eram feitos individualmente.

Os desenhos feitos *in loco* se transformavam em esboços mais detalhados, que levavam dias para serem realizados e eram feitos por partes, em folhas grandes de papel, anotando cuidadosamente tudo que estivesse visível. Já no espaço do ateliê, tais rascunhos eram refeitos em uma perspectiva corrigida, ou seja, de modo que pudesse ser percebida sem distorções pelo indivíduo situado na plataforma de frente para o desenho. No decorrer dos anos alguns dispositivos passaram a ser empregados para facilitar o desenho, como a câmera obscura e a câmera lúcida, uma versão mais leve e portátil da mesma, ambas com a função de refletir o objeto ou cena sobre o papel, sobre o qual se tracejava. Em 1830, o francês Charles Gavard desenvolveu e patenteou o *diagraphe*, um aparelho recomendado especialmente para pintores de panoramas, que com o acréscimo de uma régua curva ao aparato da câmera lúcida, permitia atenuar de antemão distorções em perspectivas que pudessem ocorrer ao conectar e dobrar no cilindro os esboços feitos em superfície plana[131]. Anos mais tarde, a invenção do daguerreotipo permitiu a substituição dos esboços por imagens fotográficas. O processo de composição prosseguia com a montagem dos esboços com a paisagem inteira passada a limpo, geralmente na escala 1:10, e agora com detalhes que não eram abordados nos primeiros desenhos: árvores, pessoas e construções.

[130] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 51.
[131] Ibidem. p. 52.

Imagem 20 – Montagem e execução de um panorama



A gravura resume os processos de pintura de uma rotunda: o pintor responsável coordena e verifica a direção e perspectiva do trabalho dos pintores auxiliares, que utilizam andaimes de mais de um tamanho para alcançar a altura necessária para pintar.

Fonte: LE PANORAMA des Champs-Elisées. *Le Monde Illustré*, Paris: 2 nov. 1872. Biblioteca Nacional Francesa.

As dimensões das telas variavam consideravelmente, especialmente nas primeiras décadas da existência das rotundas, quando ainda não havia se adaptado um padrão de tamanho que permitisse a elas viajar entre diversas cidades. Ao fim do século XIX, quando os panoramas já completavam um centenário como meio de entretenimento difundido nas capitais europeias, tinham em sua maioria o tamanho de 110-115 metros de comprimento, com o diâmetro de 36 metros[132] e cobriam uma área de até 557 metros quadrados. Os maiores tinham até 180 metros de largura e 18 metros de altura[133].

Tal como o tamanho das telas, com o passar dos anos e o aprimoramento do meio de exibição, as técnicas de montagem e transferência nas próprias rotundas foram se padronizando também. O processo, descrito por Oettermann, é como se imagina: simples e cuidadoso. Tiras de 2,75m de linho, preferencialmente irlandês, considerado o de melhor qualidade à época, eram costuradas umas às outras com

[132] DE JONG, Marijnke. The Magic of the Mesdag Panorama. Artvision. Haia: B. V. Panorama Mesdag, n. 1, abr. 2003. p. 15.
[133] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. 54.

esmero, para que as costuras ficassem lisas e permitissem que a tela fosse enrolada com firmeza. Quando na estrutura da rotunda, a tela era desenrolada e esticada aos poucos, sendo pregada na estrutura de madeira circular que acompanhava a parede do edifício. Ao fim do processo, uma emenda com costura era feita para fechar o círculo, e uma fina “fita” de linho podia ser usada para esconder a emenda.

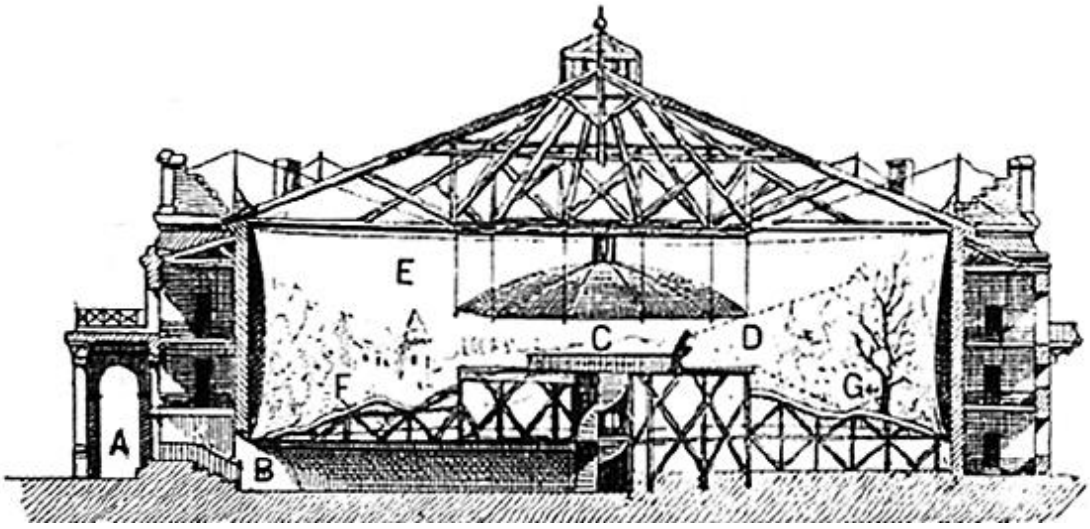
A transferência do desenho acontecia a partir de uma grade que considerava a curvatura de modo a parecer reto aos olhos do observador no meio da rotunda. Para passar o esboço, o artista tinha como opção ficar se movimentando constantemente, ora próximo à tela desenhando, ora no centro do espaço para conferir as possíveis distorções. Ou, de maneira mais prática, caso necessário, desenhar à distância com o uso de um grande extensor, geralmente um longo bambu, a partir da plataforma central. Era comum que um artista ficasse responsável pela supervisão dos auxiliares, que ficavam mais próximos à tela. Na segunda metade do século XIX, o método de projeção ganhou espaço, e ao contrário do que podemos imaginar nos dias atuais, não tornou obsoleto o uso da grade geométrica e suas linhas para compensar a curvatura da tela. A diferença é que as correções se davam no momento da transposição do desenho para a superfície transparente a ser projetada. No caso dos panoramas feitos a partir de fotografias, o método efetivamente simplificava o trabalho do desenhista, já que as imagens eram transferidas diretamente para placas de vidro e corrigidas no momento da projeção das mesmas. A pintura em si era realizada por um time de pintores, com a especialização de algumas tarefas: havia quem apenas fizesse céu, quem fizesse somente arquitetura, figura humana, paisagem etc. Era imprescindível também o trabalho de uma espécie de supervisor, que permanecia sempre no meio da plataforma conferindo o encaixe das partes e aferindo a necessidade de correções de distorção.

Imagem 21 – Grade geométrica para orientação da pintura do panorama Mesdag

Na base da tela do Panorama Mesdag, em uma parte onde não há paisagem pintada é possível ver o desenho da grade geométrica de orientação da pintura. Essa parte não é visível da plataforma de observação, pois fica encoberta pelo *faux-terrain*.
Fonte: fotografia da autora, em visita em setembro de 2015.

A inventividade do panorama não diz respeito somente às telas circulares grandiosas e às técnicas pictóricas. Tratam-se também de construções onde a estrutura arquitetônica era pensada para cumprir a função exclusiva de exibi-las. A exposição exigia uma grande sala fechada circular, com paredes sem janelas e que permitisse o acesso diretamente ao meio da sala, proporcionando a chance de se ter uma vista de 360º a partir do centro. Quando observamos outro corte transversal de uma rotunda, entendemos um pouco destes artifícios arquitetônicos.

Imagem 22: Corte esquemático transversal de uma rotunda com *faux terrain*.



(A) Entrada e venda de bilhetes. (B) Corredor escuro. (C) Plataforma de observação. (D) Visão do espectador. (E) Tela circular. (F) Objetos tridimensionais (*faux terrain*). (G) Objetos pintados na tela em *trompe l'oeil*.
Fonte: OETTERMANN, 1997. p. 50

Para que a experiência fosse bem-sucedida era necessária uma arquitetura específica e exclusiva para esse fim. Os aspectos formais da organização física das rotundas indicam o exercício de consciência e sensibilidade crítica que os panoramas despertavam. Somente com determinada arquitetura seria possível transportar o indivíduo para uma pintura de paisagem sem molduras, que opera com a ausência de limites entre o sujeito que percebe e aquilo que é representado. Assim, o público adentrava o prédio e era conduzido a percorrer um corredor escuro, na parte inferior ao andar onde ocorria a exposição. Ao fim dele, havia a escada que dava acesso ao espaço da pintura. O corredor desempenhava o papel de desconectar o público do mundo exterior de onde vinha. Ao fim da escada, encontrava-se subida para o centro da rotunda, que colocava o observador no meio da plataforma e o obrigava a experimentar aquela visão de maneira abrupta, de dentro dela. Era assim que a pintura era apreciada, e o efeito era bastante impressionante. A plataforma geralmente era coberta por um guarda-sol, cuja função era a de resguardar o público dos raios solares que entravam pelas aberturas na parte mais alta do teto. Assim, a iluminação natural era direcionada uniformemente para as paredes circulares, dando a impressão aos espectadores que a tela possuía luz própria. O vazio estrutural entre a plataforma de observação e a superfície

pintada forma uma espécie de “fosso”, para onde a pintura desaparece, e junto delas, os seus limites. Combinado à luz natural direcionada para a tela, isso cria um “efeito de *peep show*, e a ilusão ótica de verossimilhança aumentava a distância entre as pessoas e a tela”[134]. O apuro técnico do controle da luz reforçava a noção de que aquele ambiente artificial era capaz de reproduzir a luminosidade real do mundo lá de fora. Uma espécie de naturalidade de segunda ordem, admitidamente *fake*, mas capaz de impressionar como “realista”, exatamente pelo controle dos elementos naturais. O guarda-sol possuía também outro papel no artifício da criação ambiental: impedia que as pessoas na plataforma vissem o limite horizontal superior da tela circular. Já o papel de desviar a atenção do limite inferior do horizonte circular era desempenhado pela própria plataforma elevada, que estava situada acima do início da pintura.

O tamanho da imagem, enorme e composta por diferentes ângulos de vista no eixo vertical em adição à diferentes pontos perspectivos no eixo horizontal, reforçava a noção de que o visitante estava em um ponto elevado. Par ver a tela é preciso mover a cabeça para cima e para baixo, tal como alguém faria se estivesse no alto de uma torre, observando a paisagem de uma janela[135].

Essa naturalidade de segunda ordem era resultado também do *faux-terrain,* recurso comum nos panoramas da segunda metade do século XIX, ocasionalmente colocado no espaço entre a plataforma e a tela. Embora esse artifício não estivesse previsto na patente de Barker, foi uma adição para aumentar o interesse do público pela sensação de realidade, já que se tratava de um ambiente preenchido por elementos tridimensionais. Na análise do panorama alemão da Batalha de Sedan[136], inaugurado em primeiro de setembro de 1883, Oliver Grau descreve os elementos componentes do *faux-terrain* como sendo

> [...] ferramentas agrícolas abandonadas, armas, mochilas e casacos, um vagão quebrado, sulcos profundos deixados no ‘terreno’ enlameado, gramas, arbustos, galhos e pedras, bem como o boné de tecido e de couro envernizado perdido por um Caçador – todos esses elementos eram plásticos

[134] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 101.
[135] Ibidem.
[136] Ocorrida em 01/09/1870, foi decisiva na guerra franco-prussiana e, consequentemente, elemento formador do Império Alemão.

> e, conforme o editor do *Vossiche Zeitung* observou, 'naturais o suficiente ao toque'.[137]

A fabricação de evidências de realidade consistia na reprodução de objetos que foram testemunhas da batalha, como por exemplo, parte do navio Scipion, utilizado na Batalha de Navarino, ocorrida em 1827, recolocado na parte central do panorama de mesmo nome, de autoria de Charles Anglois e exibido em Paris em 1831, numa rotunda na rue de Marais-du-Temple[138]. Assim, o espetáculo era potencializado, e os visitantes se sentiam ainda mais imersos na batalha, emergindo diretamente do corredor escuro em uma das embarcações vitoriosas. No caso das pinturas de paisagem, a organização tridimensional do espaço implicava muitas vezes na colocação de elementos naturais originários do local retratado dentro do espaço entre a tela e a plataforma, como por exemplo, a montagem de dunas de areia da praia holandesa de Scheveningen, objeto do panorama de Mesdag, de 1881. Todo tipo de *faux-terrain* tinha como objetivo efetivamente convencer o sujeito da vista, e de certa forma, "[...] disfarçar e negar o caráter imagético do panorama, transformando o corpo inteiro em um espaço de ilusão iluminada".[139] Esse espaço intermediário, portanto, mediava uma transição do tridimensional para o pictórico, e aproximava a escala do corpo do observador à da monumentalidade. Tornava assim a experiência mais natural, visto que o sujeito percebia o conteúdo da tela como algo mais próximo a ele. Um recurso que fazia o público se sentir integrado à paisagem, ao mesmo tempo em que admirava a monumentalidade. Assim como a ausência de bordas na tela, diminuía as fronteiras entre espectador e obra, convidando-o ao horizonte.

---

[137] GRAU, Oliver. *Arte virtual*: a ilusão à imersão. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac, 2007. p. 132

[138] SCHWARTZ, Vanessa. *Spectacular Realities*: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris. Los Angeles: University of California Press, 1999. P. 154

[139] Ibidem.

Imagem 23 – Panorama com *faux-terrain*

Fotografia panorâmica do Panorama de Mesdag (1881), em Haia, na Holanda, ainda em funcionamento nos dias atuais. Exemplo de *faux-terrain* com a função de convencimento da realidade da vista e composição arquitetônica do terraço de observação: as dunas cobrem a estrutura que permite que a vista se dê de um ponto elevado, ao mesmo tempo que aproximam o espectador da tela pintada.

Fonte: http://denhaagfm.nl/2015/02/24/eind-maart-heropening-panorama-mesdag/

Imagem 24 – Panorama com *faux-terrain* – objetos tridimensionais

No mesmo Panorama de Mesdag, a experiência do visitante passa pelo *faux-terrain*, que aproxima a tela da plataforma de observação (esquerda). A noção do horizonte é construída pelos dois elementos: os tridimensionais e a tela (direita).

Fonte: fotografias da autora. Visita ao Panorama Mesdag em setembro de 2015.

Imagem 25 – Elementos tridimensionais na tela de pintura

O uso de elementos tridimensionais podia ocorrer também com inserções diretas na tela. Na esquerda temos palhas coladas na tela de Mesdag, de modo aumentar o realismo da vegetação de praia que a tela construía. Na direita, temos uma espécie de painel com o mesmo artifício, colocado em frente à tela do Panorama de Waterloo, na Bélgica.
Fonte: fotografias da autora. Visita aos panoramas em setembro de 2015.

A forma de circularidade e a ausência de molduras tiravam a estabilidade e o conforto da perspectiva realista de um único ponto de fuga, sobre a qual a pintura se apoiava desde a Renascença. O observador era colocado dentro da ilusão[140], em um misto de maravilhamento e espanto, surpresa e reconhecimento. Assim, com manobras espaciais bastante inteligentes, criava-se um enquadramento da visão ao mesmo tempo em que se ocultavam as bordas da imagem. Enquanto era dado ao espectador um foco, a ausência de limites perceptíveis potencializava a sensação de realidade e imersão. A contradição é que, ao mesmo tempo em que se buscava cercar o observador da ilusão da vista totalizante, pretendia-se colocá-lo também numa posição superior com relação à paisagem representada, através de associações psicológicas da altura (daí o deck ser mais alto que a tela, colocando o horizonte na altura do olho e deixando o observador em posição de destaque), promovendo a visão de que a terra que se descortinava estava sujeita à dominação e ao controle de quem a via. É o lugar da valorização do sujeito moderno e da experiência sobre o objeto.

[140] AGUIRRE, Robert. *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 40.

Os panoramas proporcionavam a experiência similar a de um indivíduo que, do topo de um morro ou montanha, vislumbrasse o mundo girando sobre seu próprio eixo. A posição de centralidade imprimia a sensação de domínio daquela experiência. O público se sentia conhecedor da cidade que via, mesmo que ela estivesse em outro continente ou fosse grande demais para ser conhecida em sua totalidade, ou testemunha de um importante acontecimento histórico como uma batalha ou conquista. Certamente um dos motivos da sua popularização foi a possibilidade de proporcionar e fazer conviver lado a lado na pintura diversos pontos de fugas. Uma perspectiva central presume centralidade do olhar do observador e, metaforicamente, uma só possibilidade de direcionamento da visão. Entretanto, ao utilizar diversos pontos de vistas lado a lado, em perpendicular à linha do horizonte, e lançar mão dos artifícios de correção de distorções para construir a forma cilíndrica da tela, os pintores de panoramas acabavam por criar miradas que podiam ser compartilhadas por centenas de pessoas posicionadas no deck de observação. Se há várias possibilidades de mirada, há, ao menos em teoria, a probabilidade de o visitante experimentar, individualmente, conforme se movimenta pela plataforma, diversos pontos de vistas, criando muita empatia naquela experiência. Por conta disso, Oettermann vê no aprimoramento das técnicas de construção pictórica nas telas das rotundas o que chama de “democratização da perspectiva”, ideia que estende para a democratização da experiência da arte.

O reconhecimento das paisagens e cenas aumentava o grau de imersão que os panoramas proporcionavam ao público pagante, e isso também contribuiu para o seu sucesso. Toda sua existência está intrinsecamente conectada à formação de um público consumidor de cultura ao longo do século XIX, e os gostos e preferências das pessoas exerciam influência direta na escolha de assuntos retratados. Segundo o autor alemão, consequentemente, com o passar das primeiras décadas do século, aqueles temas comumente abordados nas pinturas ideais que continuavam a orientar parte da produção pictórica, tais como alegorias e representações mitológicas, somente compreensíveis ao público culto e educado, deram lugar às vistas de cidades, reconhecíveis aos comerciantes e profissionais de saberes práticos. As cenas bíblicas deram lugar a acontecimentos históricos recentes, tais como batalhas e sítios, interessantes para pessoas mais simples, tais como os

leitores de jornais. Isso também obrigou a utilização de maior realismo na técnica de pintura[141].

A invenção de Barker e toda a visualidade panorâmica impulsionada por ela deve ser pensada no contexto mais amplo do discurso sobre a observação. Charlotte Briggs lembra que as práticas investigativas do século XVIII substituíram o maravilhamento pela atenção como motor das pesquisas e investigações, e sugere que o panorama dá corpo aos princípios científicos do *coup d'oeil*[142], prática altamente especializada de representações de paisagens estabelecida no fim do século XVIII na geografia física e na topografia militar. Stephen Oettermann também levanta que havia, na Europa, uma busca por observar o mundo, a partir da descoberta do horizonte, com a busca de lugares altos, como catedrais, torres e balões de ar quente[143]. A "descoberta" do horizonte teria construído para o público europeu a vontade de observar de um ponto privilegiado, princípio básico da arquitetura da rotunda. O teórico alemão, numa abordagem histórica e social da arte, aponta os panoramas como algo totalmente novo, pois o vê como uma "reação dos artistas à descoberta do horizonte", quase que um produto do seu tempo social. Oliver Grau, outro autor alemão, à luz do estruturalismo, vê o fenômeno dentro de uma linha temporal de modos de representar a visão, sem colocá-lo como algo totalmente novo. Tendo como principal objetivo destacar o fator imersivo dos panoramas, o autor busca as relações tanto no passado quanto na produção atual com outras obras capazes de criar ambientes totais, e de criar uma nova realidade.

Havia evidentemente, toda uma construção ao redor da exibição dos panoramas, promovida por Barker e os outros pintores e donos de rotundas, e pela mídia. Esse discurso, composto dos anúncios e resenhas publicados nos jornais e periódicos, incensava a ida da população às rotundas e promovia uma participação mais ativa das pessoas no interior dos edifícios circulares. Se voltarmos à gravura da rotunda de Leicester Square, reproduzida na Imagem 16, vemos que ela mostra uma parte da primeira tela exibida no primeiro piso daquele edifício, intitulada *Grand Fleet at Spithead in 1791*, vista da mais importante frota naval britânica. Antes da abertura

---

[141] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 32.

[142] BRIGGS, Charlotte. The panorama or La Nature a Coupe D´oeil. In: FIORENTINI, Erna. (org.) *Observing Nature – Representing Experience*. The Osmotics Dynamics of Romanticism 1800-1850. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2007. p. 76

[143] OETTERMANN, Stephan. Op. Cit. p. 12.

para o público de o rei George III e a Rainha Charlotte, juntamente com seus filhos e importantes aristocratas londrinos foram recebidos na rotunda por Henry Aston Barker, o filho de Robert Barker, e responsável pelos esboços e desenho original da pintura. O jovem Barker deu a eles uma visita privada e especial do panorama, e relatou que o Rei estava muito animado, perguntando e apontando para os objetos com sua bengala. Entretanto, depois de passar algum tempo na plataforma central do panorama, "semelhante a um navio" e fitar a vastidão de oceano pintado, a Rainha, que, segundo relatos à época, "nunca foi uma boa marinheira", ficou consideravelmente enjoada e teve que ser socorrida.

Essa não seria a única história de vertigem e reações exageradas de visitantes às telas nas rotundas. A história do enjoo real se tornou quase anedótica, e pode ser encontrada em praticamente todas as publicações que contam a trajetória dos primeiros panoramas. Discutindo a mesma vista *Grand Fleet of Spithead*, encontramos impresso, ainda no século XIX, o relato de que "[...] parte da pintura mostrava um bote de um dos navios virando, com os marinheiros lutando contra as ondas. Acontece que um senhor que visitava a exposição estava acompanhado de um cão [da raça] Terra-nova, e o animal, ao ver essa parte da pintura, pulou sobre a balaustrada, para resgatar os homens que estavam se afogando"[144].

O que tornava a experiência na rotunda tão real a ponto de confundir os visitantes? É preciso considerar dois aspectos como estruturadores dessa espécie de experiência-maravilhamento. O primeiro é a organização da arquitetura e da pintura para imprimir um alto senso de realismo, e ao mesmo tempo desorientar o visitante com a monumentalidade. O segundo é a propaganda dessa experiência, no qual a recepção dessas pinturas na sociedade e as propagandas divulgadas pelo próprio Barker ajudaram a construir, junto ao público, a orientação de como se deveria se comportar e reagir diante das pinturas circulares.

Dentro do panorama a arquitetura emulava a sensação de descortinar o horizonte. O lugar da observação, um ponto mais elevado, colocava o olhar alinhado a essa linha do horizonte da pintura. E sua altura também prevenia que fosse possível ver o limite inferior da tela. O campo de visão estava assim formado,

[144] CHAMBER, William (ed). Panorama. *Chamber´s Journal of Popular Literature Science and Arts*. Vol. XIII, n. 316, 21 jan. 1860. p. 34.

obrigando o espectador a mover a cabeça para dar conta da horizontalidade que a tela colocava para ele. Do mesmo modo, as dimensões da tela criavam também a necessidade por uma movimentação para que ela fosse percebida. A tela do primeiro andar da rotunda de Barker, mostrada na gravura inicial, possuía 11m de altura e 26m de comprimento. Esticada em curvatura ao longo da parede circular, jamais podia ser entendida apenas com uma olhada, e os visitantes precisavam caminhar pelo espaço central para vê-la a partir de diversos pontos. Por outro lado, a altura elevada da tela exigia também movimentos verticais da cabeça. Essa variedade de movimentos podia ocasionar certa vertigem. E, aparentemente, podiam causar confusão também. As resenhas também mencionavam frequentemente uma desorientação de localização nas pessoas.

Os panoramas permitiam aos seus visitantes uma amostra da realidade de lugares que eles não poderiam conhecer de outra maneira. Vistas de cidades de capitais e lugares até então pouco familiares ao público britânico eram inauguradas ano após ano, em sucessão. Nas primeiras décadas de funcionamento, Barker mostrou ao público vistas de Paris, Constantinopla, Gibraltar, Lisboa, e Badajoz, comente para citar algumas[145]. As pessoas podiam experimentar a sensação de estarem tanto na sala redonda quanto ao ar livre na Baía de Messina, na Sicília, por exemplo[146]. Dentro do panorama podia-se sentir a sensação vertiginosa no corpo de estarem simultaneamente num edifício no centro da agitada Leicester Square em Londres e em um espaço-tempo distinto, criado por uma ilusão ótica. E reforçando os apelos de Barker sobre a grandiosidade da sua invenção, as críticas de jornais, publicadas à época da inauguração de cada nova vista, sugeriam mesmo que essa capacidade imersiva dava aos panoramas a alcunha de substitutos de viagens, reforçando a sua capacidade de emular a realidade de outros lugares.

O correspondente da revista alemã *Journal London und Paris* falava com entusiasmo da vista de Brighton, de 1798:

> Oh, se eu pudesse recriar para vocês a impressão que essa falsificação arrebatadora[147] me causou! Após subir vários lances de escadas você emerge subitamente no centro de Brighton, na faixa de grama chamada de 'Steyne'. É meio-dia. Ao sul, uma grande parte do Canal Inglês se alonga à

[145] Cenas de batalhas navais e frotas britânicas eram temas altamente populares também.
[146] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 11.
[147] No inglês original: "ravishing counterfeit".

> sua frente. Eu fui tão cativado pela vista que segurei a respiração, para absorver melhor a maravilha, a sublimidade de tudo[148].

E alguns dias depois, o autor descreveria o Panorama de Windsor, que era apresentado no primeiro andar da rotunda.

> Oh, Como me arrependo agora de ter feito tantos elogios ao panorama de Brighton. Pois parece impossível que possa haver algo mais admirável que essa nova representação de Windsor. Eu mesmo já estive em Windsor duas vezes, e não pude vencer o espanto com que essa pintura refrescou todas as minhas impressões do lugar. Esse panorama faz você começar a duvidar da evidência dos seus próprios olhos; quanto mais se olha para ele, mais encantadora a representação parece. Eu estou disposto a apostar que se alguém fosse trazido aqui com os olhos vendados e confrontasse, de repente, essa obra prima incrível, ficaria verdadeiramente confuso sobre seu próprio paradeiro[149]

Ou seja, um comentário sugere segurar a respiração para melhor absorver a vista, como se a estivesse diante da praia de Brighton. O outro indica que a veracidade realista da pintura pudesse causar verdadeira confusão dos sentidos... São muitas as passagens publicadas em diversos jornais britânicos e de outras capitais que seguem essa linha de espanto e maravilhamento exagerado. O sublime seria tão poderoso no panorama que operaria ações nos corpos dos espectadores.

Uma resenha publicada nos anos 1810 mostrava outra dessas reações físicas dos espectadores à imagem da pintura:

> Fui ver os panoramas do Sr. Barker, o Cerco de Flushing [1810] e da Baía de Messina [1811]. Eles são tão bem pintados para serem tão enganosos[150], particularmente o último, pois se estendem de forma circular por toda a sala e os espectadores são colocados no centro, e o efeito e muito impressionante. Eu cheguei a colocar meu chapéu, imaginando estar ao ar livre[151].

Fica claro que a realidade passada pela pintura encontrava apoio também na narrativa que era construída junto a ela. Por outro lado, a despeito dessas associações subjetivas feitas da experiência, é preciso ver a cientificidade da relação entre os panoramas e a visão, no sentido de observar algo. Isso não somente se relaciona com a consolidação de um sujeito moderno, onde a observação individual organiza o mundo, como com a miríade de técnicas que advém desse observador. A transformação da concepção do observador, ocorrida

---

[148] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 106.
[149] Ibidem. p. 107.
[150] No original em inglês: “as to be quite deception”.
[151] Apud OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 3.

no início do século XIX, também foi apontada por Jonathan Crary, em seu já mencionado *Técnicas do Observador*[152]. A revolução visual modernista baseada na ruptura do impressionismo (e, portanto, no fim do século XIX) deixou de lado as transformações sofridas pelo observador. "O modernismo se apresenta como o advento do novo para um observador que permanece o mesmo e cujo estatuto histórico não é questionado"[153]. Para ele essa "reorganização do observador ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia. O que acontece entre 1810 e 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura"[154]. A verdade visual baseada na câmara escura foi abolida por vários discursos e práticas filosóficas, científicas e sociais na primeira metade do século XIX. E para Crary, certos aparelhos ópticos desenvolvidos ao longo do século XIX são pontos de intersecção entre esses discursos – filosóficos, científicos, estéticos - e técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças econômicas[155]. A visão subjetiva, suprimida pela câmara escura, é realocada no corpo com o advento de aparelhos como o fenacistoscópio, os dioramas e o estereoscópio, objetos que Crary recupera em seu livro como dispositivos capazes de criar ilusão através de um pretenso realismo. O panorama claramente fez parte desta mesma lógica de redefinição de sujeito, já que "rompeu com o ponto de vista localizado da pintura em perspectiva ou da câmara escura, conferindo ao espectador uma onipresença móvel. Era forçoso, no máximo, que se virasse a cabeça (e os olhos) para ver toda a obra"[156].

Denise Oleksijczuk, Oetermann e Grau vão um pouco além, e veem os panoramas como ambientes que se impõem sobre o espectador. Não haveria nesses casos, espaço para negociação, e o realismo criado seria todo pensado pela obra, sem considerar diferentes interpretações feitas sobre ela. Por exemplo, os artifícios da perspectiva múltipla, colocação dos visitantes em altura elevada e central, o realismo aperfeiçoado – tudo isso possuía a função cognitiva de desorientar, tanto quanto de dar um sentido de domínio e controle sobre o que era

[152] CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador:* Visão e modernidade do século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 17.
[153] Ibidem. p. 14.
[154] Ibidem. p. 22.
[155] Ibidem. p. 17.
[156] Ibidem. p. 113.

visto pelo espectador[157]. Nesse sentido, a autora aponta para o fato de que a perfeição da pintura acabava por denunciar sua própria falta de realidade: tratando-se de um ambiente todo construído, faltava, ao fim, sons, cheiros e movimento. Os espectadores gostavam de entender os truques de luz e distância que criavam a ilusão. A percepção dessas "falhas" também dava o entendimento do panorama. A multiplicidade de pontos de vista permitia que os espectadores entrassem de diversas maneiras na pintura, ao mesmo tempo em que dava a certeza de que era impossível ver tudo ao mesmo tempo. Isso levava a reflexão sobre os limites da visão humana e do próprio corpo. Aliás, a experiência passa pelo corpo, que localizado na plataforma elevada, *precisa* de mover para entender a obra.

Se o espaço virtual representado nos panoramas extrapolava o limite atual espacial no interior da rotunda, isso não se dava apenas através das técnicas pictóricas. Também a arquitetura foi grande responsável pela viabilização da experiência. Afinal, ele provia uma experiência fenomenológica e multissensorial do olhar, pois abarcava todo o corpo do espectador. Diversos visitantes descreviam o efeito da visita no corpo. Oleksijczuk recupera alguns desses depoimentos. Um jornalista, em visita a *Lord Nelson´s Defeat of the French at the Nile*, em 1799, comentava que "assim que você entra, sente um calafrio na espinha. A escuridão da noite te envolve, iluminada apenas pelos navios ardentes e os disparos de canhão, e é tudo enganosamente real"[158]. É muito claro que além da percepção visual e da conexão com as ideias do sublime e do pitoresco, a experiência dos panoramas causava sensações corpóreas nos visitantes. Emergindo da escuridão do túnel para a luz, os visitantes se viam entre diversas contradições. O real e o simulacro, o natural e o artificial, a verdade e a aparência. E o corpo sentia o efeito de uma certa vertigem, mesmo antes da racionalização do que estava acontecendo.

Ainda Oleksijczuk busca uma explicação histórica para a "inserção" do corpo na pintura panorâmica. Para pensar a relação entre o corpo e as vistas de cidade, tema recorrente nas rotundas, a autora realiza uma regressão ao álbum *Civitates Orbis Terrarium*, publicado entre 1572 e 1617, que estabelece a vista de pássaro como padrão para a representação de cidades devido à facilidade que proporciona para retratar espaços amplos. Segue Michel de Certeau, para quem a vontade de

[157] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 11.
[158] Ibidem. p. 13

ver levou os artistas a adotarem, a partir do século XVI, a vista de pássaro de modo a tornar as cidades textos legíveis[159]. O artista, tornado voyeur do desenho, coloca também uma distância. Ao destacar-se do que retrata, colocando a cidade em isolamento, distancia também o observador dela, cuja experiência ocorre fora do corpo. Esse anseio de retirar o corpo do sujeito com a distância congela qualquer movimento que poderia haver na paisagem retratada, e a isola dos outros sentidos corpóreos. Podemos pensar que o isolamento dos desenhos científicos dos séculos XVIII operam dentro dessa mesma lógica. Afinal, o isolar significa controle e superioridade. Esse distanciamento permite o olhar escrutinizador, mas jamais a entrada na paisagem. Pairar sobre ela não significa poder penetrá-la.

> A imagem sinóptica desenhada a partir de um ponto de vista alto imaginário sobra a cidade apresenta uma racionalidade estrita que simula o desaparecimento do corpo e ignora o fato de que o espaço, como Henri Lefebvre escreveu, 'não consiste da projeção de uma representação intelectual, não emerge do reino do visível-legível, mas... é primeiro de tudo, ouvido e interpretado (através de gestos físicos e movimentos) '.[160]

Essa referência às vistas de pássaros e ao isolamento do sujeito é importante para situar a experiência de *ponto de vista elevado* que o panorama provê. Ao recuperar as citações de De Certeau e Lefebvre, Oleksijczuk mostra a dicotomia entre a abordagem que tudo vê, do alto, e a perspectiva da rua, no nível onde acontece a vida, onde a cidade se movimenta e respira. E para ela, o "panorama, como uma vista elevada, constitui uma visualidade entre essas duas coisas"[161]. Assim, inferimos que o panorama provia a sensação de realidade também pela sensação de pertencer. Do belvedere do centro da rotunda, o espectador estava distante o suficiente para entender a totalidade da vista, mas a escala apresentada era próxima o suficiente para distinguir o que acontecia na paisagem à frente. Era possível identificar a procissão religiosa no Panorama do México de Burford (1828), os mercadores de Calcutá (1830), os pormenores da arquitetura do interior do Coliseu de Roma (1839), apenas para citar alguns exemplos. O corpo, até mesmo em resposta à tradição de gravuras de vistas de cidades à qual as pessoas já

[159] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001 p. 79.
[160] Ibidem. p. 80.
[161] Ibidem.

relativamente estavam acostumadas, se situava, ao mesmo tempo, em posição de dominância e inserção.

2.2 **Os panoramas como substitutos de viagens**

O século XIX viu surgir novas tecnologias de transporte que permitiram a cada vez mais pessoas viajarem para curtas ou longas distancias, como a ferrovia e o barco a vapor. No avançar do século, a Inglaterra viu uma verdadeira proliferação de operadores turísticos e companhias de transporte. As viagens de lazer não estavam mais restritas às famílias abastadas que podiam pagar pelo Grand Tour, e incluíam também deslocamentos dentro da própria Inglaterra, com as populares idas aos balneários, especialmente Margate, primeiro por barco, e depois, de trem. Essa emergente paixão foi acompanhada pelo desenvolvimento de elaborados mecanismos que permitiram criar também substitutos de viagens. A capacidade das rotundas de simular, dentro de um ambiente fechado, a paisagem de outros lugares nos faz pensar os panoramas como perfeitas traduções da experiência de uma viagem imaginada, "a ideia da viagem como metáfora para o deslocamento imaginativo do ser"[162]. Afinal, eles exploravam a fascinação pela viagem ao mesmo tempo em que ofereciam uma alternativa segura para ela. No campo da literatura, um mercado em expansão publicava relatos de jornadas épicas de exploração ao redor do planeta, guias de viagens resultantes destas experiências e um sem número de livros narrados em primeira pessoa, onde as narrativas permitiam ao leitor, do conforto de sua poltrona, viajar sem precisar se deslocar. Vistas impressas, mapas e panoramas de bolso, gravuras de paisagens urbanas muitas vezes acompanhavam isso ou simplesmente eram vendidos separadamente, compondo uma verdadeira economia visual de viagem e, com o avançar das décadas, de turismo. Essas jornadas, literárias ou visuais, "partilham de um senso de desorientação agradável, que se relaciona menos com o lugar específico que é

[162] BYERLY, Alison. *Are we there yet?* Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. Edição Kindle.

visitado, e mais com a atividade da viagem em si mesma"[163]. Essas mídias ajudaram a criar a noção de que uma forma de viajar estava ao alcance de todos. Não só no sentido socioeconômico, mas também na ideia de que o conhecimento de outros lugares não era mais restrito a uma experiência direta e pessoal com eles: podia se conhecer um lugar sem jamais ter estado lá. A viagem, portanto, nesse caso, não é real. É virtual, tal como Alison Byerley considera a viagem na literatura vitoriana. "Virtualidade descreve o que é, na essência, um componente de ficção para narrativas não-fictícias, o fingimento de ser algo que não é. Quando elementos de viagem virtual são transpostos para um romance, esse senso fictício é adicionado ao contexto que já é ficcional. Dentro desta estrutura, o virtual se torna real (e ficcional)". Byerly, inclusive, associa o realismo alcançado nos panoramas com o mesmo senso de realismo da literatura inglesa vitoriana, e por isso considera os panoramas como capazes de realizar essas viagens virtuais.[164]

Portanto, entender essa construção de um realismo que é capaz de substituir uma experiência de outro lugar é fundamental para a nossa análise. Isso é destacado por alguns outros autores além de Byerly. Há um depoimento do escritor John Ruskin, amplamente citado[165], em que ele esclarece que a ideia que ele possuía de Milão havia sido formada com a sua ida ao panorama da mesma cidade, exibido em 1832 em Leicester Square. Ele conta como sua visita à cidade, aos catorze anos de idade, foi impactada pela experiência prévia na rotunda de Burford:

> Eu havia sido parcialmente preparado para essa vista pela admirável apresentação em Londres um ano ou dois antes, em uma exibição, da qual o desaparecimento foi, na vida adulta, uma grande perda para mim – o panorama de Burford em Leicester Square, que era uma instituição educacional do mais alto e mais puro valor, e que deveria ter sido apoiado pelo governo como um dos mais benéficos instrumentos escolares de Londres. Ali eu vi, pintado com requinte, a vista do telhado da Catedral de Milão, quando eu não tinha esperanças de jamais ver a realidade, mas com a alegria e o maravilhamento dos mais profundos – e agora estar efetivamente lá, faz o profundo maravilhamento se tornar abissal[166].

---

[163] BYERLY, Alison. *Are we there yet?* Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. Edição Kindle.
[164] Ibidem.
[165] ALTICK, Richard. Op. Cit. p. 196; HYDE, Ralph. Op. Cit. p. 40; COMMENT, Bernard. Op. Cit. p. 130.
[166] Ruskin apud ALTICK, Richard. *The shows of London*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 196

Na ausência das telas pintadas por Burford, fica difícil creditar o efetivo grau de realidade alcançado nas pinturas. Aliás, para esse aspecto é preciso fazer algumas considerações. Embora nosso foco seja a produção dos Barker/Burford, vale lembrar que nem todos os panoramas podem ser tomados igualmente no que diz respeito à qualidade de execução, e isso inclui a habilidade dos seus executores. Mesmo dentre as críticas (geralmente bastante elogiosas) publicadas em jornais sobre os trabalhos de Barker/Burford, vemos que alguns aspectos que não pareciam muito bem resolvidos formal ou pictoricamente, e eram apontados e criticados. Um exemplo, já citado, é a má execução das ondas causadas pelo movimento do barco a vapor no nosso próprio panorama do Rio de Janeiro, conforme apontado no primeiro capítulo. Retomando a citação de Ruskin, o momento em que ele qualifica o panorama como "pintado com requinte"[167], nos dá razão em presumir que tantos visitantes altamente impressionados com apelo realista da tela não deviam estar mentindo. Em se tratando de John Ruskin, crítico de arte, acostumado à apreciação de pinturas e aos debates acerca da qualidade das obras de paisagem, esse depoimento ganha um peso maior.

Os panoramas franceses também impressionaram outros visitantes altamente qualificados para julgar sua qualidade pictórica. É dito que o pintor neoclássico francês Jacques Louis David teria ensinado aos seus alunos que para ver a verdadeira natureza, deviam correr aos panoramas[168], ao levá-los à rotunda de Prévost em Paris. Para o geógrafo e naturalista alemão Alexander von Humboldt os panoramas eram o aperfeiçoamento da pintura de paisagem mostrada nos livros de viagens, fazendo com que a forma da arte panorâmica fosse citada pelo autor em seu Cosmos, obra em quatro volumes publicada entre 1845 e 1862, como poderosa matéria ilustrativa da sua vontade de retratar todo o mundo. Para Humboldt a prática da viagem era etapa importante do conhecimento das formas naturais e da geografia, e os panoramas podiam ser a transposição do espectador para outro mundo, mesmo quando ele não pudesse efetivamente se deslocar em viagem:

> [...] mesmo na condição de imperfeição das delineações pictóricas das paisagens, as gravuras que acompanham, e muitas vezes desfiguram, nossos livros de viagens, têm, entretanto, contribuído consideravelmente para a construção de um conhecimento da fisionomia de regiões distantes,

[167] No original, em inglês "exquisitely painted".
[168] OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p 153.

> para o gosto por viagens nas zonas tropicais, e para um estudo mais ativo da natureza. Os aprimoramentos na pintura de paisagem de larga escala (como pinturas decorativas, panoramas, dioramas e neoramas) também aumentaram o princípio e a força dessas impressões. As representações descritas satiricamente por Vitruvius e Julius Pollux como "representações exageradas de adornos rurais no palco", e que, no século XVI, foram usadas no arranjo de Serlius dos bastidores para potencializar a desilusão, podem agora, desde as descobertas de Prevost e Daguerre, serem usadas, nos panoramas de Barker, para servir, em algum grau, como um substituto para viajar por diferentes regiões. Panoramas produzem mais efeito do que decorações cênicas, já que o expectador, fechado, aparentemente, dentro de um círculo mágico, e totalmente removido das influências perturbadoras da realidade, pode acreditar, mais facilmente, que ele está cercado por uma cena estrangeira de verdade. Estas composições dão lugar a impressões que, após muitos anos, muitas vezes se tornam maravilhosamente misturadas aos sentimentos despertados pelo aspecto da cena quando realmente vista.[169]

O elogio de Humboldt concorda com a nossa noção do fenômeno como substituto de viagens. O isolamento proporcionado pelas rotundas e a colocação do sujeito diante de uma natureza que não era a sua davam aos panoramas a condição de "círculo mágico", e aos espectadores a sensação tão real que se mescla às verdadeiras experiências da natureza que eles já tivessem vivido. A artificialidade inevitável da pintura, sabida por David, Ruskin e Humboldt, era superada por essa condição mágica, como se a experiência da totalidade tornasse natural até mesmo o artificial. Como se a totalidade fosse capaz de criar uma naturalidade própria do panorama (de segunda ordem), tratando os elementos construtivos daquela paisagem como naturais. Toda a gama de "registros" paisagísticos oitocentistas tem essa função de naturalizar a construção de uma paisagem onde o olhar de quem está de fora dela é que a define. O século XIX foi marcado pela produção e circulação de gravuras e livros de viagens que divulgavam, a um amplo público, as experiências vividas pelos viajantes. Através das imagens e relatos, contavam ao público europeu características dos países visitados, com detalhes sobre a vegetação, animais e história. Apesar do sucesso das publicações, eram meros *souvenirs*, que apenas abriam janelas para o mundo exótico inacessível a quase todos. Por isso a experiência aumentada dos panoramas permitia uma experiência de paisagem mais próxima às experimentadas em viagens. No entendimento do naturalista a paisagem revelaria a síntese filosófica da experiência[170], e propõe a

---

[169] HUMBOLDT, Alexander. Cosmos: a sketch of a physical description of the universe. Tradução de alemão para o inglês: E. C. Otté. New York: Harper & Brothers, Publishers. 1866. Vol. II. pp. 98-99.
[170] MATTOS, Claudia Valladão. *A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. In: Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Ano VIII, No. 10. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. p. 152.

construção de panoramas para permitir a observação da natureza de lugares distantes:

> Todos esses meios, cuja enumeração dos quais é especialmente necessária dentro dos limites do presente trabalho [o Cosmos], são calculados para causar o sentimento de admiração da natureza; eu sou da opinião de que o conhecimento das obras de criação, e uma apreciação de sua grandeza exaltada, seria potencializado se, além dos museus, fossem abertos nas grandes cidades, ao público, alguns prédios de panoramas, contendo imagens alternadas de paisagens de diferentes altitudes geográficas e de zonas distintas de elevação.[171]

Para Humboldt as rotundas possuíam caráter educativo, devendo ser construídas para as massas, tal como os museus. O sentido de unidade proporcionado pela pintura de panorama interessava ela pois era capaz de propagar dos sentimentos que se podiam ter diante da natureza.

> É multiplicando os meios à ajuda dos quais se possa reproduzir, sob imagens surpreendentes, o conjunto dos fenômenos naturais, que se pode familiarizar os homens com a unidade do mundo e fazê-los sentir de modo mais vivo o concerto harmonioso da natureza.[172]

O livro *Ansichten der Natur*, publicado por Humboldt em 1807 e traduzido para o português como *Quadros da Natureza*, resultava das investigações realizadas em sua viagem pelo continente americano entre os anos de 1799 e 1804. Sugeria ao leitor que as cenas naturais deveriam ser apreciadas tanto pelo viés estético quanto científico, através do que Humboldt chamava de *Naturgemälde*, ou "pinturas da natureza". Tidos como a síntese filosófica da sua experiência, da intersecção entre literatura e ciência, sentimento e ideia, os Quadros descreviam com palavras as vistas, de modo a criar para os leitores uma imagem. O resultado era "uma visão ao mesmo tempo total e sintética (*Totaleindruck*), resultante da análise detalhada dos múltiplos fenômenos locais que compunham as fisiognomias (*Phisionogmie*) de segmentos específicos do grande corpo vivo do nosso planeta que incluía também a dimensão humana"[173]. Assim, Quadros da Natureza constituiu uma tentativa de experimentar até que ponto as cenas da natureza, dos diversos continentes, podiam

---

[171] HUMBOLDT, Alexander. Cosmos: a sketch of a physical description of the universe. Tradução de alemão para o inglês: E. C. Otté. New York: Harper & Brothers, Publishers. 1866. Vol. II. pp. 98-99.
[172] HUMBOLDT, A. *Cosmos: Essai d´une description physique du monde*. Paris: Éditions Utz, 2000, tomo I. p. 421. apud DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia* – Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas, Unicamp. 2009. p. 269.
[173] MATTOS, Claudia Valladão. *A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. In: Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Ano VIII, No. 10. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. p.153.

ser descritas sem perder o efeito do natural. Isso nos interessa diretamente na relação do naturalista alemão com os panoramas, na medida em que os Quadros buscavam, através da minuciosa descrição física e visual, levar o leitor a praticamente ver com os próprios olhos[174] aquilo que era narrado. Essa persuasão de uma experiência efetiva através da literatura nos parece muito próximo ao poder de transposição dos ambientes imersivos das rotundas. A exaltação do panorama, seja pelo seu caráter educativo, no caso de Ruskin, seja pelo seu poder de ilustração, no caso de Humboldt, se relaciona ao sublime. A contemplação da grandiosidade da natureza teria sido condição necessária para o encantamento em massa diante das grandes telas panorâmicas e seu convencimento diante delas.

Mesmo que esse caráter realista ocorresse em detrimento de maior refinamento técnico no desenvolvimento pictórico, talvez tenha sido essa certa crueza na pintura que contribuiu para o sucesso de público. Richard Altick recupera a divisão proposta pelo crítico francês Marcel Brion dos panoramas como "paisagem do sentido" e "paisagem da instrução" para exprimir a dicotomia entre ordenamento e sentimento que eles causavam no sujeito. Para Altick, "o último era o forte dos panoramistas, e apesar de ser uma forma menor de arte, era mais compreensível e aceitável para uma larga porção do público do que as interpretações subjetivas de um Constable ou um Turner"[175]. Ou como coloca um autor anônimo de um Guia de Londres em 1851, no curso de extensa discussão de diversos panoramas em exposição no momento "O mesmo sentimento que faz [o homem inglês] preferir Shakespeare a todo e qualquer outro poeta, o leva ao retrato e à paisagem, nas quais ele reconhece velhos conhecidos ou simpatias; por essa mesma causa, panoramas que combinam informação e as belezas reconhecidas da natureza, se tornaram as exposições favoritas no tempo presente"[176]. Apesar de discordar da ideia de serem uma "arte menor", aproveitamos a ideia de Altick de que essa "proximidade" da realidade e da popularidade dos temas deve ter mesmo sido importante fator para a popularização tão ampla do fenômeno oitocentista.

---

[174] PEDRAS, Lúcia Ricotta V. *A paisagem em Alexander von Humboldt*: o modo descritivo dos Quadros de Natureza. In: REVISTA USP, São Paulo, n.46, p. 97-114, junho/agosto 2000. p. 98.
[175] ALTICK, Richard. *The shows of London*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 196.
[176] Ibidem.

Para Jonathan Crary o mais importante aspecto da exposição no século XIX engloba as várias técnicas expositivas cujo encantamento era simplesmente sua eficácia em prover a simulação do real[177]. Se valendo da noção de Barthes de "detalhe concreto" para dar o efeito de realidade, Crary exemplifica o uso de objetos reais, mundanos, deslocados para os ambientes expositivos para dar veracidade. A carruagem de Napoleão capturada após a Batalha de Waterloo e levada para dentro do Egyptian Hall e depois vendida ao Museu de Cera Madame Tusseau é um exemplo. Pensamos que a mesma lógica fomentava o uso de "testemunhos" históricos nos *faux-terrain*. Essas estratégias do real, estariam presentes na literatura e na pintura de panorama através do detalhamento de atributos aparentemente inúteis. "Se este nível de minúcia e de irrelevância narrativa é dado, então o mundo está sendo visto de forma integral e real"[178]. São os fragmentos, emuladores da realidade, que "costuram" as partes da totalidade, ou que, ao menos, imprimem totalidade à experiência.

> A autoridade do panorama foi fundada a partir das limitações da visão subjetiva e da inadequação do observador humano. Ele representava a visão de um tema, seja uma paisagem ou cidade, que parecia imediatamente acessível, mas que sempre excedeu a capacidade de compreensão do espectador. Ao contrário da pintura topográfica do século XVIII, a imagem panorâmica é consumível apenas em fragmentos, como partes que devem ser cognitivamente remontadas em um todo imaginado. Uma estrutura que parece magicamente superar a fragmentação da experiência, de fato, introduza parcialidade e a incompletude como elementos constitutivos da experiência visual[179].

Convencido de que a natureza existe na imaginação do homem e que a paisagem por si só não é bela, e sim somente no sentimento que é atribuído a ela, o poeta francês Charles Baudelaire, no seu texto sobre o Salão de 1859 elogiava a "ilusão útil" dos dioramas, capazes de simular a natureza. Admitidamente falsos, eles seriam mais "verdadeiros" que a pintura que se pretendia destacada e escondia sua condição de simulacro.

> Desejo ser reconduzido aos dioramas cuja magia brutal e enorme sabe me impor uma útil ilusão. Prefiro contemplar algumas decorações de teatro, em que encontro artisticamente expressos e tragicamente concentrados meus mais estimados sonhos. Essas coisas, por serem falsas, são infinitamente

[177] CRARY, Jonathan. *Géricault, o Panorama e os Espaços de Realidade no início do Século XIX. Revista ECO-Pós*, [S.l.], v. 17, n. 2, Nov. 2014. p. 11.
[178] Ibidem. p. 17.
[179] Ibidem. p. 18.

> mais próximas do verdadeiro; enquanto que a maior parte dos nossos paisagistas são mentirosos, precisamente porque deixaram de mentir[180].

Está colocada uma relação entre realismo e artificialidade cênica. De fato, Baudelaire chama os dioramas de "decorações de teatro", praticamente colando uma coisa à outra. Como se a substituição da realidade tivesse que passar por essa artificialidade do cenário do teatro. Os panoramas foram também constantemente comparados a cenários de teatro:

> Esta moda dos panoramas está pegando de tal maneira que dentro em breve ninguém se incomodará em viajar. Para que. Se eu tenho ao pé da porta um teatro que me mostra todas as cidades do mundo, por um franco, estando eu sentado em uma excelente poltrona de binóculo em punho, para que hei de expor-me aos perigos e fadigas de uma jornada, gastar rios de dinheiro, enjoar, sujar-me de carvão, para chegar ao mesmo resultado?[181]

É bem clara a associação, especialmente se considerarmos outras formas de entretenimento que são, tais como os panoramas, respostas visuais ao estabelecimento da razão do sujeito moderno, apontada por Crary. Nos dioramas e no Eidophusikon a apresentação se dá dentro de uma caixa, exatamente na forma do teatro. Embora ambos, tal como teatro, prescindam de um observador estático, e os panoramas precisem de um observador que se move, estes últimos também são cênicos. Eles tomam emprestado do palco a artificialidade para construir realismo. Aliando à grandiosidade da tela, conseguem transcender o real pelo sublime. Richard Altick chama os panoramas de "teatrais"[182] para distingui-los de tantos outros meios de representação e entretenimento que identifica em seu livro *The Shows of London*. Segundo o autor, eles derivam dos impulsos espetaculares e românticos do teatro inglês, com o aproveitamento de técnicas de cenografia, aprimorados desde a década de 1770 com os adventos trazidos por Philippe-Jacques de Loutherbourg. O francês, que era pintor paisagista e de batalhas e que chegou a se tornar parte da Academia Real em 1782, aliava primor de execução da pintura com o teatro mecânico, o uso de transparências e uso de sombras da

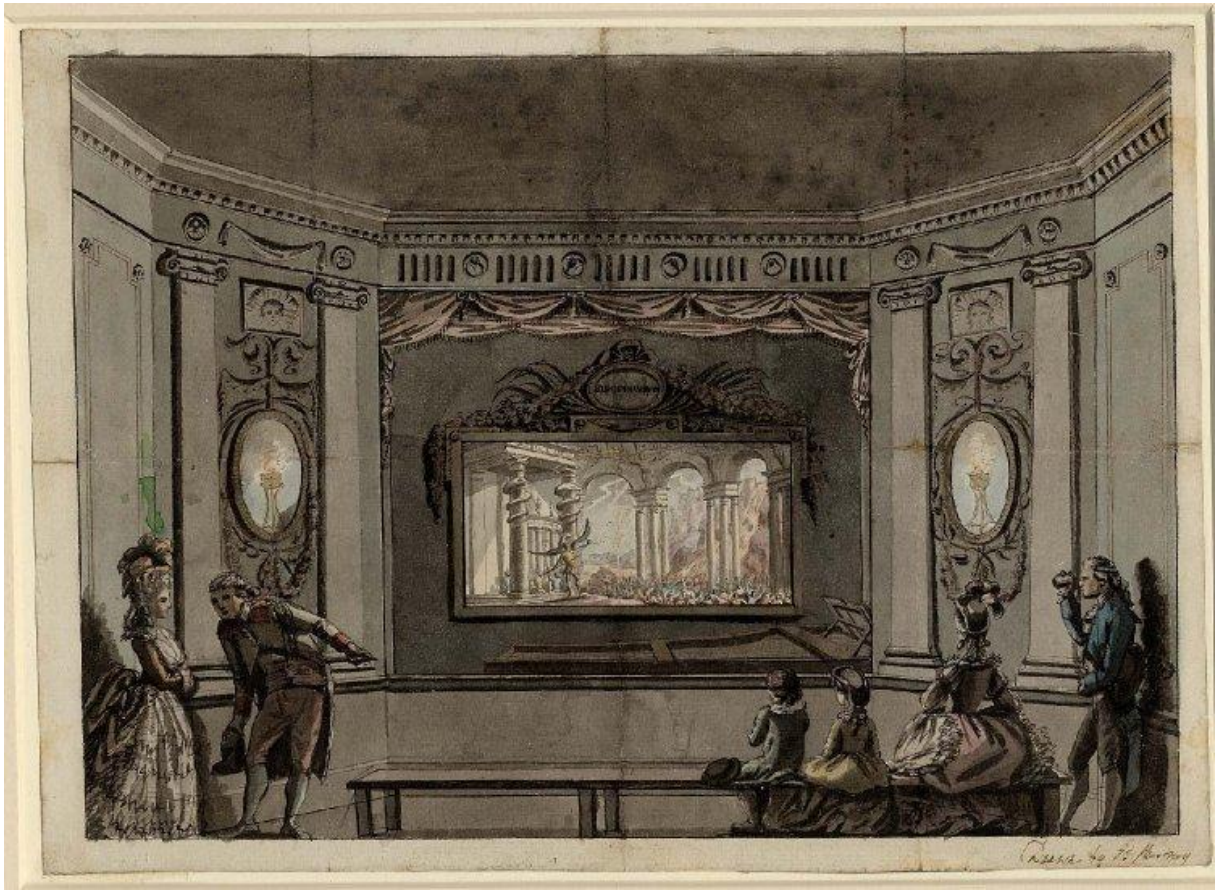
[180] BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: A Paisagem. In: KERN, Daniela. (org.) *Paisagem Moderna. Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 61.
[181] VER, Ouvir e Contar – Paris, 23 de março de 1889. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 67, 14 abr. 1889, n. 104. Folhetim do Jornal do Commercio, p. 1.
[182] "Theatrical panorama". In: ALTICK, Richard. *The shows of London*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 184.

Lanterna Mágica e da Sombra Chinesa. E, principalmente, introduziu inovações de luz, com telas, refletores, vidros coloridos. Todos esses recursos se sintetizariam em 1781 no já citado Eidophusikon ou Representação da Natureza, conhecido alternativamente como “Diversas Imitações do Fenômeno Natural, representadas por Pinturas Móveis”[183]. Numa caixa de 3 metros de comprimento, 2m de altura e 2,5m de profundidade, que fazia as vezes de palco, eram mostrados diversos efeitos naturais atando em paisagens, como “Os efeitos da Aurora, com uma vista de Londres do Greenwich Park; Meio-dia no porto de Tânger na África, e uma vista diante da Pedra de Gibraltar; pôr-do-sol, uma vista perto de Nápoles”[184]. A adição de um elemento temporal às paisagens permitia ainda uma ilusão mais convincente da profundidade.

Mesmo que os panoramas não tivessem a noção de movimento que o Eidophusikon de Loutherbourg trazia, certamente a adição de uma certa temporalidade está conectada a isso. Essas técnicas vindas do teatro, e que conferiam maior realismo às pinturas foram aproveitadas pelos panoramas. É importante também considerar que o ambiente variado e vibrante do teatro das últimas décadas do século XVIII havia criado um público consumidor de entretenimento artístico, e isso certamente facilitou o convencimento do público a frequentar as rotundas.

[183] “Eidophusikon or Representation of Nature, alternatively called ‘Various Imitations of Natural Phenomena, represented by Moving Pictures”. In: ALTICK, Richard. *The shows of London*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 121.
[184] ALTICK, Richard. *The shows of London*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 121.

Imagem 26 – O Eidophusikon



Edward Francis Burney. *A view of Philip James de Loutherbourg's Eidophusikon*.. c.1782. Aquarela com tinta cinza e lavado.
Fonte: The British Museum.

A criação de uma realidade nos panoramas jamais deve ser confundida com o mundo real. Afinal, eles não se apresentam como “mundo real”, e sim como “uma representação realista do mundo real”[185]. Os panoramas operam a transformação do real em imagem, sem a pretensão de serem efetivamente iguais ao mundo exterior. A essa capacidade de criação de imagens, Baudelaire chama de “ilusão útil”[186].

Ao longo dos anos a ilusão espacial sem fronteiras do panorama funcionou para a produção de novas identidades, definidas parcialmente pela relação do espectador, localizado no centro da maior cidade britânica, com as outras cidades e vitorias militares britânicas representadas nos círculos de observação. Para Mary Louise Pratt, a sistematização na natureza foi o projeto de “consciência planetária”

[185] BYERLY, Alison. *Are we there yet?* Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. Edição Kindle.
[186] BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: A Paisagem. In: KERN, Daniela. (org.) *Paisagem Moderna. Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 61.

europeia, resultante dos projetos de mundialidade dos séculos XVI e XVII de circunavegação e mapeamento dos litorais[187]. A segunda metade do século XVIII, com a autoridade da imprensa agindo em favor do pensamento europeu, acabou por cristalizar certo imaginário sobre o mundo, com informações sobre tudo que existia sobre a superfície da Terra, de acordo com a história natural. Assim, o discurso naturalista, sistematizado, sugeria o poder de conquista, já que a história natural via o mundo como o caos no qual o cientista produzia a ordem. A ele cabia retirar cada espécie de seu mundo natural caótico e colocá-la em um lugar adequado no sistema. O mundo parecia explicado quando ordenado, fosse em um livro, em uma coleção ou em um jardim. Esse processo de transformação da natureza com a ciência e com a história natural se dá através das representações (literárias ou pictóricas) e da nomeação dos lugares. A violência da apropriação, entretanto, não era declarada, e a ciência natural nunca parecia literalmente transformadora do mundo, já que a "conversão" da natureza pura em um sistema é apenas uma abstração. Por isso a figura do cientista colecionador nunca foi mal vista como a do conquistador, que dominava e escravizava. Por isso o cientificismo e toda sua visualidade foram importantes instrumentos de estratégias imperialistas ao longo do século XIX.[188]

Os relatos de viagem, em linguagem científica, porém popular, eram resultados dessa conquista imaginária, ao mesmo tempo em que reforçavam uma imagem mental de que a Europa era o centro do mundo. Os livros ilustrados de viajantes e panoramas circulavam pelas grandes cidades, aguçando a ânsia de descobrimento do mundo. Apesar de não ter acesso às viagens de barco para contemplar *in loco* a vista do topo da Catedral da Cidade do México nem a chance de ver com os próprios olhos as espécies exóticas de aves das matas tropicais, o cidadão médio europeu se sentia conhecedor deles, através das imagens feitas por viajantes.

Embalada pelo pensamento sistêmico da história natural, a literatura de viagem, de modo geral, se apoiava nas descrições. Eram feitos enquadramentos na paisagem, e no intuito de passar ao leitor essa experiência da totalidade, o

[187] PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 2003. p. 29.
[188] Ibidem. p. 33.

detalhamento percorreria toda a cena escolhida, com destaques a elementos eleitos e a construção de planos, tal qual como se descrevesse uma imagem. Não faltavam indicações de costumes e vestimentas, além de aspectos formais, como coloração, dobras e volumes[189]. Assim, as descrições oitocentistas davam subsídios ao leitor para a formação de uma imagem mental que é a razão paisagística moderna. Tal como a descrição dos Quadros da Natureza de Humboldt, e a elevação da experiência à condição de sublime engendrada pela totalidade da exposição panorâmica. Não é um alargamento conceitual distante aproximar os panoramas da literatura de viajantes. Os álbuns de viagem traziam imagens que juntamente com a parte textual construíam para os leitores os locais visitados, permitindo assim que viajassem sem sair de suas casas. Os panoramas extrapolavam em termos visuais essa mesma condição de viajante proporcionada pelos relatos. No sentido mais estrito, os pintores de panoramas eram também viajantes, visto que estavam sempre em constante deslocamento em busca das vistas em que se apostasse sucesso de público. O próprio Barker, inventor da rotunda, viajou para Constantinopla em 1799 e de lá para Palermo, Copenhague, Malta, Elba, Waterloo, Gibraltar e Veneza com o único propósito de preparar esboços de paisagens, servindo como bom exemplo para seus sucessores[190].

Os papéis da circulação dos livros e dos panoramas podem, portanto, ser pensados juntos. Tanto as gravuras das vistas feitas *a posteriori* quanto os folhetos vendidos com textos e descrições tinham uma sobrevida que ultrapassava o período de exposição na rotunda, e circulavam de forma independente. Além disso, tal como os livros, as telas circulares e as rotundas eram, elas também, objetos viajantes, transportados de cidade a cidade para serem exibidas. Para otimizar os ganhos a cada temporada era comum que as estruturas fossem desmontadas e enviadas para outros locais, inclusive comprometendo ocasionalmente a qualidade das pinturas, que tinham as telas enroladas e desenroladas diversas vezes.

Os panoramas permitiam aos seus visitantes uma amostra da realidade de lugares que eles não poderiam conhecer de outra maneira. As rotundas e a emulação do uso real dos lugares serviam, além da apresentação do desconhecido,

---

[189] SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 26.
[190] Ibidem. p. 299.

para que os habitantes de uma cidade pudessem entender seu cotidiano e, quiçá, até mesmo se reapropriar dela. Um dos mais bem-sucedidos panoramas mostrado no *Regent´s Park Colloseum* foi uma vista de Londres desde a cúpula de Saint Paul, em 1829[191]. O ponto de vista elevado permitiu aos cidadãos recuperar o controle mental sobre a metrópole que havia rapidamente se expandido e se modificado com a revolução industrial.

Desde o século XVII as viagens e o turismo moderno participaram deste novo discurso que se deu pelo interesse por registrar, expor e narrar o visível. Entre guias de viagens, ilustrações de fauna e flora, museus e tratados artísticos, a paisagem se afirmou como espaço para a razão, uma história possível de ser estudada e se difundir. Andrea Torreblanca, curadora do *Museo Tamayo* na Cidade do México, em texto sobre uma exposição realizada em 2013 chamada *Ciclorama*, que relacionava aos panoramas e às viagens os trabalhos dos artistas contemporâneos Matts Leiderstam, Salvatore Arancio, Cyprien Gaillar, Elena Damiani e Haris Epaminonda, nos diz que estas novas formas de classificar, explorar, usufruir e domesticar foram possíveis graças ao que Foucault chamou de "dominação do visível".

> Foucault distingue entre a mirada clássica e os novos meios de representação, onde o mundo natural entra na história não só 'porque foi visto melhor e mais de perto' mas porque o gabinete de história natural e o jardim substituem uma 'nova maneira de juntar as coisas com a mirada e com o discurso. Uma nova maneira de fazer história'. Assim, tanto os naturalistas do século XVII, como os nobres burgueses do Grand Tour e, posteriormente, os turistas modernos, tinham em comum um olhar taxonômico em relação à paisagem.[192]

Esse papel de "relato de viajante" desempenhado pelos panoramas é facilmente percebido com a importância que tiveram para a difusão das vistas urbanas ao longo do século XIX. Podemos dizer que as pinturas de rotunda possibilitaram que as cidades fossem fixadas enquanto uma temática para a arte[193]. Não apenas acostumaram a população à própria existência das urbes enquanto formas construídas, como contribuíram para uma mudança de ideal, deixando de

---

[191] DELLA DORA, Veronica. Putting the world into a box: a geography of Nineteenth-Century 'traveling landscapes'. *Geografiska. Annaler Series B, Human Geography,* Londres, v.4, n. 89B, p. 297.
[192] TORREBLANCA, Andrea. *La nature a coup d´oeil/La naturaliza de um vistazo*. In: MOYAO, Arely Ramirez. (org.) *Cyclorama*. Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013 p. 20.
[193] PEREIRA, Margareth da Silva*. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830)*. In: RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura, vol. 7 n. 6. Salvador: UFBA, 2006. p.143.

lado as visões árcades e buscando o enfrentamento com o mundo urbano. Indo além, permitiram que o público se familiarizasse também com outras cidades e suas características fisionômicas, com a ênfase em determinados marcos arquitetônicas ou naturais que viriam a ser conhecidos como característicos de cada uma delas no século seguinte. As cidades passam a ser conhecidas e reconhecidas ao redor do globo.

Por fim, para que possa transmitir a sensação de novidade ao emular a viagem, a condição de viajante necessita de constante estranhamento. Flora Süssekind, na publicação *O Brasil não é longe daqui* (1990) revisita o processo de constituição do narrador de ficção na prosa romântica brasileira. Tal figura, profundamente marcada pela relação entre o relato de viagem e o paisagismo, carece obrigatoriamente de um olhar de fora e de uma certa "sensação de não estar de todo"[194]. A essa noção, Süssekind soma a ideia de uma antiga canção alemã que "o Brasil não é longe daqui", utilizada pelos imigrantes recém-chegados ao nosso país nas primeiras décadas de 1810 e 1820. Sem reconhecer o Brasil ao qual esperavam chegar, um país paradisíaco e próspero que lhes fora prometido por propaganda imperial para atrair estrangeiros para as forças militares imperiais, para esses colonos a frase revela a distância entre o Brasil como era e a utopia imaginada. Uma diferença que era também "expressa por alguém já no país em questão, e que não reconhece nele a paisagem anunciada"[195]. É esse estranhamento que move o olhar confuso de quem pega o folheto do panorama de Burford nas mãos e não reconhece do Rio por não identificar rapidamente as montanhas ao fundo da cidade. É o desentendimento diante da imagem de coesão e atributos paradisíacos e a frustração ao não enxergar os traços de "originalidade", na "natureza exuberante" e dos "costumes peculiares", presentes no comentário sobre o panorama de Taunay exibido em Paris em 1824. A estranheza intrínseca ao choque de culturas é potencializada com a frustração de expectativas em relação às imagens brasileiras criadas pelas narrativas.

Os aspectos presentes na realidade brasileira, aos quais Süssekind chama de "notas destoantes"[196] e que surpreendiam os estrangeiros, iam desde a percepção

[194] SÜSSEKIND, Flora. O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 21.
[195] Ibidem.
[196] Ibidem. p. 27.

de que determinados elementos europeus existiam nas vestimentas e na arquitetura do Brasil[197], passando pela busca por ruínas e formas clássicas, e culminando no horror causado pela escravidão[198]. Valores que não cabiam na noção de país natural imaginado. Assim, a imagem que o Brasil tinha de si mesmo e aquela que se cria dele ocorre a partir de "desconcertos", e da constante sensação de que o pertencimento não se completará jamais. Esse estranhamento constante diante do Brasil seria o tom poético romântico da experiência: sem estar de todo não seria possível entender por completo a natureza.

[197] Um exemplo é o comentário feito pelo jornal *Courrier Français* sobre a cidade do Rio que era apresentada no panorama de Taunay em 1824. O comentário destaca que a pintura parecer europeia demais para a exuberância da natureza do Rio de Janeiro. Veremos isso mais adiante, no subcapítulo 4.2.

[198] Conforme apontamos no subcapítulo 1.1, Maria Graham, viajante inglesa, descreve profundo descontentamento com a prática escravista que encontra aqui no Brasil.

3 PARA ALÉM DA ROTUNDA: OS PANORAMAS E A RELAÇÃO ENTRE PAISAGEM E PODER

Explorar a relação entre paisagem e poder é essencial para o entendimento dos panoramas, e da construção da imagem do Rio de Janeiro pretendida por Burford. Primeiramente, porque todas as imagens apresentadas dentro da rotunda de Barker/Burford são paisagens – vistas de cidades e portos. Mesmo quando batalhas ou acontecimentos históricos eram protagonistas, elas somente podiam acontecer inseridas na paisagem. Qual outra possibilidade haveria para o formato circular de uma volta completa para a tela? Pensando nisso, para início da análise, precisamos definir que paisagem não deve ser entendida no sentido restrito a uma cena do mundo natural. A própria origem etimológica da palavra é ambígua, permitindo designar tanto as coisas do ambiente físico (grande natureza) quanto a representação dessas coisas (imagem). Ela "se constitui então, na reciprocidade entre as dimensões material e simbólica, objetiva e subjetiva, factual e fenomenal".[199] Para o geógrafo francês Augustin Berque, a ideia principal é a de que paisagem não possui apenas uma dimensão material, sendo considerada "uma mediação entre o mundo das coisas e aquele da subjetividade humana".[200] Fica evidente a faceta humana da paisagem, que deve sempre ser entendida como uma construção.

O poder da paisagem, importante aspecto nos panoramas, é assunto tratado por diversos autores. Willian J. Thomas Mitchell, em seu livro cujo título é exatamente essa relação, propõe pensar a paisagem como um verbo, e não como substantivo[201]. Enquanto processo pelo qual se formam identidades sociais e subjetividades, a paisagem não apenas significa ou simboliza relações de poder como é, ela mesma, um instrumento de poder cultural. E mais, realiza essa condição de meio cultural justamente porque *naturaliza* as construções sociais e culturais. Portanto, pode ser um instrumento de estabelecimento de determinadas relações ou ideologias. Se tomarmos emprestadas algumas teorizações feitas pela Geografia

[199] BERQUE, Augustin. Le raison du paysage – de la Chine antique aux environments de syntèse. Paris: Éditions Hazan, 1996. Resenha de: LIRA, Lenice da Silva*. Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.6, 1999. P. 182.
[200] Ibidem.
[201] MITCHELL, W. J. T*. Landscape and power.* University of Chicago Press, 2002. p. 2

Cultural - ramo que vem há décadas se dedicando ao estudo da paisagem enquanto construto social capaz de revelar a relações entre homem e natureza pelo viés não apenas dos significados, mas também da visualidade –, vemos que a ideia da paisagem como um conceito ideológico é consideravelmente difundida. Nessa medida, para o geógrafo inglês Denis Cosgrove, ela representa como determinadas classes de pessoas significaram o mundo e a si mesmas através daquilo que imaginam ser a sua relação com a natureza, e através da qual definem e comunicam o seu papel social, e o dos outros, em relação à natureza externa[202].

A amplitude da noção de que a paisagem é sempre uma construção, e antes de tudo, um idealismo, pode ser mais bem entendida com uma pequena digressão temporal. Na Europa do século XV a aparição da paisagem na arte ocidental indicou a transformação do olhar do homem europeu sobre o mundo. O ordenamento físico da natureza se tornou objeto de apreciação, e não mais dependia da subjetividade humana para a construção deste conhecimento. O nascimento dessa razão paisagística está diretamente ligado à dualidade moderna entre sujeito e objeto[203], e por isso a representação da natureza exterior é não apenas representativa de um processo modernizador, mas também tradução de um olhar que busca compreender o espaço natural. Pensando filosoficamente, esse processo embasa a construção romântica da oposição entre sujeito e natureza, tão importante para o estudo dos panoramas no século XIX.

A auto-ilusão do sujeito moderno que vê a natureza como algo oposto a ele é apontada pelo historiador da arte alemão Robert Kudielka como um "conflito *constituído*" do pensamento hegeliano. "A partir de uma explicação universal e dialética da natureza e da História, Hegel retira da oposição entre autoconsciência e natureza a aparência de um conflito objetivo, construindo esta última como premissa remida, passado sobrevivido da autoconsciência"[204]. O sujeito se apropria da natureza e a torna o seu passado. Reconhecer que essa dicotomia foi instituída e embasa o historicismo é fundamental, assim como entender outra separação na qual

[202] COSGROVE, Denis. The idea of landscape. In: MOYAO, Arely Ramirez. (org.) *Cyclorama.* Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013. p. 95.
[203] OLWIG, Kenneth. Choros, Chora and the question of landscape. In: DANIELS, Stephen (et al.). *Envisioning landscapes, making worlds:* Geography and the Humanities. Londres: Routledge, 2011.
[204] KUDIELKA, Robert. O Equívoco de Pissarro. Sobre o desparecimento da imagem da natureza na arte do século 20. In: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 4, N. 5 – Dezembro de 2003. p. 9

a história da arte se pautou por mais de um século. Trata-se de diferenciação entre uma produção artística chamada de "naturalista", do século XIX, onde a construção supostamente ocorre sobre a natureza, "*sur le motif*", em contraposição à produção pós-impressionista do século XX, chamada por Kudielka de arte-história, a partir de 1905[205]. Especialmente diante de uma recusa em ver a arte figurativa como menos "moderna" que aquela da abstração, problema velho conhecido da história da arte do século XX e que pode ter contribuído para que nosso objeto de estudo – os panoramas – tenham ficado relegados à sombra de maiores estudos dentro da nossa disciplina até aproximadamente vinte anos atrás.

Ainda citando Kudielka, o entendimento de que não adianta separar-se da natureza, pois *somos* a natureza, só aconteceria com a descoberta da cor por Delacroix[206] e Pissarro, que escolheu propagar seu trabalho a partir da natureza. Por mais objetiva que se pretenda a contemplação, ela está sujeita aos sentidos e à contemplação da natureza. Não somente tema, a natureza, o mundo real, é a verdade. Essa percepção só seria possível no século XIX. Até então, a natureza não havia sido o primeiro motivo ("*sujet*") da pintura, e, muito menos, objeto de imitação. Até então, "mesmo na Europa, com sua nascente ambição renascentista de uma 'conquista universal do mundo visível' (E. H. Gombrich), o que aconteceu na prática foi exatamente isso: a tentação forçada de *vencer e dominar* a abundância do visível – e não uma piedosa e maquinal repetição"[207].

Essa longa história da tentativa de dominação do mundo exterior, do visível, nos fala da intrínseca relação entre a paisagem e o poder. O supracitado historiador da arte britânico Ernst Gombrich, em *Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem*, afirma que foi somente a partir do século XVI que a paisagem passa a ser percebida como gênero, e atribui essa mudança mais a uma questão da instituição do que de estilo pictórico. Tudo aquilo que havia sido produzido até então não possuía a preocupação de ser um gênero de pintura por si só. Para marcar essa diferença, cita Dürer como exemplo de "um dos maiores paisagistas do mundo; no entanto, como mostrou E. Tietze-Conrat, ele nunca pôs os pés na instituição da

[205] KUDIELKA, Robert. O Equívoco de Pissarro. Sobre o desparecimento da imagem da natureza na arte do século 20. In: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 4, N. 5 – Dezembro de 2003. p. 8.
[206] Ibidem. p. 15.
[207] Ibidem. p. 11.

pintura de paisagens. Provavelmente considerava suas famosas aquarelas topográficas como estudos"[208]. Apenas na segunda metade do século XVI é que alguns artistas encarariam a produção de paisagens como profissão. E teria sido a competição acirrada entre os pintores da Antuérpia dessa época que levou à busca por novas especialidades de mercado para agradar os gostos dos clientes. Ainda segundo Gombrich, essa demanda ocorrida no "norte gótico" teria sido um presente do sul renascentista[209]. Apesar do detalhismo empiricista praticado pelos pintores de Flandres no início do século XV, a paisagem continuava servindo de pano de fundo para os principais elementos nas telas. Foi somente na Itália que ocorreu uma *noção* de paisagem, permitindo perceber a arte como uma esfera autônoma da atividade humana e fazendo com que as paisagens pudessem ser identificadas por elas mesmas, constituindo um gênero.

> Na Itália, o terreno estava bem preparado para uma demanda pelas pinturas do Norte, a serem admiradas não por seus temas, mas por outras qualidades. E, no entanto, poderia nunca ter sido suficiente convencer os artistas no Norte a abandonarem totalmente os temas, não fosse pelo fato de a teoria da arte italiana ter colocado em evidência a ideia de pintura de paisagens.[210]

Gombrich aponta as esferas necessárias para que a paisagem enquanto representação pudesse ser reconhecida como uma instancia autônoma, a saber: a existência de um público consumidor da pintura em Flandres, a especialização técnica dos pintores responsáveis por esta produção, a percepção desta produção pelos artistas capazes de perceber e teorizar o que aquilo significava; e funde isso com a própria autonomia da arte renascentista. Independente de uma discussão sobre os motivos da definição paisagística, seja pictórico ou por demanda de público e o amadurecimento de mercado e público apto a entender e consumir paisagem, é válido associar esse "nascimento" paisagístico ao momento em que a pintura alcançara controle visual do espaço e das ações humanas que nele ocorriam.

Seguindo a percepção de Gombrich, para Cosgrove, os europeus experimentaram entre 1550 e 1620 mudanças dramáticas na sua capacidade de

---

[208] GOMBRICH. E. H. A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem. In: *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Pp. 141-160.
[209] Ibidem, p. 145.
[210] Ibidem. p. 146.

conceitualizar e representar o mundo[211]. Isso se deu não só pelos novos espaços materiais descritos pelo heliocentrismo e pela ação geopolítica oceânica e continental, mas também pelos avanços representacionais do entendimento matemático e da representação técnica. A geometria aplicada à balística e a pesquisa em triangulação, o uso da grade no mapeamento, e tanto a teoria quanto a prática da perspectiva no desenho e na pintura, somados à mecanização da visão ocasionada pela câmera obscura e as lentes, mudaram fundamentalmente a maneira de perceber o espaço. Deram à Europa conhecimento de diversas partes do mundo enquanto lugares distintos, ocupados de modos particulares por diferentes povos. A ênfase no controle sobre o espaço e o conhecimento do mundo ganham força, mesmo que os limites entre real e fantasia não estivessem definidos no Seiscentos. A tipografia móvel e a emergente cultura da gravura foram cruciais não somente para a comunicação e por conseguinte para o impacto social destas mudanças, mas para a realização efetiva destas transformação da visualidade como modo de explicar o mundo. O debate entre a autoridade clássica antiga e eclesiástica de um lado e a experiência contemporânea do outro era mediado através dos textos impressos; “novos mundos” eram anunciados e representados pela imprensa e por gravuras, e a consistência dos cálculos e ilustrações científicas era assegurada por uma comunidade científica e erudita geograficamente espalhada. Práticas científicas recém reavivadas, como a geografia e a arquitetura – que tinham em comum o interesse de conceitualizar e representar o espaço material e entender a maneira como os humanos transformam o mundo físico – foram profundamente afetadas por esses processos. Dois textos redescobertos no Renascimento foram fundamentais. A geografia foi transformada em teoria e prática pelo reaparecimento no ocidente do texto de Claudius Ptolomei *A Geografia*, do segundo século d.C., enquanto *Dez Livros da Arquitetura*, de Vitruvius Pollio, datado de um século antes, teve um impacto similar na arquitetura. Cada qual ofereceu uma espécie de manual técnico para a sua respectiva prática espacial: de um lado, classificação, registro e mapeamento de lugares. Do outro, engenharia, planejamento e a construção destes lugares. Cada qual localizava seu conhecimento e práticas específicos dentro de uma concepção de ordem espacial

[211] COSGROVE, Denis. Ptolomy and Vitruvius: spatial representation in the Sixteenth- Century texts and commentaries. In: PONTE, Alessandra; PICON, Antoine (Org.). *Architecture and the Sciences*: exchanging metaphors. [S.l.]: Princeton Architectural Press, 2003. p. 21.

mais ampla, que abarcava desde o cosmos às localizações individuais. E cada um enfatizava a representação gráfica desta ordem espacial, problematizada nas iconografias comuns a ambos, o uso da *sphaera mundi* e o compasso. As tensões epistemológicas e práticas que acompanharam a revolução espacial do ocidente, notadamente entre a retórica humanista e a *techne* mecânica, aparecem em ambos os textos e os sumários e comentários derivados deles.[212]

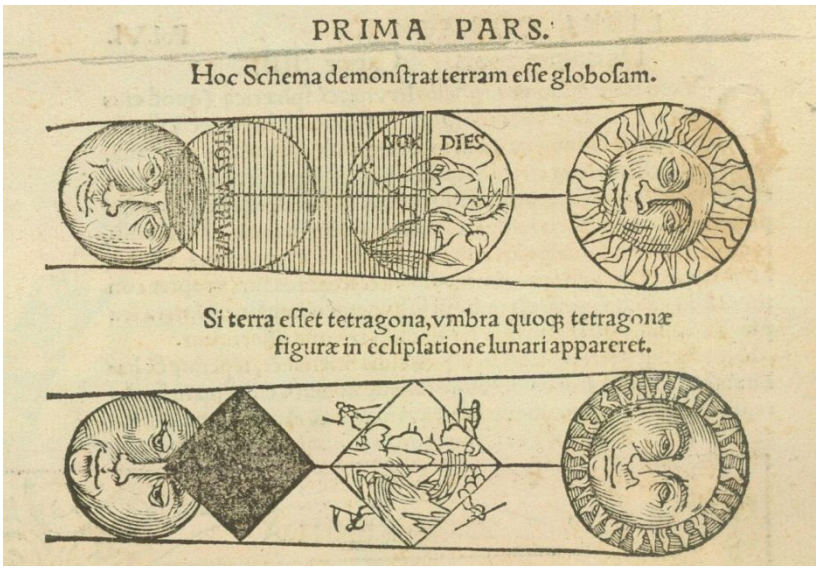
Outro geógrafo focado na perspectiva cultural para pensar a paisagem e suas representações, o norte-americano Kenneth Olwig[213] faz a associação do advento da paisagem cênica às técnicas de representação perspectivas decorrentes da descoberta Renascentista das formulações feitas por Ptolomeu, para quem a corografia estava ligada à arte pictórica. Para ele, este aspecto visual teria sido enfatizado nesse momento de reinterpretação renascentista, devido à influência neo-platônica vigente à época. O radical grego para corografia, *choros* ou *chora*, significa literalmente "espaço definido, porção de chão, lugar", enquanto que *graphia* é definida por Ptolomeu como "*mimesis dia-graphis*", significando imitação/ representação através da forma gráfica. Por isso, no processo de tradução para o latim teria sido entendido como "*imitatio picturae*".[214] Da mesma forma, a cosmografia ptolomeica criou uma imagem do mundo que era antes de mais nada uma representação do quadro espacial ideal platônico, dentro do qual o mundo se inscrevia e, especialmente através da perspectiva linear, criava a ilusão do espaço vivido cotidianamente.

Avançando na questão, Olwig identifica que Ptolomeu tinha consciência da habilidade do espaço mapeado de criar um todo ilusório, tal qual um rosto, uma face. Ele localiza a fala do grego que "o propósito da corografia é a descrição de partes individuais, como se fosse desenhar uma orelha ou um olho, mas o propósito da geografia é ter uma visão do todo, como por exemplo, como se desenha uma cabeça inteira"[215] e relaciona essa noção de *todo* com uma famosa xilogravura do século XVI. Trata-se de uma ilustração sobre a Cosmografia de Ptolomeu, impressa

[212] COSGROVE, Denis. Ptolomy and Vitruvius: spatial representation in the Sixteenth- Century texts and commentaries. In: PONTE, Alessandra; PICON, Antoine (Org.). *Architecture and the Sciences*: exchanging metaphors. [S.l.]: Princeton Architectural Press, 2003. p. 22.
[213] OLWIG, Kenneth. Choros, Chora and the question of landscape. In: DANIELS, Stephen (et al.). *Envisioning landscapes, making worlds:* Geography and the Humanities. Londres: Routledge, 2011. p. 47.
[214] Ibidem.
[215] PTOLOMEU, Geographike Uphegesis apud. OLWIG, Kenneth. Op. cit. 48

no livro *Cosmographicus Liber* em 1533, e que traz a imagem do globo terrestre entre a lua e o sol, estes últimos representados com um rosto cada um. O intuito da gravura é de demonstrar a sombra que a lua faz na Terra, (redonda na parte de cima, quadrada na parte de baixo). Entretanto, ao dar à representação da Terra um pequeno extrato da sua superfície, os cosmógrafos renascentistas reforçavam a unidade entre Terra e a sua representação, e a possibilidade de se desenhar a paisagem. Percebia-se que a superfície terrestre poderia ser representada e emoldurada, tal como em um retrato.

Imagem 27 – Cosmographicus Liber



Apianus Petrus. *Cosmographicus Liber*. Vaeneunt Antuerpiae excusum Antuerpiae, 1529, p. 12
Fonte: Biblioteca Nacional de España.

Assim, a ideia da paisagem sendo fundamentalmente a representação de um espaço ideal no qual é dado ao mundo uma personalidade (paisagística) específica tem origem clássica. Portanto, é da subjetividade humana que provém a ideia de totalidade associada à paisagem. Da mesma forma, a valorização renascentista subsidiou o entendimento da paisagem moderna pitoresca que se desenvolveria ao longo dos séculos seguintes. Apontar o quanto esse idealismo é intrínseco ao nosso pensamento artístico e paisagístico é de suma importância para essa pesquisa, na qual buscamos compreender as complexas relações entre realidade e subjetividade, realismo e criação na paisagem oitocentista.

Mas quais eram esses mecanismos de exercício de poder realizados pela paisagem ainda na Renascença? Mais uma vez, Gombrich, ainda no ano de 1950, utilizando-se de um trecho sobre a decoração de edifícios e interiores, presente em *Dez Livros de Arquitetura* de Alberti, publicado pela primeira vez em 1486, aponta que nesse momento no século XV, a arte deixara de ser vista como mero objeto decorativo, e devia ser apreciada pelo seu efeito psicológico[216]. Revendo a interpretação do historiador britânico, Cosgrove enfatiza a recomendação deste tratado quanto à separação hierárquica da localização para as obras de arte, reveladora da consciência do senso de poder que cada um imprime. No topo estaria a *storia*, épica ou heroica, cujo caráter elevatório é adequado a lugares de poder e autoridade. A pintura da vida cotidiana dos cidadãos comuns era apropriada para as residências urbanas. Na base da hierarquia estaria o mundo do campo e a vida camponesa, geralmente representada nas *villas*. Tal pintura de paisagem servia ao propósito de refletir para o espectador relaxado na residência de verão a imagem de um mundo controlado e ordenado, onde os assuntos sérios eram deixados de lado[217].

Outro poderoso instrumento, e talvez o mais contundente de todos, que exerce influência explícita no entendimento da relação entre paisagem e poder percebida nos nossos panoramas oitocentistas, é a perspectiva, igualmente usada para mostrar controle sobre as coisas. Relacionada com a cosmologia na Renascença, que considerava a criação como ordenamento geométrico. A pintura, conforme apontada por Leonardo, emulava a harmonia e proporção do mundo, o que era alcançado na paisagem:

> Também está em seu poder criar os vales que deseja admirar, e os picos das montanhas sobre as quais pode avistar vastas regiões de terra e olhar para o mar no distante horizonte, para além delas [...]. Na verdade, tudo o que existe no mundo, virtual ou concretamente, ou na imaginação, ele pode ter, primeiro em sua mente, depois em suas mãos, e essas [imagens] são tão magníficas, que revelam, a um simples relance de olho, a mesma harmonia de proporções que existe nas próprias coisas.[218]

O controle do artista sobre a natureza e o mundo é exercido e demonstrado pela proporção e pela perspectiva. No comentário do texto de Gombrich, Cosgrove

---

[216] GOMBRICH. E. H. A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem. In: *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 146.
[217] COSGROVE, Denis. *The idea of landscape*. In: MOYAO, Arely Ramirez. (org.) *Cyclorama.* Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013. p. 95 Op. cit. p. 104.
[218] LEONARDO apud GOMBRICH, E. H. *A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem*. Op. Cit. p. 147.

sugere que a união da criação artística com o entendimento objetivo da natureza estaria na raiz das ciências empíricas e que o próprio Leonardo nunca separou a arte criadora do que hoje chamaríamos de exploração cientifica da natureza. Ao contrário, unia as duas na crença de um ordenamento de proporção harmoniosa que atravessava tanto o macrocosmo quanto o microcosmo e era reproduzido tecnicamente na pintura através da perspectiva para controlar o espaço pictórico[219]. O fato é que se consolidou a perspectiva como convenção da visão realista e a organização "regulada" do espaço pictórico contribuiu para a afirmação de uma exterioridade ao sujeito, que se apropria desses elementos arranjados para o seu olho. Todo o realismo da perspectiva é ideológico, e oferece a visão de um mundo direcionada à experiência de um indivíduo em um dado momento, quando o arranjo das formas que o constituem for agradável, enaltecedor ou conectado a aspectos psicológicos do indivíduo, ao mesmo tempo em que representa algo universalmente válido por clamar para si o *status* de realidade[220]. Essa certeza de realidade é amplamente explorada na manipulação da perspectiva realizada nos panoramas, especialmente se considerarmos que as vistas de 360 graus eram trabalhadas para permitir que os visitantes experimentassem uma visão com perspectiva "correta" de todo e qualquer ponto no qual experimentassem frontalmente aquela pintura. Interessante notar que, a despeito dos esforços empregados para produzir a sensação de imersão, aquelas pinturas, ao mesmo tempo e contraditoriamente, exacerbavam a separação entre sujeito e objeto e a sensação de exterioridade do indivíduo em relação à paisagem à sua frente.

Mitchell questiona as verdades colocadas pelo que chama de "fatos sobre a paisagem", algo que traduziríamos como lugares-comuns sobre ela reproduzidos na história da arte. O primeiro destes fatos seria a ocidentalidade da paisagem. O texto de Gombrich, considerado fundamental em diversas partes do mundo, seria o grande responsável pela difusão desta ideia, ao localizar espacial e temporalmente na Europa o nascimento dessa razão paisagística. O segundo, a noção de que a paisagem aparece no século XVII e tem seu ápice no XIX, sendo, portanto, de caráter moderno. O terceiro fato seria a essência visual/pictórica da paisagem, que a caracteriza como um objeto estético original e centralmente constituído como um

[219] COSGROVE, D. The idea of Landscape. In: MOYAO, Arely Ramirez. (org.) *Cyclorama.* Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013. p. 106.
[220] Ibidem. p. 107.

gênero de pintura associado a um novo modo de visão. Sempre em diálogo com o livro *Landscape into Art* (1949) de Kenneth Clark, Mitchell argumenta que estas certezas seguem sem questionamentos. Apesar de não apontar resoluções efetivas quanto à desconstrução desse lugar-comum, *Imperial Landscape*, seu texto na introdução do livro por ele organizado, que pretende analisar a relação entre paisagem e poder, levanta alguns pontos merecedores de maior atenção, mesmo que atue mais no campo de uma problematização do que de consolidações metodológicas propriamente. Devemos mesmo crer na ideia de que a apreciação da verdadeira natureza começa apenas com essa "invenção" da pintura de paisagem? O autor nos guia pelos questionamentos:

> Certamente o testemunho de poetas desde Hesíodo até Homero e Dante contraria a ideia de que os seres humanos, ao contrário do que Ruskin pensava, adquiriram um 'novo senso' algum tempo depois da Idade Média que os tornou 'profundamente diferentes de todas as grandes civilizações que haviam existido até então'. Até a constatação mais restritiva de que a pintura de paisagem (aí diferenciada da percepção) tem uma identidade unicamente moderna e ocidental parece cheia de problemas. A reivindicação histórica de que a paisagem é um desenvolvimento 'pós-medieval´ é contrariada pela evidência (...) de que pintores helênicos e romanos 'desenvolveram uma escola de pintura de paisagem'. E a pretensão geográfica de que a paisagem é uma arte unicamente ocidental europeia desmorona diante da incrível riqueza, complexidade e antiguidade da pintura de paisagem chinesa[221].

De fato, toda construção historiográfica que persiste ao longo das décadas sem questionamentos representa uma cristalização do pensamento histórico artístico. O que nos parece necessário aqui é admitir que nem toda paisagem é moderna, mas que, no caso dos panoramas e em toda a sua genealogia imagética e paisagística, estamos lidando exatamente com essa "tradição" da paisagem moderna ocidental. Não custa frisar que toda a narrativa de convencimento construída pelos panoramas foi parte importante na consolidação destes lugares-comuns, e por isso o entendimento desse fenômeno oitocentista prescinde do entendimento dessas construções.

Outra observação levantada por Mitchell, e que devemos ter em conta, é a de que as relações estabelecidas pela paisagem – que segundo a visão estabelecida na historiografia teria sido "consolidada" no século XIX – transitam na realidade em

[221] MITCHELL, W. J. T. Imperial Landscape (2002). In: MOYAO, Arely Ramirez. (org.) *Cyclorama*. Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 201. p. 168.

uma via de mão dupla. A pergunta que o autor nos coloca é se é possível que a paisagem, vista como uma invenção de um novo meio visual/pictórico, seja integralmente conectada ao imperialismo? É preciso minimamente pensar a representação da paisagem não apenas como uma questão política e de ideologia de classe, mas como um fenômeno internacional, intimamente ligado ao discurso imperialista. E ainda como um processo de mútua transformação, onde o outro modifica e atua sobre o "colonizador". Isso fica claro, a título de exemplificação, nos dois panoramas sobre os quais falaremos a seguir. Em um panorama da Cidade do México exibido em 1824 em Londres, os traços da cidade pré-hispânica estão presentes, e o discurso do imperialismo informal está acompanhado da cultura do outro. No segundo exemplo, a vista do Rio de Janeiro exposta em Paris também em 1824, a imagem de cidade apresentada aos europeus foi reivindicada pelo próprio Brasil como elemento definidor de si mesmo. Patrocinado pelo governo imperial, o objetivo desse panorama era consolidar o Brasil como uma nação liberal. E a paisagem, construída pelo outro, se tornou signo de identidade nacional.

O próprio imperialismo, conforme aponta Mitchell, não é um fenômeno simples ou homogêneo, mas um "sistema complexo de expansão e dominação cultural, política e econômica que varia de acordo com a especificidade dos lugares, pessoas e momentos históricos"[222] no qual o processo de expropriação, colaboração e coação raramente é mimético ou transparente. A paisagem, dentro da prática da representação não é declaradamente algo que serve somente ao discurso imperialista, sendo capaz de mediar transferências. Como exemplo, o autor nos conta que além da paisagem chinesa subverter a certeza de que "paisagem" se refere única e exclusivamente ao âmbito ocidental ou moderno, ela desempenhou importante papel na conformação de uma ideia de paisagem inglesa no século XVIII a ponto do *jardin anglo-chinois* ter se tornado um rótulo europeu frequente para o próprio jardim inglês[223]. Novamente, o panorama mexicano a que nos referimos, carrega os topônimos da cidade asteca anterior à cidade oitocentista que é mostrada. E o panorama carioca que analisamos também enumera diversos lugares que mantiveram os nomes dados pelos indígenas anteriores à colonização

[222] MITCHELL, W. J. T. Imperial Landscape (2002). In: MOYAO, Arely Ramirez. (org.) *Cyclorama*. Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 201. p. 169.
[223] MITCHELL, W. J. T. Imperial Landscape (2002). In: MOYAO, Arely Ramirez. (org.) *Cyclorama*. Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 201. p. 169.

portuguesa e aos interesses comerciais britânicos em jogo no momento de sua exibição.

Por fim, o último questionamento levantado por Mitchell é a percepção de que a construção de um discurso ao redor do caráter de modernidade da paisagem serve, antes de mais nada, para criar uma diferenciação entre o que é dito moderno e o que vem antes. Associada à ideia de que o olhar moderno e sua busca pela racionalidade permitiram que a natureza fosse percebida fora das convenções pictóricas e por ela mesma (e daí foi possível *fazer* paisagem), está a noção, ora velada, ora admitida, de que a paisagem concebida fora destes parâmetros seria "altamente convencionada" ou ligada a formas simbólicas[224]. Numa tentativa de criação de uma escala de valores que priorizava a paisagem moderna, ocidental e percebida como unidade em relação a qualquer construção de paisagem que fosse não-ocidental.

3.1 **Império Britânico, arte e imperialismo informal**

Embora não limitante, a noção de "Império" deve ser central, e não marginal, na história da arte britânica e no olhar sobre a sua produção, especialmente aquela originada durante os séculos XVIII e XIX. Os últimos vinte anos significaram uma importante mudança de olhar sobre a produção desse período. Os campos da história, história da arte, teoria da literatura e geografia cultural vêm realizando esforços para ressignificar a própria noção do que seria uma arte britânica, vista até recentemente, apenas como o trabalho produzido na Grã-Bretanha e representativo de questões das Ilhas Britânicas.

[224] Ibidem. p. 173. Apesar de não parecer ser este o intuito de Mitchell, é inevitável questionar se não estaria toda a arte ligada às formas simbólicas? Para Erwin Panofsky "Ao concebermos as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores "simbólicos". [...] A descoberta e interpretação desses valores 'simbólicos' (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por 'iconologia' em oposição a 'iconografia'. In: PANOFSKY, Erwin, Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte na Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 52

> Até recentemente algumas das coleções mais representativas da arte inglesa, como a Tate Gallery e o Yale Center of British Art, optavam por deixar o problema do império longe dos olhos do público, apesar da importante dominância do império no desenvolvimento histórico da Inglaterra como um poder político e econômico global desde meados do século XVIII até meados do século XIX.[225]

Barringer et al. aponta, como exemplo significativo, até meados dos anos 2000, no *Victoria and Albert Museum*, cuja parte considerável do acervo deriva de explorações imperialistas, a narrativa sobre arte e design britânicos era vista separada das galerias que representavam as coleções asiática, do oriente distante e islâmica. Esbarramos no ponto central de que é impossível separar as duas coisas, seja pela dívida histórica da exploração britânica, seja pela contaminação entre as diferentes culturas tocadas pelos fios do imperialismo e a própria produção dita "britânica". Somente a partir do fim dos anos 1960, com os estudos de descolonização e com o impacto da entrada de estudiosos fora dos círculos tradicionais ingleses, com a colocação do ponto de vista dos colonizados e não apenas dos colonizadores, esse quadro começou a mudar, juntamente com a própria noção de "império". "A definição de império como um projeto econômico e político monolítico foi substituída nas humanidades pela ideia do império como um processo complexo e contestado, mediado material e imaginativamente por muitas e diversas formas de culturas"[226].

As correlações entre poder do Império (formal ou informal) e ideologia não são simples de analisar. Para além de meras propagandas de poder, a paisagem imperialista, em geral, lidava com dualidades. Não é possível separar uma arte britânica de arte imperialista, assim como não dá para tratar do assunto pelo simples binário metrópole x colônia. A divisão entre história (e arte) britânica e história (e arte) imperial, como categorias separadas, é artificial. Os artistas viajantes precisavam lidar com conflitos, solidão e mudanças sobre seus próprios corpos na adaptação em terras estrangeiras. Como geografias afetivas, o olhar do artista não pode ser reduzido a apenas um viés, seja economicista ou político. Tampouco podemos reduzir um determinado trabalho ao "olhar do artista", pois mesmo as características individuais da obra e do autor estão relacionadas social e

[225] BARRINGER, Tim. (et al.) Introduction. In: *Art and the British Empire*. Manchester /New York: Manchester University Press, 2007. p. 3
[226] Ibidem. p. 5

historicamente a um lugar e espaço. Na segunda edição de *Landscape and Power*, Mitchell nos diz que a paisagem é feita na triangulação entre "espaço, lugar, códigos visuais"[227]. E é a partir da contaminação dessas três coisas que ocorrem as paisagens.

> Essas coordenadas culturalmente determinadas colocam para o historiador da arte um esquema conceitual que induz aos seguintes questionamentos: quais são as qualidades fenomenológicas e psicológicas de um determinado lugar; as condições espaciais e geográficas relativas ao espaço; e os códigos visuais – a caixa de ferramentas representacionais – disponíveis para a representação da paisagem. O corpo humano, pensante e sensível, já está sempre inscrito na paisagem, e a paisagem sempre pressupõe balizamentos referenciais corporais. Se a paisagem é o retrato de relações culturais, é um retrato que implicitamente mapeia pressupostos geográficos no rosto e na forma do que é retratado.[228]

O reconhecimento de que as relações não são binárias e que fatores importantes como subjetividades e particularidades afetam o olhar contribuiu para que, nos últimos quinze anos, o tema tenha sido melhor analisado e discutido. Algumas publicações se debruçaram sobre o assunto, com a característica comum de serem sempre coletâneas de textos que buscam tratar da produção em diversas partes do mundo que foram colônias britânicas, como Canadá, Índia e Austrália, somente para citar alguns exemplos. As publicações derivam especificamente de estudiosos baseados na própria Inglaterra[229], dentro de estudos culturais, em especial, história da arte, história naval e geografia cultural. Fora na Grã-Bretanha, os esforços se concentram no Yale Center for British Art, responsável pela edição de duas dessas publicações no ano de 2011[230]. O esforço em rever a posição crítica da arte em relação ao Império Britânico é lento e contínuo. A mais recente e significante ação nesse sentido foi a exposição *Artist and Empire*, organizada pela Tate Britain em 2015, que buscou ver o Império através da arte, explorando como ele moldou práticas e temáticas na arte britânica, desde os tempos coloniais até os dias de hoje

---

[227] MITCHELL, W. J. T., Preface to the Second Edition. In*: Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. p. 5

[228] BARRINGER, Tim. (et al.) Introduction. In: *Art and the British Empire*. Manchester /New York: Manchester University Press, 2007. p. 12

[229] DRIVER, F., MARTINS, L. (org.) *Tropical Visions in an age of Empire*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2005. Além dessa publicação, a já citada Art and the British Empire, de 2007.

[230] CROWLEY, John E. *Imperial Landscapes*. Britain´s Global Visual Culture, 1745-1820. New Haven and London: Yale University Press/The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2011. E também QUILLEY, Geoff. *Empire to Nation*: Art, History and the Visualization of Maritime Britain, 1768-1829. New Haven and London: Yale University Press/The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2011.

sob a perspectiva de um pós-colonialismo atual e reavaliado. A mostra reuniu obras feitas por artistas de diversas nacionalidades e buscou ver como a identidade do Império (e do Reino Unido) foi construída também a partir da cultura visual produzida nas colônias, e teceu importantes questionamentos quanto à maneira como as instituições britânicas tendem a relegar a arte do Império a análises não-artísticas.

Embora possamos apontar os esforços recentes para a construção de *corpus* literário que teça as relações em escala ampliada entre a história da arte e o Império britânico, não podemos dizer o mesmo de um pensamento sólido formulado a respeito da relação entre o Império e as nações que não faziam diretamente parte dele. Assim, utilizamos aquilo que alguns historiadores chamam de imperialismo informal (do inglês *informal empire*), ou a política imperialista britânica do século XIX. Trata-se de um conjunto de ações expansionistas que significaram uma colonização cultural de países ou colônias com as quais a Inglaterra mantinha relações comerciais ou possuía interesse em fazê-lo. Chama-se de "informal" visto que o projeto imperialista não era colocado de maneira explícita, sendo mascarado por interesses simplesmente comerciais. Nesse contexto, as ciências desempenharam papéis fundamentais, em especial a arqueologia, que além de produzir conhecimento, permitiu encher os museus, e a etnologia, que proveu um racionalismo que colocava os Europeus acima de quaisquer pessoas de pele escura ou de etnias misturadas, encontradas em todo o espectro do Império. Junte-se a isso as oportunidades de viagens e a conjuntura favorável para o comércio com lugares distantes, e teremos um ambiente bastante favorável ao imperialismo informal[231]. A construção da ideia sobre o outro que justificasse a dominação passava por diversas formas de entretenimento apresentadas "em casa", de modo que o público britânico visse essa relação desigual como natural. Dentre as possibilidades havia as narrativas de viagens, as exposições em museus, shows de aberrações etnográficas e os panoramas.

Nesse aspecto, a publicação *Informal Empire – Mexico and Central America in Victorian Culture* (2005), do norte-americano Robert Aguirre pode nos é muito útil, uma vez que expande a noção para um Imperialismo informal e faz a análise da produção imagética e literária sobre o México e regiões da América Central. Aguirre

[231] AGUIRRE, Robert. *Informal Empire – Mexico and Central America in Victorian Culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. p. xv.

coloca o período de 1821 a 1898 como aquele no qual desejo imperial por objetos, e não por territórios, desempenhou papel fundamental na dominância sobre os países de uma América Latina que, apesar de terem passado por processos de independência, não se encontravam em condições pós-coloniais. A despeito das diferenças geográficas, visto que o autor analisa meios econômicos e políticos com os quais a Grã-Bretanha buscava exercer domínio imperialista na região que hoje corresponde ao sul do México, Guatemala, Belize, El Salvador e Honduras, trata-se de um discurso comum britânico sobre o continente americano.

A única publicação inteiramente dedicada aos interesses imperialistas por trás dos panoramas é a já mencionada *The First Panoramas: Visions of British imperialism*, publicação de 2011, na qual Denise Oleksijczuk analisa particularidades formais e materiais do panorama no período de 1787 a 1801 para relacionar a importância desse meio para a difusão da noção do imperialismo britânico. Através de vistas específicas e da documentação das mudanças que ocorreram nas explicações oferecidas ao público sobre elas, a autora demonstra como as vistas de Barker e Burford se tornaram lugar crucial para a emergência de um novo público que veio a se reconhecer como Britânico através das exibições de assuntos internacionais, globais[232]. Sem pender para um certo reducionismo político na análise, é inegável a relação entre a popularização da invenção de Robert Barker e a consolidação do Império Britânico. Durante os anos das guerras da Revolução Francesa (1793-1802), metade das cenas apresentadas na rotunda de Leicester Square mostravam frotas inglesas. Nos anos das guerras napoleônicas com a França (1803-1815) praticamente toda imagem mostrada nesse local tinha relação com as movimentações da Marinha Real dou do Exército Britânico[233]. E não se tratava apenas de uma inciativa dos realizadores, de criar um gosto por temas relacionados às guerras e batalhas. A população visitante respondia positivamente à iniciativa, comparecendo em massa a tais eventos. Ainda de acordo com Oleksijczuk, a checagem das contas bancárias de Robert e Henry Aston Barker indicam que durante a Guerra Peninsular (1808-1814) o número anual de visitantes do panorama subiu de 40 para 60 mil. Mais significante ainda, no ano de 1816,

[232] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 4.
[233] Ibidem. p.6.

quando da exibição da batalha de Waterloo, ocorrida um ano antes, esse número subiu para quase duzentos mil visitantes no ano[234].

Já vimos que a construção de imagens artísticas relacionadas ao Império sempre operava dentro da lógica da naturalização. Era preciso mostrar massacres como conquistas, guerras como ato heroicos e maquiar os interesses comerciais como ações civilizatórias para os países colonizados ou explorados. Por serem empreendimentos particulares, não conectados com as políticas oficiais de propaganda, as rotundas e outros espaços "desinteressados" de exposição de arte permitiram aos artistas londrinos maior flexibilidade em construir uma identidade imperial consistente com os valores estéticos e a moral contemporânea. Com o apoio direto da realeza, e a fundação da Academia Real em 1786, essas exposições emergiram como iniciativas "quase-imperiais", estabelecendo uma base cultural sólida para extensão do poder econômico, militar e político britânico.

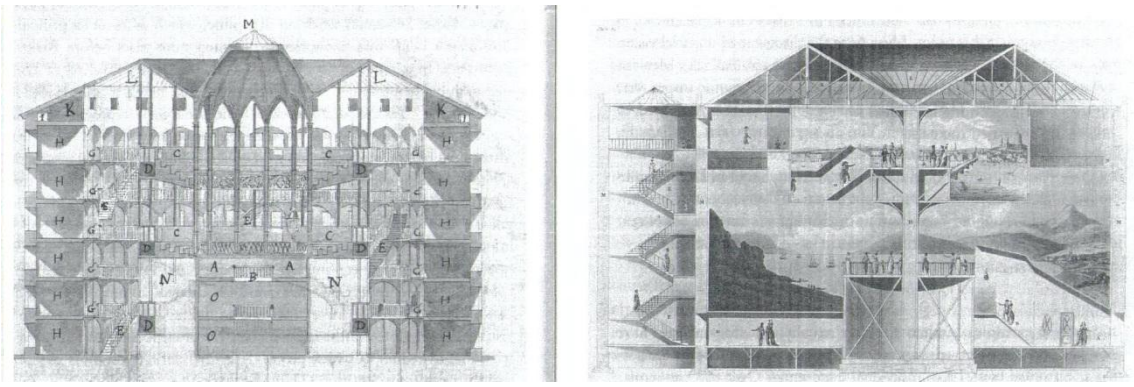
Oleksijczuk avança no conhecimento sobre panoramas ao considerar como a forma e a localização da rotunda londrina de Leicester Square se tornou inextricavelmente entrelaçada com pinturas de lugares geográficos e eventos que eram centrais aos interesses econômicos e aspirações imperiais britânicos. Sua investigação dos trinta anos iniciais do fenômeno mostram a concretização do espetáculo como uma relação entre o espaço doméstico (representado pelo edifício de Leicester Square) e o mundo (representado pelas várias batalhas por terra ou mar e mercados urbanos distantes). Leicester Square era o centro do entretenimento londrino. As casas de leilão de artes e ofícios estavam ali, os teatros e exposições. Colocava uma centralidade dupla: a da plataforma de observação – e do indivíduo –, e a de Londres como o centro do mundo – a partir do qual se observava todo o globo. Ao incluir neste "centro do mundo" cidades longínquas como o Rio de Janeiro ou a Cidade do México, criava-se a impressão de que o Império superava em muito os limites restritos das ilhas britânicas.

A organização espacial como forma de afirmação do poder é apontada também por Robert Aguirre e sua breve comparação das semelhanças no que diz respeito à forma arquitetônica entre o panorama e o panóptico de Jeremy Bentham. O papel da arquitetura na regulação social é organizar, em ambos, as relações entre

[234] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 7.

sujeito e objeto, conhecedor e conhecido, com edifícios circulares que permitiam a vista de 360 graus e subjugavam toda a visão ao observador, colocado em posição privilegiada[235]. O autor segue observando que nem o filósofo alemão Walter Benjamin, nem o filósofo francês Michel Foucault (que escreveram, respectivamente, sobre os panoramas e o panóptico) observaram como a relação tecnológica entre visão e poder foi mobilizada pelo projeto imperialista[236].

Imagem 28 – Comparação entre o panóptico e o panorama



Comparação realizada por Robert Aguirre, com cortes transversais do edifício do panóptico de Jeremy Bentham (esquerda) e da rotunda de Leicester Square.
Fonte: AGUIRRE, 2004, p. 39.

[235] AGUIRRE, Robert. *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 37.
[236] Ibidem. p. 38.

4 O RIO VISTO DE FORA – OUTRAS REPRESENTAÇÕES PANORÂMICAS DA CIDADE NO SÉCULO XIX

Algumas opções feitas por Burford no panorama do Rio de Janeiro de 1827 - tais como a presença de determinadas figuras humanas e a definição do momento da vista como sendo o ano de 1823 -, podem ser analisadas tanto pelo guarda-chuva do imperialismo informal quanto como estratégias para atrair o público visitante. As figuras humanas representadas no panorama inspiram questionamentos. Elas são inseridas para potencializar para o espectador a sensação de movimento. São as pessoas que realizam trabalhos: remam, carregam barcos, organizam as embarcações maiores. Embora a gravura não traga cores, é de se supor que algumas das pessoas mostradas fossem negras, tocando num ponto sensível para o público britânico, o da escravidão. A única figura humana identificada é Lord Cochrane, a quem, podemos pensar, é atribuído um papel quase metonímico no que diz respeito ao ideal imperialista informal. Ele é um oficial contratado pelo poder brasileiro para organizar a independência do país e combater as resistências locais. A relação mercantil na sua vinda (a possibilidade de contratar uma força de guerra) exemplifica bem a relação entre Brasil e Inglaterra naquele momento. Nosso país não apenas precisava da legitimação como dependia, já há mais de uma década, do poder bélico e naval dos ingleses, sendo a escolta da Família Real pela Marinha Britânica em 1808 um exemplo emblemático dessa relação.

A inserção de Lord Cochrane, velho conhecido dos ingleses, vinha cumprir a função de um intermediário, uma conexão entre o público e o Rio de Janeiro. Afinal, quando Dom Pedro I declarou a independência do Brasil, se pensava em criar uma imagem do país que fosse de encontro às expectativas que a América Brasileira havia despertado nos homens de negócios, intelectuais, artistas e naturalistas europeus desde a abertura dos portos ao comércio livre em 1808[237]. O Brasil independente se tornara o terceiro maior mercado para o Reino Unido. Burford acentuava o potencial do novo Império Brasileiro no texto do panorama:

[237] PUTNAM, Phoebe. Description of a view of the City of St. Sebastian and the Bay of Rio de Janeiro. In GARRISON, Laurie (org.) *Panoramas: 1787-1900: texts and contexts*. Londres: Pickering & Chatto, 2012. Vol.2. p. 235.

> [Rio de Janeiro] é, no presente, a mais importante, populosa e comercial cidade do Brasil e provavelmente nenhum outro porto no mundo é tão bem situado para o comércio em geral: aproveita da conveniência de interseções tanto com a Europa, América, África, Índias Orientais e as Ilhas dos Mares do Sul, e, como capital de um país rico e extenso, comanda forças internas de imenso valor e quantidade[238]

Phoebe Putnam alerta que o Secretário de Política Externa Britânica George Canning estava ávido por capitalizar em cima das novas oportunidades econômicas, e logo teve a chance para concretizar suas ideias[239]. Por outro lado, o governo brasileiro recém independente também estava ansioso por assegurar reconhecimento internacional da Grã-Bretanha, cujo poder marinho dominava o espaço do Atlântico, que havia emergido como potência nas Guerras Napoleônicas na Europa e no mundo, e que exercia grande influência sobre Lisboa. Canning tentava negociar o reconhecimento britânico em troca de privilégios comerciais e principalmente, o fim do comércio escravo brasileiro. No Novo Mundo o Brasil era ao maior importador de escravos africanos, e a necessidade de reconhecimento deu à Grã-Bretanha a oportunidade de avançar nas negociações pelo fim da escravidão. Em outubro de 1826, oito meses antes da inauguração em Leicester Square, Canning enviou o Ministro Robert Gordon ao Rio de Janeiro para reabrir as conversas sobre o tratado Anglo-Brasileiro de fim do tráfico de escravos. Tanto esse evento como os seus resultados foram amplamente comentados na imprensa britânica[240]. "Se a Independência brasileira não havia sido importante o suficiente para despertar maior interesse do público e garantir um lugar dentro da rotunda de Leicester Square em 1823, talvez em 1827 o papel insistente dos britânicos na política externa e as medidas econômicas direcionadas ao Brasil tenham garantido ao tema um lugar na rotunda de Burford"[241].

Entretanto, embora muito relacionado ao contexto do imperialismo informal, já explicado, o panorama do Rio de Burford, deve ser visto para além de um simples manifesto pelos benefícios do Império Britânico. Sua interpretação não pode ficar

---

[238] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 3.
[239] PUTNAM, Phoebe. Description of a view of the City of St. Sebastian and the Bay of Rio de Janeiro. In GARRISON, Laurie (org.) *Panoramas: 1787-1900: texts and contexts*. Londres: Pickering & Chatto, 2012. Vol.2. p. 236.
[240] Ibidem.
[241] Ibidem.

restrita somente ao campo da política. O olhar contemporâneo especializado que usamos para contemplar o folheto gravado hoje não é suficiente para construirmos afirmações fechadas acerca do senso de legitimidade e dominância. Quem, afinal, domina aquele cenário? A cidade (Baía) do Rio de Janeiro ou o poder britânico? Afinal, embora o navio Blanche domine a vista em um primeiro plano, a cidade é distinguível ao fundo. Na escala à nossa disposição, a do papel, diminuta, mal podemos perceber que é o Rio de Janeiro. Mas o comentário dos jornais nos mostram que, com os estimados 13m de altura da tela, as montanhas da cidade do Rio de Janeiro não somente eram visíveis e distinguíveis, como eram bem executadas e impressionavam por suas cores e folhagens. Uma cidade colorida e viva cuja natureza propicia a criação de um porto formidável se abre para as naus. Fosse apenas uma demonstração de poder não haveria tanta preocupação com detalhamentos de cores e arquitetura. Afinal, o pitoresco, aquilo que realmente prendia a atenção do inglês curioso pelo Brasil, e por sua cidade tropical, não estava nos navios da Sua Majestade. Isso ele já conhecia. Estava na linha do horizonte, nas cores das águas, na natureza original e construída[242]. Não haveria aqui alguma negociação de protagonismo?

A escolha por mostrar o Rio de Janeiro de fora da cidade e com ênfase nas embarcações é facilmente entendida quando pensamos o contexto do imperialismo informal, mas também quando pensamos no contexto da produção britânica artística e na ampla preferência por pinturas marítimas. Tamanha é o gosto pelas vistas do mar que a língua inglesa possui um termo especifico para paisagens marítimas, chamadas de *seascape*. Muito populares nos séculos XVIII e XIX, as paisagens marítimas eram as obras mais presentes nos Salões da Academia Real. Para Eleanor Hugues[243], embora a presença delas na Academia tenha sido amplamente ignorada por historiadores da arte, as paisagens marítimas nos permitem conceituar a instituição como local de configuração de uma nacionalidade. Isso ocorria em três níveis: primeiramente, como o lugar de exposição de uma escola nacional de arte que havia incorporado pintores marinhos britânicos, constituindo uma identidade britânica de pintura. Em segundo, através de representações individuais de

[242] PANORAMA, Leicester-Square. *Public Ledger and Daily Adviser,* Londres, p.3, 23 jun. 1827.; PANORAMA. *Bell´s Life in London and Sporting Chronicles*, Londres, p.2, 24 jun. 1827.
[243] HUGUES, Eleanor. Ships of the 'line': marine paintings at the Royal Academy exhibition of 1784. In: BARRINGER, Tim (et al.). *Art and the British Empire*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2011. Pp. 139-152

acontecimentos nacionais, e em terceiro, através de uma narrativa mais ampla, de identidade nacional engendrada pelo conjunto das obras exibidas nestas exposições. A autora toma o termo *sea-pieces*, estabelecido ainda no século XVIII e que talvez pudesse ser traduzida como "obras marítimas". O termo era reproduzido em jornais, catálogos e publicidades e contrato de encomendas, e abrangia "[...] batalhas e ações individuais, vistas costeiras, retratos de navios, e paisagens feitas por pintores de marinha que tivessem frotas ou movimentação de navios, bem como paisagens onde o mar fosse protagonista, com títulos como *Moonlight* (Luz da lua), *A fresh gale* (Um vento fresco), *A calm* (A calmaria) etc."[244]. A configuração de um termo popular para tal temática de pintura mostra não apenas a grande ocorrência na produção daquele momento, como revela uma certa independência, criando a diferenciação do gênero da paisagem. Não são simplesmente paisagens marítimas, são *sea-pieces*, ou *seascapes.* Após esse esclarecimento, para fins de entendimento, e considerando a ausência de um termo específico na língua portuguesa que contemple a tradução adequada da língua inglesa, nos referiremos somente como paisagens marítimas ou marinhas.

Outro aspecto de nosso interesse destacado por Hughes é a relação entre a ocorrência de paisagens marinhas na Academia com os acontecimentos navais do império britânico na vida real[245]. As marinhas eram parte considerável das exposições de verão, com o número de batalhas e ações geralmente sucedendo o acontecimento de eventos nacionais. Diversas sociedades britânicas de exibições coincidiram com o envolvimento do Reino Unido na Guerra dos sete anos, e as imagens do conflito apareceram nas primeiras exposições da Academia Real. Hugues fez a análise da produção de peças marítimas exibidas nas primeiras exposições dela, entre os anos de 1769 e 1807. A constatação é de relação direta. Por exemplo. Ao fim da dedicada de 1790, com as vitórias de Horatio Nelson contra a França nas guerras napoleônicas, o número de pinturas marítimas aumentou. Entretanto, o maior número de batalhas pôde ser percebido após a assinatura do Tratado de Versalhes, e particularmente em 1783-84 (19 e 16 em cada ano, respectivamente). A maioria dessas obras mostravam batalhas contra a Espanha,

[244] HUGUES, Eleanor. Ships of the 'line': marine paintings at the Royal Academy exhibition of 1784. In: BARRINGER, Tim (et al.). *Art and the British Empire*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2011. p. 141.
[245] Ibidem.

Holanda e França durante a guerra americana de independência, culminando com a libertação de Gibraltar pelo almirante Howe em 1782. Enquanto a abundância mostrava o interesse por eventos recentes, esses números também sugeriram um esforço em aumentar a percepção da nação da Grã-Bretanha como um império marítimo, compensando as recentes perdas territoriais.

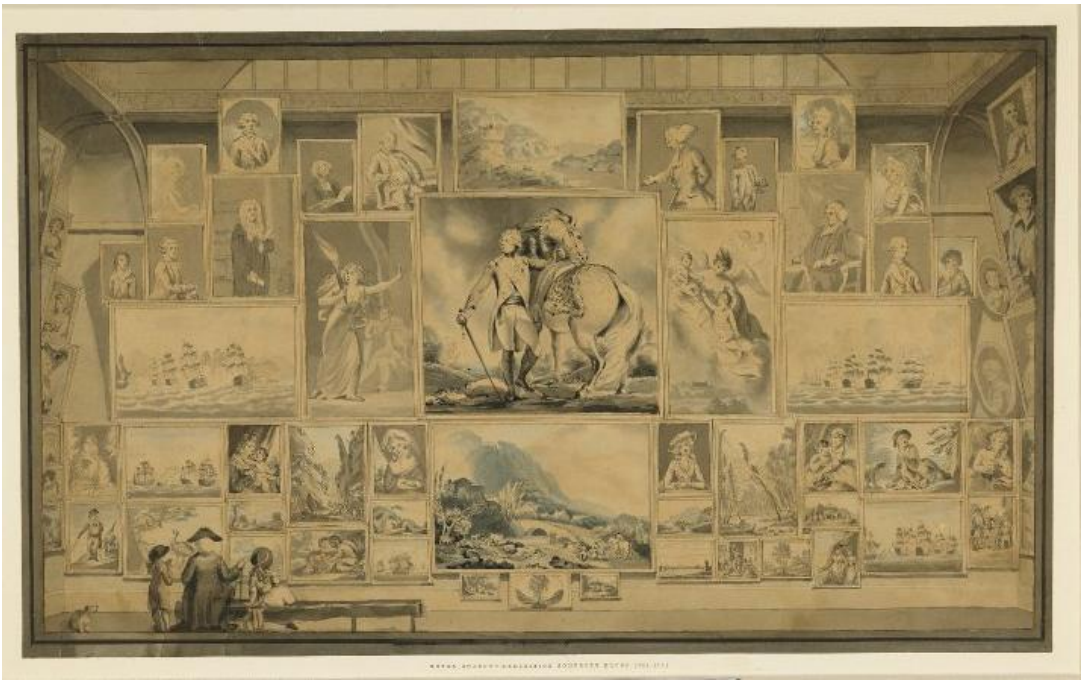
Para além das motivações sociais que influenciavam a escolha dos temas dos quadros, há alguns aspectos das exposições de verão da Academia que devemos considerar, pois podem possuir relação com o fenômeno dos panoramas. Assim como os panfletos vendidos nas rotundas, os catálogos eram eles próprios elementos significativos na experiência visual das exposições da Academia Real, e a presença das pinturas marítimas ocupava grande parte dos papéis dos catálogos. Os títulos, não apenas descritivos, como longos, traziam informações que extrapolavam o nome e posição dos navios. Por exemplo, a pintura de Dominic Serres exposta em 1782, chamada *The British fleet under the command of Rear Admiral Hyde Parker, consisting of 16 sail of the line and a 50 gun ship, going to sea from Gros Islet Bay, St. Lucia, on the 25th of March 1780, in the face of 25 sail of French ships of the line, for the protection of an English convoy of troops and merchant ships coming from Antigua*, ou um quadro de Nicholas Pocock de 1799, cuja identificação era *The capture of L´immortalité, French frigate of 42 guns, 24 pounders, 580 men, by His Majesty´s frigate, Fishguard, 44 guns, 280 men, Thomas Byam, commander, off Ushant, October 20th, 1798*.[246]. Hugues aponta que embora nem todos os retratos de figura humana estivessem detalhadamente identificados nos catálogos, as vezes sendo apenas tidos como “retrato de jovem senhora” ou “um oficial”, os navios eram identificados à exaustão, como nos dois exemplos citados. Notamos que o segundo exemplo nos conta o número de canhões e tripulação de cada nau da pintura, tanto da francesa *L´immotalité*, capturada, quanto da fragata inglesa responsável pelo feito, *Fishguard*. Ao fim, o título servia como descrição e incensava a criação da narrativa para o acontecimento que era retratado. Um pouco como os folhetos dos panoramas, os aspectos escolhidos para impressão no catálogo direcionavam o olhar do espectador, influenciando a percepção sobre as obras.

[246] HUGHES, Eleanor. Ships of the ‘line’: marine paintings at the Royal Academy exhibition of 1784. In: BARRINGER, Tim (et al.). *Art and the British Empire*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2011. p. 140.

Ainda no paralelo com a experiência nas rotundas, podemos pensar que a organização das exposições da Academia Real, com a preocupação estética de unidade de preenchimento das paredes, estabelece uma relação com o espectador de preenchimento da visão. Dentro da mesma lógica de conhecimento e exibição do mundo com a qual os panoramas se relacionavam, os quadros apareciam como representantes das informações disponíveis. O mesmo caráter formativo de público artístico estava presente nas exposições acadêmicas e nas rotundas. Não é por acaso que a primeira rotunda de Barker seria inaugurada menos de oito anos após a primeira exposição de verão da academia, em 1793.

Tal como na rotunda, a corporalidade do espectador era parte da experiência. Aqui o recurso de utilizar pares de pinturas sequenciais para construir a narrativa de uma ação conseguia ampliar a percepção do tempo e do espaço pictórico. Novamente Hugues nos conta que isso era comum nos salões da Academia, e dá o exemplo das obras de Robert Dodd da nau Santa Margarita, expostas em 1784. A construção de um movimento, amarrado pela narrativa histórica, ampliava o próprio espaço de exibição, e imprimia ao espectador uma relação que exigia dele algum deslocamento corporal. Os pares visuais interpelavam o espectador para dentro da narrativa, desafiando-os a entender o que havia acontecido de um quadro para o outro. A imaginação completava a ação. E a experiência, podemos dizer, se assemelhava aquela experimentada no interior da rotunda.

Imagem 29 – Uma parede da exposição da Academia Real Britânica de 1784



Edward Francis Burney, *The Royal Academy Exhibition of 1784: The Great Room, North Wall*, c. 1784. Lápis, aquarela e nanquim, 26,8 x 44,4cm.
Fonte: The British Museum.

Nos desenhos do artista inglês Edward Francis Burney, quando ainda era aluno da Academia Real, vemos perfeitamente a disposição dos quadros na mostra do verão de 1784, sobre a qual Hugues se debruça em seu texto. A série de três desenhos, hoje integrantes da coleção do Museu Britânico, trazem as paredes norte, leste e oeste da exposição. Na argumentação da autora, a disposição das cenas navais de Dominic Serres na mesma altura na pintura principal da sala, ao redor da qual todas as outras se agrupavam, demonstra o momento em que o tema marítimo adquiriu maior importância na Academia.

> Colocada literalmente no nível da pintura histórica, as telas de Serres da Baía de Frigate e dos Santos contribuem para a afirmação de identidade nacional produzida pela justaposição de personagens da realeza e temas shakespearianos. Pesar de serem pinturas de eventos nacionais que poderiam ser considerados temas históricos, as pinturas de Serres não eram entendidas na esfera artística do século XVIII como sendo propriamente pinturas históricas. Pinturas marinhas mostram ações navais feitas por navios, e não ações heroicas executadas por figuras humanas. No compromisso verossimilhança, com detalhamento meticuloso de características físicas, fidelidade aos fatos das ações, e particularmente, na demonstração de elementos inanimados, feitos pelo homem, artesanalmente feitos nos navios, os pintores marinhos eram incapazes de se conformar à hierarquia que privilegiava a figura humana como veículo

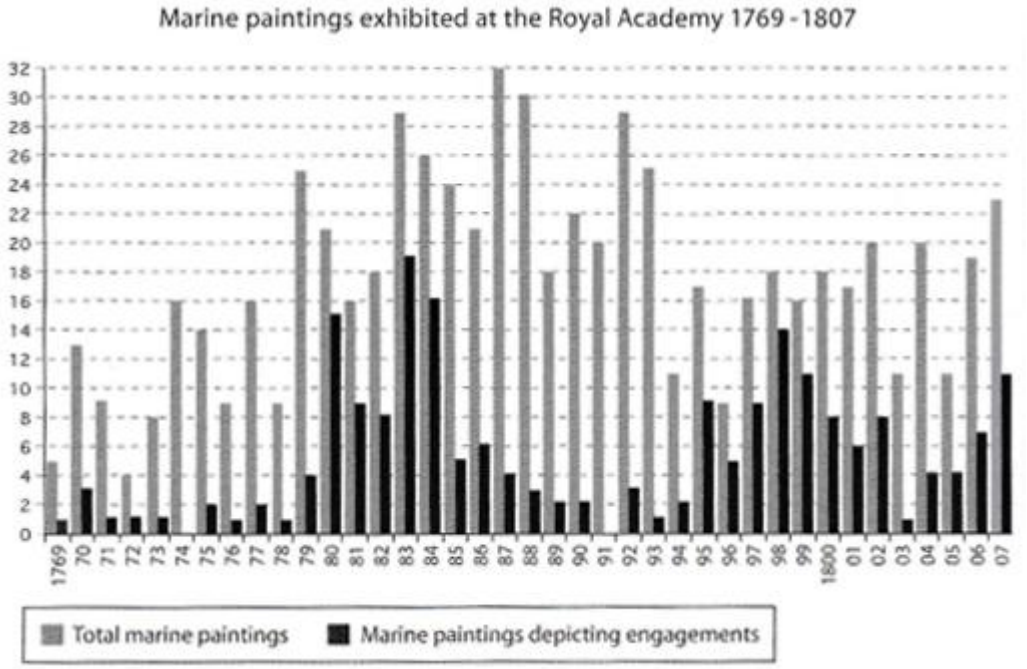
> primário de significado, ou a uma estética que privilegiava o geral e ideal em detrimento do particular, princípios que eram centrais na agenda da RA[247].

Mesmo sem ser considerada pintura histórica, as fragatas de Serres estão no lugar destinado às paisagens e retratos. Aliás, tal como retratos, essas peças combinam a particularidade de individualizar alguém (ou algo). São retratos de navios, e as personalidades deles se deixavam transparecer pelas descrições – pictóricas, nos detalhes meticulosos, ou textuais, nas descrições do catálogo. Todas essas informações são relevantes para localizar o panorama do Rio de Janeiro de Burford dentro do contexto britânico da primeira metade do século XIX, no qual a pintura de navios tinha status de retrato. Ou seja, as tendências que Barker e Burford seguiam eram as mesmas dos salões, o que nos incentiva mais ainda a pensar as rotundas como lugares populares de exposição de arte.

Quantitativamente, a profusão de pinturas marítimas presentes nas exposições da Academia Real é um indicativo da popularidade do tema junto ao público e pode ter influenciado o aparecimento da temática nas primeiras décadas de existência das rotundas londrinas. O levantamento de Hugues nos mostra que entre os anos de 1780 e a primeira década do século XIX, uma média anual de 20 pinturas marítimas foi exposta na Academia. Sendo parte considerável delas pinturas que mostravam batalhas ou ações navais, a autora associa a presença dos temas bélicos aos anos seguintes aos feitos marítimos britânicos, e estabelece essa relação causal de demonstração do poder imperialista nos salões de verão da Academia. O gráfico abaixo, retirado do seu estudo, mostra o intervalo temporal estudado por ela.

[247] HUGHES, Eleanor. Ships of the 'line': marine paintings at the Royal Academy exhibition of 1784. In: BARRINGER, Tim (et al.). *Art and the British Empire*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2011. p. 146.

Tabela 1- Pinturas marítimas exibidas na Academia Real 1769-1807



As barras de cor cinza apontam o total de pinturas marítimas mostradas nas exposições da Academia Real, enquanto as barras em preto representam a quantidade dessas pinturas que mostravam conflitos. Amas se referem ao período entre os anos de 1769 e 1807.
Fonte: HUGUES, 2011, p. 140.

O período levantado por Hugues percorre os anos entre 1769 e 1807, e se sobrepõe ao intervalo de tempo das primeiras quatro décadas dos panoramas de Barker e Burford. Com o recorte de 1793 a 1830, em análise dos folhetos resultantes das exposições panorâmicas, vemos uma certa continuidade das temáticas navais ou marítimas apontadas por Hugues. Foram analisadas as rotundas de Leicester Square desde a sua abertura em agosto de 1763 até o ano de 1830, e a rotunda localizada na Strand entre 1802, quando abriu, até o seu fechamento, em 1831. Considerando a mesma definição de *seascape* de Hugues, e classificando como "porto, baía ou lago" as vistas de cidades em que portos ou baías possuíssem representatividade em ao menos 2/3 da composição, ou quando era dado demasiado destaque aos navios em relação ao restante da pintura, chegamos ao seguinte quadro indicativo da presença marítima nos panoramas de Barker e Burford:

Tabela 2- Pinturas marítimas nas primeiras quatro décadas nas rotundas de Barker e Burford (1793-1831)

	Leicester Square (1793-1830)	Strand (1802-1831)
Batalhas/frotas/ações	5	1
Porto/baía/lago	8	6
Seascapes	13 (de 33 exibidos)	7 (de 21 exibidos)

É significativo que 20 de 54, ou 37% das exibições nas rotundas tratassem de temas marítimos ou dessem muito destaque à questão naval. Em uma espécie de continuidade e popularização ainda maior do gosto demonstrado nos salões da Academia nas décadas anteriores, os proprietários das rotundas conheciam os anseios do público e buscavam exibições que sabiam que venderiam ingressos. As batalhas e cenas navais, juntamente com vistas de cidades e ocasionalmente acidentes geográficos, se encaixavam no rol de temas possíveis.

Adicionalmente, é importante colocar que o trânsito de informações entre as exposições acadêmicas e as rotundas não se restringia apenas à temática, e operava também no âmbito da crítica. Alguns dos jornalistas que escreviam as resenhas anônimas sobre os panoramas nos jornais eram os mesmos que cobriam as exposições da Academia Real. As fronteiras entre a Academia e algo que nossos olhares da contemporaneidade poderiam identificar como um circuito artístico mais popular não eram tão bem definidas à época. Um exemplo disso é que em um dos periódicos analisados, *The Examiner*, a crítica sobre o panorama do Rio de Janeiro é feita na seção de Belas Artes[248].

[248] PANORAMA of Rio Janeiro. *The Examiner,* Londres, 8 jul. 1827. Fine Arts. p. 3.

4.1 **O Rio para inglês ver – panoramas cariocas contemporâneos à iniciativa de Burford realizados por viajantes britânicos**

Chama a atenção a quantidade de representações da Baía de Guanabara feitas nas primeiras décadas do século XIX. Fizemos aqui uma seleção de desenhos panorâmicos que trazem como principal tema o relevo e as embarcações. Não por acaso, a maior parte dos exemplares levantados é de autoria de britânicos, o que pode ser entendido, dentre outros fatores, a partir do apreço dos mesmos por *seascapes* e vistas de navios.

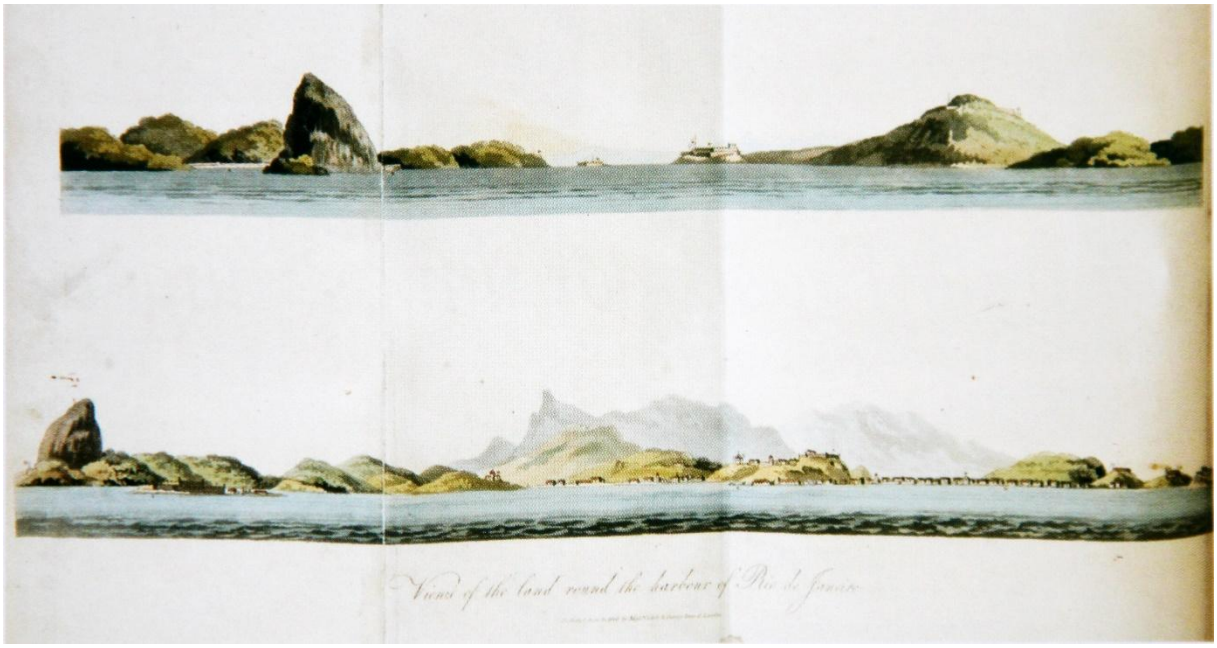
Embora as imagens sejam feitas por "viajantes", artistas que não possuíam formação acadêmica de desenho e pintura e não participavam do circuito de exposições em Londres[249], podemos pensar que essas representações da Baía de Guanabara, bem como outras paisagens que não foram feitas por britânicos, pertenciam à mesma cultura visual. Nas exposições oficiais, cada evento marítimo representado possuía uma significância própria numa narrativa maior. Indicava técnica e conhecimentos específicos da pintura marítima ou da retratística de navios. Simbolicamente, as paisagens marítimas diziam respeito também a outros territórios. Denotavam a presença britânica em lugares onde o Império já atuava ou onde poderia atuar, sempre mostrando poder e dominância. Entretanto, havia além dos salões, outros circuitos por onde as imagens circulavam, como o circuito editorial de livros de viagens e a ampla circulação de gravuras colecionáveis, publicadas em periódicos. Os folhetos dos panoramas se relacionam muito mais com essa cultura visual deslocada dos salões, mas obviamente, relacionada às temáticas definidas e legitimadas pelos padrões estéticos e artísticos "oficiais". É dentro desse universo que os livros e desenhos de viajantes nos interessam. Em alguns casos, as imagens da Baía de Guanabara que circularam ao público londrino em anos anteriores ou pouco tempo depois da exibição do panorama carioca de Burford foram disponíveis em livros editados. Em outros, os exemplos escolhidos para comparação aqui não foram publicados ao grande público, permanecendo restritos em aquarelas nas

[249] As buscas em obras de compilação e referência como *A Dictionary of artists who exhibited Works in the principal London exhibitions from 1760 to 1893*, Algernon Graves (org). London: Henri Graves & Co. 1901, não resultaram em coincidências entre os artistas viajantes e qualquer relato expositivo.

mãos de algum colecionador ou mesmo de familiares de artistas por séculos até se tornarem parte integrante de alguma coleção publicamente divulgada.

Em termos formais, as vistas da Baía de Guanabara feitas por viajantes que a visitaram nas primeiras décadas do século XIX, muitas vezes seguiam algumas fórmulas das representações em óleo sobre tela, comuns às exposições da Academia Real. Muitos destes artifícios eram empregados também na pintura dos panoramas. Ou seja, embora os circuitos (Academia e cultura popular) operassem de maneira mais ou menos independentes uma das outras, as referências são similares, e podemos pensar relações sobre como o Brasil era visto pelos ingleses, a partir desses exemplos da nossa Baía. A presença de uma faixa de água para homogeneizar o primeiro plano e construir a perspectiva com o horizonte, a alternância entre luz e escuro para valorizar determinadas ações ou navios na composição, o uso de navios como *repoussoir* para chamar a atenção de um plano intermediário, tudo isso pode ser observado em diversas dessas composições. Na verdade, são vários recursos da pintura de paisagem do século XVIII, e fizeram parte da formação teórica, prática e de observação tanto de artistas oficialmente instruídos quanto aqueles pertencentes aos circuitos mais alternativos. Vejamos alguns exemplos.

Imagem 30 – O panorama da Baía de Guanabara no livro de John Barrow, de 1806.



View of the land around the harbor of Rio de Janeiro.
Fonte: BARROW, 1806. s.p.

Apesar do ano da impressão desta vista ser 1806, John Barrow, conhecido navegador e orientalista inglês, aportou no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1790, o que a torna uma das mais antigas vistas feitas a partir das águas da baía por britânicos. Barrow ocupou importantes postos no almirantado do seu país e participou de expedições ao Ártico[250]. O Rio de Janeiro, visitado entre 1792-93 em sua viagem de circunavegação, está representado com duas imagens no extenso relato de Barrow. Uma gravura do aqueduto da Carioca, e um panorama, em duas partes, da baía, representam o Rio de Janeiro no livro, cujo objeto é toda a viagem, e não apenas o Brasil. Desta forma há capítulos dedicados a Ilha da Madeira, Tenerife, Ilha de Santiago (Cabo Verde), Rio de Janeiro, Brazils (sic), Ilhas de Tristão da Cunha e Amsterdam, Estreito de Sunda e Ilha de Java, Batávia (atual Jacarta) e finalmente a Cochinchina (que atualmente é o sul do Vietnã). Foi um livro importante à sua época, e ganhou, logo no ano seguinte, de 1807, uma tradução para o francês, feita pelo geógrafo Malte Brun[251].

Apesar de ser Barrow o autor do texto, as imagens são creditadas na capa da publicação as Senhores Alexander e Daniell. William Alexander, já citado, era o autor da aquarela original que resultou na gravura do Aqueduto[252]. Ao que tudo indica, o panorama seria também de sua autoria. Assim, seria essa a imagem a qual o relato de Joseph Farington se refere, transcrito no subcapítulo 1.1, que teria sido feito por Alexander e vendido por Barker para ser ampliado na sua rotunda de Leicester Square? Seria esse desenho uma espécie de embrião para o panorama de 1827?

Encartada na publicação em uma página que se desdobra, aumentando o campo do papel para favorecer a horizontalidade, chama a atenção o vazio da baía. Apesar de não ser uma paisagem que pretende abarcar os 360 graus da mirada completa (as extremidades não “casam” quando colocadas em continuação), essa vista das terras ao redor do porto do Rio de Janeiro se destaca por não trazer nenhuma embarcação. Não surpreende, já que a abertura dos portos só aconteceria em 1808 e que, no fim do século XVIII poucas embarcações aportavam ou

[250] CORRÊA DO LAGO, Pedro (org.) As Primeiras Vistas Urbanas do Rio de Janeiro. In: *Brasiliana Itaú*. São Paulo: Capivara, 2009. p. 137.
[251] Ibidem.
[252] MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos navegantes* – o olhar britânico (1800-1830). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 61.

permaneciam em águas cariocas. A ausência total de veículos marítimos, porém, configura um certo exagero, ou talvez uma opção poética para marcar a solitude do barco de onde o observador estaria. Talvez o artista quisesse construir o silêncio pela ausência de movimentação. A faixa d´água, dividida em duas cores, onde o azul mais claro parece a água plácida e dominante no horizonte, passa uma sensação de um tempo que passa lentamente, de uma paisagem quase estável.

Esse Rio de Janeiro em estado bruto que vemos na reprodução talvez tenha sido a tentativa de colocar o leitor em contato com aquilo que Flora Süssekind chama de natureza-só-natureza[253], as origens naturais daquela terra nova mostrada a ele. A primeira imagem dos britânicos do Rio seria assim, a da cidade portuguesa fechada e simplória, pequena em relação às montanhas. O texto de Barrow, que descreve sua experiência, menciona que todos os passos de seu grupo eram acompanhados por oficiais portugueses e a falta de qualquer preparo para a recepção de estrangeiros. O relato é pontuado por situações de descompasso entre os viajantes e aquilo que a cidade oferecia.

> Uma das primeiras perguntas de um viajante curioso ao entrar numa cidade grande, é por uma livraria. O inglês, em particular, é tão acostumado à conveniência de um guia impresso, sempre que ele se movimenta em seu próprio país, que ele acaba incorrendo no erro de esperar encontrar informações similares no estrangeiro. Depois de muita procura e perguntas, soubemos que havia duas lojas de livros em São Sebastião; mas demorou menos de tempo para descobrirmos que não tinham nada eu pudesse ser útil ou interessante para nós. Muitos volumes antigos de medicina e alquimia, ainda mais em história da igreja e disputas teológicas, alguma coisa sobre os feitos da Casa de Bragança, mas nada que se relacionasse ao país em si[254].

A cidade, apesar de extensa e populosa com 60 mil habitantes[255], não era uma cidade aberta ou culta. A expectativa de encontrar levantamentos científicos de Barrow era frustrada pela falta de instituições e interesse da Coroa portuguesa pelo mapeamento das nossas flora e fauna. Nota-se que esse sujeito inglês, personificado por Barrow, buscava guias impressos de viagem, mas não encontra esse material no Brasil. Isso o frustra, e talvez, o tenha levado a publicar seu relato como um guia para os outros britânicos que pudessem, em anos futuros, frequentar o Rio de Janeiro. Fato é que percebe-se que o autor se sente deslocado o tempo

[253] SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 46
[254] BARROW, John. *Voyage to Cochinchina in the years 1792 and 1793*. Londres: T. Cadell & W. Davies, 1806. p. 90.
[255] Ibidem. p. 85.

todo. E a imagem panorâmica, da cidade quase que ao natural, transmite essa diferença entre as temporalidades carioca-portuguesa e a inglesa, com a sensação de que quem vê de longe as montanhas não vai adentrar jamais na cidade.

Henry Chamberlain era oficial da Artilharia Real Britânica e veio ao Brasil em 1819, acompanhando pai de mesmo nome - Sir Henry Chamberlain, cônsul-geral da Inglaterra -, encarregado de transações comerciais entre o Brasil e a Inglaterra. Pintor e desenhista amador, permaneceu até 1820 no Rio, dedicado a registrar paisagens e costumes. Em 1822 publicou em Londres o álbum *Views and Costumes of the City and Neighbourdhood of Rio de Janeiro* (Vistas e Costumes da Cidade do Rio de Janeiro e Arredores), ilustrado por 36 gravuras em água-tinta, coloridas, acompanhadas por textos descritivos. Dentre as gravuras, cinco eram vistas panorâmicas desdobráveis, muito maiores que as outras. Esse seria o primeiro livro de viagens interiamente dedicado ao Rio de Janeiro de que se tem notícias. A edição deste livro, luxuosa e bastante limitada, nos faz crer que a sua circulação não tenha sido tão ampla na capital inglesa. Talvez por isso, nos dias de hoje, seja mais fácil encontrar mesmo nas instituições britânicas de pesquisa o exemplar da edição brasileira do álbum, publicada em 1943 pela Editora Kosmos, e que, infelizmente, não possui as vistas panorâmicas impressas linearmente, e sim divididas em duas partes separadas.

Todas as reproduções que mostramos aqui fazem parte do álbum. Mas Chamberlain não pintou somente o que publicou. Existem ainda dezenas de outras obras, dentre quadros, aquarelas e desenhos inéditos do Rio de Janeiro e outros lugares, já que o tenente de artilharia, viajou também para Santos, São Paulo e Minas Gerais durante a temporada no Brasil.

As vistas são um tanto quanto esquemáticas. Mas revelam que se considerava o modo panorâmico como a melhor possibilidade de se descrever um lugar. Chamberlain usa o panorama para construir uma sequência de planos de aproximação da cidade. Distribuídas ao longo do texto, as vistas aparecem na mesma ordem que as reproduzimos aqui, e no sentido do geral para o específico. Começa de fora da baía, como se o leitor estivesse mesmo chegando de navio por mar aberto, e precisasse do reconhecimento da topografia que marca a entrada do acidente geográfico para reconhecer o momento e a direção do caminho. Uma vez “dentro”, Chamberlain auxilia o leitor a reconhecer as costas esquerda e direita.

Depois de situado, recebe uma vista tomada do lugar onde os navios ficavam ancorados e, por último, um panorama do interior da baía, tomado de uma das reentrâncias de água junto à praia.

Imagem 31 – Entrada da Baía de Guanabara, por Henry Chamberlain (1822)

Henry Chamberlain. *Entrada da Baía do Rio de Janeiro, Pão de Açúcar a duas e a quatro milhas de distância*, 1822. Água-tinta e aquarela sobre papel.
Fonte: Itaú Cultural - Brasiliana Itaú.

A primeira prancha marca as feições da entrada da baía (Imagem 31), ou seja, as primeiras impressões que os tripulantes dos navios tinham ao avistar o Rio de Janeiro. Em duas escalas de aproximação, primeiro com a distância de quatro e depois de duas milhas. Na vista de cima um navio de perfil se equipara em tamanho e quase se mimetiza com as montanhas. Na de baixo, as duas embarcações parecem rumar para a boca da baía como se naturalmente atraídas para seu interior. Ambas trazem águas muito calmas, e temos o mesmo sentimento de placidez que vimos com as imagens de Alexander no livro de John Barrow. A superfície do mar ganha, com o trabalho da litografia, uma aparência de quase solidez. Os navios deslizam na superfície, como se estivessem sobre ela.

Seguimos então com as impressões de dentro da baía, divididas entre oeste e leste. No Oeste, que mostra desde o Pão de Açúcar até a Ilha de Villegagnon, embarcações menores habitam as águas, e podemos ver até um barco remado por escravos que levam um oficial. Há ondulações no mar, e as montanhas aparecem tão pontiagudas que nos perguntamos se haveria tido alguma interferência no

desenho por parte dos gravadores. O lado leste é tomado da Fortaleza de Villegaignon[256], com navios de estrutura maiores aparecendo bastante diminutos.

Imagem 32 – Vista do lado oeste do porto, por Henry Chamberlain (1822)

Henry Chamberlain. *Vista do lado oeste do porto do Rio de Janeiro*, 1822. Água-tinta e aquarela sobre papel. 35,8 x 96,5cm.
Fonte: Itaú Cultural - Brasiliana Itaú.

Imagem 33 – Vista do lado leste do porto, por Henry Chamberlain (1822)

Henry Chamberlain. *Vista do lado leste do porto do Rio de Janeiro*, 1822. Água-tinta e aquarela sobre papel. 35,8 x 96,5cm.
Fonte: Itaú Cultural - Brasiliana Itaú.

A próxima vista, tomada do ancoradouro, mostra o coração da cidade (Imagem 34). Tenta resumir ao leitor a urbanização existente, do Morro do Castelo até o Morro de São Bento, com a arquitetura bem simplificada com "edifícios brancos, compridos e baixos"[257] com janelas dispostas em intervalos irregulares e telhados simétricos. O ancoradouro é o perfeito cartão de visitas, a vista que os visitantes contemplavam e levariam em suas memórias como sendo o Rio de Janeiro. Na apresentação da cidade como algo menos distante, o artista retoma a placidez do mar, e ela, a cidade, é refletida nas águas. Um artifício para trazer a

[256] CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. MORAES, Rubens Borda de, (trad.). Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1943. p. 77.
[257] Ibidem. p. 27.

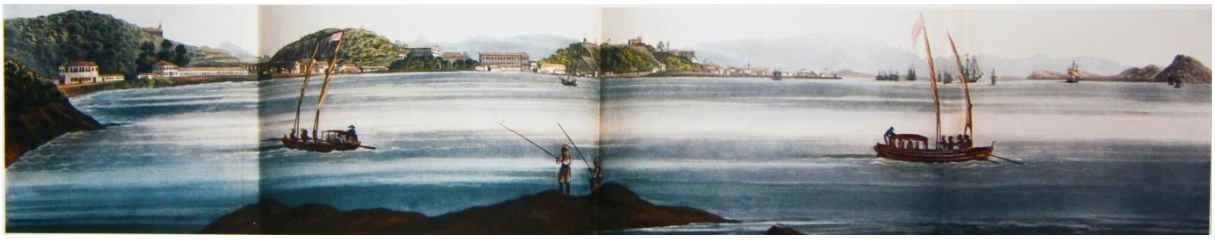
duplicidade, pois a natureza espelha as construções, unificando as duas esferas, ainda que dicotômicas. Também marca, para o leitor, o horizonte que o separa daquilo que está naquela costa. A paisagem media essa viagem de poltrona, e marca a distância entre o barco e a praia, e entre o livro ilustrado manuseado em Londres e a realidade das terras estrangeiras do Brasil.

Imagem 34 – Vista tomada do ancoradouro, por Henry Chamberlain (1822)

Henry Chamberlain. *Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada do ancoradouro*, 1821. Água-tinta e aquarela sobre papel. 35,3 x 97cm.
Fonte: Itaú Cultural - Brasiliana Itaú.

Por fim, Chamberlain apresenta uma vista da Baía, mas desta vez, próxima à terra firma e, possivelmente, do Morro da Glória (Imagem 35). A baía continua como protagonista, com uma de suas partes internas reveladas, e a vida que a anima. De perto vemos dois barcos movidos por escravos que remam. Em uma pequena formação rochosa que emerge da água em primeiro plano há dois homens negros pescando. Nesse recorte mais íntimo da baía, o artista permite que o leitor inglês, geograficamente alheio a realidade brasileira, tome pé da situação social da cidade, sem medo de abordar o assunto da escravidão, distintamente de Burford.

Imagem 35 – Ponta do calabouço, por Henry Chamberlain (1822)



Henry Chamberlain. *Ponta do calabouço vista da Glória*, 1821. Água-tinta e aquarela sobre papel. 35,7 x 96,5cm.
Fonte: Itaú Cultural - Brasiliana Itaú.

Emeric Essex Vidal era um aquarelista que serviu por 54 anos a Marinha Britânica, e veio três vezes ao Rio de Janeiro. A primeira, em 1808, a bordo do navio

H.M.S. Marlborough, sob o comando do almirante Graham Moore, acompanhando a comitiva da Família Real portuguesa. Retornou em dois períodos à cidade: 1826 a 1829, quando Vidal trabalhou novamente como secretário do almirante Sir Robert W. Otway, estacionado com as forças navais britânicas no Rio; e 1834 a 1837, quando realizou a aquarela que mostramos aqui, na Imagem 36.

O título é bastante sincero: Panorama da *Baía* do Rio de Janeiro (grifo nosso). Ou seja, o protagonismo é, mais uma vez o corpo d´água, e não a cidade, que nesse caso, aparece mesmo como mero pano de fundo. Há construções arquitetônicas distinguíveis, como o Outeiro da Glória, o Morro do Castelo, o Largo do Paço, mais adensado, e o Convento de São Bento. E embora as partes construídas não ocupem grande extensão em relação à extensão total da costa, são executadas com bom detalhamento. Em frente ao Largo do Paço, no porto, vemos fileiras de pequenas embarcações paradas, cujos mastros se sobrepõem a edifícios de tamanhos diferentes ao fundo.

Imagem 36 – O panorama de Emeric Essex Vidal da Baía de Guanabara, 1835.

Emeric Essex Vidal. *Panorama de la baie de Rio-Janeiro*. Lápis e aquarela, 53,1 x 514cm; c. 1835.

Fonte: Itaú Cultural - Brasiliana Itaú.

A vista se desenvolve de maneira parecida com a feita por Burford. Embora com detalhamento distinto, Vidal dedica significativa importância às embarcações, e mesmo com as pinceladas delicadas da aquarela, é possível distinguir pormenores. Há barcos de diversos tamanhos. Navios com velas esticadas, outras recolhidas, barcos com panejamento mais solto. Um dos navios é mostrado frontalmente, outro de lado, como que de perfil. Embora nenhum tenha a opulência do Blanche de Burford, podemos pensar que os navios são sim, parte muito importante do panorama. Os mastros das embarcações compõem o relevo junto com a geomorfologia da costa, e as cores criam uma unidade nessa composição. Curiosamente, Vidal deixa a abertura da baía para as extremidades da composição. Vendo o papel esticado, aberto, o Rio de Janeiro se transforma numa comprida ilha. Se fechado em um círculo de 360 graus, estaria bem clara a condição de baía.

A natureza é a única coisa que existe junto aos navios. Verde, azul e marrom esmaecido se alternam para definir água e montanhas. Em alguns pontos, as montanhas mais distantes (como a longínqua Serra dos Órgãos) aparecem como marcas no horizonte, onde a definição entre as rochas e o céu é feita pelo limite da pincelada aguada.

A extensão do desenho, de mais de 5 metros de comprimento, nos leva a crer que muito provavelmente foi executado a partir de rascunhos tomados *in loco* de dentro de uma embarcação da baía. O fato de possuir anotações na parte inferior, apontando em francês os elementos mostrados na vista indica que foi pensado nos moldes dos panoramas. Se influenciado pela formatação dos folhetos de Burford, cuja circulação foi muito ampla na Inglaterra, ou se pensados para reproduzir o molde de um panorama e futuramente ser vendido para ser ampliado, nunca saberemos. Poderia ser uma interpretação do folheto de Burford, que Vidal pudesse, eventualmente, ter tido em mãos, apesar de não estar em Londres no momento da exibição (estava exatamente aqui no Rio entre os anos de 1826 e 29). O artista pintou ainda outros panoramas em papéis de grande dimensão em aquarela. Além deste exemplar, que pertence à Coleção Brasiliana Itaú, há duas outras versões conhecidas: uma no Museu Castro Maya, e outro na Casa Geyer do Museu Imperial, ambos no Rio de Janeiro. O fato do suporte ser o papel, entendido pela praticidade de viabilizar o desenho aqui no Brasil, mostra uma certa fragilidade institucional. Não temos nenhum registro de sua exposição na época, e talvez, como arte de viajante,

tenha sido feito para ser, com sorte, gravado a posteriori e impresso em um livro de viagens. Vidal não chegou a publicar seu álbum de viagens do Brasil na época[258]. Entretanto, o apontamento dos nomes em francês pode indicar o desejo de publicação, possivelmente mirando a circulação do livro pela Europa como um todo, e não somente para o público britânico.

A seleção de imagens da Guanabara é uma amostra da variedade que existe nos livros e gravuras de viagens, e encontra reverberação na opção de Burford por esse ponto de vista específico. Como nas ilustrações dos relatos, a vista tomada da baía funciona como uma metáfora do viajante. A água era o mais eficiente e principal ambiente para o transporte, e caminho possível para a viagem. O mar significa então, ao mesmo tempo, a via da viagem, e a distância entres os barcos e a terra. Esse espaço, que não é nem o barco, nem a terra, é o lugar da imaginação, de possibilidades abertas. O leitor e o observador que visita o panorama preenche esse interstício com suas ideias, anseios e expectativas.

As imagens de Barrow falam da ausência de navios. As de Chamberlain e Vidal, da presença. Burford exacerba sua importância. As águas refletem as embarcações e Blanche é usada como artifício técnico para criar perspectiva, mas também para impressionar os olhos do público. Na monumentalidade da rotunda, sintonizada com a lógica do sublime, as proporções são literalmente enormes. Mas ao fim, não importa a escala, o navio é uma metonímia da modernidade que chega ao lugar do outro. Para o estrangeiro defronte à terra, a nau onde se encontra é sinônimo de segurança. Afinal, vencida a travessia do oceano desconhecido, se depara com outro universo a explorar: outra terra, outra cultura.

Por fim, podemos ainda pensar a construção da imagem da Baía de Guanabara como origem. O panorama de Burford, juntamente com todos esses desenhos e gravuras mostrados aqui, cria um passado para o Brasil. A necessidade moderna europeia de historicizar a existência dos outros lugares para entendê-los dava ênfase a esses pontos de “entrada”: baías, portos, atracadouros. Seriam, afinal, e literalmente, as impressões primeiras daquela terra. Não se trata, necessariamente de um retorno às origens naturais, natas. Por isso não se

[258] Em vida Vidal somente publicou o álbum *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*, em 1820, com seu relato de viagem ás cidades do Rio da Prata. O álbum sobre o Rio somente foi publicado em 1961, por uma editora argentina: *Picturesque Illustrations of Rio de Janeiro by E. E. Vidal* Libreria L'Amateur, Buenos Aires. 1961, com 24 ilustrações e 115 páginas.

representa uma paisagem-só-natureza[259], para usar os termos de Flora Sussekind. Se trata da construção de uma nova origem, que fosse adequada, já habitada e familiar e interessante aos olhos de seu público. E assim, a paisagem e a literatura de viajantes fundam, também para o próprio Brasil, a origem da paisagem e da literatura brasileira. Essa é a "imagem coesa, original, paradisíaca, de nação, que se procura construir nas décadas seguintes à Independência sob a tutela da classe dirigente do Império"[260].

4.2 **O Rio de Janeiro na Europa do século XIX – Taunay em Paris (1824) e Meirelles e Langerock em Paris e Bruxelas (1889)**

Além do panorama de Burford, há outra representação do Rio de Janeiro que foi exibido em uma rotunda europeia nos anos 1820. Por motivos distintos, mas igualmente conectados à demonstração de poder e pensados para saciar a curiosidade de um público ávido por novidades e notícias de lugares distantes, *Panorama do Rio de Janeiro*, realizado a partir de desenhos feitos por Felix-Émile Taunay em 1822 e ampliado por Guillaume Ronmy, foi mostrado em 1824 na Passage des Panoramas em Paris, o mais importante local de exibição de panoramas da capital francesa.

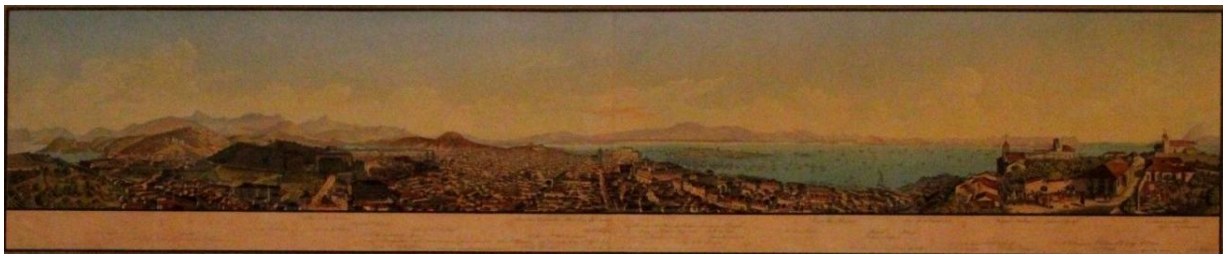
Assim como em Londres, é notável a popularidade das rotundas na capital francesa. Os panoramas eram produzidos na França desde antes da patente de exclusividade de Barker expirar em 1801. Seus primeiros trabalhos, ainda nos anos de 1790 circularam por grandes cidades do Reino Unido e pela Europa continental, a ponto de terminarem em frangalhos após sucessivos desmontes em estruturas provisórias de madeira. Como exímio empreendedor, ficou muito claro para Barker o potencial de mercado que havia para o gênero de pintura que havia patenteado. Assim, no ano de 1799, Barker concedeu uma licença de dez anos a um engenheiro norte-americano chamado Robert Fulton para montar em Paris uma rotunda de acordo com o modelo designado. Já no verão daquele ano, Fulton ergueria uma

[259] SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 46.
[260] Ibidem. p. 22.

rotunda no Jardin des Capucines, com uma vista da própria cidade, feita pelo pintor Pierre Prévost. Impedido de dar continuidade ao negócio, Fulton venderia o direito a James Thayer, outro norte-americano, que nos anos seguintes construiu mais duas rotundas no Boulevard Montmartre[261]. Em 1808 Prévost se tornou sócio de Thayer, e juntos abriram uma rotunda na esquina da Boulevard des Capucines e rue Neuve-St-Augustin. Nesse edifício o Rio de Janeiro seria visto pelos parisienses alguns anos mais tarde. É interessante notar a rápida profusão de empreendimentos de modo até mais rápido que em Londres, e que Prévost exerceria na França um papel semelhante ao que Burford desempenhou na história dos panoramas ingleses.

O panorama do Rio exibido na França mostrava uma vista tomada do alto do morro do Castelo. De maneira geral, de um primeiro plano se vê a cidade e suas formas definidas, e do segundo, a natureza ou o mar. Portanto, ao contrário da cena de baía de Burford, era uma pintura de caráter bastante urbano. A construção perspectiva parece trazer o espectador do fundo da baía gradualmente até o centro urbano – que parece denso e povoado. Embora colocadas uma após a outra em perspectiva, cidade e natureza não são antagônicas. Ao contrário: tornadas unidade, ocupam juntas a metade horizontal inferior de toda a composição, enquanto a parte de cima é tomada pelo céu, com as nuvens definidas e espalhadas.

Imagem 37 – O Rio de Janeiro de Félix-Émile Taunay



Félix-Émile Taunay. *Panorama do Rio de Janeiro*. Johann Jacob Steinmann (editor), Rittnet et Goupil (publ.) Paris: [s.n.], [18--] Água-forte, água-tinta impressa em bistre e azul-celestre, com pintura de aquarela, guache, *pochoir* e goma laca sobre papel, 32 x 110 cm.
Fonte: Museu de Arte do Rio de Janeiro, fotografia da autora.

A manipulação dos pontos de fuga, que são afastados para incluir o detalhamento das construções da parte central da cidade, parece ter sido o grande

[261] COMMENT, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999. p. 29.

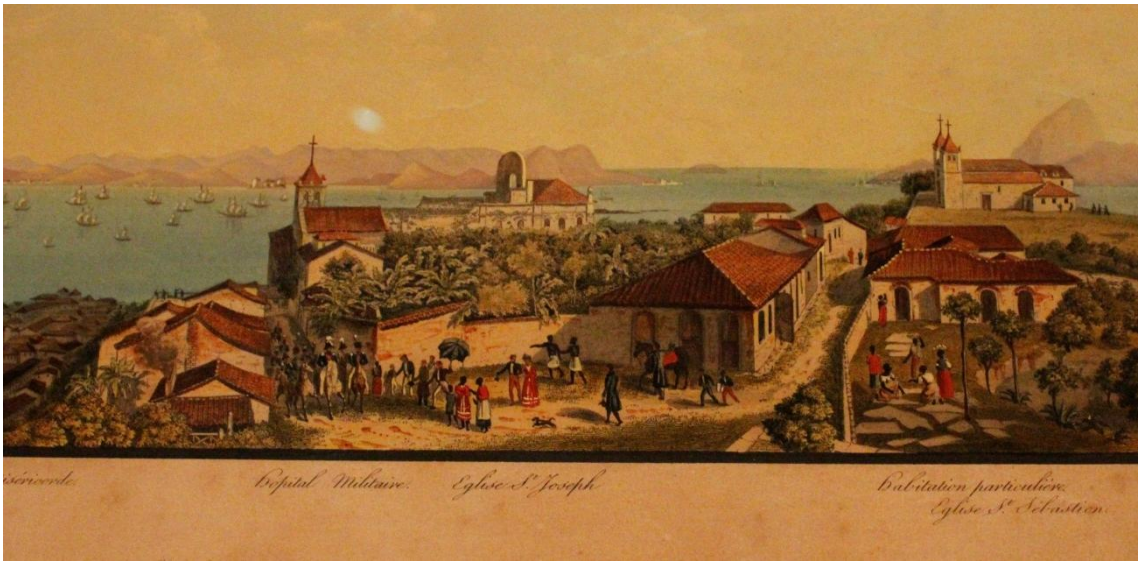
truque para dar conta de tanto conteúdo informativo em uma única tela. Da mesma forma, a colocação da faixa de nuvens mais claras próximas à linha do relevo ao fundo, expande também a linha do horizonte, dando mais amplitude vertical para a vista. A cidade que nos mostra é a de arruamentos definidos e de construções apresentadas em um detalhamento impressionante. Em algumas ruas vemos os traços de pessoas caminhando, escravos carregando coisas sobre as cabeças, carruagens. Alguns edifícios mostram rótulas e janelas abertas, bem como arqueamentos, portas e outras minúcias arquitetônicas. Vemos inúmeras embarcações ancoradas, inclusive um barco a vapor. São vários detalhes que dão dinamismo e movimentação à cidade, até então um lugar desconhecido aos olhares parisienses. O Rio do panorama queria criar empatia com o público, e para isso mostrava-se vivo, com indícios de que buscava se espelhar no velho continente. Era como se dissesse: neste lugar de características tropicais e sociabilidade peculiar, cabia uma mirada moderna.

A ideia de cidade tropical moderna comportava os pormenores que correspondem tanto ao pitoresco quanto ao documental, ambos característicos do período oitocentista. Assim como os curiosos detalhes da arquitetura e costumes, a identificação dos elementos naturais da flora e da geografia tem a função de tornar o Rio familiar aos europeus e reforçar a pretensa unidade entre cidade e natureza a que se quer chegar. A distinção de árvores frondosas, arbustos e bananeiras; a definição das montanhas e escarpas; a iluminação que confunde construções e a colina na parte esquerda do panorama (em sua versão bidimensional) cumprem tal papel.

Ao estender o panorama para a gravação, opta-se por colocar a porção mais central da cidade e o núcleo urbano mais desenvolvido no meio da composição. O azul da Baía de Guanabara ocupa também lugar relativamente centralizado, recebendo o destaque que era apropriado a esse acidente geográfico, frente ao reconhecimento que já havia adquirido com gravuras e outros relatos de viajantes circulantes na Europa à época. A composição aplainada do panorama destacava no canto inferior direito, em primeiro plano, a figura de Dom Pedro I, acompanhado por uma comitiva. Numa espécie de cena, vemos a presença de figuras humanas em tamanho suficiente para distinguirmos vestimentas, cavalos e o semblante do Imperador. Portanto, embalado pelo ideal cientificista, ele funciona ainda como

registro de um instante histórico recém-ocorrido à época: a Independência do Brasil em relação a Portugal.

Imagem 38 – Detalhe da figura do Imperador Dom Pedro I e sua comitiva



Félix-Émile Taunay. Panorama do Rio de Janeiro. [DETALHE] Johann Jacob Steinmann (editor), Rittnet et Goupil (publ.) Paris: [s.n.], [18--] Água-forte, água-tinta impressa em bistre e azul-celestre, com pintura de aquarela, guache, *pochoir* e goma laca sobre papel, 32 x 110 cm.
Fonte: Museu de Arte do Rio de Janeiro, fotografia da autora.

Elaine Dias dedica ao panorama um capítulo inteiro de seu livro *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay no Brasil (1824-1851)*, lançado em 2009. Nesse texto a autora examina em minúcias a trajetória do panorama e as questões que levaram sua execução a cabo, com foco na relação entre cidade, natureza e política na trajetória de Taunay. Além disso, coloca o sucesso do panorama como gatilho para a contratação do pintor francês como professor de paisagem da Academia de Belas Artes, em 11 de novembro de 1824[262].

A tela de Taunay, tal qual a de Burford, não sobreviveu aos dias atuais. Tudo o que sabemos dele vem do livreto explicativo que acompanhava a exibição e das gravuras, posteriormente impressas para a venda, da qual conhecemos quatro

[262] DIAS. Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851).* Campinas: Unicamp, 2009. p. 299.

edições[263]. Graças a isso, encontramos hoje o panorama gravado em alguns arquivos e coleções particulares, por vezes com pequenas diferenças em relação ao desenho original. Dias identifica exemplares de "águas-tintas idênticas às aquarelas de Félix-Émile"[264] na Coleção Geyer, pertencente ao Museu Imperial, e três estados existentes na Biblioteca Nacional. Nesta última, o primeiro estado da gravura é um que mostra a vista emoldurada por um parapeito decorativo impresso em azul e sépia, tendo a Biblioteca Nacional dois exemplares dela. O segundo estado seria a vista sem a balaustrada, em preto e branco, e o terceiro estado, colorido, sendo o que utilizamos na parte inicial do capítulo para ilustrar o panorama. Carlos Martins, em texto no catálogo da exposição *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles* cita quatro estados da gravura espalhados em diversas coleções: dois na Biblioteca Nacional (que também são citados por Elaine Dias), sendo um deles mostrado abaixo; um no acervo do Instituto Moreira Salles (que tem composição de nuvens e cor ligeiramente distintas da versão que Dias identifica como sendo o terceiro estado do acervo da Biblioteca Nacional) e uma versão editada por Johann Jacob Steinmann, de 1840, adquirida pelo Museu de Arte do Rio em 2012.

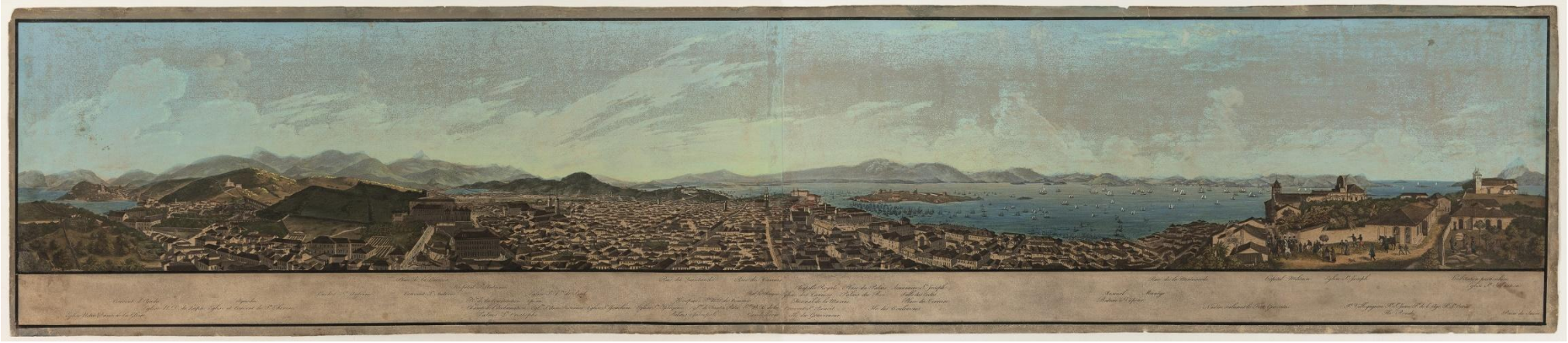
Imagem 39 – Outra edição da gravura do panorama de Taunay

Félix-Émile Taunay. *Panorama do Rio de Janeiro*. Auguste Nicolas Depveu (editor), Friedrich Salathé (publ.) Paris: [s.n.], [18--] Água-forte, água-tinta, azul e bistre sobre papel, 28,4 x 101,3cm.
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

[263] Há, ainda, uma sequência de oito aquarelas originais, medindo 51cm x 39cm cada uma, e que pertencem à coleção privada dos herdeiros de Synphorien Meunié, arquiteto aluno de Grandjean de Montigny, e integrante pouco conhecido da Missão Artística Francesa de 1826. Por estarem supostamente assinadas por Meunié, levantam dúvidas quanto à autoria do primeiro desenho do panorama. Como nos interessa mais aqui a questão da ampliação na rotunda, e as relações transpassadas pelos panoramas, não entraremos nesta discussão, levantada por Pereira e retomada por Elaine Dias, que apesar da querela, permanecem atribuindo a autoria a Félix-Émile Taunay, com colaboração de Meunié.

[264] DIAS. Elaine. *Paisagem e academia:* Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Unicamp, 2009. p. 295.

Imagem 40 – O panorama do Rio de Janeiro de Félix-Émile Taunay, em edição de cerca 1830



Félix-Émile Taunay. *Panorama do Rio de Janeiro*. Auguste Nicolas Depveu (editor), Paris: c. 1830. Água-forte, água-tinta impressa em bistre e azul-celeste, com pintura de aquarela, guache e *pochoir* sobre papel. 20,1 x 100,5 cm.

Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

O folheto explicativo, de autoria de Ferdinand Dénis e Hippolyte Taunay, assim como o folheto do panorama de Burford, provia ao espectador todos os elementos da cena e fornecia informações precisas da geografia do lugar, os usos e costumes brasileiros, seguido da história política brasileira desde o início da colonização portuguesa, terminando com a descrição detalhada do desenho. O prefácio atribuía as respectivas responsabilidades por autoria e ampliação e anunciava o espetáculo pela sua qualidade fidedigna e totalizante:

> O Panorama do Rio-Janeiro executado por M. Ronmy, a partir dos desenhos feitos e enviados por M. Félix Taunay, Correspondente do Museu de História Natural de Paris, é um espetáculo completamente novo e do mais alto interesse. A grandeza e a beleza das linhas, a elegância e o pitoresco da arquitetura, a pompa da vegetação dos trópicos e a fidelidade do *coup-d' oeil* formam um todo extraordinário e encantador.[265]

Elaine Dias destaca do folheto o texto de Jean Prévost, dono da rotunda no *Boulevard des Capuchines* e responsável pela exposição do Panorama em Paris, em que diz que "o Rio de Janeiro capital do Brasil se encontra situada imediatamente sob o trópico de Capricórnio; é a cidade mais rica e mais considerável da América Meridional".[266] A informação da riqueza se soma ao grupo de figuras humanas da comitiva de Dom Pedro I, numa espécie de apresentação e propaganda do Novo Império do Brasil para o mundo. Além de marcar a importância da cidade, era a promessa de uma capital moderna de um país independente e de governo liberal. No séquito do Imperador estava o liberal José Bonifácio, inclusive citado, juntamente com Dom Pedro I e Dona Leopoldina no folheto descritivo. "A descrição da cena diz: 'O Imperador, a Imperatriz e o primeiro-ministro José Bonifácio em uniforme de guarda nacional, o qual (sic) ele é chefe-comandante'. Quer confirmar, portanto, os novos princípios que regem o país"[267]. De fato, o cenário político internacional era de fragilidade para o Brasil, especialmente com a demora de dois anos de Portugal, que ainda mantinha aspirações absolutistas, em reconhecer a independência brasileira. Os jornais franceses noticiavam essas querelas nas colunas internacionais. O jovem imperador se esforçava para consolidar o Brasil como Estado, e a França era importante alvo a ser convencido. Em novembro de 1823 Domingos Borges de Barros foi nomeado encarregado de

[265] TAUNAY, Hippolyte e DÉNIS, Férdinand. *Notice historique et explicative de Panorama de Rio de Janeiro*. Paris: Nepveu, 1824. p. V.
[266] DIAS. Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851).* Campinas: Unicamp, 2009. p. 285.
[267] Ibidem. p. 286.

negócios junto à corte francesa de Luís XVIII, e recebeu carta branca no que dissesse respeito a "[...] ganhar a opinião pública de França a nosso favor, inclusive publicando nos periódicos franceses artigos favoráveis e respostas a quaisquer calúnias ou arguições"[268]. Tendo realizado árduo trabalho nesse aspecto, Borges de Barros atribuiu ao panorama importante papel na campanha de reconhecimento do Brasil pela França, que se deu em janeiro de 1826, dizendo que "mais efeito que quantas descrições andam nos livros, tem produzido o Panorama do Rio de Janeiro"[269]. A crise da promulgação da primeira Constituição Brasileira, que nasceu com a dissolução da Assembleia ainda em 1823 e que culminou na destituição e posterior deportação de José Bonifácio também caracterizava um ambiente de instabilidade política interna, e isso se refletiu na recepção crítica pelos jornais franceses.

Em 1824, no ano de sua inauguração, as notícias das dificuldades brasileiras eram comuns nos periódicos e jornais franceses e europeus. A publicidade alcançada com a cobertura do panorama em Paris expôs, mais uma vez, a notícia de um país renovado. Era preciso afirmar o Rio de Janeiro como a capital do novo Império do Brasil, como lugar cosmopolita a despeito da falta de infraestrutura e dos hábitos coloniais. Segundo a urbanista Margareth da Silva Pereira, "a circulação de imagens de cidades capitais nos panoramas auxiliam a construção de uma visão 'global' dos fenômenos [...] construindo o que passamos a chamar de seu cosmopolitismo"[270]. O Rio, em Paris, fora precedido por Wagram, Calais, Antuérpia, Londres, Florença, Jerusalém e Atenas[271]. O fato é que ao ser exibido junto a tantas outras cidades, a cidade do Rio mostrava-se aberta ao contato e ao novo industrialismo liberal, e isso certamente pressionou Portugal a aceitar a independência em 1825.

Artisticamente falando, sua recepção em Paris oscilou entre críticas e elogios. Elaine Dias reproduz a crítica publicada por *Le Courrier Français* em 28/05/1824. É

[268] MARTINS, Carlos. *Rio de Janeiro, singular paisagem*. In KOVENSKY, Julia (org.) P*anoramas* – a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 37.
[269] Ibidem.
[270] PEREIRA, Margareth da Silva*. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830).* In: RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura, vol. 7 n. 6. Salvador: UFBA, 2006. p.145.
[271] Ibidem.

interessante notar que a vontade de fazer o Rio parecer mais europeu talvez tenha frustrado as expectativas e tenha parecido estranho.

> A cidade Rio-Janeiro forma um singular contraste com o país que a rodeia; ela parece deslocada; sua fisionomia toda europeia; não se relaciona em nada com esta natureza toda estrangeira, suas formas todas mesquinhas estão desproporcionais ao comprimento de seu lugar; é uma cidade que daria um efeito muito bom nas planícies de Brie ou Beauce, mas lá onde ela está, ela é quase ridícula [...][272]

Soa como se o projeto de pintar uma cidade pseudo-europeia nos trópicos tivesse saído pela culatra, como se a natureza de segunda ordem que se buscava criar com o panorama não tivesse convencido. A presença de elementos "europeus" no Rio de Janeiro frustrava a expectativa geral de encontrar em tão longínquos trópicos algo de primitivo. O quadro tipicamente brasileiro esperado havia sido quebrado por essa presença europeia. Por outro lado, as críticas restantes do mesmo artigo sobre a arquitetura mais ajudam a construir uma noção do Rio como o passado da Europa do que de uma cidade já vista como moderna. Por exemplo, ao destacar que é dos edifícios religiosos a melhor arquitetura e sua localização nos mais felizes lugares da cidade, afirma-se que "é o Rio-Janeiro hoje, o que foi para nós antigamente"[273]. As igrejas barrocas elogiadas cumprem o papel de construções identificadas como anterioridade, e se encaixam nessa busca por um sentido remoto na paisagem. Além disso, afirmam a Europa como promessa de civilização para o Rio, a quem "o futuro deve lhe ser mais favorável ainda, pois a civilização não lhe chega de segunda mão pelo intermédio de uma metrópole ignorante". Apesar de tudo aquilo ligado ao passado colonial ser tido como negativo, a perspectiva de futuro é que sobressai, e em concordância com a vontade política e econômica por trás deste panorama, é o que importa.

> Seria ridículo descrever a cidade do Rio-Janeiro às pessoas que podem vê-la ou a viram. Seria ridículo e impossível descrever o país que o rodeia. Combinar-se-iam em cem maneiras as palavras beleza, grandeza, majestade, magnificência sem lhe fazer sentir, sem lhe fazer compreender. É preciso ir, pois tudo isso é apenas um panorama, é preciso ir ver um dos mais belos panoramas que já foram oferecidos aos nossos olhos.[274]

Ou seja, é preciso experimentar o panorama, enquanto espetáculo, mesmo que ele não substitua a verdadeira experiência. Lembrando ao público de que o

---

[272] *Le Courier Français*, Paris, 28 mai, 1824. Apud DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851).* Campinas: Unicamp, 2009. p. 290.
[273] Ibidem. p. 291.
[274] *Le Courier Français*, Paris, 28 mai, 1824. Apud DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851).* Campinas: Unicamp, 2009. p. 292.

ilusionismo não dá conta do que efetivamente é a cidade, mas é disso que se trata a pintura. Sempre entre o real e o natural, simulacro e experiência de uma natureza construída, o *Courrier* encorajava que todos visitassem um dos mais belos panoramas já feitos.

Ainda precisamos falar de outra representação panorâmica do Rio de Janeiro exibida na Europa, desta vez no final do século XIX. Em 28 de abril de 1888 o periódico inglês *The Era* anunciava a abertura de um panorama que representava a cidade do Rio de Janeiro no inverno, no mês de julho, e no qual "a ilusão é tão completa que era difícil diferenciar onde começava a pintura e onde terminava o terreno falso construído"[275]. A despeito de o noticiário ser britânico, o local da exibição era a Boulevard Hainaut, em Bruxelas na Bélgica, e a obra havia sido realizada na cidade de Ostende pelo artista brasileiro Victor Meirelles e pelo belga Henri-Charles Langerock. Apesar de ter sido exibido em contexto muito distinto do Rio de Janeiro de Burford, esse panorama é importante pois juntamente com os exemplares cariocas da década de 1820 forma o conjunto das representações panorâmicas expostos em capitais europeias no século XIX.

A representação do Rio de Janeiro de Meirelles talvez seja, dentre as citadas, aquela à qual foi dada maior atenção até os dias de hoje. O fato de ter sido uma obra exposta no Brasil e de ter sido realizada por um famoso pintor acadêmico nacional, que realizou outros panoramas depois, provavelmente contribuiu para isso. Além da proximidade temporal maior entre a sua realização e os dias de hoje, as fontes estão disponíveis em jornais e publicações nacionais, há documentação visual da rotunda erguida na Praça XV para acomodar a tela, e os estudos para o mesmo ainda existem no acervo do Museu de Belas Artes. Contamos por isso, com mais fontes que estudaram o panorama de Victor Meirelles do que os de Taunay e Burford. A Tese de Doutorado em História, defendida por Mário César Coelho em 2007 na Universidade Federal de Santa Catarina[276] trata especificamente da produção de panoramas de Victor Meirelles e contribui muito com a pesquisa em fontes primárias disponíveis no Brasil e na França. A Dissertação de Mestrado em

[275] A BEAUTIFUL Panorama. *The Era*, Londres, p. 13, 28 abr. 1888.
[276] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina.

Arquitetura de Thiago Leitão de Souza, defendida em 2009[277], dedicada à arquitetura dos panoramas, realiza a recuperação da história da feitura dos três panoramas que Meirelles realizou no fim do século XIX. A Tese de Doutorado em Artes Visuais defendida por Cristina Pierre de França[278], defendida um ano depois, realiza uma comparação entre o Panorama do Rio de Janeiro e a videoinstalação *Fluxus* de Arthur Omar. Por isso, enumera importantes informações sobre a sua execução e exibição. Estes textos servem de base para as informações apresentadas aqui.

Como todas as outras obras mencionadas até agora, a tela original não existe mais. Dispomos dos estudos em óleo sobre tela, hoje pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, para reconfigurar o panorama. A outra semelhança que podemos apontar é que, tal como o exemplar de Taunay, a cidade é mostrada de um morro. Desta vez, ao invés do morro do Castelo, descortina-se a vista do morro de Santo Antônio. As semelhanças param por aí. Algumas características de *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* são peculiares em relação aos exemplares de Taunay e Burford. Primeiramente há uma diferença evidente decorrente do momento de sua feitura e exposição. Nos anos 1880 o continente europeu viu uma segunda "onda" de panoramas. O meio voltou a ser moda em algumas capitais, como pinturas realizadas através de técnicas que envolviam muitas vezes o uso de fotografias como base para a ampliação e facilitavam a execução do trabalho. O uso do terreno falso (*faux-terrain*) também passou a ser uma constante, aumentando o grau de realismo alcançado nas rotundas. Em segundo lugar, a popularidade alcançada pelos panoramas na primeira metade do século rendia muitos frutos. As facilidades cada vez maiores para que artistas viajassem para a Europa para completarem sua formação, o intercâmbio de ideias e o deslocamento faziam com que, nesse momento, artistas que não fossem necessariamente britânicos ou franceses se inteirassem das técnicas e tivessem a iniciativa de executar algo assim. Foi o que aconteceu com Victor Meirelles.

Panorama da Cidade do Rio de Janeiro foi pintado por um brasileiro e por um belga que havia visitado o Brasil; não por um estrangeiro que sequer conhecia o

[277] LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
[278] FRANÇA, Cristina Pierre. *A paisagem imersiva: o panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e a videoinstalação fluxus de Arthur Omar*. (2010). 232p. Tese (Doutorado em Artes Visuais – PPGAV) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Brasil e que seguia as diretrizes esquemáticas de algum outro desenho panorâmico tomado por outrem. Na acirrada disputa pelo público europeu esse poderia ser um diferencial. Além disso fora idealizado e executado por um pintor de formação acadêmica, o que não era muito comum dentre os panoramistas mais consagrados na Europa. Aluno da Academia Imperial de Belas Artes desde 1847, Victor Meirelles conseguiu bolsa de estudos na Europa no ano de 1853, onde residiu em Paris, Roma e Florença, num total de oito anos. Retomando ao Brasil em 1861, foi nomeado professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes. Ao longo de sua carreira se tornaria um dos mais importantes pintores acadêmicos brasileiros, conhecido pela execução de grandes telas e por polêmicas e intensos debates no campo da arte. Foi durante uma viagem a Paris, no ano de 1883, que Meirelles se deparou com "[...] o segundo grande momento dos Panoramas, que estavam novamente em ascensão a partir de 1880. As gigantescas pinturas voltaram à moda e tornaram-se mais uma vez uma forma bem lucrativa de entretenimento nas principais cidades. Neste momento o conteúdo temático das telas, quase sempre, são fatos históricos dos Estados em guerras e batalhas"[279]. Ao voltar para o Brasil, segue com a ideia de pintar um panorama.

[279] LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 42.

Imagem 41 – Estudo para o panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Charles Langerock

Victor Meirelles e Charles Langerock. *Estudo para panorama do Rio de Janeiro*: Morro de Santo Antônio e Ilha das Cobras, ca. 1885. Óleo sobre tela, 100 x 100cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Em 1884 publicaria no jornal O Paiz um anúncio para conseguir sócios para uma empresa de panoramas, a Cia Grande Panorama Nacional. Tratava-se de "a reprodução em vastíssima tela, de um fato grandioso da história da pátria". Destacava ainda o potencial mercantil e a potência pedagógica do empreendimento, para desenvolver o patriotismo nos cidadãos brasileiros[280]. É interessante que Meirelles tenha reproduzido a lógica por trás da história de diversos empreendimentos de panoramas na Europa. O pintor, visando a possibilidade de trabalhar com o gênero, de olho tanto no desafio pictórico da monumentalidade

[280] *O Paiz*, Rio de Janeiro: 2 nov. 1884, p. 2, apud FRANÇA, Cristina Pierre. *A paisagem imersiva: o panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e a videoinstalação fluxus de Arthur Omar*. (2010). 232p. Tese (Doutorado em Artes Visuais, PPGAV) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 101.

quanto nos lucros que isso podia lhe prover, banca toda a iniciativa do empreendimento. Assim, Meirelles ficou responsável por todas as etapas do processo, desde a fundação de uma companhia para angariar sócios e fundos até a construção do prédio da rotunda, no Rio de Janeiro, passado pela propaganda e divulgação dos resultados finais.

A feitura de um panorama do Rio de Janeiro foi celebrada publicamente pela classe artística. França cita a saudação de Artur de Azevedo a Meirelles pelo empreendimento em outubro de 1885:

> Parece que Victor Meirelles realizará felizmente a sua ideia do Panorama do Rio de Janeiro.
>
> Na lista dos sobrescritos figuram já os mais notáveis cavalheiros da nossa sociedade.
>
> Em pouco tempo terá o ilustre artista brasileiro conseguido reunir o capital necessário para levar a cabo o seu patriótico empreendimento.
>
> Este resultado será para o artista não pequena vitória, atentos os tempos que atravessamos, em que cada um trata de guardar a sete chaves o que tem de seu.
>
> A vitória será devida não só à grande atividade do autor de A Primeira Missa, mas também principalmente, à simpatia, ao nome honroso que soube conquistar na sua pátria.[281]

Visto como sinal de patriotismo, o panorama carioca seria mesmo um elemento de conformação de identidade visual brasileira através da sua paisagem. Meirelles conheceu Langerock, o coautor do panorama no Rio de Janeiro, num momento em que o pintor belga de paisagens, que era membro correspondente da Academia, estava na cidade para uma exposição. Sua possível experiência prévia na execução de panoramas na Europa, como pintor assistente e não creditado, apontada no levantamento biográfico realizado por Leitão de Souza[282], pode ter sido fator decisivo para a união. Os primeiros estudos para a obra foram feitos no ano de 1885, a partir do Morro de Santo Antônio, que seria o ponto de vista da obra terminada. Dos desenhos preliminares foram feitas as bases em óleo sobre tela, que seriam carregadas como modelo para ampliação. Esses estudos chegaram a ser expostos no ateliê de Victor Meirelles, na Rua do Sacramento. Embora rápida, a exposição rendeu aprovação de crítica e público, dentre anônimos e ilustres, como

---

[281] AZEVEDO, Arthur, sob o pseudônimo de Eloy o Herói. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 23 out. 1885, p. 1. apud FRANÇA, Cristina Pierre. *A paisagem imersiva: o panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e a videoinstalação fluxus de Arthur Omar*. (2010). 232p. (Doutorado em Artes Visuais – PPGAV) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 102.

[282] LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 44.

Dom Pedro II[283]. O empreendimento só se consolidou com a fundação da *Empresa de Panoramas Meirelles & Langerock*, no ano seguinte, cujo capital possibilitou a ida dos dois para a Bélgica. Diante da dificuldade de encontrar um ateliê grande o bastante para acomodar a tela, e pela facilidade de executá-la perto do local de exposição, foi necessário à dupla ir para a Europa.

Imagem 42 – Estudo para o panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Charles Langerock

Victor Meirelles e Charles Langerock. *Estudo para panorama do Rio de Janeiro*: Morro do Castelo, ca. 1885. Óleo sobre tela, 100 x 100cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Assim, o panorama seria executado no ateliê de Langerock em Ostende, no litoral belga. O uso da infraestrutura e dos contatos do belga em seu país natal

[283] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 92.

foram decisivos para que Meirelles estabelecesse com ele a parceria. Ali os pintores trabalharam durante 17 meses e negociaram a exibição do mesmo numa rotunda. O objetivo principal, que era o de exibi-la numa rotunda em Londres, foi frustrado. Nas palavras do próprio Victor Meirelles, "não havia uma só das casas apropriadas, ou antes, especialmente feitas para tais exposições, que estivesse vaga naquela cidade; o que muito nos contrariou porquanto ali depositávamos as mais bem fundadas esperanças para a nossa estreia"[284]. A Bélgica parecia uma boa alternativa em vista dos crescentes interesses econômicos brasileiros naquele país. O Brasil tinha participado com algum êxito da exposição Universal de Antuérpia em 1885 e era representado naquela época por um dinâmico e bem relacionado diplomata, o Conde de Villeneuve[285]. Bruxelas tinha uma rotunda de grande porte, e estava acessível do ateliê em Ostende por trem.

As negociações acabaram com conseguir um lugar em Bruxelas. Assim, em 08 de abril de 1888, era aberto o Panorama do Rio de Janeiro na rotunda *Grand Panorama National de Belgique*, localizada no *Boulevard du Hainaut* (atualmente chamado de *Boulevard Maurice Lemmonier*). A tela, de aproximadamente 1668m2, trazia a cidade do Rio na hora do entardecer, por volta do ano de 1850. A vista, tomada do Morro de Santo Antônio, no centro, tal como panorama de Taunay, descortinava a cidade e a vida que a movia.

Como costumeiro, a abertura foi feita com exclusividade para personalidades e para a imprensa belga e francesa. A cobertura da mídia foi elogiosa[286], o periódico *Le Soir* informou a visita do Rei na abertura da exposição e o *Le Peuple* incluiu o evento na programação cultural da cidade[287]. No dia seguinte, a vista foi aberta ao público e ficou em cartaz até 16 de outubro de 1888, atraindo mais de 50.000 visitantes. Juntamente com a entrada podia ser adquirido o folheto explicativo, cujo texto era escrito pelo próprio Meirelles. Trazia a informação de que a vista havia sido

---

[284] MEIRELLES, Victor*. RELATÓRIO apresentado aos Srs. Sócios da EMPRESA DO PANORAMA da Cidade do Rio de Janeiro pelo sócio gerente Victor Meirelles de Lima*
, 1889b. Fundação Biblioteca Nacional, Coleção Benedito Ottoni; doação Dr. Júlio B. Ottoni IV, 321,5,7, n.11, p.8 apud COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 95

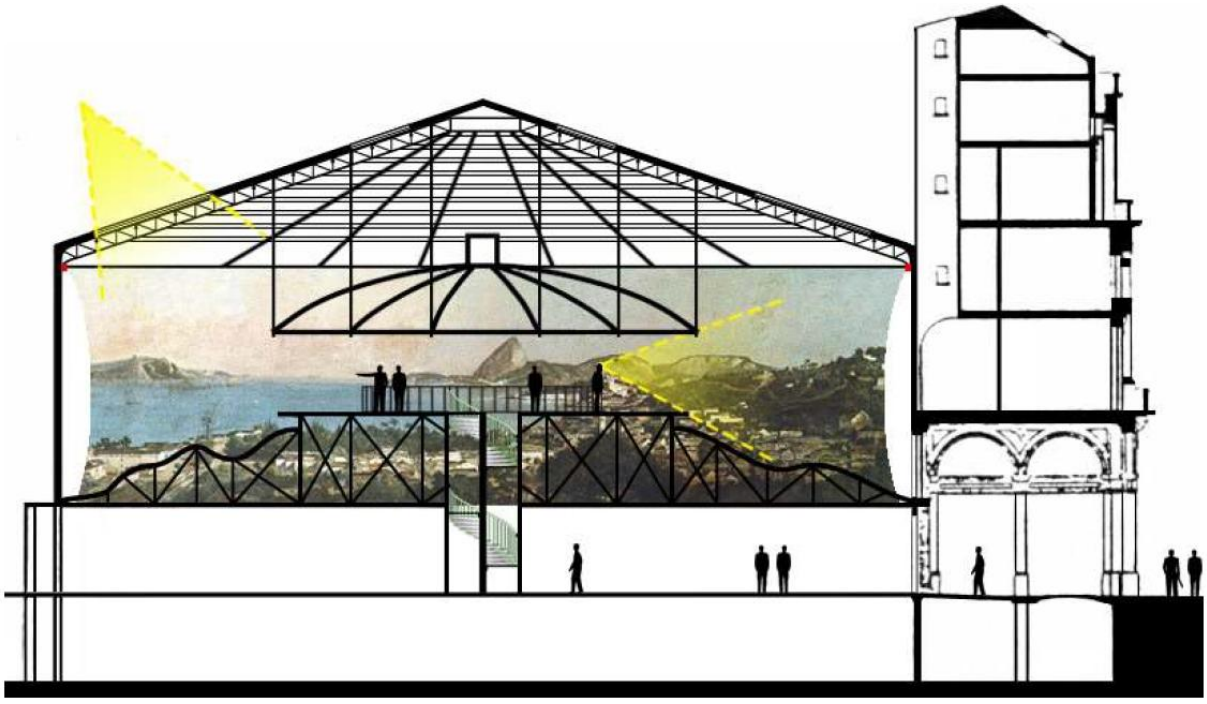
[285] STOLS, Eddy. O Panorama da Baía e da Cidade do Rio de Janeiro. In: STOLS, Eddy et al. (org.) *Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações.* São Paulo: Narrativa Um, 2014. P. 105

[286] MEIRELLES, Victor. Loc. cit.

[287] LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 47

pintada pelos dois pintores, sendo “o lado oriental pintado pelo Sr. Langerock. O lado ocidental pintado pelo Sr. Meirelles, a partir da grande palmeira até o aqueduto”[288].

Imagem 43 – Simulação do panorama de Meirelles na rotunda em Bruxellas



Thiago de Leitão de Sousa. *Simulação do corte longitudinal do Panorama do Rio de Janeiro na Rotunda do Boulevard Hainaut*, 2009.
Fonte: LEITÃO DE SOUZA, 2009, p. 56.

O folheto de 14 páginas, *Panorama de la ville de Rio de Janeiro exhibé en Europe et à Bruxelles pour la première fois*, provia detalhes para a paisagem pintada, inclusive com dados que fundamentavam as escolhas pictóricas para a luz do céu, combinando com a luz exata do dia ao qual correspondia. “A vista foi tirada do morro de Santo Antônio, onde nos figuramos achar. (...) A cidade e a baía são representadas no panorama à hora do crepúsculo, o sol poente, em uma tarde do mês de Julho (...)”[289]. Enfocava os aspectos da modernidade desta grande cidade e

[288] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 96
[289] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 97.

tecia comparações com a Europa. Como nos outros exemplos de panoramas mostrados, alguns aspectos falavam diretamente ao público belga, possivelmente para "[...] impressionar e tranquilizar os investidores e acionistas europeus e os eventuais candidatos a emigração entre os artesãos e operários. Indicava assim a fumaça das quatro chaminés da fábrica de gás, que acabava de ser adquirida em 1886 por capitais belgas e que assegurava agora a iluminação noturna de toda a cidade.[290] A enumeração de dados demográficos e dos serviços dizia que a cidade tinha 400.000 almas, ou 800.000 com os subúrbios incluídos, tinha um intenso tráfico de vapores a cada 15 minutos para Niterói, um serviço abundante de bondes com mais de 100.000 passageiros por dia[291]. O Rio de Janeiro era apresentado dentro dos moldes de uma capital, viva, e em modificação. A descrição da cidade colocava ênfase nos edifícios institucionais (alfândega, correios e bolsa de valores), numa certa divisão setorial da cidade (bairro da Tijuca e suas residências para homens de negócios estrangeiros e o centro como lugar de negócios) e anunciava reformas no espaço urbano, espelhando as reformas na Paris de Haussmann. "A abertura recente da rua Senador Dantas, onde se podia ver a carroça do Imperador e os planos para arrasar os morros de Santo Antônio, do Castelo e do Senado, anunciavam um urbanismo ambicioso e as obras de saneamento"[292]. Aproximar a realidade brasileira de moldes conhecidos do público europeu era parte da fórmula para o sucesso de visitação, como já vimos com Burford e Taunay. Ciente desses artifícios, Meirelles traduzia a natureza brasileira em palavras comparando com lugares no velho continente: Descrevia "(...) a praia de Icaraí, que é muito procurada por seus banhos de mar, tão bons quanto estes de Ostende, de Blackenberge na Bélgica e mesmo da famosa praia de Scheveningen na Holanda"[293] e "(...) os belos jardins com cascatas de São Cristóvão; o Passeio Público, onde se davam concertos nas noites de bom tempo; a biblioteca do Gabinete Português de Leitura, em estilo manuelino, e o Teatro São Pedro, onde atuara recentemente Sarah

---

[290] STOLS, Eddy. O Panorama da Baía e da Cidade do Rio de Janeiro. In: STOLS, Eddy et al. (org.) *Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações*. São Paulo: Narrativa Um, 2014. p. 105.
[291] Ibidem.
[292] Ibidem.
[293] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 98.

Bernhard; a subida por trem em 40 minutos ao Corcovado, muito procurado pelos turistas estrangeiros, [que] já superava a mais famosa [subida] de Rigi, na Suíça"[294].

A partir disso, buscou-se um lugar para exibir o panorama em Paris, buscando encaixar-se na Exposição Universal de 1889. Uma série de desentendimentos levou ao desligamento judicial de Langerock da sociedade, de modo que quando o panorama foi inaugurado na capital francesa, Meirelles já não o tinha mais como sócio. O momento da exposição universal coincidia com o "segundo momento" dos panoramas. Mais próximo do fim do século, as ideias de exotismo, a sede por viagens e os nacionalismos estavam mais reforçados do que nos anos 1820 e 1830, que marcaram a fase na qual as rotundas fizeram sucesso anteriormente. Nas Exposições Universais cada país investia para ter uma representação, e simulacros e amostras dos diversos lugares eram levados a Paris ou recriados lá.

A participação do Brasil na Exposição não foi financiada pelo governo, ao menos não inteiramente. Apesar de ter demonstrado interesse inicial em participar, Dom Pedro II optou por não mandar representação oficial, considerando o estado monárquico brasileiro e a temática de celebração dos ideais liberais da Revolução Francesa, tema-guia da Exposição. O Pavilhão do Brasil seria construído com capital de empresários brasileiros, cientes da oportunidade que representava tal investimento. Apesar da localização nobre do Pavilhão, próximo a um dos pilares da Torre Eiffel, no Campo de Marte, o espaço era escasso, e o panorama de Victor Meirelles não pôde ser construído ali, junto ao edifício. O terreno encontrado foi o número 80 da Avenue Suffren, ao lado do Campo de Marte. Em novembro de 1888 a tela gigantesca deixou a Bélgica a caminho de Paris[295].

Em 14 de março de 1889, em uma rotunda de madeira construída especialmente para ele, o Panorama do Rio de Janeiro era exibido aos parisienses. O historiador Germain Bapst, em seu *Essai sur l´histoire des panoramas et des dioramas*, que reunia anotações do júri da Exposição Universal, publicado em 1891, descreve a execução da paisagem carioca como "clássica" e acrescenta:

---

[294] Ibidem. p. 97.
[294] STOLS, Eddy. O Panorama da Baía e da Cidade do Rio de Janeiro. In: STOLS, Eddy et al. (org.) *Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações*. São Paulo: Narrativa Um, 2014. p. 105.
[295] LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 60.

> O Panorama do Rio de Janeiro, como já dissemos, está cheio de charme, ao entardecer. O espectador está situado em uma colina entre a cidade e as montanhas, formando um anfiteatro ao seu redor. Na frente da cidade, está o porto. O último plano da tela é bem feito, o verde das montanhas contrasta com o azul do mar. A cidade, seus edifícios, ruas, monumentos, estão claramente visíveis ao espectador. Este panorama é tratado com processos de decoração Ciceri, e alguns efeitos são criados por camadas de tinta formando uma espécie de baixo-relevo, mas em geral, repito, nos é agradável.[296]

A boa recepção crítica rendeu uma medalha de ouro por sua execução. Entretanto, a presença do público decresceu conforme os dias se passaram. Em relatório, o próprio Meirelles conta que a média inicial diária de 200 a 500 pessoas caíra para 50 a 60[297]. Algumas questões podem ter contribuído para isso. Primeiramente, a demora na inscrição do panorama fez com que ele não fosse incluído em grande parte do material impresso inicial de divulgação. Em segundo lugar, havia muita concorrência para o empreendimento de Meirelles, e uma verdadeira febre de panoramas na capital francesa nesse momento. Coelho alerta que em 1880 apenas o Cerco de Paris de Félix Philippoteaux era exibido. Dois anos depois, em 1882, já havia onze panoramas em exibição até chegar ao impressionante número de dezessete na Exposição Universal de 1889[298]. Dois deles foram especialmente divulgados. O Panorama Transatlântico (*Transatlantique*), onde atores vestidos como tripulantes recebiam as pessoas na plataforma, que não era redonda mas tinha a forma de um navio. Ele tinha a função de mostrar às pessoas, pela simulação da viagem, que os deslocamentos transatlânticos eram calmos e seguros, incentivando o público a tentar esse tipo de entretenimento. O outro era o Panorama *A História do Século*, de Henri Gerveux e Alfred Stevens, que narrava um século da história francesa a partir da Revolução Francesa de 1789 em imagens,

---

[296] BAPST, Germain. *Essai sur l´histoire des panoramas et des dioramas.* Extrait des rapports du jury international de l´Exposition Universelle de 1889, avec illustrations inédites de M. Édouard Detaille. Paris: Imprimerie Nationale. 1891. Apud LEITÃO DE SOUZA, Thiago. Op. cit. p. 62.

[297] MEIRELLES, Victor. *RELATÓRIO apresentado aos Srs. Sócios da EMPRESA DO PANORAMA da Cidade do Rio de Janeiro pelo sócio gerente Victor Meirelles de Lima* , 1889b. Fundação Biblioteca Nacional, Coleção Benedito; doação Dr. Júlio B. Ottoni IV, 321,5,7, n.11, p.15 apud COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 119.

[298] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 102.

colocando personagens históricos diversos em coabitação. Esse foi o panorama mais visitado da Exposição, com 142.013 pagantes[299].

O Brasil publicava notícias do panorama também. O Jornal do Commercio trazia as impressões do seu correspondente na capital francesa, narrados na seção "Folhetim do Jornal do Commercio". Na edição de 14 de abril de 1889 o jornal publicava a carta do correspondente datada de 23 de março, em que ele comentava que os cariocas que quisessem ver o panorama não precisavam ir a Paris, e sim subir o próprio Morro de Santo Antônio e olhar ao redor.

> Deem-se ao trabalho de subir ao morro de Sto. Antônio e olhem para baixo ao derredor. Tanto monta ver a tela, como objeto que ela representa. A ilusão da primeira é tão completa que como a realidade do segundo, assim o afirmarão os que tiveram já o prazer de contemplar uma e outro e que se não cansam de cantar as maravilhas do artista ou antes dos artistas que o conceberam.
> Esta moda dos panoramas está pegando de tal maneira que dentro em breve ninguém se incomodará em viajar. Para que. Se eu tenho ao pé da porta um teatro que me mostra todas as cidades do mundo, por um franco, estando eu sentado em uma excelente poltrona de binóculo em punho, para que hei de expor-me aos perigos e fadigas de uma jornada, gastar rios de dinheiro, enjoar, sujar-me de carvão, para chegar ao mesmo resultado?[300]

Melhor do que realmente viajar era visitar o panorama. Contrariando a crescente indústria do turismo, ascendente no fim do século XIX, o jornal prevê que menos viagens serão realizadas em função das facilidades de visitar outros lugares que os panoramas proporcionavam. É bem verdade que por maiores que fossem os estímulos para realizar grandes viagens, os principais aspectos de dificuldade permaneciam. Longas travessias, navios que não traziam as melhores condições de saúde e higiene, e um custo que continuava alto para a maior parte da população. Essa ironia colocada pelo comentário do jornal seria o ápice da noção dos panoramas como substitutos de viagem. O sarcasmo é mais acentuado se pensarmos que o cinema iria expandir mais ainda a sensação de realismo uma década depois. Essa sugestão de que o virtual podia ser melhor que o real era reforçada por um discurso higienista que permeava o cotidiano da cidade do Rio, e as notícias de que ela estaria tomada pela febre amarela. Isso chegava aos ouvidos europeus e espantava possíveis turistas. A tela

> (...) é tão perfeita como a realidade dessas vistas [a real, do Morro de Santo Antônio], continuando com várias outras considerações sobre esta obra pictórica e finalizando por ironizar o fato, afirmando que o governo devia

[299] Ibidem. p. 103.
[300] VER, Ouvir e Contar – Paris, 23 de março de 1889. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 67, 14 abr. 1889, n. 104. Folhetim do Jornal do Commercio, p. 1.

> mandar submeter a rigoroso exame sanitário e talvez mesmo a quarentena, todas as pessoas que visitaram o panorama que, pela sua exatidão, deveria estar contaminado da febre amarela que então aqui grassava implacavelmente[301].

O texto continua ironizando. O grau de realismo alcançado por Meirelles seria tão grande que poderia transmitir a temida febre amarela. Mais do que emular a cidade poderia também reconstruir os seus problemas e mazelas.

A baixa de público com o fim da Exposição Universal fez com que Meirelles abortasse seu plano de prolongar por um ano a exibição em Paris. Pensando como empreendedor, responsável pela contabilidade da rotunda, apostou no panorama como uma "novidade nos trópicos"[302] e trouxe a tela para o Rio de Janeiro. O retorno ao Brasil foi marcado por profundas mudanças para Victor Meirelles. O ambiente republicano e as consequentes mudanças da Academia Imperial, recém transformada em Escola Nacional de Belas Artes, levaram à sua exoneração e a de outros professores em 1890. Na rotunda localizada no Largo do Paço, atual Praça XV, cuja construção foi empreendida pelo próprio pintor, foi inaugurado o panorama carioca.

Imagem 44 – A rotunda construída por Victor Meirelles

Juan Gutierrez. [Sem título]. c. 1893. Vê-se o Cais Pharoux e Mercado da Praia do Peixe, e também a rotunda de Victor Meirelles. Onde hoje é a Praça XV.

[301] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 115.
[302] Ibidem. p. 120.

Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Exibir na própria cidade uma tela dela mesma, por mais estranho que pareça aos nossos olhos atuais, era prática comum. Como já dito, as vistas de Barker exibidas em Londres durante os primeiros anos de sua rotunda eram verdadeiros sucessos. Em cidades em pleno desenvolvimento territorial e afetadas por profundas modificações no seu espaço, era compreensível que os seus moradores e visitantes sentissem a necessidade de receber uma imagem de cidade. Além disso, nada mais familiar que aquilo que era do dia a dia popular para criar empatia com o público diante da novidade da rotunda. Era possível reconhecer a geografia, as ruas, os edifícios. E esse reconhecimento permitia, para um público que não era necessariamente consumidor das belas artes, a apreciação da pintura. Permitia a percepção da verossimilhança, a crítica do grau de realismo e ilusão. Nos parece pertinente afirmar que apresentar o Rio no próprio Rio foi fundamental para criar esse tipo de relação, que pretendia envolver o espectador. Na Notícia Histórica e Explicativa, o próprio Meirelles justificava a decisão: se as pessoas viam a cidade cotidianamente, jamais a tinham visto *como panorama*.

> A exposição do Panorama da cidade do Rio de Janeiro, no próprio local que a tela reproduz, parecerá um contrassenso, porquanto a primeira ideia que ocorre é que nada se verá de novo, tudo ali representado está mais que visto e conhecido dos habitantes desta capital; mas não é assim, (...) bastará lembrar que a forma pela qual se representa esse conjunto é inteiramente nova entres nós.[303]

Assim, o Jornal do Commercio anunciava, no dia 25 de fevereiro de 1891 a abertura do Grande Panorama do Rio de Janeiro, numa rotunda que media 36,66 metros de diâmetro. A tela, com 115 metros de comprimento e 14,5 metros de altura e 1600 metros quadrados era um espetáculo visto pela primeira vez no Brasil de onde "de um só ponto descortina-se toda a capital, todas as suas belezas, e o horizonte parece a muitas léguas de distância estando-se apenas a cinco metros do

[303] MEIRELLES, Victor. O Panorama da baía e cidade do Rio de Janeiro: tomado do Morro de Santo Antônio no ano de 1886 por Victor Meirelles. Notícia Explicativa. Rio de Janeiro: Imprensa Mont´alverne Typographia a vapor, 1890. apud COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 125.

solo acredita-se estar a 60 metros de altura, tendo-se uma impressão completamente nova"[304].

Imagem 45 – Anúncio do panorama de Meirelles

GRANDE PANORAMA
DA
CIDADE DO RIO DE JANEIRO
ESPECTACULO PELA PRIMEIRA VEZ VISTO NO BRAZIL

De um só ponto descortina-se toda a capital, todas as suas bellezas, e o horizonte parece a muitas leguas de distancia, estando-se apenas a cinco metros do solo acredita-se estar a 60 metros de altura, tendo-se uma impressão absolutamente nova.

ILLUSÃO COMPLETA do terreno natural com a tela, á simples vista sem auxilio de lentes.

NÃO HAJA CONFUSÃO DE COSMORAMA

Um panorama como este é a primeira vez que se vê no Brazil, pois que só existem na Europa, onde só as pessoas que lá forão é que virão e as que não forão jámais apreciaráõ um panorama.

O panorama da cidade do Rio de Janeiro, no pavilhão do antigo largo do Paço, acha-se aberto todos os dias, das 9 ás 6 horas da tarde.

PREÇOS: — Quartas-feiras e sabbados 2$ por pessoa, dias escolhidos para o «high-life»; os outros dias 1$ por pessoa.

Previne-se ao publico que os preços de entradas jámais serão reduzidos, sendo sempre os já estipulados.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 25 fev. 1891, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O anúncio apostava em instigar aquilo que os europeus já experimentavam nos panoramas e que era notadamente o motivo deles frequentarem as rotundas. O desejo de domar a cidade de um só ponto, permitindo uma certa apropriação do lugar onde viviam. Também chama a atenção o anúncio de que a ilusão completa era realizada sem o auxílio de lentes. Lembramos que isso era um discurso de Barker cem anos antes, denotando o cuidado de frisar que a pintura enganava o público. A propaganda anunciava também a experiência corporal diferente que se tinha na rotunda, ao dizer que com a elevação de apenas cinco metros, parecia estar a 60 metros do solo. Artifícios de publicidade idênticos aos empregados pelo pintor escocês Barker. Isso significava que o meio dos panoramas, mesmo com todas as suas adaptações e modificações sofridas ao longo de um século, não era, afinal, tão distinto assim e permanecia sendo uma novidade.

O Grande Panorama seria a maior atração de entretenimento da cidade. Cristina Pierre de França, em sua tese, contabilizou o fluxo de visitantes pagantes, que era publicado frequentemente no jornal A Gazeta de Notícias. Com números diários que, na maior parte dos dias, oscilava entre cem e duzentos pagantes,

[304] GRANDE Panorama do Rio de Janeiro*. Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, ano 69, n. 56, p. 8, 25 fev. 1891.

podendo ultrapassar os setecentos nos fins de semana. A cobertura feita pela pesquisadora vai do primeiro dia de março até 11 de agosto de 1891, e nos dá uma amostragem da afluência de pessoas[305]. Ao que tudo indica, o panorama foi um sucesso e a bilheteria foi suficientemente satisfatória, a ponto de encorajar Victor Meirelles a realizar outros panoramas.

A revolta da Armada ocorrida em 6 de setembro de 1893 seria o motivo do sua próxima pintura. Assim, o brasileiro acabaria transitando entre mais de um "gênero" de pintura panorâmica, aquele das guerras e batalhas, em consonância com as tendências desse mundo das rotundas nas duas últimas décadas do século XIX. Meirelles passou os anos de 1894 e 1895 dedicado à tarefa. Repetindo a cartilha de sucesso para a boa execução e atração de público dos modelos de panoramas europeus, o pintor realizou diversas idas à Fortaleza de Villegaignon para coletar partes de suas ruínas para compor o *faux-terrain*[306] e obviamente, realizar os esboços e captar os detalhes da paisagem. A vista mostrava o momento em que as forças legais entravam na Baía de Guanabara. A tela tinha a mesma medida da sua primeira: 14,5m de altura e 115m de comprimento. Em janeiro de 1897, na mesma rotunda, na Praça XV, era inaugurado o *Panorama da Esquadra Legal em 23 de junho de 1894 observada da Fortaleza de Villegaignon em ruínas*. O primeiro panorama de Meirelles havia aberto as portas para o seu sucessor. Em apenas três meses, a pintura da Armada arrecadou o que sua primeira obra de rotunda levou um ano para conquistar, com visitação de quase 30 mil pessoas[307]. Entretanto, a alta frequência não se sustentou por muito tempo. Leitão de Souza aponta que ao passar a novidade, o panorama encontrou a concorrência dura do cinema, inaugurado no Rio de Janeiro em julho deste ano de 1896. Além disso, as prementes renovações urbanas em andamento na cidade faziam pressão para a retirada do edifício de seu local na Praça XV. Meirelles ainda tentou inscrever o panorama na Exposição Universal de Paris de 1900, mas não obteve sucesso. Em

[305] FRANÇA, Cristina Pierre. *A paisagem imersiva: o panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e a videoinstalação fluxus de Arthur Omar*. (2010). 232p. (Doutorado em Artes Visuais – PPGAV) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 110.

[306] "Com esse gesto, Meirelles utilizou uma prática introduzida por Langlois, segundo grande panoramista francês, que coletava objetos que verdadeiramente haviam pertencido ao local de seus panoramas". In: LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 115.

[307] LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 115.

12 de setembro de 1898, ele anunciava ao público seu desmonte[308]. Dele hoje resta apenas um estudo para sua feitura, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes.

Meirelles persistiu na vontade de pintar panoramas no Rio de Janeiro. Sua terceira e última obra panorâmica, a do Descobrimento do Brasil, foi inaugurada em 11 de junho de 1900, como parte da programação do 4o. Centenário do Descobrimento. O artista realizou uma visita guiada na inauguração, orientando presidente Campos Salles, ilustre visitante, nos exatos mesmos moldes que Barker havia estabelecido mais de cem anos antes. Entretanto, a exposição deste último panorama não ocorreu na rotunda da Praca XV, que foi demolida logo após o fechamento da *Revolta da Armada* em 1898. Para viabilizar sua exibição, foi construída uma nova rotunda com as mesmas dimensões da anterior, nas imediações do Morro do Castelo, em terreno cuja entrada era pela Rua Santa Luzia, n. 60. Nos moldes de uma construção temporária, provavelmente foi executada em madeira e zinco[309]. O estudo remanescente para este trabalho é o testemunho da tela.

Imagem 46 – Estudo para o panorama do Descobrimento do Brasil

Victor Meirelles. *Estudo para panorama do Descobrimento do Brasil*: 1898/1899. Óleo sobre tela, 30,5 x 328cm.

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

[308] Ibidem.
[309] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 161.

Victor Meirelles, usando como base sua aclamada *Primeira Missa do Brasil* (1860), organiza a composição de modo a deixar a celebração da missa no "centro" do panorama. Na porção de areia, cercada por mar dos dois lados, surgia o Brasil fruto dessa conquista que vem do mar e se apropria, harmonicamente dessa terra firme. Como na tela de quase quarenta anos antes, os indígenas contemplam o ato, aprovando e forjando a integração entre os habitantes originais e os inovadores portugueses. Constrói, portanto, a narrativa da descoberta do Brasil relacionada ao ato católico, como se fosse o batismo para o nascimento do novo país. Meirelles não apenas reforçou a ideia de um mito fundacional para o Brasil, na tentativa de consolidar uma iconografia que remetesse às origens do país, como também acabou por inscrever seu panorama numa tradição de temas religiosos, seguindo outra tendência da exibição de panoramas na Europa no fim do século XIX[310].

Após dois anos de exposição, o panorama fechou. As três telas dos panoramas foram doadas pelo artista em 1902 ao governo republicano, e ficaram por muitos anos encaixotados e esquecidos em um depósito na Quinta da Boa Vista. Em 1910, com as obras de embelezamento do parque, sob a alegação de deterioração, foram destruídas. Como tantas telas de panoramas, as de Meirelles se dissolveram no tempo. "Grandes, compridas e pesadas, esta era a realidade das telas panorâmicas que pesavam toneladas. O problema piorava muito estando as telas enroladas, pois se ficassem muito tempo mal acondicionadas e sem abrir, apodreceriam na certa"[311].

4.3 **Comparações com outros panoramas de Burford**

A fim de situar a representação do Rio de Janeiro em relação a tantas outras escolhas feitas por Burford para figurar na sua rotunda, tecemos a comparação com

[310] LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. (2009). 223p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo – PROURB) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 145.
[311] COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. (2007). 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 191.

outros panoramas. Através de breves análises de imagens de outros lugares e do reconhecimento de algumas tendências para os temas expostos, optamos por duas linhas comparativas. A primeira, pela percepção de que pouco mais de uma década concentrou as representações da América. Entre os anos de 1827 e 1836 foram apresentadas as seguintes paisagens americanas na rotunda de Leicester Square: Cidade do México (1925), Rio de Janeiro (1827), Quebec (1830), Cataratas do Niágara (1833), Nova York (1834) e Lima (1836). Nenhuma paisagem americana seria mostrada depois disso, exceto pela repetição da mesma vista da Cidade do México em 1853, numa espécie de tributo ao sucesso alcançado quando ocorreu sua exibição original na década de 1820. O posicionamento do Rio de Janeiro em meio a esse recorte temporal nos mostra que havia, para além da vontade de mostrar o Brasil, a vontade de mostrar a América aos ingleses. Em que pese considerar as diferenças entre as paisagens da América do Norte e do Sul, e os diferentes interesses e relações coloniais para com a Inglaterra, a reunião de paisagens americanas nos auxilia a balizar o contexto no qual o Rio de Janeiro foi exibido. Por conta dessas diferenças entre as vistas americanas, a análise será baseada nos panoramas mexicano e peruano, de contextos mais próximos ao brasileiro que aquelas apresentadas do Canadá e Estados Unidos.

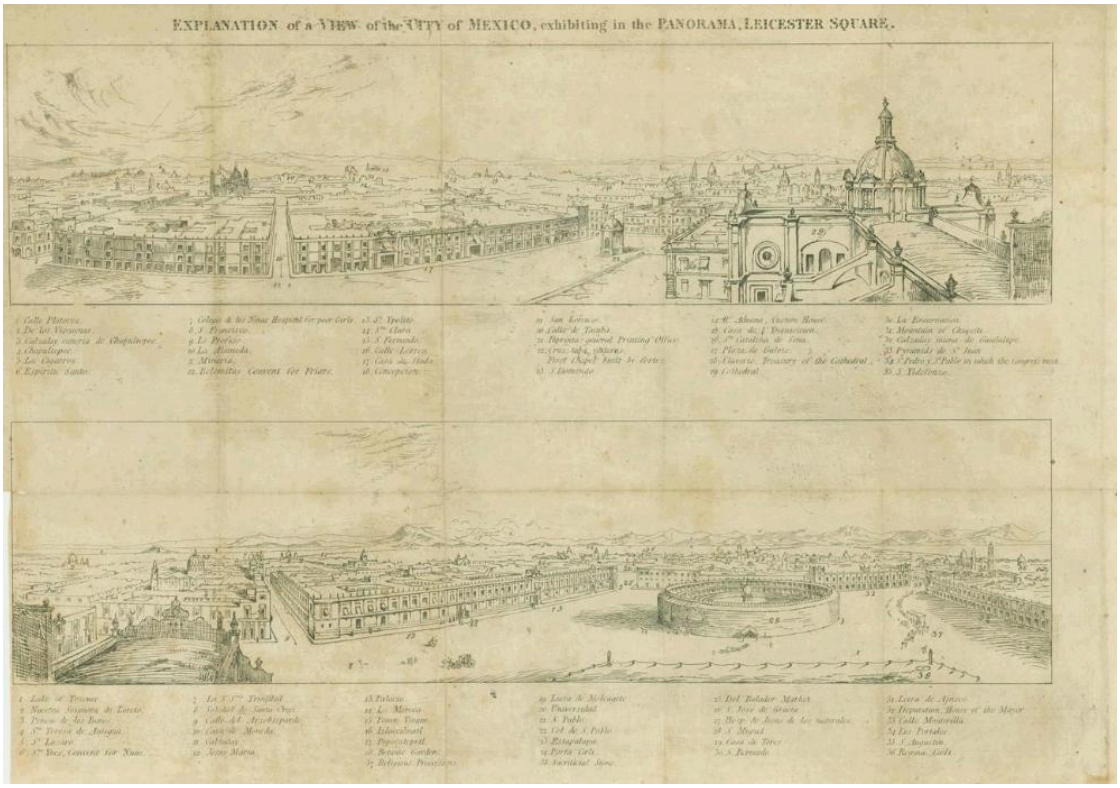
A segunda linha comparativa segue a percepção de que parte significante das exibições de Barker/Burford são *seascapes*, ou seja, paisagens marítimas. Assim, de modo a entender o que, na pintura do Rio de Janeiro, era algo pensado a caracterizar a cidade, e o que se tratava de um modo de Burford de construir esse tipo de paisagem, selecionamos duas delas, Genova (1828) e Sidney (1829), para comparação.

4.3.1 Os outros panoramas da América Latina: México (1825) e Lima (1836)

A relação entre paisagem e poder também pode ser pensada na comparação com outros exemplares de panoramas americanos exibidos em Londres entre os anos de 1825 e 1836. São eles, respectivamente, as representações da Cidade do México e de Lima. Aparentemente as semelhanças são restritas ao local de exibição e ao espaço temporal entre as exposições: ambos foram ampliados para a rotunda

por Robert Burford e exibidos na mesma construção de sua propriedade em Leicester Square. Além disso, de acordo com informações dadas pelos próprios títulos, tal como o panorama carioca, eles foram feitos a partir de desenhos tomados *in situ* nas respectivas cidades.

Imagem 47 – O México de Robert Burford



Description of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country*:* now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826.
Fonte: The Getty Research Portal.

Formalmente, entretanto, temos duas vistas bastante distintas. Como já demonstrado, o Rio é visto de fora da cidade, ou mais especificamente, a partir de uma embarcação ancorada na Baía de Guanabara. O autor dos esboços tomados a partir da nau permanece desconhecido. Já tanto a Cidade do México como Lima são

retratadas do telhado de algum lugar alto dentro do contexto urbano, um ponto de vista corriqueiramente apresentado em panoramas[312].

Cronologicamente, o primeiro destes panoramas a ser exibido foi o mexicano. A sua autoria é identificada como sendo de W. Bullock, e essa pode ser a entrada para explicarmos um pouco dele. A figura de William Bullock como um promotor do México na Inglaterra nos permite entender muito da relação entre a cultura do espetáculo oitocentista e a América, e de modo transversal, nos ajuda a questionar as motivações por trás do panorama carioca que é nosso foco. Encontramos importante análise na já citada publicação *Informal Empire* de Robert Aguirre, que trata do discurso comum britânico sobre o continente americano, realidade na qual o Brasil também estava inserido. Do ponto de vista das comparações sob a lente do imperialismo informal, é significativo que Burford tenha feito a opção por mostrar três panoramas da América Latina ao longo de uma década

Retomando a figura de Bullock, podemos dizer que foi uma personificação do estado de espírito imperialista movido por interesses comerciais. Sendo um colecionador interessado por história natural e promotor de exposições de suas coleções, chegou ao México em 1823, em Veracruz, para passar seis meses visitando a capital e o centro do país. Nessa viagem patrocinada por investidores ingleses, dedicou- se a coletar exemplares da fauna e artefatos indígenas para sua coleção, enquanto seu filho documentava os ambientes e pessoas que encontravam. Regressando a Grã-Bretanha com muitos artefatos e desenhos, publicou seu livro de memórias de viagem com mais de quinhentas páginas, chamado *Six Months Residence and Travels in Mexico*, no qual destacava sua opinião sobre o atraso tecnológico, agrícola, comercial e científico em que se encontrava o México devido aos seus trezentos anos de isolamento, e detalhava aos leitores as possibilidades de investimentos nessas terras com promessas de bons rendimentos. No seu relato, encarnou o papel do viajante que não poupa esforços para colher as informações que o público leitor gostaria de ler. Subiu a pirâmide de

[312] Identificamos vários outros panoramas realizados por Burford cujas composições de organizam de vistas tomadas a partir do telhado, desde o primeiro panorama de Londres exibido por Barker, que partis do Albion Mills, moinho de farinha, até exemplares diversos como Madrid (1826), Nova York (1834) e Berlin (1854). A vista do telhado seria uma espécie de *topos* da modernidade. “Como muito filmes de Hollywood a partir de *Mary Poppins* refletem, vistas panorâmicas sobre telhados nos fazem pensar, de modo quase subconsciente, da Londres vitoriana”. In: BYERLY, Alison; *Are we there yet?* Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.

Cholula, cavalgou até Teotihuacán e, na Cidade do México, se encarregou junto a seu filho de tirar moldes de três grandes peças escultóricas escavadas em 1790, a saber: a Pedra do Sol, a Pedra de Tizoc e a estátua de Coatlicue.

A publicação do livro, em 1824, teve tiragem de mil e quinhentos exemplares, e foi tão exitosa que exigiu uma reedição já no ano seguinte. Ainda no primeiro ano de circulação foi traduzida para o francês, depois para o alemão e holandês. Sinal de que o interesse de expansionismo econômico pelo México, além da curiosidade científica e do público em geral com relação às viagens ao Novo Mundo, não estava restrito à Inglaterra, e afetava também outros países europeus[313].

O resultado mais impressionante da viagem de Bullock pelo México foi a exposição daquilo que seria a primeira mostra de arte pré-hispânica no mundo, do México Antigo e Moderno, aberta para o público em abril de 1824. Ciente da importância da visualidade na modernidade oitocentista, tal qual como colocada por Aguirre, a mostra teve lugar na Sala Egípcia, de propriedade de Bullock e um dos mais importantes lugares de exibição em Londres nessa época. O local teve sua decoração modificada para "dar ideia do que era um Templo Mexicano, e nela se mostra tudo o que é relacionado à antiga religião"[314]. Na parte dedicada ao mundo moderno foram exibidos animais dissecados pelo próprio Bullock, plantas, frutas, flores, exemplares minerais, vestimentas e outras produções têxteis, artesanatos, uma cabana indígena e até mesmo um jovem indígena que emergia da mesma para conversar com os visitantes. Entretanto, é sobre o "México Antigo" que o catálogo descritivo mais se debruçava, explicando ao público tudo que havia diante dos seus olhos. Nessa seção foram apresentadas 52 peças, dentre esculturas, códices e reproduções. Dois importantes códices foram exibidos: *El Plano de Papel Maguey*, um mapa da Cidade do México supostamente encomendado por Monteczuma para Cortés e o Códice Boturini, também chamado de *Tira de la Peregrinación*.

[313] BULLOCK, W. *Catálogo de la Primera Exposicion de Arte Prehispanico*. ARTETA, B. (org.) Prólogo, traducción y notas. México D.F.: 1991. p. 10.
[314] Ibidem. p. 59.

Imagem 48 – Vista da Exposição México Antigo e Moderno

William Bullock. *A descriptive catalogue of the exhibition, entitled Ancient and Modern Mexico*: (…) 1824.
Fonte: The Getty Research Portal.

Na leitura deste catálogo não podemos deixar de perceber que a narrativa de viagem construída por Bullock o coloca como uma espécie de "reconquistador" da cultura mexicana, ao mencionar que "dentre as coisas agora resgatadas e trazidas a salvo para a Inglaterra"[315] estão alguns dos primeiros desenhos feitos pelos encarregados do Imperador mexicano de retratar e descrever os soldados espanhóis recém-chegados em Veracruz na "famosa e fantástica exposição de Cortés". O catálogo das antiguidades que ele resgata e leva a Londres vinha mostrar à Europa aquilo que a Espanha conseguira esconder com êxito por três séculos, tinha o propósito de exibir ao grande público todas as maravilhas sobreviventes das batalhas subsequentes a Cortés e da destruição de escritos, monumentos e templos. Tal como um arqueólogo que descobre e resguarda tais maravilhas e as desloca para o lugar onde elas poderiam ser "efetivamente apreciadas" (o centro do mundo financeiro, a capital britânica), Bullock faz a comparação entre as antiguidades mexicanas e as egípcias. A estratégia comparativa serve para formular uma ideia geral de primitivo, que tanto potencializa o fascínio do público oitocentista sobre os objetos expostos, legitimando sua figura de salvador das peças, quanto justifica a própria colonização, situando o México colonial no quadro de uma anterioridade histórica milenar – o mundo Antigo.

A fim de dirigir a visão de qualquer um destes objetos para além do que sua

[315] BULLOCK, W. *Catálogo de la Primera Exposicion de Arte Prehispanico*. ARTETA, B. (org.) Prólogo, traducción y notas. México D.F.: 1991. p. 32.

> menção e descrição pudesse sugerir, quisemos assinalar as surpreendentes similitudes que existem entre as antiguidades do México e do Egito. O parentesco de sua origem dificilmente pode ser posto em dúvida, já que as enormes pirâmides, a escritura hieroglífica e a pedra esculpida são quase iguais. Sobre esse aspecto, talvez o exame e a comparação possam esclarecer os conhecimentos mais antigos do mundo.[316]

O autor ainda acrescenta uma descrição da "Capital Antiga", baseada em uma carta de Cortés a Carlos V e outra do relato de Bernal Díaz, "testemunhos oculares muito mais fiéis que aquelas de historiadores modernos que escrevem por conjecturas"[317]. E tomando as narrativas do século XVI também como artefatos arqueológicos e como verdades, se coloca como recuperador de uma memória devastada pelo poder espanhol conquistador. Não podemos deixar de observar em seu discurso uma certa superioridade inglesa pressuposta aqui em relação também à Espanha.

A visualidade panorâmica oitocentista não se restringia apenas aos panoramas *per se*, e precisa ser entendida juntamente às narrativas de viagem e exposições de museus, complementando a representação de questões particulares bastante específicas com sugestões de totalidade. Aguirre concorda com essa noção e nos diz que Bullock realizou experiências nos anos 1820 no intuito de prover o público com filigranas de particularidades, tanto através de sua narrativa de viagem quanto da sua exposição no Salão Egípcio. Nesse sentido, com a montagem do panorama, em 1825, ao oferecer ao público a experiência "final" e total, teria levado a questão panorâmica ao seu limite[318].

A figura de empreendedor cultural personificada em Bullock é a mesma que alimentava o espírito dos proprietários das rotundas de panoramas, sendo notáveis os casos de Prévost em Paris e de Barker e depois Burford na Inglaterra. Os esforços pessoais feitos por esses homens de negócios do entretenimento muito têm a ver com o sucesso dos panoramas, na engrenagem de negócios lucrativos e populares que eles se tornaram. Mesmo sob a ótica do sucesso comercial, o fenômeno dos panoramas não poderia ter acontecido em outra época: prescindia de um misto de curiosidade pelo outro e de um fascínio imagético característicos das eras georgiana e vitoriana inglesas. Não à toa seu auge coincide com a

---

[316] BULLOCK, W. *Catálogo de la Primera Exposicion de Arte Prehispanico*. ARTETA, B. (org.) Prólogo, traducción y notas. México D.F.: 1991. p. 33.
[317] Ibidem. p. 36.
[318] AGUIRRE, Robert. *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 43

popularização dos museus e Bullock lançou mão das duas possibilidades expositivas para divulgar a cultura mexicana.

Finalmente, sobre Willian Bullock, Robert Aguirre trata especificamente dos interesses britânicos sobre exploração mineral no México como motivação para a exibição do panorama na rotunda londrina, ao dar informações que transmitissem segurança aos investidores ingleses por volta de 1825-26 quando, depois de um entusiasmo inicial pelas jazidas mexicanas, se iniciou o medo pelo esgotamento das mesmas[319]. O arranjo da exposição, em consonância com a cultura museológica da época, trazia os objetos expostos em ambientes construídos que procuravam "contextualizar" o que era exposto e potencializar a realidade da experiência vivida pelos visitantes. Nessa tentativa de reconstituição, determinadas escolhas eram feitas. Escolhas essas que potencializavam a sensação do México como terra segura para investimentos. Os exemplos mais notáveis são as amostras de minerais arranjadas de modo a destacar as pepitas de ouro e prata em seu estado bruto e a presença do nativo José Cayetano Ponce de León, tido pelo público como "interessante" e cujo papel era conversar com os visitantes e sugerir a existência de um povo dócil, simples e domado, com o qual se poderia contar como mão de obra para trabalhar nas minas[320]. De fato, os interesses de exploração mineral estavam tão entrelaçados que o próprio Bullock havia comprado, durante sua estadia no México, uma mina de prata em Temascaltepec, distante 150 km da Cidade do México, chegando inclusive a vender todos seus negócios em Londres (incluindo a coleção pré-hispânica[321] e a Sala Egípcia) em 1825 para se mudar para a América e se dedicar à atividade mineradora[322].

Na descrição do panorama do Rio de Janeiro de Burford, falamos da capacidade das rotundas e dos seus artifícios de falseamento da realidade de transportar seus visitantes a outros lugares, fazendo com que se sentissem viajantes, embora não tivessem saído de Londres. Essa mesma condição de viajante também era colocada nos outros panoramas, e aqui, nesse outro exemplar da produção de Burford, ocorre através de recursos diferentes, notadamente através

---

[319] AGUIRRE, Robert. *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 44

[320] Ibidem. p. 5.

[321] A coleção mexicana de Bullock seria absorvida pelo British Museum em 1827, e alguns objetos são exibidos até hoje com destaque na Galeria Mexicana desta instituição.

[322] COSTELOE, Michael. *El Panorama de México de Bullock/Burford, 1823-1864: história de una pintura*. In: Historia Mexicana, Vol. 59, No. 4. Abril/Junio de 2010. p. 1208.

da manipulação da perspectiva. Pensada para permitir que os espectadores se sentissem diante da uma um ponto de fuga plausível a partir de diferentes partes do círculo da rotunda, o traçado do desenho lança mão de distorções que mais se assemelham a uma cena registrada por uma lente grande angular. Isso fica claro na composição da gravura que temos disponíveis nos dias atuais, já que dispomos da versão retificada, aplainada da vista. Quando colocada na posição cilíndrica aparecia em perspectiva para os espectadores.

Inserido na vista, o espectador logo entendia o recado: dali, do alto da catedral, localizada no centro da cidade, era possível ver tudo. A ideia de que a visão pode ser ampliada de acordo com o lugar de onde ela parte é reforçada ao posicionar o observador sobre uma construção simbólica da dominação espanhola. A aniquilação do poder asteca pré-existente naquele lugar, encarnada na vista tomada do topo da catedral, era passada ao público através dessa representação. Mesmo que se soubesse se tratar, novamente, de uma vista construída e manipulada para caber numa só mirada, era possível se sentir conquistador daquele espaço. A Cidade do México era apresentada como lugar longínquo, exuberante e exótico nas suas cores, e colocado aos pés dos novos "conquistadores". O México de Bullock aparece como um lugar que já nasceu panorâmico, como se sua própria natureza e topografia o tivessem feito assim. A leitura que os visitantes faziam era a de uma "estética de dominação visual ao situar a imagem pintada com referências a antecedentes históricos cuidadosamente escolhidos. "[323]

O ponto de vista tomado a partir da arquitetura e com destaque geralmente dado aos marcos construtivos buscava levar ao conhecimento do público britânico a vastidão da herança do espaço espanhol no México. Isso era colocado como condição para o sucesso da cidade no que diz respeito às possibilidades comerciais com ela. Como se os espanhóis já tivessem domesticado a cidade e a tivessem deixado pronta para o contato com os ingleses. Segundo Aguirre, a organização racional do espaço citadino do México, mostrado tal como as cidades europeias, foi importante para mostrar a nação como um lugar seguro para o dinheiro britânico[324]. Ao mesmo tempo, ao aludir de maneira sutil tanto na pintura quanto no guia à história de um passado colonial de conquista, o panorama de Bullock também

[323] AGUIRRE, Robert. *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 43.
[324]AGUIRRE, Robert. *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 44.

enfatizava a longa história de submissão mexicana à Europa. Assim, a cidade era vista como lugar de tempos diferentes e sobrepostos, aquele da cultura indígena que foi dominada e que está por debaixo da cidade colonial e agora moderna.

Ainda em termos de comparação, não apenas as espacialidades dos dois panoramas americanos são diferentes. Sob a égide de interesses comerciais imperialistas as temporalidades também diferem: enquanto o Rio de Janeiro aparece como promessa de futuro para todos aqueles que o veem de dentro da sua baía, mas de fora da cidade, a Cidade do México aparece como lugar de acúmulo de tempos pregressos. O tempo asteca, rico e conquistado[325], e o tempo espanhol, dominador e preparatório para o uso que pode ser dado a partir do agora. A cidade de Teotihuacan, ao fundo da primeira lâmina, representadas por duas pequeninas pirâmides na parte superior do desenho, é significativa desta dominação. O que outrora foi uma grande e influente cidade, sendo um dos mais importantes sítios arqueológicos da história mexicana é reduzido à presença fantasmagórica, tímida. Como se dissesse ao espectador: existe esse passado, e ele está por trás dos avanços e prosperidades da capital deste país a ser explorado. A distância construída entre a vista da Catedral e a presença das pirâmides (que na realidade estão distante 48km do centro da Cidade do México, o que torna um tanto difícil crer na veracidade desta vista) também coloca para o espectador essa distância temporal – a de um passado grandioso que existe, mas de modo distante mesmo, no espaço e no tempo, já que pertence ao mundo Antigo. Uma relação ambígua, de aproveitamento do outro, que ora valoriza essa espécie de "herança", ora a subjuga.

Assim, os interesses imperialistas organizam a lógica temporal e espacial do panorama e se apropriam de toda a memória pré-hispânica que pode transparecer ao público. Mesmo na organização ocidental colonial do espaço urbano que nos é aparente, há a referência a alguns marcos construtivos e naturais feitos e significados pelos astecas. Por exemplo, a própria catedral é indicada como estando "construída precisamente no sítio onde estava o grande *Teocalli del Huitzilo*

[325] O texto do folheto abre com a menção de que a Cidade do México seria "a cidade mais antiga da América de que se tem notícia (…), a esplendida e pouco conhecida cidade de Tenochtitlán", aludindo a um passado histórico importante e grandioso. In: DESCRIPTION of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826. p. 2.

Pochtl"[326], indicando que o mais importante edifício, aquele do poder da igreja e através do qual se deu a dominação espanhola, se sobrepunha àquela que era a centralidade do poder asteca, o templo dedicado ao principal deus Huitzilopochtli. Outras territorialidades apropriadas pelos espanhóis são indicadas no panorama, como a Calzada de Guadalupe, "na rocha árida de Tepeyac, (...) onde antigamente ficava o templo dos Ceres mexicanos, Tonantzin, lugar onde hoje está erguida a magnífica igreja de Nossa Senhora de Guadalupe. Essa igreja contém uma imagem miraculosa da Virgem"[327], e a indicação das já mencionadas Pirâmides de San Juan (Teotihuacan), ao fundo da primeira lâmina de gravura, e das montanhas Ixtaccihutl e Popocatepetl. A presença desses topônimos indígenas opera uma certa noção de modernidade na medida em que representam a dominação do império asteca, se relacionando com o que foi dito da temporalidade e da demonstração de poder.

Se por um lado é feita a opção por reforçar determinados aspectos, por outro, alguns são deliberadamente ocultados. Tal como o silêncio sobre a escravidão no panorama do Rio de Janeiro nos chama a atenção, observamos a ausência de uma construção famosa importante à sua época no desenho panorâmico e no folheto mexicano. El Parián, mercado localizado no Zócalo[328], construído no Virreinato, que recebia e vendia mercadorias chinesas vindas das Filipinas, só seria demolido em 1844, e recebeu comentários negativos de Bullock na sua passagem pela Cidade do México, em análise sobre a Plaza Mayor:

> O efeito agradável da grande praça é muito prejudicado pela presença de um prédio de qualidade duvidosa chamado Parián, uma espécie de mercado ou bazar, controlado principalmente por comerciantes espanhóis, acredito. Essa construção é uma desgraça ao gosto do governo, por ter permitido que estragasse uma das mais nobres praças que eles têm, mas a receita que ele traz para a cidade é atualmente tão necessária que sua remoção imediata é impensada[329].

O desenho de Bullock simplesmente não coloca nem identifica o mercado, em claro movimento de organização do espaço da Praça Mayor, conferindo-lhe maior grau de

---

[326] DESCRIPTION of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country*:* now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826. p. 9.
[327] Ibidem. p. 10.
[328] Nome dado a Plaza Mayor, principal espaço público do centro da Cidade do México.
[329] BULLOCK, William. *Six months' residence and travels in Mexico*: containing remarks on the present state of New Spain, its natural productions, state of society, manufactures, trade, agriculture, and antiquities, &c. : with plates and maps. London: John Murray, Albemarle-Street, 1824. p. 132.

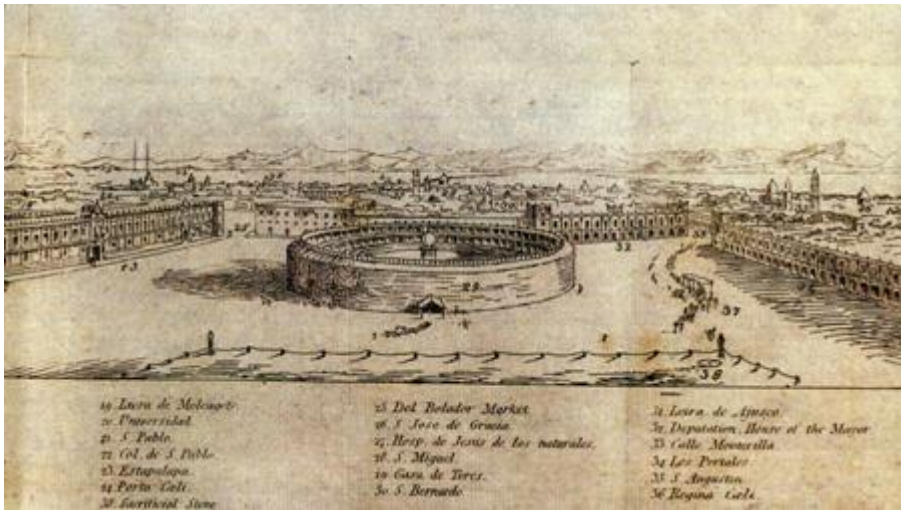
organização e modernidade. Talvez a presença de um mercado de especialidades chinesas pudesse ser interpretada por investidores ingleses como uma concorrência, ou como um resquício colonial que não seria bem visto em Londres. Por outro lado, permanecem outros espaços tipicamente coloniais, como a Plaza de Gallos ("diversão muito comum na América Espanhola"[330]) e o mercado sazonal El Volador.

Ainda sobre o modo como o espaço era apresentado no panorama, outro aspecto digno de nota é a presença de espaços sem construções no primeiro plano. O vazio de edificações é exacerbado pelas distorções sofridas pelas fachadas dos edifícios para que eles se adequem à mirada de "grande angular" da qual já falamos, dando a impressão de que a paisagem desta cidade nasceu panorâmica[331]. O artifício de fazer sobressair o chão nu, mesmo a partir de esboços tomados de um ponto central e superior, tem a função de marcar a centralidade daquela praça em relação à cidade e ao país. Esse vazio também tem finalidades pictóricas, pois permite a continuidade com aquele espaço de transição para a plataforma de observação do panorama, essencial para criar a distância que faz a ilusão funcionar.

[330] DESCRIPTION of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826. p. 9.

[331] A noção da Cidade do México como panorâmica por excelência se encontra no relato de viagem de Bullock, e não no folheto explicativo do panorama, quando afirma que "De fato, jamais vi um lugar possuir tantos pontos interessantes para uma vista panorâmica, independente da sua beleza intrínseca, sua arquitetura interessante, suas casas e varandas iluminadas, canteiros cobertos de arbustos e flores, - sua localização no grande vale do México, com seus lagos que lembram mares, cercado por montanhas vulcânicas de cume nevado, as mais altas da Nova Espanha". In: BULLOCK, William. BULLOCK, William. Six months' residence and travels in Mexico: containing remarks on the present state of New Spain, its natural productions, state of society, manufactures, trade, agriculture, and antiquities, &c. : with plates and maps. London: John Murray, Albemarle-Street, 1824. p. 124.

Imagem 49 – Plaza de Toros no panorama da Cidade do México



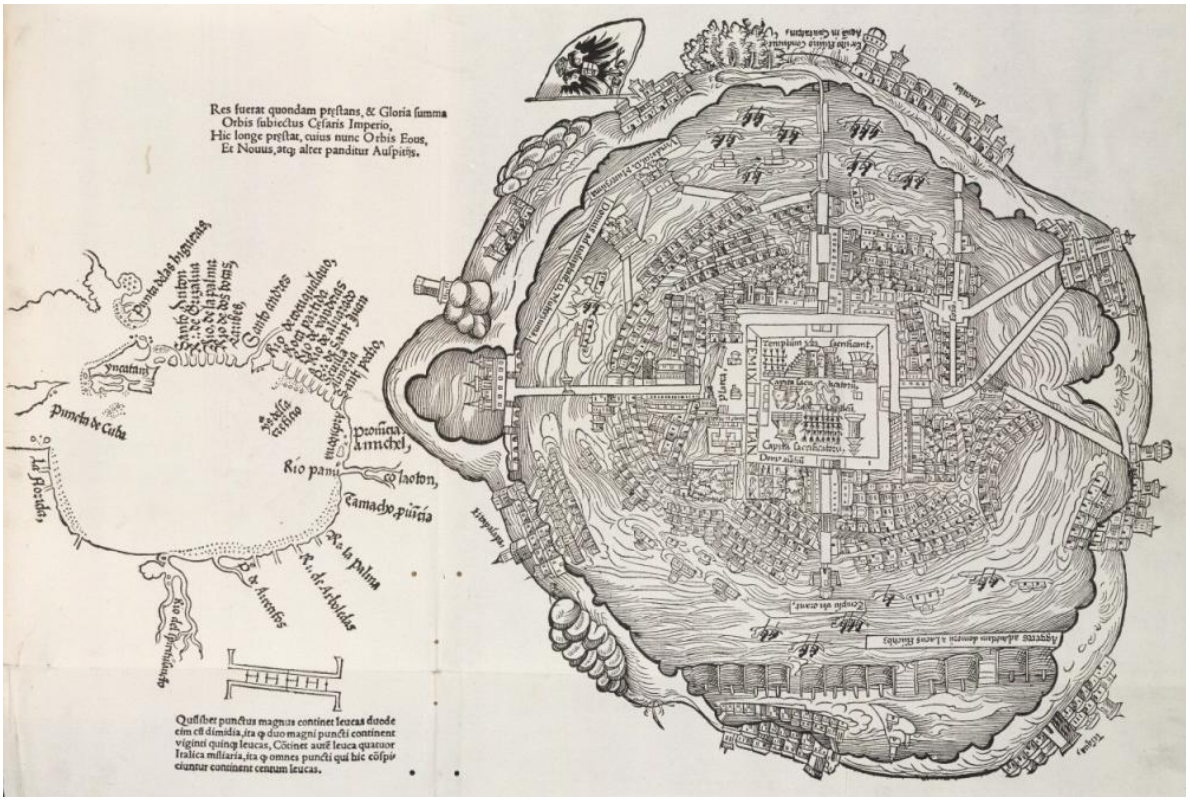
Plaza de Toros, em DETALHE de Description of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826.
Fonte: The Getty Research Portal

Quando observamos mapas anteriores ao século XIX, vemos que a ausência de construções no centro do plano ortogonal da cidade novo hispânica é decorrência da apropriação do espaço de poder central que Tenochtlitlan, a capital do império asteca no período Pós-Clássico[332] possuía, e que pode ser vista já no mapa de 1524 atribuído a Hernan Cortés, conhecido como Mapa de Nuremberg. A sucessão de mapas que colocam a praça central conhecida por *zócalo* como um vazio chega ao nosso panorama do século XIX com a função de que a vista proporcionada ao espectador é a síntese de todo o país, devido à ideia da sua centralidade, construída e reforçada ao longo dos séculos. É interessante pensar que retoma algo que o mapa de Cortés já havia feito séculos antes. Afinal, apesar de ter sido executado por europeus e de acordo com as convenções europeias (casas em perspectiva, as cidades circundantes transfiguradas em fisionomia de torres medievais e domos renascentistas), nele sobrevive uma visão de Tenochtitlan como centralidade mítica e cósmica. A distorção planimétrica, que coloca a cidade no centro de um lago circular (quando já se sabia que se tratava em realidade de dois lagos, um de água doce e outro de água salgada, interligados por um canal) reflete o entendimento indígena de centro de um Império, além de estar relacionado à ideia asteca de

[332] Divisão histórica da Mesoamérica, correspondente ao período de 900 d.C até a dominação espanhola.

tempo cíclico e padrão histórico[333].

Imagem 50 – O Mapa de Nuremberg de Tenochtitlan



O aproveitamento da lógica especial dos astecas é aparente no mapa de Cortés, com a manutenção do espaço sagrado central em forma de quadrado, que viria a se consolidar na cidade colonizada como a Plaza Mayor, e que segue sendo, até os dias atuais, o principal espaço político do México. Cortés, Hernan. [Untitled Map of Tenochtitlan, 1524, Nuremberg]. Fonte: Yale University Library.

É possível que o mapa europeu tenha sido orientado por uma representação espacial pré-hispânica, ou mesmo que o gravador responsável pela xilogravura tenha se baseado em desenhos indígenas. Faz-se necessário pensar ainda que essa representatividade asteca tenha servido às necessidades hispânicas de representar o México como uma grande conquista da Coroa, com aspectos de planejamento urbano e canais escavados sobressalentes nos mapas, efeitos que o Rei Carlos I e os europeus pudessem entender como indicadores de civilidade, reforçando a capacidade espanhola de subjugar um povo desenvolvido.

A recepção crítica do panorama mexicano nos jornais londrinos ocorre muito mais em torno dos atributos da pintura e da exaltação dos detalhes arquitetônicos bem executados do que da lembrança de qualquer passado. Toda essa percepção

[333] MUNDY, Barbara. Mapping the Aztec Capital: the 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings. In: *Imago Mundi*, The International Journal for the History of Cartography. Volume 50, Issue 1, 1998. pp. 11-33.

da dominação do tempo asteca que nos dias atuais conseguimos enxergar sob a influência do imperialismo informal era feita na sutileza da imagem, e principalmente, quando da leitura da brochura explicativa. A única menção a isso encontrada nas pesquisas de resenhas sobre a vista mexicana aparece quando da sua reinauguração em 1853, quando a Cidade do México chamada de "cidade de Cortéz". "A pintura é aerada, e os detalhes arquitetônicos das casas, palácios, e prédios religiosos são cuidadosamente desenhados, transmitindo, pelo todo, o que parece ser uma transcrição fiel da cidade de Cortez, que, acreditamos, permanece parecida com o que era nos dias do seu fundador"[334]. A dominação espanhola aparece como sendo o início da cidade, e portanto, apagando qualquer passado anterior a ela. Essa afirmação poderia ser confrontada pelo visitante ao ler a brochura que se utiliza do passado pré-colombiano para criar uma sensação de poder dos espanhóis.

De modo geral, a recepção crítica passa ao largo de elucubrações políticas. Uma extensa resenha[335] publicada em resposta à sua inauguração em 12 de dezembro de 1825 faz a associação do panorama de Burford à paisagem em meio círculo mostrada no *Egyptian Hall* por Bullock dois anos antes, explicando que a vista presente é expandida em escala e que por isso mostra também o interessante entorno do campo. O detalhamento permitido por essa escala ampliada é o diferencial. O autor anônimo destaca a destreza na execução dos detalhes da Casa de Toros: "A cena da luta com os touros é mostrada corretamente – o touro é representado em conflito próximo com o matador sobre um cavalo, que ele supera e joga no ar. O anfiteatro está lotado, e a multidão exultante aplaude o touro. [...] todos os objetos, e cada parte deles, é mostrada com a maior das minúcias, o que indica que a performance é o resultado de longo e laborioso trabalho"[336]. A perspectiva bem executada é elogiada. Segue destacando como detalhes positivos o Palácio dos Vice-reis, a Catedral e outras igrejas com suas particularidades, até chegar nas críticas.

> O colorido é brilhante, e talvez até demais. [...] Um defeito, e dos grandes, é que apesar de diversas ruas da cidade serem retratadas com distinção, os cidadãos apenas são vistos em uma delas – a Plaza Mayor. Essa

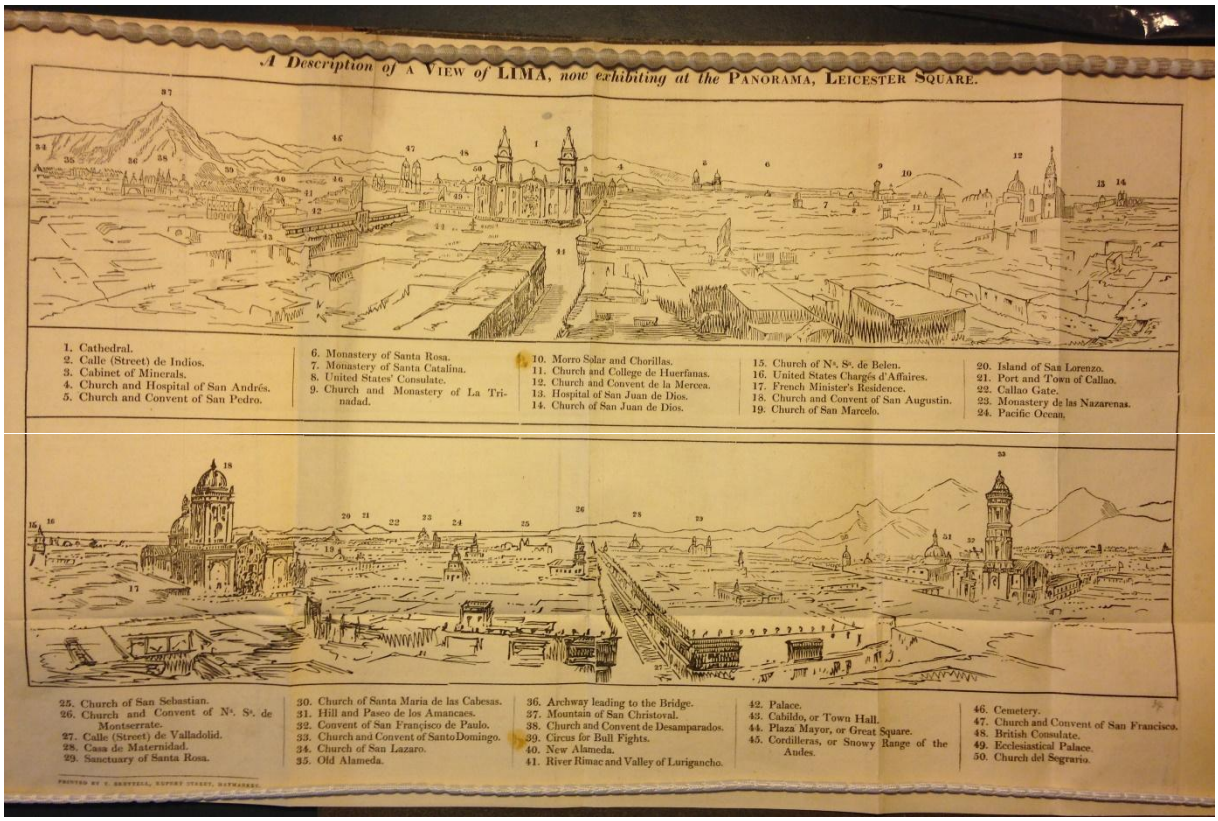
[334] MR. BURFORD´S Panorama of the City of Mexico. *The Morning Chronicle*, Londres, p. 5, 4 jul. 1853.
[335] PANORAMA of the City of Mexico. *London Courrier and Evening Gazette*, Londres, p.3, 12 dez. 1825.
[336] PANORAMA of the City of Mexico*. London Courrier and Evening Gazette*, Londres, p.3, 12 dez. 1825.

> deficiência tem o efeito de induzir a suposição de que as outras partes da cidade são inabitadas e desertas. Adicione a isso a extrema diminuição de muitos objetos, o que dá a eles visibilidade somente com o olhar afiado e capaz de diferenciar.[337]

Podemos retirar algumas informações preciosas daqui. A Praça Mayor, espaço simbólico sobre o qual centramos a análise nos parágrafos anteriores, é criticada por concentrar todas as pessoas da composição. Seria um indício de que o destaque dado a ela pelos pintores teria sido demasiado? Por outro lado, a preocupação com a distribuição dos cidadãos demonstra que o público gostaria de ver a circulação das pessoas tal como ela é. O crítico sabe, de antemão, que as cidades são lugares habitados em distintas partes, e portanto, a ausência de gente em determinadas porções o chateia. A cobrança é também por veracidade das informações passadas no panorama. Da mesma forma, a reclamação de que há tantos objetos para atrair o olhar e que são diminutos mostra a consciência acerca dos artifícios usados pelo pintor para chamar a atenção do público para os detalhes e saciar a sede dos por aspectos pitorescos da cidade do México. A crítica nos mostra que a execução desses pormenores não teria sido tão bem executada a ponto de permitir a sua distinção na distância adequada.

[337] Ibidem.

Imagem 51 – O panorama de Lima



Description of a View of the City of Lima, and the Surrounding Country*:* Now exhibiting at the Panorama, Leicester Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by Liet. W. Smyth, R. N. in 1834. London: Printed by Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1836.
Fonte: The British Library, fotografia da autora.

Embora a análise de Robert Aguirre se restrinja à América Central, o território peruano e seu passado pré-colombiano permitem pensarmos o panorama de Lima à luz das mesmas considerações. Inaugurado por volta de 25 de março de 1836, esse panorama foi realizado a partir dos desenhos de W. Smyth, um oficial britânico que viajou do Peru ao Pará durante oito meses em 1834. Antes de cruzar os Andes e a Amazônia, ele teria ficado alguns dias em Lima, ponto inicial da sua viagem, e lá teria realizado o desenho. Obtemos essa informação do texto presente na própria brochura do panorama. Assim como no mexicano, o uso da técnica de distorção do espaço quando a tela estava planificada dava ao espectador a sensação de realidade e perspectivas corretas quando dentro da rotunda. A composição se baseia na organização de dois parâmetros construtivos: aquele dos edifícios retangulares, de dois andares, cujas feições com janelas de madeira e varandas fechadas distinguimos facilmente no primeiro plano, e o das torres das Igrejas, que juntamente com o Cerro San Cristóbal, dominam a paisagem. Claro, tudo isso tendo

os Andes ao fundo, e a indicação do Rio Rimac. Em termos gerais, parece ter agradado ao público e aos jornalistas, já que foi publicado: "É certamente uma de suas melhores obras [de Burford], apesar do primeiro plano achatado não ser tão eficiente como em produções anteriores"[338]

A abundância da arquitetura religiosa é evidente nessa paisagem. No folheto, 23 dos 50 números inscritos na vista nomeiam igrejas, monastérios ou santuários. Da mesma forma, as torres se destacam em múltiplos pontos da composição. A Igreja e o Convento de Santo Agostinho, com maior volume edificado, é o edifício de maior presença. A Catedral, construção que domina a parte de cima da gravura, recebe o número 1 das identificações, de modo que era o primeiro elemento a ser reconhecido pelos visitantes da rotunda ao acompanharem a exposição com o auxílio da gravura orientadora. O poder católico era facilmente percebido nessa paisagem. O céu acaba sendo um elemento paisagístico de grande destaque. O céu bem executado e a luminosidade do dia renderam elogios de alguns jornais. “O colorido do panorama é, talvez, o mais feliz já alcançado, das variadas cores dos conventos e igrejas às bandeiras que flamulam sobre as casas, colocadas provavelmente por conta de um evento religioso”[339]. A impressão é que o céu, tão aberto e brilhante, permite que o ar corra. Sua luz amarela, cristalina, era o que os ingleses esperavam ver do Peru, identificado no imaginário europeu como a Terra do Sol. “A salubridade do ar e o caráter pitoresco de sua posição em frente às montanhas” dão também a dimensão do sublime na composição, que ressalta a aproximação dos Andes para dentro da cidade com o Cerro São Cristóvão. Se o espectador está posicionado em lugar de destaque, no alto, ele é induzido a olhar para frente e entender a vastidão e amplitude do horizonte dos céus. Ao mesmo tempo, o primeiro plano, tomado pelo detalhamento arquitetônico colonial espanhol, traz os olhos do espectador à realidade, pois as minúcias reforçam a noção da realidade. Isso torna tão real que permite até mesmo que o comentador se localize através dos pontos cardeais, como se estivesse efetivamente visitando o lugar: "[...] ao Sul está o melhor e mais prolífico campo, cercado pelas montanhas. Ao nosso Oeste está a Alameda, ou passeio público, através do qual a estrada descende gradualmente até o porto de Callao, distante seis milhas"[340], nos conta um autor

[338] PANORAMA, Leicester-Square. *Bell's Weekly Messenger*, Londres, p.3, 27 mar. 1836.
[339] BURFORD´S Panorama, Leicester Square. *The Morning Chronicle*, Londres, p. 3, 26 mar. 1836.
[340] PANORAMA, Leicester-Square. *Bell's Weekly Messenger*, Londres, p.3, 27 mar. 1836.

anônimo numa resenha de inauguração.

Quando trazemos o texto da brochura para a discussão, notamos que ele segue a estrutura geral dos textos publicados por Burford, na qual Rio e Cidade do México já haviam se encaixado. Todos iniciam por uma descrição topográfica, onde o narrador relata algumas das feições geográficas, seguida de uma apresentação histórica. Essas geralmente contêm a data da fundação do país, com os principais eventos políticos dos processos de dominação e, caso tenha acontecido, de independência. Algumas características da metrópole que comandava o país são fornecidas também. Comentários sobre o grau de desenvolvimento urbano e o fornecimento de dados populacionais e étnicos eram comuns nesse ponto da narrativa. A tipologia de urbanização bem como da arquitetura era frequente também, alimentando a sede pelo pitoresco dos visitantes das rotundas.

Assim é descrita Lima, e como todos os textos das brochuras, que procuravam ser elogiosos em relação aos lugares mostrados, o do panorama da capital peruana não era diferente: "A metrópole do Peru (uma vez a gloriosa terra do sol) é uma cidade magnífica; por sua situação, extensão e população, incomparável a qualquer outra da América do Sul; ela fica na margem sul do Rio Rimac, em espaçoso e agradável vale, aproximadamente 500 pés acima do nível do mar, e é cercada em três lados de lindos morros e montanhas de considerável elevação"[341]. A geografia conforma a descrição, chamando a atenção para as vicissitudes da localização, com a alta ocorrência de terremotos e para a fertilidade dos solos e o clima ameno. Na página seguinte temos breve descrição sobre o desenvolvimento urbano, o arruamento tipicamente espanhol em quadras e a impressionante quantidade de instituições religiosas ("são 28 conventos, 14 monastérios e 6 beatérios, onde as freiras não exercem reclusão absoluta"[342]), tão evidente na pintura que não poderia passar sem ser comentada. Descreve a população de Lima como tendo 60 mil habitantes, dos quais um quarto é de europeus e crioulos. Tudo isso sempre pontuando a revolução que culminou na independência do país como um divisor de águas.

Seguimos com os detalhes de cultura e costumes, descritos para informar o

[341] DESCRIPTION of a View of the City of Lima, and the Surrounding Country: Now exhibiting at the Panorama, Leicester Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by Liet. W. Smyth, R. N. in 1834. London: Printed by Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1836. p. 2.
[342] DESCRIPTION of a View of the City of Lima, and the Surrounding Country*:* Now exhibiting at the Panorama, Leicester Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by Liet. W. Smyth, R. N. in 1834*.* London: Printed by Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1836. p. 3.

leitor e conferir maior veracidade. A tipologia arquitetônica informa como materiais simples como o barro e a cana se arrumam perante uma linguagem construtiva conhecida dos europeus, de modo a dar a sensação de bom gosto.

> [...] as casas, contabilizadas em aproximadamente 3941, têm apenas um andar geralmente, e nunca mais de dois, construídas ao redor de um jardim ou pátio aberto (...) as paredes mais baixas são feitas com tijolos de barro cozido no sol e palha, a parte de cima sendo estruturada em madeira, entremeada com cana, coberta e ornamentada com gesso, ganhando a aparência de pedra, muitas são decoradas do lado de fora com pinturas de frescos de assuntos variados; algumas chegam a ter ornamentos arquitetônicos, varandas e pórticos, pintadas de modo que, a curta distância, têm aparência de realidade[343].

Ainda no intuito de se aproximar do gosto europeu, a presença de uma classe rica e culta, como sempre, é destacada. O autor afirma que as melhores casas têm o interior finamente decorado, com papéis de parede e com profusão de folheamento a ouro. “Apesar de não ser, de jeito nenhum, tão rico como antes da revolução, os limenhos são viciados em exibição e extravagância, e são apaixonados por roupas, joias caras e bagagens luxuosas”[344].

E nesse cenário que narra o gosto pela opulência, no qual as igrejas são muito mais vultuosas do que os prédios públicos, não há nenhuma menção a um passado pré-hispânico, a exceção de um parágrafo que explica a data da fundação da cidade, em 1535, por Francisco Pizzaro, como a futura capital das conquistas espanholas nas terras dos Incas[345]. O panorama opta por não reconhecer o passado inca como algo notável. Apenas nos lembra da existência indígena para noticiar feitos vitoriosos realizados pelos espanhóis. Os incas são mencionados para contar a lenda anedótica do milagre de São Cristóvão, que teria ajudado os conquistadores a vencer um cerco nos indígenas no cerro que depois ganharia seu nome[346]. Os indígenas são ainda mencionados como os provedores de alimentos vendidos no mercado público anexo ao Convento de São Francisco[347]. E só isso. Nada é dito do povo que precedeu os espanhóis, ou mesmo como os europeus conseguiram dominar a cidade e se apropriar de alguns espaços de poder pré-existentes, quando, de fato, a Catedral foi construída sobre um importante lugar de cerimônias incaicas.

---

[343] Ibidem.
[344] Ibidem p. 4.
[345] Ibidem. p.2.
[346] DESCRIPTION of a View of the City of Lima, and the Surrounding Country: Now exhibiting at the Panorama, Leicester Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by Liet. W. Smyth, R. N. in 1834. London: Printed by Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1836. p. 9.
[347] Ibidem. p. 11.

É importante considerar o valor simbólico de construir a igreja principal sobre o tempo do deus Puma-Inti[348], divinização do Puma e totem do governador daquela cidade. Ou seja, tal como no exemplo mexicano, o poder religioso espanhol se apropria do lugar e da carga simbólica espacial do local onde havia a maior demonstração de poder político-religioso na cidade conquistada. Entretanto, ao contrário do desenho de Bullock, o panorama de Smyth não conta essa história de sobreposições temporais. A leitura crítica não é evidente na imagem nem mencionada no texto, e só pode ser percebida na sua contextualização histórica.

Novamente como no panorama mexicano, a arquitetura é o ponto de partida, emulando a posição de conquista do espaço. Aqui, talvez mais do que no mexicano, tem-se uma sensação de ter vencido a natureza. A torre da igreja de Santo Agostinho, aparentemente mais alta que o Cerro São Cristóvão, corrobora essa impressão. A diferença é que ao contrário do que acontece na Cidade do México e no Rio de Janeiro, não há muitas figuras humanas definidas, exceto pela alusão a pessoas no centro da Praça Mayor, representadas na gravura-guia com pequenos traços paralelos. Precisamos recorrer aos comentários de jornais para saber que se trata na realidade, de uma procissão religiosa[349]. Definitivamente a vida na cidade parece passar pelas representações da Igreja católica.

A descrição de um traço cultural de vestiário é utilizada como metáfora para o processo de modernização em andamento ao qual o texto alude de maneira bastante sutil, mas convincente: “A capa espanhola, antes usada quase universalmente, agora é raramente vista, salvo à noite e no frio; mas ainda demorará muito até a ‘saya-y-manto’, um disfarce adaptado para a intriga, ser extinta”[350]. Tal costume, peculiar de Lima, consistia em vestimenta composta por uma saia e uma camisa longa, mas consideravelmente justas no corpo, de modo a marcar o formato dos corpos das mulheres. A presença de uma cinta para ajustar os panos à cintura, a revelação dos tornozelos das senhoras e o lenço que usavam na cabeça são apontados no texto como elementos de sedução e disfarce. De fato, os panos que cobriam suas faces deixavam apenas um dos olhos a mostra, permitindo muitas

[348] RODRÍGUEZ-CAMILLONI, Humberto. Utopia realized in the New World: Form and symbol in the City of Kings. In: Bennett, Ralph (org.) *Settlements in the Americas: Cross-cultural Perspectives*. Newark: University of Delaware Press, 1993. p. 31.
[349] BURFORD´S Panorama, Leicester Square. *The Morning Chronicle*, Londres, p. 3, 26 mar. 1836.
[350] Ibidem.

vezes que as mulheres pudessem ver sem serem vistas, reconhecidas, ganhando um certo anonimato no espaço público da cidade. A elas chamavam de “tapadas limenhas”. Acusadas de usarem o “disfarce” para entrarem como penetras nas festas e montarem a cavalo de modo que podem “chocar os europeus”[351], as mulheres limenhas aparecem como elementos não modernizados da cidade mostrada no panorama. Detalhes que animam a sua vida, em uma breve descrição que cria um ar de mistério e ousadia, uma característica dos tempos coloniais que persistia na cidade cuja visão era apresentada na capital londrina em 1836.

Toda a descrição escrita, mesmo que de elementos que não estivessem aparentes na pintura, provia ao leitor e visitante um *corpus* de conhecimentos sobre os lugares retratados. Essa coleção de informações dava a sensação de que efetivamente se conhecia Lima. O tempo despendido para a execução dos detalhes tinha também essa função. O sucesso nesse aspecto da execução da pintura atraía público e boas críticas. “A exposição foi amplamente privilegiada, e muitos dos presentes, que foram residentes de Lima, puderam testemunhar a fidelidade com que se executou a apresentação”[352], nos conta um jornalista do semanário londrino *Bell´s Weekly Messenger*. Afirmar que ex-residentes ou pessoas que já haviam visitado os locais retratados atestavam a fidelidade das pinturas nas rotundas era recurso comumente utilizado. Também era usado pelos empreendedores na propaganda dos panoramas recém-inaugurados. De qualquer forma, podemos interpretá-lo como um elogio ao realismo que o exemplar peruano de Burford imprimiu na sua audiência.

À guisa de uma conclusão sobre os três panoramas da América Latina, é preciso lembrar que o motivo de uma comparação entre o Rio de Janeiro foi o de analisar coincidências e particularidades, que permitam definir o que pode ter sido pensado por Burford como característica do Rio de Janeiro e o que era rotineiramente destacado em todas as suas pinturas. Em comum as imagens têm a participação em uma narrativa maior, a da organização visual do imperialismo informal. Embora não haja um discurso explícito sobre a América Latina, há, sim, um certo encadeamento construído na realização de três panoramas americanos ao longo de praticamente uma década.

---

[351] Ibidem.
[352] PANORAMA, Leicester-Square. *Bell´s Weekly Messenger*. Londres, p. 3, 27 mar. 1836.

Afinal, essa influência britânica não era formal nem militar. Ao contrário, ocorria exatamente com as paisagens e narrativas de viagens colhidas durante as expedições aos lugares, e se tornavam arte uma vez que os artistas regressavam a as expunham ou publicavam em Londres. Assim foi produzida uma ampla cultura material cujo propósito era o de informar aos ingleses o que existia fora do Império Britânico. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o discurso cientifico embalou a criação de imagens de alteridade, tecendo ideias acerca de diferentes raças, lugares e geografias. Trata-se ao fim, do desenvolvimento de uma imagética que permitiu às pessoas apropriarem-se mentalmente desses lugares distantes, naturalizando determinadas relações de exploração e conquistas. Claro, isso não ocorreu somente com a América, mas esse pequeno recorte nos serve como um "estudo de caso" do papel dos panoramas nessa vasta economia visual, pois as rotundas "(...) tratavam o mundo como um arranjo identificável de objetos prontos para serem colecionados ou pintados, e visualmente possuídos como conhecimento"[353].

Os três exemplos refletem um momento em que os interesses comerciais com a América latina eram uma prioridade na economia britânica. "A América Espanhola está livre, e se não conduzirmos mal nossos negócios, ela é Inglesa"[354], escrevia George Canning, em dezembro de 1824, quando era o Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros inglês. Nesta época as guerras de independência se aproximavam ao fim com a derrota das forças espanholas no Peru na batalha decisiva de Ayacucho, e o futuro da Inglaterra na região parecia assegurado. Os líderes das novas nações consideravam o reconhecimento diplomático pelo Reino Unido como essencial ao desenvolvimento econômico e segurança política. A segurança de Canning se baseava no fato de que ele havia finalmente convencido seus colegas a estabelecer relações solidas com o México, Gran Colombia e Buenos Aires. Tudo isso, claro, culminando um processo de mais de duzentos anos de tentativas realizadas por corsários, mercadores e ministros de tentar quebras o monopólio dos impérios espanhol e português e promover a influência do Reino Unido contra seus rivais de comercio, em especial, a França[355].

---

[353] OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: visions of the British Imperialism. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 60.
[354] MILLER, Rory. *Britain and Latin America in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Londres e Nova York: Longman, 1992. p. 1.
[355] Ibidem.

A primeira grande vitória da penetração do reino Unido na economia da América Latina foi alcançada com a ajuda dada para a família real portuguesa durante as guerras napoleônicas, quando o governo britânico negociou privilégios comerciais, ainda na primeira década do século XIX. Ao longo das décadas seguintes, conforme os países foram se tornando independentes da Espanha, Canning assegurava rápido reconhecimento e enviava oficiais consulares prontamente.

> A mania britânica com a América latina aumento em um crescendo no início de 1825, tão logo houve a decisão formal de reconhecer a independência de algumas nações. Mercadores com cargas de produtos manufaturados, principalmente artigos têxteis, se estabeleceram em grande número em pontos ao longo das costas do Pacífico e do Atlântico, enquanto, em Londres, especuladores vorazes investiram suas economias em empréstimos aos jovens governos, e em empresas de mineração que prometiam o novo El Dorado.[356]

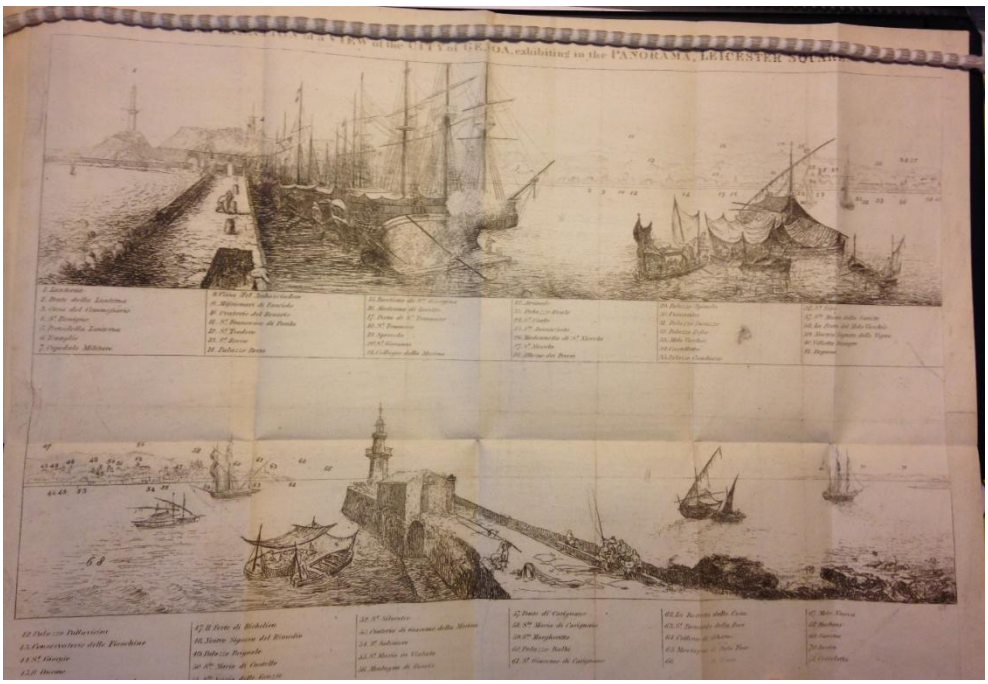
Essa contextualização da situação econômica nos anos 1820 e 30 permite associarmos fatores que foram destacados nas descrições de Burford para as cidades. No caso brasileiro é preciso relativizar a questão do poder político na feitura do panorama, uma vez que a sua autoria, embora participante de um espírito de época que legitimava o imperialismo britânico, não estava necessariamente preocupada em vender terras estrangeiras brasileiras aos ingleses. Diferentemente dos casos peruano e principalmente mexicano, em que o desenho feito por Bullock e toda a sua associação enquanto ele mesmo um empreendedor cultural ativo na capital britânica à época representavam interesses diretos sobre o comércio de jazidas de minérios na América Central, o panorama do Rio de Janeiro, ao que tudo indica, está relacionado, em maior grau, à curiosidade levantada por livros de viajantes e relatos sobre o Rio de Janeiro, e à percepção da existência de um público consumidor dessas imagens e que visitaria o panorama. Ou seja, a vontade por trás dessa imagem não diz respeito somente à demonstração de poder, e sim também ao espirito de curiosidade sobre o mundo que embalava as eras georgiana e vitorianas. O contexto não é somente político, é também cultural. As escolhas passavam também por outras referências, como a literatura de viagem, e os escritos de Humboldt e os interesses etnográficos e pelo passado.

[356] Ibidem. p. 2.

A tentativa da identificação de um passado remoto, por exemplo, está presente nos três. Mais uma vez, a descrição é uma ficção. Sem uma efetiva preocupação cientifica com o passado, nem com o registro do presente, a busca por um passado de glória. Explícito no mexicano, em que toda a espacialidade monumental asteca é apropriada e cujos vestígios materiais servem de testemunhos, através do apontamento da localização da Pedra do Sol na Catedral, por exemplo. Velado, no caso peruano, onde apesar de não mencionar os incas, há, logo no início do texto, a referência ao El Dorado, pontuando o passado distante. A opulência do Peru sobrevive materialmente nas suas igrejas e na população que ostenta ornamentos de ouro. E se México e Peru eram famosas na Europa exatamente por serem berços de grandes civilizações. No Rio, isso é diferente. O passado material é colonial e aparente na arquitetura religiosa, que é elogiada. Sua riqueza anterior aos portugueses se encontra na natureza, nas montanhas ao fundo, e na baía, à espreita de novas trocas. Enfim, as antigas colônias interessavam como passado remoto (aquilo que parecia estranho e superado), e ao mesmo tempo, como futuro, lugares a serem desenvolvidos.

4.3.2 Outras paisagens marítimas – Gênova (1827) e Sidney (1830)

Imagem 52 – O panorama da cidade e da baía de Gênova (1827)



Description of a View of the City and Bay of Genoa; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by himself in 1827. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1828.
Fonte: The British Library, Londres, fotografia da autora.

Exibido paralelamente ao panorama do Rio de Janeiro, no piso superior da rotunda de Leicester Square, o panorama de Gênova foi inaugurado em 1828. Provavelmente Robert Burford contratou o mesmo gravador para transferir para o papel as linhas guias de ambas as paisagens. Quando comparamos as gravuras, fica evidente a similaridade do "traçado", especialmente na representação de águas e embarcações. Esquematicamente obedecem à mesma lógica: divisão horizontal com o traço que separa o mar do céu bem marcado, ocupando metade da composição.

Analisando o que a gravura apresenta, vemos que o movimento das águas é representado com linhas, enquanto a calmaria com vazios de traços. Hachuras são usadas em várias partes, para dar sensação de contraste nas formas, como as texturas da madeira dos cascos dos navios, o caimento das velas e panos. Essa simplificação do que foi a pintura sugere que a água próxima aos navios tinha o movimento de oscilação que a ancoragem causava. A cidade aparece ao fundo e com menos destaque ainda que na gravura do panorama do Rio. No exemplar consultado na British Library, a urbe parecia esmaecida, a despeito da maior parte dos elementos enumerados se referirem a construções citadinas. Os navios, entretanto, apesar de bem definidos e possivelmente bem executados, não estão identificados por seus nomes, funcionalidades ou propriedade. O porto, tal como no Rio de Janeiro, é o protagonista da vista. Ele ganha, inclusive um número de identificação, 68, localizado em um lugar aleatório do corpo d´água. A vista que temos é da cidade, a partir do porto. O espectador era colocado num istmo construído, como um quebra-ondas identificado como "3. Ponde della Lanterna", ou seja, a ponte do farol. O farol em si aparece como o primeiro elemento da composição, identificado pelo número 1. Usando da distorção da perspectiva para colocar o espectador no centro da composição, o artista coloca a extensão da ponte na outra "metade" da pintura, de modo que a vemos nas duas partes gravura, quando se divide o círculo em dois. De forma parecida com o que foi feito no

panorama do México, o espectador se sentia efetivamente sobre o istmo do Farol, e via uma parte à sua frente e outra às suas costas.

O texto no interior do folheto apresentava uma paisagem na forma natural de um anfiteatro que abarca a baía:

> Em frente está seu porto nobre e amplo, com embarcações de todas as nações; na sua margem e aparentemente emergindo da superfície de suas águas de azul profundo, está a cidade, formando uma curva graciosa, e gradualmente ascendendo pelos lados das colinas nas quais está construída, e assim a maioria das principais edificações é vista: igrejas e palácios soberbos, altos e imponentes prédios públicos e privados, elevando-se um acima do outro, em brancura desnorteante, em meio ao verde das colinas, coroadas nos seus picos por fortes e torres, (...) e no todo, cercado pelos robustos e rochosos Apeninos, erguendo seus picos cônicos uniformes no céu sereno e sem nuvens da Itália, formando um espetáculo que empobrece qualquer descrição, e justifica plenamente do título de Genova, a linda [La Superba][357].

A baía parecia possuir a forma natural de um anfiteatro, e as construções nas encostas assistiam o espetáculo das águas azuis e dos barcos no porto. Vemos a descrição de todos os elementos que formam a paisagem. Pela leitura da geografia de Genova é possível imaginar os olhos acompanhando uma escalada das montanhas, começando pelas águas, subindo pelos primeiros edifícios, persistindo pelas escarpas, chegando aos picos até encontrar o céu. É uma descrição de ascensão. Acontece a transformação da paisagem em uma imagem, através da eleição de alguns de seus elementos, tal como em diversos panoramas, fosse pela pintura ou através das palavras no folheto descritivo. Era a consolidação da paisagem ideal, mostrada na tela circular.

> A tradição da paisagem ideal era baseada na arte da composição que envolvia redescobrir uma perfeição de balanço, ritmo e seleção pensada para ser inexistente na natureza real. Os elementos de uma pintura deviam ser organizados em hierarquia, atribuídos de uma função, uma estrutura, de modo a, sem dúvida, trazer à tona aquilo que Baudelaire chamaria de 'caos dos detalhes'. E ainda assim, (...) uma nova estética foi estabelecida durante o século XVIII que levou à objetivação da realidade, e sua colocação a partir de um determinado ponto de vista.[358]

---

[357] DESCRIPTION of a View of the City and Bay of Genoa; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by himself in 1827. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1828. p. 3.

[358] COMMENT, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999. p. 184.

Esse ponto de vista específico obviamente fazia com que o artista usasse licenças poéticas para a organização da obra. A paisagem ideal, portanto, não era apenas a que reproduzia exatamente o que era visto, e sim a que o fazia de acordo com essa hierarquia de planos. Bernard Comment continua: “o fato de que poderia ser utilizado como evidencia documental fazia com que o panorama fosse amplamente dependente da escolha do ponto de vista. Ele também tinha que possuir uma clareira na distância e uma elevação, para não haver obstáculos estranhos que impedissem que os elementos mais pitorescos do horizonte circular fossem colocados juntos na mais favorável das condições”[359].

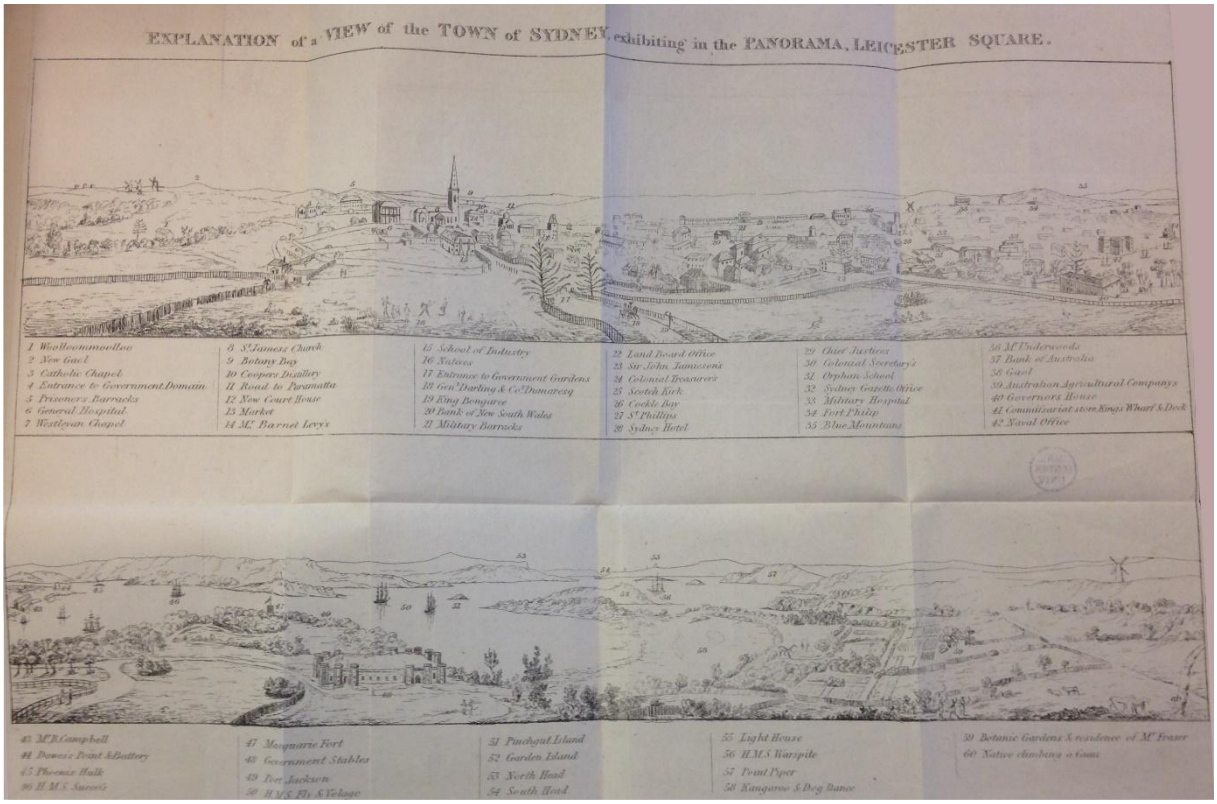
De maneira geral, Gênova parece viver para o mar pelos olhos de Burford. É dado grande destaque aos pescadores e aos homens que trabalham no atracadouro do porto. A simplicidade do trabalho braçal contrasta com a identificação dos palácios e igrejas suntuosas e das conquistas narradas no folheto que a cidade alcançou em seus dias de glória, quando era uma das “mais poderosas repúblicas do mundo, cujos frotas numerosas triunfaram universalmente, conquistando sarracenos, turcos, venezianos e espanhóis”[360]

Imagem 53 – Detalhe do panorama de Gênova

[359] COMMENT, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999. p. 185.
[360] DESCRIPTION of a View of the City and Bay of Genoa; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by himself in 1827. London . Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1828. p. 3

Description of a View of the City and Bay of Genoa; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by himself in 1827. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1828. (Detalhe).
Fonte: The British Library, fotografia da autora.

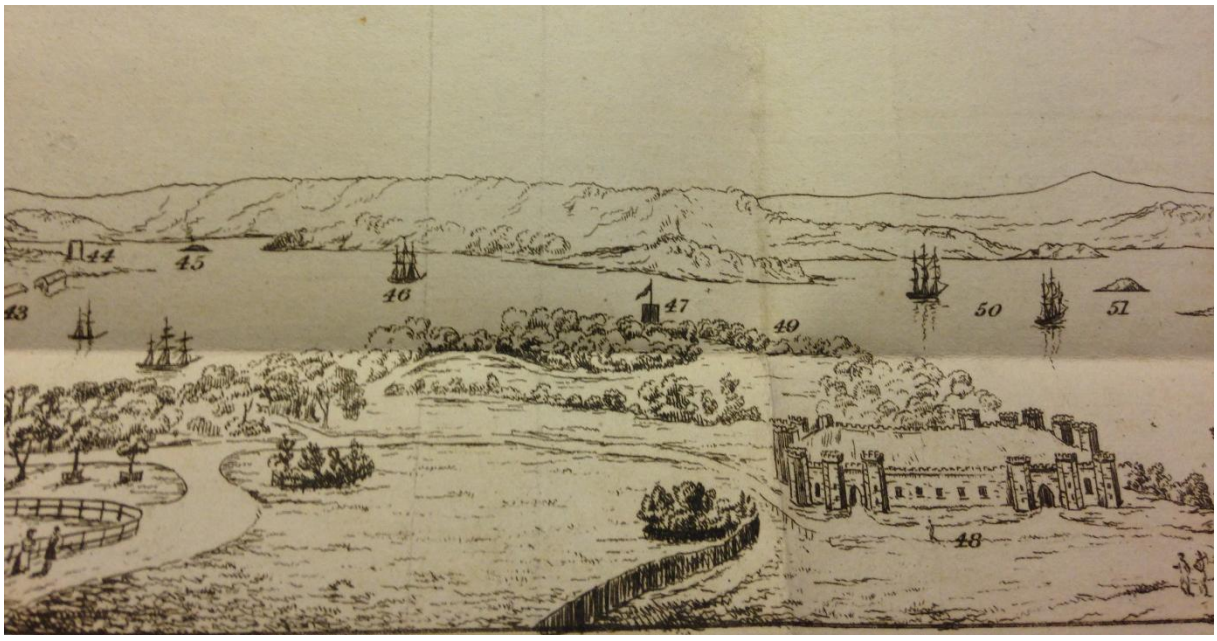
Imagem 54 – O panorama de Sidney (1829)



Description of a view of the Town of Sydney, New South Wales; the Harbour of Port Jackson and surrounding country; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1829.
Fonte: The Senate House Library, Londres.

A vista de Sidney, a capital de New South Wales, sucedeu o panorama carioca de Burford na rotunda de Leicester Square. Como o Rio de Janeiro, Sidney está localizada em uma baía. A conformação da baía de Sidney é muito diferente da Guanabara, que é arredondada. A australiana é uma baía comprida com 19km de extensão, criando um saco no continente. Seu formato, menos adequado a um panorama inteiramente tomado a partir das águas, talvez justifique a escolha por mostrar parte da cidade na terra e parte no mar. Tomada de um ponto elevado como uma colina, a primeira metade mostra o campo e a segunda, a baía.

Imagem 55 – Detalhe do panorama de Sidney



Description of a view of the Town of Sydney (…). Detalhe da representação da baía *d*e Sidney.
Fonte: The Senate House Library, fotografia da autora.

A descrição é a de uma cidade como povoamento esparso, edifícios públicos respeitáveis e a observação de que a vegetação era inteiramente distinta daquela existente na Europa[361]. O texto informa ainda que o desenho, feito por Augustus Earle, teria sido levado a Londres pelo Lieutenant Colonel Dumaresq, a quem Robert Burford agradece pelas preciosas informações. Em seguida é feito um breve histórico sobre a colonização da Austrália e da decisão de formar uma colônia com prisioneiros condenados, relatando as dificuldades encontradas por cada governador responsável e o crescimento da cidade ao longo das décadas. O texto enaltece o rápido crescimento, afirmando que "nenhuma colônia no mundo jamais alcançou tão rapidamente progresso em direção à riqueza e ao poder como New South Wales"[362]. Num período de 40 anos, onde antes não havia sequer um europeu, havia naquele momento mais de 60 mil, cultivando ao menos 200 milhas quadradas de terra, 100 mil cabeças de gado, 200 mil ovelhas, milhares de cavalos. Estradas foram abertas, pontes construídas, manufaturas estabelecidas, e "as artes educadas e úteis da Europa foram introduzidas e desabrocham, e os habitantes, em especial os de

[361] DESCRIPTION of a view of the Town of Sydney, New South Wales; the Harbour of Port Jackson and surrounding country; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1829. p. 4.
[362] Ibidem. p. 5.

Sidney, já usufruem de comodidades que atendem ao mais alto padrão de civilização"[363].

São as questões relativas ao rápido crescimento e a um desenvolvimento cultural identificável pelo público europeu como civilidade que está sempre destacado no folheto. Comparativamente, isso é muito mais presente aqui do que na descrição do panorama carioca, e isso é facilmente compreendido pelo fato de que a intenção era apresentar como civilizado um lugar que era uma colônia penal. Ou seja, a paisagem queria mostrar os resultados do eficiente processo de organização sofrido por Sidney nos últimos anos, já que desde 1819 as melhorias implantadas pelo arquiteto Francis Greenway haviam retificado a forma urbana e a embelezado com prédios e espaços público[364]. A Austrália havia sido o lugar para onde os indivíduos mais indesejados da sociedade haviam sido mandados, e o panorama buscava passar a nova organização espacial reformatória pensada para a colônia penal. Como se um novo lugar, uma outra natureza e claro, a força empreendedora britânica pudessem recuperar indivíduos através dos trabalhos na agricultura e na construção civil, regenerando espaço e sociedade. Obviamente, por isso, a presença da manufatura britânica nas lojas ganha destaque. E a cidade de Sidney, com população de apenas 12 a 13 mil habitantes ganha toques multiculturais, celebrada com a variedade de roupas das diferentes nações que chegam nos navios. A noção de uma colônia britânica em todos os sentidos é sentida até na descrição das preferências esportivas de todas as classes, como corrida de cavalo e boxe[365].

Por vezes parece até uma propaganda para férias, ao afirmar que o clima é extremamente salubre, o calor nunca excessivo, e o frio nunca intolerável. E para além da especificidade de se tratar de colônia penal, o texto possui características próprias de textos de panoramas, como as escolhas de certo exotismo para construir a ideia de pitoresco. Avisa aos mais cautelosos que "nenhum animal feroz jamais foi descoberto, nem maior que um canguru. O único réptil a se temer é a serpente, da

[363] DESCRIPTION of a view of the Town of Sydney, New South Wales; the Harbour of Port Jackson and surrounding country; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1829. p. 5.
[364] ROSENTHAL, Michael. London versus Sydney, 1815-1823: the Politics of Colonial architecture. In: *Journal of Historical Geography* 34 (2008). pp. 191-219.
[365]DESCRIPTION of a view of the Town of Sydney, New South Wales; Op. Cit. p. 6.

qual se tem notícia e trinta espécies venenosas"[366]. Inclusive, observamos um canguru na pintura e ele acaba por ser uma síntese da noção de natureza que se pretende passar no panorama. O animal representa ao mesmo tempo, o curioso, por ser um mamífero diferente de qualquer outro conhecido do público europeu, e também uma certa docilidade, uma domesticação dessa natureza do continente australiano. Afinal, ele é o maior animal encontrado por lá, e a natureza é de beleza promissora e nova, com "águas sempre azuis e ilhas sempre verdes"[367]. É como se dissesse ao público que não há o que temer na conformação natural desse lugar até então selvagem e desconhecido. Por fim, a informação ao leitor viajante que a distância entre Sidney e a Inglaterra de navio é de 16 mil milhas, e que a viagem leva de 16 a 18 semanas reforça a vista como amostra que aproxima o público londrino das benfeitorias operadas pela construção da colônia reformadora.

Esse panorama é um exemplo de como as descrições nos folhetos conseguiam vender as cidades. O aparato propagandista pinça os aspectos que devem ser reforçados e constrói uma narrativa sobre o que se queria mostrar ao público. Nesse caso, o que é enfatizado é a natureza construída. Se a natureza original é domada, é a presença dos homens – britânicos condenados enviados para lá – que deve ser explicada e melhorada. Se aos olhos contemporâneos o desenho da urbe na gravura nos parece um tanto quanto simples, é preciso rever relatos de viajantes que passaram pela cidade á época.

Michael Rosenthal recupera o depoimento de Jacques Arago, desenhista da equipe do navegador francês De Freycinet, que estivera na cidade por volta do ano de 1819, e que se dizia "encantado".

> (...) hotéis majestosos, casas de extraordinário gosto e elegância, fontes ornamentadas com esculturas dignas dos nossos melhores artistas, apartamentos aerados e espaçosos, mobiliário rico. Eu esperaria encontrar tudo isso a quatro mil milhas da Europa? Garanto, meu amigo, que me senti transportado para uma das nossas mais belas cidades.[368]

Arago não se surpreendia por encontrar algum refinamento apenas por ser distante da Europa, e sim por ser uma colônia dedicada a funcionar como uma

---

[366] DESCRIPTION of a view of the Town of Sydney, New South Wales; the Harbour of Port Jackson and surrounding country; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1829. p. 6.
[367] Ibidem. p. 4.
[368] ROSENTHAL, Michael. London versus Sydney, 1815-1823: the Politics of Colonial architecture. In: Journal of Historical Geography 34 (2008). p. 193.

prisão, e onde não se esperava ver edificações com ornamentos ou com preocupações estéticas e agradáveis. As modificações urbanísticas empreendidas em Sidney das décadas de 1810 e 1820, tocadas pelo arquiteto (e condenado) Francis Greenway, eram percebidas para além da discussão do caráter de recuperação dos condenados envolvidos nas obras, chegando até mesmo a levantar questões sobre a pertinência de algum embelezamento dos prédios e espaços públicos em uma colônia penal, e de uma possível influência do exemplo urbanístico de Sidney em Londres, carente de melhorias à época. Pois no fim das contas, "Sidney parecia com tudo, menos uma prisão"[369].

Por isso, no panorama, é dado destaque às aparentemente insignificantes construções, como a Capela e as Instalações Militares. Até mesmo os edifícios inconclusos por falta de verbas, como a nova prisão e uma capela católica (números 2 e 3 identificados na lista da gravura) são apontados, em sinal de a cidade continuava sendo construída. Nos esforços de tornar a capital em lugar recuperado pela ideologia reformatória do governo britânico, são os prédios públicos que merecem ser vistos e algumas residências, identificadas pelos nomes de seus donos[370].

Diferentemente do caso carioca, Earle coloca a presença nativa na paisagem. Os aborígenes estão presentes na imagem identificados pelo número 16, diminutas figuras no descampado. O texto explica foram facilmente subjugados ao domínio inglês por serem "possivelmente a mais baixa escala da espécie humana, uma raça miserável, sem cabanas ou roupas, seus artefatos de pesca e armas sendo da construção mais rudimentar"[371], e acrescenta que as tribos de Cumberland se tornaram tão dependentes dos colonizadores que, sem sua ajuda e esmolas, não sobreviveriam. Não obstante o grave preconceito de coloca-los como raça inferior, os números 58 e 60 descrevem rituais aborígenes e suas habilidades para lidar com a natureza local, como a Dança do Cão e do Canguru e um nativo escalando um eucalipto. Ou seja, as habilidades e os conhecimentos de território e flora dos

[369] Ibidem. p. 218.
[370] No. 14 - Mr. Barnet Levey´s, No. 23 – Sir J. Jamieson´s, No. 36 – Mr. Underwood´s.
[371] DESCRIPTION of a view of the Town of Sydney, New South Wales; the Harbour of Port Jackson and surrounding country; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1829. p. 8.

habitantes originais na ilha poderiam ser aproveitadas pelos britânicos, visto que não eram competentes e dependiam das esmolas dos colonizadores.

As outras cenas destacadas para a numeração se referem mais a hábitos cotidianos e à óbvia presença britânica, e aos prédios públicos de maior relevância. Tal como no panorama carioca, três navios da marinha britânica são destacados: H.M.S. Succels, Fly & Volage e Warspite. Considerando o fato de que South Wales era, efetivamente, uma colônia britânica, pensamos no peso que essa presença naval adquire na paisagem carioca. É curioso pensar que os navios aparecem de maneira mais ostensiva na vista brasileira, que sequer era um território inglês. Talvez por se tratar de um exemplar panorâmico que poderia ser estudado sob a ótica da relação entre arte e Império, a necessidade de firmar o poderia naval, além de menor do que no panorama carioca, não era central na intenção por trás dessa imagem, mais focada em mostrar a eficácia e sucesso da colônia penal britânica recém-modernizada.

A recuperação de outros panoramas de Burford com alguma temática que tangenciasse o modo de composição do Rio – neste caso, paisagens marítimas de baías -, teve o intuito de, mais uma vez, localizar pormenores que fossem pertinentes ao Rio em si, identificando o que Burford poderia ter visto particular ao Brasil e o que haveria posto na imagem como algo que estava presente em outros dos seus panoramas marítimos. O grande número de paisagens marítimas ampliadas nas rotundas chama a atenção, conforme apontado no item 4.1.

Há de se considerar que localizar o ponto de partida na água trazia vantagens para resolver impasses de composição. Paisagens naturais tomadas de dentro de uma cadeia de montanhas, nem sempre funcionavam, na medida em que não havia “distância” entre o espectador da rotunda e as montanhas. Podia ser complicado para o espectador apreciar a pisagem girando a cabeça, movimento combustível da experiência. As paisagens precisavam então deixar o visitante mais distantes dos objetos. Isso justifica o número limitado de panoramas com paisagens dos Alpes e grandes cadeias montanhosas, apesar do enorme interesse que existia na literatura pelo sublime na natureza. Tal como na paisagem ideal de Comment, era necessária uma espécie de clareira entre o observador e o segundo plano da pintura. Um

espaço que permitisse exatamente a construção da perspectiva, fosse pelo esforço ou pelo uso do *repossoir*. Assim, as vistas de cidade tomadas de um ponto alto e com uma praça abaixo eram perfeitamente construídas para caber no panorama, como vimos com os exemplos de Lima e Cidade do México. A água que cerca o ponto de vista de onde parte a visão também resolvia esse problema, na medida em que o primeiro plano de água já construía essa "clareira" necessária para compor a perspectiva. Isso ficou claro nos panoramas do Rio e de Genova.

Em todos os casos mostrados o horizonte exige do espectador. A linha do horizonte é a negociação entre ar e água. Em todos os casos os portos são descritos como lugares de trocas de experiências e de cosmopolitismo. Semanticamente, mostrar os portos à frente das cidades, fazia com que parecessem abertas ao mundo. Conforme já dito, os panoramas serviam como guias de viagens, pois mostravam ao público aquilo que era preciso ver para ter a impressão de que se conhecia o país. "Os panoramas eram uma fonte bastante útil de informação sobre os outros países, o que sugere que um século depois do Grand Tour, ´conhecer´ outro país era geralmente entendido como saber as maiores atrações das maiores cidades"[372]. Mais ou menos como as bases para o turismo atual, em que já uma lista de monumentos, atrações e lugares que são considerados imperdíveis nas cidades que visitamos mundo afora. Talvez as imagens nas rotundas de Barker e Burford, juntamente com toda a visualidade de vistas de cidade de sua época, sejam em parte responsáveis por aquilo que consideramos os pontos altos de algumas cidades do mundo. Afinal, para usar os exemplos citados até aqui, a baía de Guanabara é muito famosa, especialmente quando associada ao morro do Pão de Açúcar. A Praça Mayor de Lima e o Zócalo da capital mexicana permanecem sendo atrações turísticas de peso nessas cidades. A Baía de Sidney, embora bastante diferente do que era mostrado na gravura de 1829, é uma centralidade, e o porto de Genova, como o próprio texto dizia, era uma maravilha histórica habitada por barcos de diversas nacionalidades. Eram, portanto, as portas de entrada para essas cidades.

[372] BYERLY, Alison; Are we there yet? Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.

CONCLUSÃO

Os panoramas participam de um momento de modificações da visão[373], entre finais do século XVIII e ao longo de todo o século XIX que resultaram em formas visuais distintas das que eram conhecidas até então. Juntamente aos panoramas, citamos os truques teatrais cenográficos, o Eidophusikon, os *moving panoramas*, os dioramas, somente para enumerar alguns desses adventos. Esses processos visuais atuavam entre a valorização da objetividade, embalada pelos princípios científicos de ordenamento do mundo, e o prestígio da subjetividade. E os panoramas operaram dentro dessa dualidade entre o objetivo e o subjetivo. As pinturas pretendiam informar ao espectador as particularidades dos lugares. Este era provido, inclusive, de folhetos ou brochuras explicativas, com informações textuais que esclareciam o que estava à sua frente, ou até mesmo complementavam. Ao mesmo tempo, a experiência na rotunda se baseava na prática pessoal de cada um dos visitantes. O intuito era surpreender, e os mecanismos focavam no indivíduo enquanto observador. A tela, pintada de modo a ser vista de diversos pontos da plataforma, transferia a responsabilidade da perspectiva "imóvel" dos quadros tradicionais para o espectador. Era como se agora, o sujeito precisasse se mover para que aquela pintura tivesse sentido.

O senso de realismo, então, se mostra como algo importante de ser decifrado para entender o código dos panoramas. Ele não deve ser entendido apenas como a representação do "mundo real", mas como uma representação realista do mundo real. Isso não apenas aconteceria através da familiaridade ou da exatidão dos detalhes conferidos, mas também do sucesso em estimular a sensação física de mobilidade do espectador. Aos olhos atuais, parece impossível acreditar que o visitante queria ser enganado, mas essa é a verdade. Os referenciais existiam para localizar as vistas mostradas no mundo, mas o que o público visitante das rotundas buscava era aquilo que se convencionou chamar de viagem virtual. Sabia-se que não era real, mas sentia-se como real. Havia, inclusive, grande interesse popular pelos mecanismos de produção dos truques ilusórios e da feitura de uma tela tão grande. E, paradoxalmente, os panoramas nunca foram utilizados para criar

[373] CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador:* Visão e modernidade do século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 17.

paisagens imaginárias que não poderiam ser vistas de outro modo; eles eram usados para representar aquilo que já existia[374]. O deslocamento virtual se expressava na linguagem do sublime, e a escala ampliada das telas monumentais de 14m de altura, ampliavam, literalmente, o sublime. Foi essa capacidade de substituição que levou Humboldt a chamar o panorama de círculo mágico, em seu livro *Cosmos*, escrito na metade do século XIX, quando as rotundas já eram bastante populares nas capitais europeias. O naturalista geógrafo alemão defendia que o uso de tal ilusionismo com motivação didática para transmitir seu método fisionômico e simular a experiência de paisagens distantes.

A lógica panorâmica, nas rotundas, nas gravuras resultantes de suas pinturas e nos livretos descritivos vendidos juntamente com as exposições, se apoiava então, em converter a realidade em imagem. O panfleto do panorama de Gênova traz em palavras esse movimento. “Todo o círculo da baía apresenta um *coup d´oeil* do tipo mais belo e imponente”[375]. Ou seja, o espaço real, existente, apresenta a condição de ser panorama, já que *coup d´oeil* foi a expressão usada por Barker quando registrou a patente do seu invento. Da mesma forma, no texto sobre o Rio de Janeiro, Burford diz que “(...) a vista tomada do porto a mais ou menos uma milha da cidade é a melhor e a mais custosa”[376]. Ou seja, a natureza vira paisagem. O panorama não substitui a realidade, apenas sob a condição da cidade do Rio ser *ela também* um panorama, uma imagem à disposição do público.

Os relatos de viagens têm em comum a característica de imprimir uma desorientação prazerosa, que se relaciona mais com a atividade de viajar em si do que com o lugar específico que está sendo visitado[377]. E os panoramas, espécie de aproximação visual com um relato de viagens, também. Essa desorientação que pode também ser pensada como um estranhamento – termo mais ligado à surpresa diante do desconhecido ou inesperado do que à sensação física da desorientação -;

---

[374] BYERLY, Alison; Are we there yet? Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.

[375] DESCRIPTION of a View of the City and Bay of Genoa; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by himself in 1827. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close. 1828. p. 3.

[376] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 6.

[377] BYERLY, Alison; Are we there yet? Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.

é elemento estruturador da experiência nas rotundas e sobre as rotundas. Os textos dos folhetos dos panoramas de Burford é pura literatura de viajante: busca em princípio localizar o leitor, descrevendo as feições geográficas, a situação política e histórica do lugar, e depois parte para a exposição das particularidades. Afinal, quem viaja busca o diferente, e quem lê as memórias da viagem de outrem quer saber o que foi visto lá. Para encantar-se com o desconhecido (a tal "desorientação prazerosa") é preciso saber as cores do local (como as escarpas azuis da costa carioca), os costumes humanos curiosos (como as vestimentas das mulheres de Lima). Não é que esses lugares sejam por eles mesmos, exóticos. Eles são assim construídos, e isso é comum a todos os panoramas que vimos aqui.

Os comentários de jornais também operam na mesma lógica. Independentemente do que é mostrado, seja o México, Genebra ou a Sydney no início do século XIX, todos os lugares são narrados como impressionantes, sempre. "A mais bela vista", "mais linda baía", "lugar incrível", são adjetivos, sempre no superlativo, presentes em inúmeras publicações em periódicos e jornais. Todas as vezes, para fazer o leitor sentir-se especial, e encorajá-lo a sair de casa para presenciar, na sua cidade, um lugar igualmente especial. O panorama do Rio de Janeiro de Burford, não supreendentemente, diz que a baía é, "em todos os aspectos uma das melhores que se conhece, e forma a chave para todas as partes do sul do reino"[378].

No início dessa pesquisa, o Rio de Janeiro de Burford parece diferente de uma iconografia panorâmica da cidade, pois as imagens horizontais mais difundidas no meio acadêmico e artístico são, muito provavelmente, as dos panoramas de Felix-Émile Taunay, exposto em Paris em 1822 e do panorama de Victor Meirelles e Charles Langerock, exposto em Bruxelas e Paris, entre 1888 e 1889, e depois trazido ao Brasil. Ambos fizeram a opção por mostrar a cidade a partir dela mesma, posicionando observador do alto de um morro. Dali se avista as ruas, casas, instituições, pessoas, e a baía. Diferentemente, Robert Burford mostra o Rio por um ponto de vista praticamente oposto: como se estivesse dentro de um navio, ele encara a cidade, ao fundo, mediada por uma série de embarcações presentes nas águas da baía.

[378] DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. p. 3

Quando partimos para outros universos dois quais o panorama de Burford faz parte, para além dessa iconografia de panoramas do Rio de Janeiro que efetivamente circulou pelo Brasil, vemos que o exemplar carioca de 1827 não se difere tanto assim. Tal como os elogios excessivos que mencionamos há dois parágrafos, o Rio está sujeito a uma série de "tópicos" próprios dos panoramas ingleses. As pinturas de Burford sempre privilegiam o ponto de vista do observador, obedecem a uma idealização da paisagem mostrada e usam, geralmente, os mesmos recursos construtivos (um primeiro plano com vazios, seguido de planos onde os objetos diminuem e criam a ilusão da perspectiva e a colocação de elementos maiores em primeiro plano ou o destaque de algum aspecto na linha do horizonte para chamar a atenção, como uma montanha ou uma construção mais importante). Os folhetos que o antecessor de Burford, Henry Aston Barker, criou e comercializou a partir de 1802, seguiam um modelo. Traziam encartada uma gravura da vista, dividida em duas metades, e numerava os principais aspectos que estavam contidos nela. Juntamente, o livreto trazia um texto e pormenores sobre alguns desses destaques. Levava o leitor a um passeio pela história, muitas vezes destacando as glórias de um passado longínquo ou recente do lugar, mantendo o seu interesse por relatos etnográficos, destacando a presença de civilizações antigas ou de povos considerados exóticos, caso houvesse. Em evidente diálogo com a literatura de viajantes (outro "universo" do qual os panoramas fazem parte), construía a narrativa como a de um guia de viagens. Apesar de não vir em primeira pessoa, sempre acrescentava informações socioeconômicas que davam veracidade ao texto. Era comum ter tabelas com a composição étnica da população ou das atividades mercantis mais importantes do país. E, sempre que possível, atribuía a realização do desenho original, *in loco*, a alguém que *esteve* presente no lugar retratado. Há a sugestão de que a cena – descrita em palavras e traduzida visualmente – é vista, ao mesmo tempo, pelo leitor/espectador e pelo narrador. Essa narrativa total – pois literária e visual-, é, em si só, uma jornada que o espectador performa imaginativamente. Todos os outros panoramas feitos por Burford mostrados na tese (Cidade do México, 1823, Genova 1828, Sidney 1829, Lima 1836) operam dentro dessa mesma lógica.

O viajante é tanto um *insider* quanto um *outsider*. Não pertence aos lugares que visita, mas é ávido por conhecer as suas entranhas. A rotunda emulava

exatamente essa sensação. E quando observamos outras imagens de viajantes produzidas por ingleses contemporâneos ao desenho de Burford, percebemos que há diferentes representações da baía de Guanabara feitas a partir de suas águas. Os desenhos panorâmicos de William Alexander (1792), Henry Chamberlain (c. 1822) e Emeric Essex Vidal (1834) indicaram que mostrar a cidade a partir do mar não era uma inovação de Burford. Ao contrário, apenas colocaram seu exemplar dentro de uma tradição e pinturas navais inglesas. A pesquisa mostrou que 37% das exibições nas rotundas de Barker e Burford tratavam de temas marítimos, com paisagens feitas a partir das águas, batalhas navais ou em composições que davam ao mar mais da metade do espaço da tela. Isso mostra que os pintores panorâmicos estavam em consonância o gosto apreciado nos salões da Academia nas décadas anteriores. O público de Londres entenderia melhor cidade se ele fosse mostrado assim.

Por fim, localizamos uma importante discussão na qual esse mundo dos panoramas oitocentistas ingleses esteve incluído, aquele da relação entre as expressões artísticas e o Império Britânico. No caso do Rio de Janeiro, é preciso ver a questão sob a noção daquilo que se chamou de imperialismo informal, uma espécie de colonização cultural de lugares que não eram colônias britânicas, mas com os quais o Reino Unido possuía interesses comerciais e políticos. Essa dominação ocorria disfarçada na forma de relatos de viagens e de uma produção imagética dos outros lugares.

Ao mesmo tempo em que as rotundas buscavam cercar o observador da ilusão de uma vista totalizante, também o colocava numa posição superior àquela da paisagem representada, utilizando artifícios psicológicos como a altura, já que o posto de observação deixava o olho de um homem de estatura mediana na altura da linha do horizonte. O observador era posto em destaque, e a visão promovida era a de que tudo aquilo que se descortinava à sua frente estava sujeito à sua dominação e seu controle. O panorama, assim, simbolizava a relação entre centro e periferia, essencial para o Império Britânico. Colocava uma centralidade dupla: a da plataforma de observação – tanto o indivíduo quanto Londres como centro do mundo – da qual se via todo o resto. Ao aproximar desse centro do mundo cidades longínquas e desconhecidas do público inglês como o Rio de Janeiro, dava a ele a impressão de que o Império não tinha limites.

O panorama do Rio de Janeiro está repleto de referências ao poder naval britânico, e tem como grande destaque, um navio inglês identificado como H.M.S. Blanche. Traz a figura de Lord Cochrane, herói da história naval britânica e evidencia o seu papel no processo de independência do Brasil. A narrativa do folheto escrito aponta a presença dos estabelecimentos que tinham a bandeira do Reino Unido nas janelas, fala da circulação de produtos ingleses na cidade. Elogia a nossa paisagem e riquezas naturais, flertando com o sublime; o verde das encostas, a arquitetura colonial portuguesa e os costumes brasileiros apresentam o pitoresco. E principalmente, o faz numa linguagem com a qual o público londrino estava acostumado. O Rio de Burford é para inglês ver.

REFERÊNCIAS

A BEAUTIFUL Panorama*. The Era*, Londres, p. 13, 28 abr. 1888.

A SHORT Account of the View of Lisbon, now exhibiting in Henry Aston Barker´s Panorama, Leicester Square. London: J. Adlard Printer, 1812.

AGUIRRE, Robert. *Informal Empire* – Mexico and Central America in Victorian Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

ALTICK, Richard. *The shows of London*. Harvard University Press, Cambridge e Londres, 1978.

BARRINGER, Tim; QUILLEY, Geoff; FORDHAM, Douglas (Org.). *Art and the British Empire*. Manchester /New York: Manchester University Press, 2007.

BARROW, John. *Voyage to Cochinchina in the years 1792 and 1793*. Londres: T. Cadell & W. Davies, 1806. 447p.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: A Paisagem. In: KERN, Daniela. (Org.) *Paisagem Moderna. Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 51-61

BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (Org.) *Walter Benjamin*. Tradução: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43

BERQUE, Augustin. Le raison du paysage – de la Chine antique aux environments de syntèse. Paris: Éditions Hazan, 1996. Resenha de: LIRA, Lenice da Silva. *Arte & Ensaios,* Rio de Janeiro, n.6, 1999. p. 181-184.

BETHELL, Leslie. *Brazil by British and Irish Authors*. [S.l.]: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003

BRIGGS, Charlotte. The panorama, or La Nature a Coupe D´oeil. In: FIORENTINI, Erna (Org.). *Observing Nature – Representing Experience*. The Osmotics Dynamics of Romanticism 1800-1850. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2007. p. 73-96.

BUCHANAN, Susan. *Burchell´s Travels – The Life, Art and Journeys of William John Burchell* 1781-1863. Cidade do Cabo: Penguin Books, 2015. Edição Kindle.

BULLOCK, William. *Catálogo de la Primera Exposicion de Arte Prehispanic*o. B. Arteta prólogo, traducción y notas. México D.F.: [S.n.], 1991.

BULLOCK, William. *Six months' residence and travels in Mexico :* containing remarks on the present state of New Spain, its natural productions, state of society, manufactures, trade, agriculture, and antiquities, &c.: with plates and maps. London: John Murray, Albemarle-Street, 1824. p. 124. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_sixmonthsres00bull>. Acesso em: 02 dez. 2014.

BURCHELL, William. [Carta] 31 ago., 1825, Rio de Janeiro [para] SWAINSON, William, Warwick. 2f. Informa que Langsdorff envia 600 pássaros por 65 libras esterlinas, e também insetos. The Linnean Society, Londres.

BYERLY, Alison; *Are we there yet?* Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.

CHAMBER, William (Ed). Panorama. *Chamber´s Journal of Popular Literature Science and Arts*. v. 13, n. 316, 21 jan. 1860. pp. 33-35.

CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. Rubens Borda de Moraes, trad. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1943. 234p.

CLOSE of Rio Janeiro. *Bell´s Life in London and Sporting Chronicles*, Londres, p. 2, 16 nov. 1828.

COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. 2007. 244p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

COMMENT, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999.

CORRÊA DO LAGO, Pedro (Org.). *Brasiliana Itaú*. São Paulo: Capivara, 2009.

COSGROVE, Denis. The idea of landscape (1998). In: MOYAO, Arely Ramirez. (Org.) *Cyclorama*. Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013. p. 93-121

COSGROVE, Denis. Ptolomy and Vitruvius: spatial representation in the Sixteenth-Century texts and commentaries. In: PONTE, Alessandra; PICON, Antoine (Org.). *Architecture and the Sciences:* exchanging metaphors. [S.l.]: Princeton Architectural Press, 2003. p. 20-51.

COSTELOE, Michael. El Panorama de México de Bullock/Burford, 1823-1864: história de una pintura. *Historia Mexicana*, v. 59, n. 4, abr./jun. 2010. p. 1205-1245.

CRARY, Jonathan. Géricault, o panorama e os espaços de realidade no início do Século XIX**.** *Revista ECO-Pós*, [S.l.], v. 17, n. 2, p. 1-20, nov. 2014.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador:* visão e modernidade do século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DE JONG, Marijnke. The Magic of the Mesdag Panorama. *Artvision*. Haia: B. V. Panorama Mesdag, n. 1, abr. 2003. pp. 6-19.

DELLA DORA, Veronica. Putting the world into a box: a Geography of Nineteenth-Century 'traveling landscapes'. *Geografiska. Annaler Series B, Human Geography,* Londres, v.4, n. 89B, pp. 287-309.

DESCRIPTION of a View of the City and Bay of Genoa; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by himself in 1827. Londres: J. and C. Adlard.1828.

DESCRIPTION of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. Londres: J. and C. Adlard, 1826. Disponível em: <http://archive.org/details/viewofthecityofmex00burf>. Acesso em: 27 ago. 2013.

DESCRIPTION of a view of the city and lake of Geneva, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Strand; painted by the proprietor, R. Burford, from drawings taken by himself in the year 1826. Londres: J. and C. Adlard, 1827.

DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. Londres: J. and C. Adlard, 1828. Disponível em: <http://archive.org/details/gri_000033125008613255>. Acesso em: 25 fev. 2013.

DESCRIPTION of a View of the City of Lima, and the Surrounding Country: Now exhibiting at the Panorama, Leicester Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken by Liet. W. Smyth, R. N. in 1834. Londres: Brettell, 1836.

DESCRIPTION of a view of the Town of Sydney, New South Wales; the Harbour of Port Jackson and surrounding country; now exhibiting in the Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Robert Burford. Londres: J. and C. Adlard,1829.

DIAS, Elaine. *Paisagem e academia*. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

DICKENSON, John. William John Burchell*. The Oxford Dictionary of National Biography*. Edição Online. Oxford: Oxford University Press, 2015. Disponível em: <http://www.oxforddnb.com/view/article/3954>. Acesso em: 03 nov. 2015.

FERREZ, Gilberto. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro (1825) por William John Burford*. Rio de Janeiro: IHGB, 1966.

FRANÇA, Cristina Pierre. *A paisagem imersiva:* o panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e a videoinstalação Fluxus de Arthur Omar. 2010. 232p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GARRISON, Laurie (Org.) *Panoramas: 1787-1900*: texts and contexts. Londres: Pickering & Chatto, 2012. v. 1 e 2.

GREIG, James (Ed.). *The Farington Diary, by Joseph Farington, R. A*., London: Hutchinson & Co, 1928. 17 v. v. 9, p. 3207.

GOMBRICH. E. H. A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem. In: *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 141-160.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

GRANDE Panorama do Rio de Janeiro*. Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 69, n. 56, p. 8, 25 fev. 1891.

GRAU, Oliver. *Arte virtual*: a ilusão à imersão. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac, 2007.

GRAVES, Algernon (Org.). *A Dictionary of artists who exhibited Works in the principal London exhibitions from 1760 to 1893.* London: Henri Graves & Co. 1901.

HUMBOLDT, Alexander. *Cosmos*: a sketch of a physical description of the universe. Tradução de alemão para o inglês: E. C. Otté. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1866. v. 2, p. 98-99.

HYDE, Ralph. *Panoramania!* Londres: Trefoil Publications, 1988.

JOURNAL of proceedings of the Linnean Society. Zoology. v. 7. London: The Society, 1864. p. xxxv. Disponível em: <http://catalog.hathitrust.org/Record/009033731>. Acesso em: 03 nov. 2015.

KOVENSKY, Julia (Org.). *Panoramas* : a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

KUDIELKA, Robert. O equívoco de Pissarro: sobre o desparecimento da imagem da natureza na arte do século 20. *Concinnitas,* Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, p. 6-22, dez. 2003.

LE PANORAMA des Champs-Elisées. *Le Monde Illustré*, Paris: 2 nov. 1872.

LEITÃO DE SOUZA, Thiago*. O Panorama*: da representação pictórico-espacial às experiências digitais. 2009. 223 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

LISBON… Arrived from [Rio Janeiro]. Lloyd´s List, Londres, n. 6069, p. 4, 29 nov. 1825.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos navegantes*: o olhar britânico (1800-1830). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. *Terceira Margem,* Rio de Janeiro, ano 8, n. 10, 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/NUM10_2004.pdf >. Acesso em: 29 abr. 2012.

MILLER, Rory. *Britain and Latin America in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Londres; Nova York: Longman, 1992. p. 1.

MITCHELL, W. J. T. *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

MITCHELL, W. J. T. Imperial Landscape (2002). In: MOYAO, Arely Ramirez (Org.). *Cyclorama*. Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013 p. 163-199.

MR. BURFORD´S Panorama of the City of Mexico. *The Morning Chronicle*, Londres, p. 5, 4 jul. 1853.

MUNDY, Barbara. Mapping the Aztec Capital: the 1524 Nuremberg Map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings. *Imago Mundi,* The International Journal for the History of Cartography, v. 50, n. 1, p. 11-33, 1998.

NEW Rotunda*. Caledonian Mercury*, Edimburgo, p. 3, 3 jul. 1830.

OFF Dover, Arrived from*. Lloyd´s List,* Londres, n. 5836, p. 2, 9 set. 1823.

OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas*: Visions of British Imperialism. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.

OLWIG, Kenneth. Choros, Chora and the question of landscape. In: DANIELS, Stephen et al. *Envisioning landscapes, making worlds*: Geography and the Humanities. Londres: Routledge, 2011.

ORIGINAL Largest Rotunda. Caledonian Mercury, Edimburgo, n. 17015, p.1. 18 Out. 1830.

PANOFSKY, Erwin, Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte na Renascença. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PANORAMA. *Bell´s Life in London and Sporting Chronicles*, Londres, p. 2. 24 jun. 1827.

PANORAMA. *Evening Mail*, Londres, p. 2, 25 jun. 1827.

PANORAMA, Leicester-Square*. Bell´s Weekly Messenger*. Londres, p. 3, 27 mar. 1836.

PANORAMA, Leicester-Square. *Public Ledger and Daily Adviser*, Londres, p.3, 23 jun. 1827.

PANORAMA of Rio Janeiro. *London Courrier and Evening Gazette*, Londres, p. 4, 23 jun. 1827.

PANORAMA of Rio Janeiro. *London Evening Standard*, Londres, n. 31, p. 2, 25 jun. 1827.

PANORAMA of Rio Janeiro*. The Examiner*, Londres, 8 jul. 1827. Fine Arts. p. 3.

PANORAMA of Rio Janeiro. *The Morning Post*, Londres, p. 3, 23 jun. 1827.

PANORAMA of Rio Janeiro, in Leicester Square*. The Gentleman´s Magazine and historical chronicle*, *from Janueary to June, 1827*. Londres, J. B. Nichols, v. XCVII, 1827. Literary and Scientific Intelligence. p. 539-546.

PANORAMA of St. Sebastian and the Bay of Rio Janeiro. *The Literary Chronicle and weekly review.* Londres: Limbird, n. 423, Jun. 1827. Varieties. p. 398-399.

PANORAMA of the City of Mexico. *London Courrier and Evening Gazette*, Londres, p.3, 12 dez. 1825.

PEDRAS, Lúcia Ricotta V. A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos Quadros de Natureza. *Revista USP*, São Paulo, n. 46, p. 97-114, jun./ago. 2000.

PEREIRA, Margareth da Silva. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830). *RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v. 7, n. 6, p.140-150, 2006.

PICKERING, Jane. William John Burchell's travels in Brazil, 1825-1830, with details of the surviving mammal and bird collections. *Annals of Natural History* v. 25, n. 2, p. 237-265, jun. 1998.

PLYMOUTH [from]… Sailed for [So. America]. *Lloyd´s List,* Londres, n. 5840, p.2, 23 set. 1823.

POULTON, E. B. *William John Burchell. The materials of a Lecture delivered before the British Association in the Town Hall, Cape Town, on Thursday evening, August 17, 1905*. Cornell University. Disponível em: <http://catalog.hathitrust.org/Record/009164653>. Acesso em: 03 nov. 2015.

PUTNAM, Phoebe. Description of a view of the City of St. Sebastian and the Bay of Rio de Janeiro. In: GARRISON, Laurie (Org.). *Panoramas: 1787-1900*: texts and contexts. Londres: Pickering & Chatto, 2012. v. 2, p. 233-236.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*: Travel Writing and Transculturation. New York: Routledge, 2003.

RIO de Janeiro – To be Disposed of. *The Morning Post*, Londres, n. 20418, 17 maio 1836.

RODRÍGUEZ-CAMILLONI, Humberto. Utopia realized in the New World: Form and symbol in the City of Kings. In: BENNETT, Ralph (Org.). *Settlements in the Americas:* cross-cultural perspectives. Newark: University of Delaware Press, 1993.

ROSENTHAL, Michael. London versus Sydney, 1815-1823: the Politics of Colonial architecture. *Journal of Historical Geography,* v. 34, p. 191-219, 2008.

SAILED for [Brazil]. *Lloyd´s List*, Londres, N. 6032, 26 jul, 1825. p. 2.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui:* o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHWARTZ, Vanessa. *Spectacular Realities*: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris. Los Angeles: University of California Press, 1999.

TAUNAY, Hippolyte e DÉNIS, Férdinand. *Notice historique et explicative de Panorama de Rio de Janeiro*. Paris: Nepveu, 1824. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55514891>. Acesso em: 08 mar. 2015.

THE NEW London Panorama*. Newcastle Courant*, Newcastle-upon-Tyne, p. 1, 29 Jan. 1831.

VENDAS. *Diário do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, n.4, p. 2, 6 dez. 1831.

VER, Ouvir e Contar – Paris, 23 de março de 1889. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 67, 14 abr. 1889, n. 104. Folhetim do Jornal do Commercio, p. 1.